



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

WAGNER LACERDA DE OLIVEIRA

DIÁRIO DE PASSAGEM:

POÉTICAS VISUAIS HÍBRIDAS DE UM CORPO MUTÁVEL

**Salvador
2008**

WAGNER LACERDA DE OLIVEIRA

DIÁRIO DE PASSAGEM:

POÉTICAS VISUAIS HÍBRIDAS DE UM CORPO MUTÁVEL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa em Processos Criativos em Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner

Co-Orientadora: Profa. Dra. Ciane Fernandes

**Salvador
2008**

Oliveira, Wagner Lacerda de,
O48p Poéticas visuais híbridas de um corpo mutável: Diário de
Passagem / Wagner Lacerda de Oliveira. – Salvador:
W.L.Oliveira, 2008.
150 fl. il.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de
Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner
Co-orientadora: Profa. Dra. Ciane Fernandes

1. Performance. 2. Pintura corporal. 3. Arte Híbrida.
I. Wanner, Maria Celeste de A, orient. II. Fernandes, Ciane,
Co-orient. III. Título.

CDU 75.023

Ficha Catalográfica:
Marlene Lage – CRB5/ 244

TERMO DE APROVAÇÃO

WAGNER LACERDA DE OLIVEIRA

POÉTICAS VISUAIS HÍBRIDAS DE UM CORPO MUTÁVEL

DIÁRIO DE PASSAGEM

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner

Doutora em Artes Plásticas - Califórnia College Of Arts, Colorado, EUA

Pós-Doutorado PUC/SP - CNPq

Profa. Dra. Sônia Lúcia Rangel

Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

Profa. Dra. Ciane Fernandes

Pós Doutorado em Artes e Humanidades para Intérpretes em Artes Cênicas, New York University, EUA.

Salvador,

de abril de 2008

Ao meu pai (*in Memoriam*) e à minha mãe de quem sempre tive apoio e participação em todos os meus projetos de vida

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner com quem obtive uma profunda comunhão de idéias acompanhadas de confiança e respeito, à minha co-orientadora, Profa. Dra. Ciane Fernandes que me iniciou na arte da Performance e colaborou comigo em vários trabalhos, juntamente com a Profa. Dra. Sônia Rangel, tendo as duas um “olhar a distância” sobre a minha pesquisa podendo me alertar para alguns problemas existentes na dissertação, além de me oferecer bibliografias muito importantes.

Aos dançarinos e colaboradores desde o início da minha carreira: Marta Bezerra e o Grupo de Dança Experimental Brasileira, às irmãs Rosane e Rosana Peixoto, Lusérgio Nobre, Patrícia Medeiros, Ricardo Fagundes, Rita Salles, Andréia Reis, Sônia Witte, entre outros;

Aos coordenadores e professores do Programa de Pós-Graduação do Mestrado em Artes Visuais (MAV), em especial Maria Virgínia Gordilho que me cedeu muitas referências de imagens, além de promover a mostra *Ruínas*, na *Fratelli Vitta*; Aos funcionários do programa de Pós - Graduação em Artes Visuais, Tarciana e Bruno pela atenção aos mestrandos em todos os momentos.

Aos meus colegas de mestrado, em especial a Eriel Araújo, da turma de 2004, que sempre me incentivou fornecendo referências bibliográficas e aos colegas da turma de 2005: Sandra de Berducci, Paulo Roberto Ferreira de Oliveira, Viviane Rummler, Ernestina Maria Filgueiras Pimentel, Maria Isabel Macedo Gouveia, Eva Maria Carvelo de Almeida Arantes, Salma Dias Almeida Sá, Dílson Rodrigues Midlej, Carla Cristina Coelho da Costa e Mônica Farias Menezes Vicente.

Às Faculdades Jorge Amado que me concederam o apoio como plano de carreira com a pré-orientação da Profa. Dra. Rosa Alice França; à amiga Diana Câmara pelo apoio e carinho.

Ao amigo Ayrson Heráclito pelo carinho e apoio no início do projeto e, por fim, à bibliotecária Marlene Lage, às irmãs Djane e Djanice pelas horas de revisão desta dissertação.

Quando Deus fez o primeiro modelo em barro de um ser humano
ele pintou os olhos, os lábios e o sexo.
Depois ele pintou o nome de cada pessoa
para que o dono jamais o esquecesse.
Se Deus aprovou sua criação,
Ele trouxe à vida o modelo de barro pintado
assinando seu próprio nome.
Greenaway.

(Texto extraído do filme *The Pillow Book*, 1996.)

RESUMO

Esta dissertação é uma investigação teórico-prática em processos criativos, voltada para as poéticas visuais híbridas – Corpo e Materiais – através da *Performance* e pintura corporal, vista nesta pesquisa como ritual e extensão da máscara, respectivamente, usada no cotidiano e na arte, escondendo ou revelando as nossas múltiplas faces. Traz breve histórico transdisciplinar, inicialmente Artes Cênicas e Artes Visuais, fundamentado nas relações humanas e na arte, sem pretensões de esgotar os universos abrangentes que as envolvem, servindo de embasamento para enriquecer as minhas performances aqui apresentadas. Assim, tenho também o cuidado de não criar polarizações sócio-políticas e tecnológicas associadas ao corpo, em relação ao trabalho de alguns artistas que se utilizam desta linguagem, embora seja importante reverenciá-los. Abordo o corpo na sua inteireza física, espiritual e psíquica como também analisado por Jean Yves Leloup, Gaston Bachelard, Ana Maria Amaral, revelando as inquietações do homem contemporâneo com suas memórias impressas no corpo de forma consciente/inconsciente que são guardadas ou ficam marcadas desde o nascimento até a sua morte, criando rigidez ou flexibilidade diante da vida e das pessoas expressas nesta dissertação através de princípios observados nas performances e materiais empregados. Como metodologia, utilizo duas vertentes: uma apoiada na prática corporal do Sistema Laban/Bartenieff (*LMA*) e uma filosófica, a *Poïética* defendida pela pesquisadora Sandra Rey. A primeira procura consciência no corpo com relação aos outros e ao espaço dinâmico, juntamente com a técnica do *Movimento Genuíno* desenvolvido por Marie Whitehouse, associando princípios da Psicologia de Carl G. Jung e Mary Wigman. A segunda é uma ciência e filosofia da criação, específica das Artes Visuais, que tem como parâmetros a Liberdade, a Errabilidade e a Eficacidade, princípios muito vivenciados pelo artista. Dessa forma, observa-se a união entre dois métodos o que pode ser representados pelo Anel de Moebius, superfície tridimensional que não tem fim, onde a teoria se interliga a prática, continuamente. Assim, apresentamos o corpo como canal de comunicação entre criador – obra – fruidor.

Palavras-chaves: Arte. Corpo-pintura-ação. Hibridização. Performance.

ABSTRACT

This dissertation is a theoretical and practical investigation in creative processes, that focuses on hybrid visual poetics – Body and Materials – through Performance and body painting, seen in this research as a ritual and extension of the mask, respectively, used in everyday situations and in Arts, hiding or revealing our multiple faces. It brings a brief transdisciplinary background of Theater and Visual Arts, based on human relationships and Arts, with no pretensions of exhaust the wide-ranging universes that involve them, and it serves as the basis to enrich my performances presented here. Thus, I have also the caution of not create social-political and technological polarizations associated to the body related to the works of some artists who uses those languages, although it is important revering them. I deal with the body in its physical, spiritual and psychic wholeness as it is analyzed by Jean Yves Leloup, Gaston Bachelard and Ana Maria Amaral. I also show the disquiets of the contemporary human being with your memories impressed in the body in a conscious/unconscious way that are preserved or remain marked from birth to death, creating inflexibility or flexibility before life and people, expressing in this dissertation by the principles observed in the performances and the materials used. As methodology, I use the Laban/Bartenieff System or Laban Movement Analysis (LMA) that deals with the bodily practice, and the *Poïetica* used here in a philosophical way and that is supported by Sandra Rey. The LMA seeks the consciousness in the body related to the other individuals and to the dynamic space, associated with the Authentic Movement technique developed by Marie Whitehouse, relating the principles of Carl G. Jung Psychology and Mary Wigman ones. *Poïetica* is a science and a philosophy of creation specific of the Visual Arts, which parameters are the Freedom, the Errability and the Effectiveness, that are very experimented by the artist. In this way, we can observe the union between those two methods that can be represented by the Moebius Band, a three-dimensional surface that has no end in which the theory is connected to the practice, continuously. Thus, I present the body as a mean of communication that unites creator – work of art – work-appraiser.

Keywords: Art. Body-Painting-Action. Hybridization. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Esboço de pintura corporal de índios brasileiros feita em papel com tintado sumo jenipapo. Anoã.....	29
Figura 2 –	Mulher Kadiwéu, pintura corporal motivo taigawa.....	30
Figura 3 –	Grafismo corporal indígena Xingu.....	30
Figura 4 –	Berber, Marrocos. Foto de Ângela Fisher. 1999.....	30
Figura 5 –	Wodaabe, Nigéria. Foto: Ângela Fisher, 1999.....	30
Figura 6 –	Karo, Etiópia. Foto: Ângela Fisher, 1999.....	30
Figura 7 –	Laôs. Iniciadas no Ritual religioso afro-brasileiro. Foto Pierre Verger, 1948.....	31
Figura 8 –	Swahili, Kênia. Foto: Ângela Fisher, 1999.....	32
Figura 9 –	Tatuagem de Nativo das ilhas Polinésias.....	33
Figura 10 –	Escarificação. África. Foto: Ângela Fisher, 1999.....	33
Figura 11 –	Tatuagem da máfia Yakuza.....	34
Figura 12 –	Índio Karajá com marca no rosto (cinzelamento).....	34
Figura 13 –	Duchamp como Dick Diabo. Rochette de Monte Carlo.....	40
Figura 14 –	La Tonsure, 1920. Marcel Duchamp,.....	41
Figura 15 –	Rose Sélave, 1920. Marcel Duchamp.....	41
Figura 16 –	Sankai Juku grupo franco japonês que tem o butô como referência de seus espetáculos.....	42
Figura 17 –	Antropometrias do período azul, 1960. Ives Klein.....	44
Figura 18 –	Red not Blue, 1994. Releitura de Yves Klein. Rachel Lanchowicz.....	44
Figura 19 –	Escultura Cantante, 1969. Performance. Gilbert e George.....	45
Figura 20 –	Self-portrait as a fountain, 1966-67. Bruce Nauman.....	46
Figura 21 –	Selbstbetbemalung, 1964. Günter Brus.....	47

Figura 22 –	Como se explica quadros a uma lebre morta, 1965. Joseph Beuys.....	47
Figura 23 –	Autotenphotos I,1968/69. Artur Rainer.....	48
Figura 24 –	Autotenphotos II 1969. Artur Rainer.....	48
Figura 25 –	Plumas en una Mujer, 1972. Ana Mendieta.....	49
Figura 26 –	Diálogo, 1966. Lygia Clark.....	51
Figura 27 –	Diálogo, 1966 (detalhe). Lygia Clark.....	51
Figura 28 –	Nostalgia do Corpo/Objetos relacionais,1966. Lygia Clark.....	51
Figura 29 –	Parangolés. 1966. Hélio Oiticica.....	52
Figura 30 –	Pintura corporal, 1998. Wagner Lacerda.....	53
Figura 31 –	Rebellisque Ruhe, 1994. Shirin Neshah.....	54
Figura 32 –	Ajude-me. 2005. Azat Sargsyans,.....	54
Figura 33 –	Projeto Coletivo Tabú -Corpo-Totem. Pintura Corporal: Gisele Rocha.....	56
Figura 34 –	CorPoesis Prematurus, 1999. Performance Ciane Fernandes...	57
Figura 35 –	Estudo do tempo, 1998. Wagner Lacerda.....	59
Figura 36 –	O Alquimista, 1998. Wagner Lacerda.....	59
Figura 37 –	Quebrando as Amarras, 1998. Wagner Lacerda.....	60
Figura 38 –	Krita Yuga, 2005. Wagner Lacerda.....	60
Figura 39 –	Tetra Yuga; 2005, Wagner Lacerda.....	60
Figura 40 –	Duapara Yuga, 2005. Wagner Lacerda.....	60
Figura 41 –	Kali Yuga, 2005. Wagner Lacerda.....	60
Figura 42 –	Conexões híbridas, 2006. Wagner Lacerda.....	61
Figura 43 –	Na intimidade das conchas I, 1994. Wagner Lacerda. Performance de Rosana Peixoto	63
Figura 44 –	Na intimidade das conchas II, 1994. Wagner Lacerda. Performance de Rosana Peixoto	63

Figura 45 –	Na intimidade das conchas III, 1994, Wagner Lacerda. Performance de Rosana Peixoto	63
Figura 46 –	Na intimidade das conchas IV, 1994. Wagner Lacerda. Performance de Rosana Peixoto	63
Figura 47 –	Laboratórios de Pintura corporal/performance e instalação para Exposição Passagem (Detalhe I).....	64
Figura 48 –	Laboratórios de Pintura corporal/performance e instalação para Exposição Passagem (Detalhe II).....	64
Figura 49 –	Intervenção/Performática de Ciane Fernandes na instalação Caos Exposição Passagem.....	64
Figura 50 –	Black Box, p.62. Performance/instalação de Sonia Witte, Capinan e Wagner Lacerda.....	65
Figura 51 –	Caos. Instalação - Exposição Passagem, 1998.....	66
Figura 52 –	CorPoLux, 1998, Performance e projeção criação: Wagner Lacerda Performer: Ciane Fernandes.....	68
Figura 53 –	Prya A lenda da mulher esqueleto 1999. Pintura corporal, figurino, cenário e fotografia de Wagner Lacerda.....	69
Figura 54 –	Camuflagem, 2000. Pintura corporal/performance Wagner Lacerda.....	70
Figura 55 –	Sacro-Profana, 2003. Pintura corporal/performance Wagner Lacerda.....	70
Figura 56 –	Fora da Ordem. Performance, 2003. Concepção Cênica: Wagner Lacerda.....	71
Figura 57 –	Fragmentação de tempo-Espaço. Criação Wagner Lacerda.....	73
Figura 58 –	Fragmentação de Tempo-Espaço: uma proposta multimídia. Detalhe I. Criação e Performer Wagner Lacerda como Krita Yuga.....	73
Figura 59 –	Estudo do Tempo I, 1999. Performer R. Fagundes.....	75
Figura 60 –	Estudo do Tempo II, 2004. Performer Wagner Lacerda.....	75
Figura 61 –	Corpo e Trama, 2001. (Performance na Clínica Psique) Performance Wagner Lacerda.....	76
Figura 62 –	Dafne, 2003. Performance/Pintura corporal Wagner Lacerda....	77

Figura 63 –	Mulher Áurea, 2003. Performance / Pintura Corporal Wagner Lacerda.....	78
Figura 64 –	Figura-Totem e a Moira Láquesis. Foto Igas Eloy.....	87
Figura 65 –	Figura-Totem, movimento do Sistema Laban/Bartenieff. Performance / Pintura Corporal. 2003. Wagner Lacerda.....	89
Figura 66 –	Cortando as Amarras. Detalhe I Movimentos fluidos com pausa I, 2006. Performer Wagner Lacerda.....	90
Figura 67 –	Cortando as Amarras. (Detalhe II). Movimentos fluidos com pausa II, 2006. Performer Wagner Lacerda.....	90
Figura 68 –	Figura Totem cortando as fitas (Detalhe III). Momento final, 2006. Performer Wagner Lacerda.....	91
Figura 69 –	Cortando as Amarras. (Detalhe IV), 2006. Performer Wagner Lacerda,.....	91
Figura 70 –	Cortando as Amarras. (Detalhe V), 2006. Performer Wagner Lacerda.....	92
Figura 71 –	Self-Unfinished, 1998. Performance Xavier Le Roy.....	97
Figura 72 –	Corpo Estranho, 2001. Espetáculo de Ciane Fernandes.....	97
Figura 73 –	Hibridus Corpus. Desenho VIII. Wagner Lacerda.....	98
Figura 74 –	Cuerpos Pintados. Garcia Uriburu.....	98
Figura 75 –	Hibridus Corpus. Desenho I. Wagner Lacerda.....	99
Figura 76 –	Hibridus Corpus. Desenho II. Wagner Lacerda.....	99
Figura 77 –	Hibridus Corpus. Desenho III. Wagner Lacerda.....	100
Figura 78 –	Hibridus Corpus. Desenhos IV. Wagner Lacerda.....	100
Figura 79 –	Hibridus Corpus, Desenhos V. Wagner Lacerda.....	100
Figura 80 –	Hibridus Corpus. Cena do chão I, 2006. Performres Andreia Reis e Wagner Lacerda.....	101
Figura 81 –	Hibridus Corpus. (Detalhes). Cena do chão II. Performers Andréia Reis e Wagner Lacerda.....	102
Figura 82 –	Hibridus Corpus. Desenho VI. Wagner Lacerda.....	102
Figura 83 –	Hibridus Corpus. Desenho VII. Wagner Lacerda	103

Figura 84 –	Hibridus Corpus. Desenho VIII. Wagner Lacerda.....	103
Figura 85 –	Hibridus Corpus. Desenho IX. Wagner Lacerda.....	104
Figura 86 –	Hidridus Corpus. Desenho X. Wagner Lacerda.....	104
Figura 87 –	Hibridus Corpus, 2006. Performer Andréia Reis.....	105
Figura 88 –	Hibridus Corpus, 2006. Descida da escada. (Detalhe I). Performer Wagner Lacerda.....	106
Figura 89 –	Hibridus Corpus, 2006. Descida da escada. (Detalhe II). Performer Wagner Lacerda.....	106
Figura 90 –	Hibridus Corpus, 2006. Descida da escada (Detalhe III). Performer Wagner Lacerda.....	106
Figura 91 –	Hibridus Corpus. (Composição de imagem), 2006. Performer Wagner Lacerda	107
Figura 92 –	Hibridus Corpus. (Embalagem), 2006. Performers: Wagner Lacerda e Andréia Reis.....	109
Figura 93 –	Projeto Cuerpus Pintados. Tailer Experimental. Projeções sobre corpos Luiz Alegretti. 2006.....	114
Figura 94 –	Fra [cristais] Humanus. Momento inicial. (Detalhe I). Performer Wagner Lacerda.....	115
Figura 95 –	Projeto de Fra [cristais] Humanus. Wagner Lacerda.....	116
Figura 96 –	Fra [cristais] Humanus: Laboratório de Ações e Projeções. (Detalhe II). Wagner projetando imagens.....	117
Figura 97 –	Fra [cristais] Humanus: Laboratório de Ações e Projeções (Detalhe III). Performance Wagner Lacerda.....	118
Figura 98 –	Fra [cristais] Humanos. Performers W. Lacerda e Samanta Olm.....	119
Figura 99 –	Fra [cristais] Humanus: Laboratório de ações e Projeções. (Detalhe IV). Performers Diana Oliveira, Lara Couto, Márcia Virgínia Araújo e Lilith Marques.....	120
Figura 100 –	Diário de Passagem - Primeira apresentação. Performer Wagner Lacerda.....	124
Figura 101 –	Projeto para Diário de Passagem. Fratelli Vitta.....	126

Figura 102 –	Diário de Passagem. Segunda Apresentação (Detalhes I), 2006. Wagner Lacerda.....	127
Figura 103 –	Diário de Passagem. Segunda Apresentação (Detalhes II), 2006. Wagner Lacerda.....	127
Figura 104 –	Diário de Passagem. Fratelli Vitta (Detalhe III). Projeto para a segunda apresentação. Wagner Lacerda.....	128
Figura 105 –	Diário de Passagem. Segunda Apresentação (Detalhe IV). Projeto para a 2ª apresentação. Wagner Lacerda.....	129
Figura 106 –	Diário de Passagem. Segunda apresentação (Detalhe V), 2006. Wagner Lacerda.....	129
Figura 107 –	Diário de Passagem. Momento final. (Detalhe VI), 2006. Wagner Lacerda.....	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1.....	
RITUAL DO CORPO: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE.....	26
1.1 Antecedentes.....	26
CAPÍTULO 2	
O CORPO NAS ARTES VISUAIS.....	36
2.1 Tecendo Conceitos sobre Performance.....	36
2.2 Um Breve Histórico da Performance.....	39
CAPÍTULO 3	
RITO DE PASSAGEM: PERCURSO DO ARTISTA.....	59
CAPÍTULO 4	
POÉTICAS VISUAIS HÍBRIDAS.....	82
4.1 Cortando as Amarras.....	84
4.2 Hibridus Corpus.....	93
4.3 Fra [cristais] Humanus: Laboratório de Ações e Projeções.....	111
4.4 Diário de Passagem: deixe suas impressões, desenhos, poesias.....	121
ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	137
REFERÊNCIAS.....	140
ANEXOS	
ANEXO A – CONVITE DA EXPOSIÇÃO ENCONTRO MERCADO.....	145
ANEXO B – CONVITE DA EXPOSIÇÃO HIBRIDUS CORPUS.....	146
ANEXO C – CONVITE DA EXPOSIÇÃO VIAS DO CORPO.....	147
ANEXO D – CONVITE DA EXPOSIÇÃO RUINAS FRATELLI VITTA.....	148
ANEXO E – CARTAZ DA EXPOSIÇÃO COLETIVA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS.....	149
ANEXO F - CONVITE DA EXPOSIÇÃO COLETIVA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS.....	150

INTRODUÇÃO

Deveríamos ser capazes de fazer todo movimento imaginável e então aqueles que são mais adequados e desejáveis a nossa própria natureza. Estes só podem ser encontrados pelo próprio indivíduo. Por essa razão, a prática do uso livre das possibilidades dinâmicas e cinéticas. É de grande vantagem. Deveríamos estar familiarizados com as capacidades para movimentos gerais do corpo e da mentes saudáveis. Mas também com as limitações (restrições) e as habilidades específicas que resultam da estrutura individual dos nossos próprios corpos e mentes.

Rudolf Laban¹

Esta dissertação, veiculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, associa-se, também, às Artes Cênicas através da pesquisa teórico-prática de performance e pintura corporal numa proposta híbrida. Parte da possibilidade de trabalhar não somente o corpo, mas a partir do corpo, considerando-o não apenas como suporte de investigações, mas na sua inteireza, matéria – espírito – psíquico. Utilizo materiais que trazem uma carga semântica que traduza a flexibilidade e a inflexibilidade como um aspecto natural e emocional, agente das ações e sentimentos humanos. Trata da união de arte e vida, tema proposto pela arte contemporânea.

Diário de Passagem: Poéticas Visuais híbridas de um corpo mutável mostra o corpo humano como veículo e depositário de memórias pessoais e transpessoais, comunicando-se através da fisionomia, expressões, gestos, olhares, prazeres e dores, o que sentimos no interior. No nosso corpo é, literalmente, registrada toda a história de nossas vidas expressa em atitudes que nos tornam simultaneamente rígidos e flexíveis.

O propósito desta dissertação é investigar e realizar uma arte híbrida,² envolvendo *performance* e materiais diversos agregados ao corpo. Revelar por

¹ Laban *apud* BARTENIEFF, Irmgard. Arquitetura do corpo. Trad. Demian Reis. **Cadernos do GIPE-CIT**: UFBA/PPGAC, Salvador, n 7, p.8-14, nov.1999.

² Heterogeneidade, efemeridade, multiplicidade, participação do espectador; caráter processual são as características presentes na definição do “híbrido”, divulgada pelo crítico de arte norte-americano Douglas Crimp (1977).

esses meios, as inquietações do ser humano em constante mutação, demonstradas nas obras que apresento nesse trabalho. Nessas, o sentido da “máscara” está presente não só no rosto, mas no corpo do *performer*, sendo refletida no espectador. É a vontade de ser o outro.

Justifico essa escolha de abordagem por uma preferência pessoal que me acompanha desde o início de minha carreira, oscilando entre a arte e a ciências humanas de um modo geral. Porém, com o cuidado de não ficar estagnado somente pela expressividade étnica (AMARAL, 1996) presente no corpo e sobre o corpo, mas ir além, mostrando a poética que envolve o ser humano nos seus aspectos físicos, espirituais e psíquicos.

O problema norteador dessa dissertação é a performance como ritual e a utilização do corpo como arte, unindo arte e vida, através da maquiagem e pintura como extensão da máscara que usamos de forma consciente/inconsciente no nosso cotidiano ou para nos camuflarmos em outro ser em determinados rituais. Funciona, dessa forma, também, como processo de auto-conhecimento, tanto para o criador quanto para o público. Afinal, os recursos pictóricos e adereços são usados como artifícios pelos artistas que desenvolvem um trabalho cênico para, de certa forma, “esconderem” a sua verdadeira face, na personagem, a exemplo da timidez, da dissimulação que opera com a simulação, camuflagem. Essa se estende desde os materiais que, de forma mais grosseiramente, são acrescentados ao corpo pelo artista à própria fisionomia de qualquer indivíduo.

Todos os meus trabalhos apresentados nessa dissertação foram vivenciados através de laboratórios teórico-práticos que se repetem em momentos e espaços diferentes, podendo assim experimentar novas vivências e transformações do ser humano na obra, sendo um processo além de estético, ‘terapêutico’(como auto-conhecimento). A cada ambiente onde é novamente exibido um trabalho, agregam-se novos valores às performances, que transmitem uma consciência coletiva.

Especificamente na performance *Diário de Passagem*, acontece o processo inverso, no qual o público participa da obra em construção. O artista se pinta em cena revelando um pouco do ritual cênico de transformação, que acontece nos bastidores, oferecendo à platéia a possibilidade de atuação como participante da

obra, inscrevendo no corpo do artista a sua memória, associando artista – obra – fruidor.

Trabalhar com o corpo com uma linguagem poética é sem dúvida um desafio atemporal. Começo de forma pouco aprofundada nas manifestações mais ancestrais de sociedades atávicas, onde não se fazia arte, a exemplo dos nativos das ilhas do Pacífico, passando pelos orientais, especificamente do Oriente Médio e do Extremo Oriente, onde já existia e existe uma prática artística, a qual o corpo está presente em rituais.

A presença da pintura nos corpos em rituais era vista de uma maneira distinta do que vivenciamos na contemporaneidade, haja vista os objetivos, que eram completamente diferentes. Naquelas culturas, o uso do corpo tinha um caráter voltado para as crenças, o que alguns pesquisadores (a exemplo de Marilena Chauí) consideram como sagrado. Segundo Kate Castelbalajac (1995), a maquiagem estética surgiu, com a evolução dos tempos, a partir da própria pintura corporal que o *Homo erectus* fazia ao pintar seu rosto para exteriorizar os demônios internos e exaltar as forças da natureza. A maquiagem, como descoberta da identidade e valorização da expressão, só aparece no século XX.

Dentre os artistas que trabalham com o corpo e que dialogam com a minha pesquisa – em busca de uma naturalidade num limiar entre arte e vida e retirando das artes o vínculo mercadológico e dos seus intermediários – estão Yves Klein, Gilbert e George, Ana Mendieta, Joseph Beuys, Artur Rainer, Shirin Neshath, Azat Sargsyan's, Rosel Grassmann, do Brasil para o mundo Lygia Clark, Hélio Oiticica. Em Salvador, destaque como referência teórico-prática, Ciane Fernandes, Sônia Rangel, Ricardo Biriba, Danilo Barata, entre outros, os quais comentarei, com detalhes no capítulo 2, *O Corpo nas Artes Visuais*.

Alguns autores esclarecem sobre o objeto de estudo dessa pesquisa, a exemplo de Carl G.Jung, Antonin Artaud, Gaston Bachelard, Ana Maria Amaral, Jean-Yves Leloup, sobre as bases da performance de Rudolf von Laban, Jorge Glusberg, Richard Schechner, RoselLee Goldberg, Renato Cohen, Angélica Melendi, Christine Greiner e José Mario Peixoto Santos.

G. Carl Jung (1875 –1961) trata de questões da psicologia humana moderna (analítica) mostrando no processo do inconsciente, a relação com os sonhos, os mitos antigos, descrevendo o processo de individuação, o *self*, e o simbolismo nas artes visuais. A sua ligação com o meu trabalho está na relação entre arte e vida que eu estabeleço em minha obra, na liberação do meu ser por meio das técnicas de Movimento Genuíno que descreverei adiante.

Antonin Artaud (1896-1948), em seu *Teatro da Crueldade*, propõe a conexão entre arte e vida, a intervenção, a criação aleatória etc. Esse artista, poeta e teórico atuou em Paris. Para ele, crueldade, espiritualmente, representava rigor, consciência diante da vida, criando obras que chegavam a provocar irritação nas pessoas, numa espécie de catarse, transe influenciado pelo ritual primitivo. Para ele é onde está à força das artes cênicas, utilizando-se muitas vezes de uma linguagem não-verbal; esse dúbio entre arte e vida não existe; o teatro é a vida. Influenciou muitos artistas entre as décadas de 1960-1980 até a contemporaneidade.

Outro teórico que embasa essa dissertação é Gaston Bachelard, que mostra a dualidade que existe em nossas ações, através das máscaras que usamos no cotidiano, para nos revelar como um outro ser. Sua obra é dividida entre dois regimes: o diurno parte relacionada a questões mais científicas, e o noturno, regime onde ele trata da poesia, das divagações humanas. Essa última é mais relevante para essa dissertação. Bachelard, em seu livro, *O direito de sonhar* (1996), nos revela o desejo que está atrás das qualidades visuais da máscara, mostrando a vontade da dissimulação, através da simulação; o desejo de ser o outro; sendo uma postura entre dois pólos, o oculto e o mostrado, o rígido e o flexível, presente na personalidade humana. Parafraseando George Buraud, ele diz: “as máscaras são sonhos fixados e, correlativamente, os sonhos são máscaras fugazes em movimento, máscaras fluidas que nascem, representam sua comédia ou seu drama, e morrem” (BURAUD *apud* BACHELARD, 1986, p.167).

Outra autora que trata do teatro como um ritual movido por gestos, palavras, objetos e máscaras é Ana Maria Amaral (1996). Segundo ela, as Artes Cênicas transformam o modo de pensar do espectador e, para tanto, o fenômeno do teatro é

um recurso do ator para se transformar no outro, criando uma consciência coletiva, uma magia, estado entre o real e o imaginário. Ela faz um mapeamento da máscara, elemento primordial às artes cênicas, desde as origens orientais às ocidentais.

Leloup (1999) é outro teórico no qual encontramos uma visão holística do homem, fazendo um paralelo entre a tradição e a contemporaneidade. Contextualizando esses conceitos sobre a parte espiritual e psíquica de todos nós, refletindo no lado físico, mostrando aspectos que torna o ser humano simultaneamente rígido e flexível.

Podemos encontrar esses conceitos em seu livro *O corpo e seus símbolos* (1999). Ele analisa com muita propriedade os aspectos humanos existentes em várias culturas e crenças, presentes, por exemplo, na Bíblia, na cabala, na mitologia grega, assim como nos terapeutas de Alexandria, na psicologia e filosofia contemporâneas, além de nos dar o entendimento para as nossas venturas e desventuras. Em uma de suas citações ele diz:

A vida nos é dada, mas nem sempre é recebida. Tudo nos é dado, mas nem sempre é recebido, existem partes de nós mesmos, alguns de nossos membros que são fechados ao próprio movimento da vida que estão fechados ao sopro do Vivente, "vivente" se reportando a Deus [...] cada um de nós, de modo particular e pessoal, tem um espaço de abertura e um espaço de fechamento (LELOUP, 1999, p. 17).

Para discutir conceitos de performance, utilizamos Glusberg, Cohen, Goldberg, Schechner, Maria Angélica Melendi, Ciane Fernandes, Christine Greiner e José Mário Peixoto Santos.

Segundo Jorge Glusberg (1897), se formos buscar no passado, veremos que a performance como idéia de usar o corpo para o fim do trabalho surge desde as manifestações "ancestrais" com referências também do teatro oriental.

As várias vertentes da performance são também analisadas por Renato Cohen, mostrando a performance como ritual, aspecto que me interessa para esse trabalho. Cohen associa essa linguagem artística – performance – a vários

movimentos do cotidiano e das artes, observando que essa linguagem, no mundo e no Brasil, só foi oficializada na década de 80. Antes disso, era associada à cultura *underground*. No teatro, também se observou-se um esforço em adquirir novas linguagens, mais aproximada do cotidiano, a partir do experimentalismo de artistas independentes – Bob Wilson, Victor Garcia, Jérôme Savary – e grupos como O Oficina, a organização de Festivais de Teatro Experimental e com a vinda do Living Theatre, fundado por Judith Malina e Julian Beck e difundindo-se de Nova Iorque para Europa em 1961, proporcionando em seus espetáculos uma mudança no teatro moderno, com repertório inovador, utilizando várias línguas em cena e incentivando a interação com o público presente.³

Também os movimentos *beat*, *hippie* e a *contra-cultura*, além do movimento *Punk-New Wave* e seus desdobramentos, nasceram dos questionamentos entre vida/arte e a procura de mudança na arte.

O primeiro grande grupo de contra-cultura, o *Beat Generation* ou Os *Beatniks*⁴, surgiu nos Estados Unidos na década de 1950, formado por jovens intelectuais que contestavam a cultura de consumo e o otimismo do período pós-guerra americano, o anti-comunismo generalizado e a falta de pensamento crítico.

A geração *beat* influencia o movimento *Hippie*, movimento de contra-cultura dos anos 1960 que presava por uma sociedade alternativa e comunitária, indo de encontro à cultura de massa norte-americana contra a “estética padrão”, valorizando com isso religiões orientais como budismo, hinduísmo e outras religiões ancestrais da América do Norte. Os *hippies* eram radicalmente contra os valores culturais considerados importantes na sociedade: o trabalho, o patriotismo, o nacionalismo e a ascensão social. Negando o patriotismo e a Guerra do Vietnã, andavam com um visual que refletia esses conceitos, proclamando também uma liberação sexual.⁵

Em 1975, a cultura Punk⁶ surgiu nos Estados Unidos como uma manifestação cultural juvenil semelhante aos das duas décadas anteriores, sendo mais “ácidos”,

³ Disponível no site < http://it.wikipedia.org/wiki/Living_Theatre>. Acesso em: 05 nov. 2007

⁴ Disponível no site < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Contra cultura> > Acesso em :05 nov. 2007

⁵ Idem

⁶ Disponível no site < http://pt.wikipedia.org/wiki/Cultura_punk > Acesso em: 10 out. 2007

agressivos, o que podia ser visto desde o visual com roupas de couro com metal aplicados, estilo sadomasoquistas, camisetas brancas, cabelos com cortes inusitados como “crista de galo”, raspados nas laterais e coloridos. Na Inglaterra, predominava uma afirmação da personalidade ou estilo próprio, com o *slogan* “faça-você-mesmo”, ou “qualquer um pode montar uma banda”, utilizavam de sarcasmo e a subversão da cultura. presentes na música, moda e comportamento.

RoseLee Goldberg (2006) é uma das autoras mais consagradas sobre performance, nos mostrando suas origens e nos fornecendo os parâmetros para identificar suas categorias e gêneros.

Richard Schechner (2003) generaliza as maneiras de se compreender a *performance*, avaliando as mudanças de acordo com o tempo e espaço, tratando-a como interfaces de várias tendências.

Passando para um aspecto mais estético do conhecimento humano, encontramos em Maria Angélica Melendi (2003) outras definições do corpo na arte que mostram a evolução da forma de tratamento dada pelo artista desde uma representação, copiando mimeticamente a natureza à sua apresentação, expondo o corpo como trabalho.

Ciane Fernandes é autora de vários textos e trabalhos citados nessa dissertação, entre eles artigos nos quais justifica e esclarece muito a respeito da performance, citando alguns teóricos aqui referidos.

Alguns princípios da cultura oriental ligados à dança-teatro pesquisados por Christine Greiner, servem também de base aos meus trabalhos desde 1998, os quais serão abordados no Capítulo 3: *Rito de passagem*. Ela trata da cultura oriental relacionando-a com o Ocidente.

A importância dessa linha de pesquisa sobre performance está presente no mapeamento feito sobre os artistas plásticos baianos performáticos, realizada por José Mário Peixoto Santos, em 2007. Nesse trabalho, resultado de pesquisa de mestrado, agrupa tendências diversas, organizando de forma cuidadosa aqueles

que foram fundamentais para essa linha de pesquisa no mundo, no Brasil e, principalmente na Bahia, destacando as produções dos artistas nas décadas desde 1970 até a contemporaneidade. Analisa o grupo *Etsedron*, artistas independentes como Sônia Rangel, Ayrson Heráclito, Ciane Fernandes, Jaime Figura; Cíntia Tosta, Mareppe, Ieda Oliveira, Marcondes Dourado e o Grupo Bardo, Tuti Minervino entre outros. Dentre estes no Capítulo 2, tratarei daqueles cujos trabalhos são mais relevantes para o meu trabalho.

Como metodologia, adoto o Sistema/Método Corporal baseado nos princípios de Rudolf von Laban (1900-1981). Laban foi um artista visionário, arquiteto, dançarino, coreógrafo, teórico e pintor do início do século XX que influenciou muito a dança moderna. Segundo Fernandes (2006), Laban inicialmente desenvolveu a forma de dança-teatro alemã influenciado por artes marciais orientais, além de danças circulares e ritualísticas de culturas diversas.

O Sistema Laban ou Análise Laban de Movimento (internacionalmente abreviado para LMA – *Laban Movement Analysis*) foi organizado por sua discípula Irmgard Bartenieff (Alemanha, 1900 – Estados Unidos, 1982). Ela desenvolveu os Fundamentos Corporais Bartenieff, incluídos no Sistema Laban, que passou a organizar-se em quatro categorias: *Corpo-Expressividade-Forma-Espaço* (REIS, 2007). Desde o início da dança-teatro alemã, promoveu o fim da separação entre dança/teatro; corpo/mente; movimento/texto, em uma fusão contínua. Esses dois profissionais Laban e Bartenieff, são fundamentais para essa dissertação, trabalhando as relações de interno/externo e as Conexões Ósseas presentes nas obras descritas e analisadas nesta dissertação.

A Análise Laban de Movimento ou Labanálise, são usadas como forma de descrição e registro de movimento cênico ou do cotidiano em pesquisas artísticas e ou científicas, técnicas de treinamento corporal (teatro, dança, musical) de forma coreográfica e método terapêutico para tratamento em dança-terapia (FERNANDES, 2001), sendo revisitados por Ciane Fernandes, Andréia Reis entre outros em Salvador. Esses princípios estabeleceram associações com as dinâmicas dos movimentos humanos com o espaço, em Formas Cristalinas como o tetraedro, o

cubo, o octaedro e o icosaedro.

O Sistema *Laban /Bartenieff* é dividido em quatro categorias que se integram: Corpo – Expressividade – Forma – Espaço, desenvolvendo uma nova consciência corporal servindo para outras áreas como a dança, o teatro e as performances. O LMA promove o desenvolvimento de conexões internas a partir do princípio do movimento, ligando a “volumetria” do corpo, cinesfera interna, à arquitetura espacial, cinesfera externa. Aos conceitos de cinesfera podemos associar a Banda de Moebius⁷ ou Lemniscate, forma espacial contínua que, segundo Laban, é o estágio entre o nó e a linha, formada por uma superfície tridimensional, de um lado da qual se pode, alcançar o outro lado sem atravessar uma extremidade. Esta figura foi descoberta por Moebius (1790-1868) (FERNANDES, 2002, p.34).

Na técnica do Movimento Genuíno – método desenvolvido entre 1950-60 por Mary Whitehouse, tendo como base os princípios de Mary Wigman e a psicologia de Carl G. Jung – os movimentos são observados por uma testemunha que anota as informações e depois ocorre uma troca de lugar. De olhos fechados, o participante procura cuidadosamente escutar os estímulos internos do corpo, enquanto a testemunha anota o que vê e sente, trocando os papéis depois de um tempo mínimo de dez minutos.

Outra metodologia que inspirou este trabalho, aplicada às artes plásticas por Sandra Rey (1996), é a *Poïética*, ciência e filosofia da criação que faz uma abordagem da obra em processo enquanto se realiza permitindo uma maior liberdade, errabilidade (direito de se enganar), eficacidae (se errou tem que reconhecer que errou e corrigir o erro). Rey coloca esta preocupação em fundamentar o objeto de estudo paralelo a produção artística.

Nas metodologias apontadas há o rompimento de fronteiras entre os processos teórico e prático, os quais ocorrem de forma contínua, diferentemente da

⁷ Modelo conceitual em forma de um 8 (oito), símbolo do infinito, e chamada por Laban de Lemniscate. Para sua confecção, basta pegar uma superfície e conectar as duas pontas, torcendo a forma, antes de ligar os lados, tornando-se assim tridimensional, não diferenciando o interno do externo (FERNANDES *apud* REIS, 2007).

pesquisa científica, de forma geral, que possui um modelo padronizado ou fechado. Na *Poïetica*, segundo Rey (1996), o foco está no processo da obra em construção.

O erro no processo de instauração da obra, não é engano, é aproximação, sinal de que estamos no caminho. Errar, nesse caso, não tem que ser tomado no sentido mais comum de engano ou falha, mas na sua alteridade. Errar no processo de criação tem um único significado preciso: vaguear, se espalhar em algumas direções deixando-se levar pelo caminho apontado pela obra. É a dissipação das possibilidades da obra, apontando caminhos para aquela obra e talvez, para outras que virão (REY, op. cit., p.125-140).

Acreditando na possibilidade de dialogar com os ações e materiais diversos, passando por conceitos de flexibilidade e rigidez presentes na natureza humana, a presente pesquisa levanta algumas questões que nortearam e foram o fio condutor das investigações:

Como posso interagir de forma fluida com as Artes Cênicas e as Artes Visuais? Como posso conectar a técnica de pintura e ações contemporâneas refletindo as memórias do corpo? O que é possível inovar nessa linguagem já utilizada em culturas étnicas e desenvolvida nas Artes Visuais sem correr o risco de se fazer ilustração? Como dar ao meu trabalho um fio condutor que dialogue entre as diversas performances? Como trazer um pouco da cultura local sem ser caricato? Como dialogar com os diversos participantes e co-autores (atores, dançarinos, fotógrafos, *video makers*) que surgem durante as performances e que geram outras linguagens a partir de um conceito inicial do artista?

Nos capítulos que se seguem, analiso as performances realizadas antes e durante o mestrado, as quais são indissociáveis à reflexão teórica.

No primeiro capítulo, **Ritual do corpo: tradição e contemporaneidade**, contextualizo, no tempo e no espaço, as manifestações “ancestrais” com objetivo de buscar essa referência mais atávica para o que desenvolvo de forma desconstruída buscando novos signos.

No segundo capítulo, **O corpo nas Artes Visuais**, faço, a princípio, um esclarecimento das terminologias da performance, passando movimentos e artistas antecedentes, difusores da performance, além de meu ponto de vista sobre o assunto. Posteriormente, no que diz respeito à História da Arte, mostro alguns princípios de performance abordados por vários teóricos e artistas. Traço, também, um breve histórico da performance, mostrando os artistas mais influentes para a propagação dessa expressão no âmbito mundial, nacional e local e que, de certa forma, influenciam diretamente a minha obra.

O terceiro capítulo, **Rito de Passagem**, traz uma trajetória do meu processo como artista, mostrando as mudanças do objeto de estudo: da representação mimética, através da pintura para a apresentação com o uso do meu corpo no trabalho, constituindo esse o meu objeto de estudo. Para isso analiso, de forma conceitual e estrutural, as obras do período entre 1998-2004: *Estudo do Tempo, Corpolux e Fragmentação de Tempo-Espaço: uma proposta multimídia*. Também em 2004, realizei a Ação intitulada *Dafne*, transformada em projeto apresentado para a seleção do mestrado. Nessa obra estavam presentes questionamentos que apontavam para um olhar à mitologia grega e à relação entre Corpo – Alma – Psiquê. Apresento as primeiras obras onde saio dos planos bidimensional e tridimensional entrando no tempo-espaço criativo, que é a quarta dimensão, vivenciando ontologicamente o espaço como os artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica.

O quarto capítulo, **Poéticas Visuais Híbridas: Análises em Processo**, traz as performances desenvolvidas durante o mestrado, entre 2004 e 2006: *Cortando as Amarras, Híbridus Corpus, Fra [cristais] Humanus e Diário de passagem*. Abordo de forma mais direta as minhas preocupações como artista-pesquisador em contemplar o corpo na sua inteireza, revelando as relações humanas da individuação e conexões entre seres individuais.

Por fim, nas considerações finais, coloco, com uma linguagem poética e reflexiva as minhas inquietações como artista ao compreender que, muitas vezes, as idéias não se fecham, mas estão sempre abrindo-se para novos horizontes e possibilidades na pesquisa em arte.

CAPÍTULO 1

RITUAL DO CORPO: TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

[...] a partir do Kabuki e do Nô japoneses, podemos localizar, segundo alguns autores, a verdadeira pré-história do gênero remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos realizados por Leonardo da Vinci no séc.XV e Giovanni Bernini, duzentos anos mais tarde (GLUSBERG, 1987, p.12).

1.1 Antecedentes

A necessidade de rever algumas tradições da pintura corporal de algumas culturas ditas “ancestrais”, concordando com Jorge Glusberg, se faz pela investigação do ritual e da máscara presente nas mesmas. Utilizo esses princípios em meus trabalhos de forma desconstruída, re-editada com meu tempo.

A valorização de uma tribo está ligada ao tipo de pintura por ela utilizada. A maioria usa a pintura corporal com um caráter que não diferencia fantasia e realidade, arte e vida, sagrado e profano. Segundo Amaral (1996, p.34), o homem passa por fases; nos primórdios, a sua relação com o sobrenatural era maior devido ao seu contato com a natureza, tornando-o meio homem, meio animal. À medida que os rituais decaíram, a máscara se dessacralizou, abandonando a representação divina e absorvendo conceitos genéricos mais voltados para o cotidiano, mas nunca perdendo a essência de um fato ou caráter; em verdade, ela é plural e universal, representa vários fatos e sociedades.

Zanine (1983, p.67) fala sobre os objetivos da pintura corporal indígena:

O corpo humano é a base física mais freqüente das atividades. Eles [os indígenas] se ocupam incansavelmente de ressaltar sua beleza, de afirmar seu gosto de viver e, no mesmo passo, de revesti-lo dos atributos que o diferenciam dos animais, bem como de toda a subjacente de outras tribos que a seu juízo, são incapazes de assumir uma forma verdadeiramente humana. Tão humana, aliás, porque divina, uma vez que cada tribo se esforça para apresentar-se com a imagem de seus heróis míticos, pintando-se como eles se pintavam e adornando-se com os enfeites que eles lhes deram para, assim, se embelezarem e se distinguirem.

Zanine ainda especifica os materiais desse cotidiano ritualístico das tribos do Xingu, banhados pelo vermelho do urucum ou enegrecidos pelo negro esverdeado do suco de jenipapo ou raiados do branco de tabatinga, pigmentos utilizados não somente por essa tribo brasileira, mas por tantas outras.

Na contemporaneidade, perdeu-se a essência original dos ritos, desvinculada do significado dos grafismos tribais, mas trazemos esse costume passado para os trabalhos contemporâneos de outras formas, com a ênfase no ritual do cotidiano, com novos signos – presente nas minhas performances e trabalhos de outros artistas. Os trabalhos realizados no ano de 2006 são analisados nessa dissertação como performances que envolvem o corpo, materiais e a participação do público que registra suas impressões, memórias, no corpo humano; esse *Diário de Passagem*.

A importância em se explorar o corpo nos ritos sempre foi inerente às manifestações culturais vistas durante toda a história da humanidade. É através do corpo que existe a abertura para a união do natural humano ao sobrenatural presente nos materiais. Por exemplo, uma madeira extraída de uma árvore milenar para a confecção de uma máscara onde se podem assimilar as forças da natureza ao usá-la, entre outros elementos (AMARAL, 1996, p.27).

Nos rituais aborígenes, associava-se à pele, materiais com cunho ritualístico ou com caráter de identidade tradicional a uma determinada tribo, mas não havia nessas ações uma consciência de “arte” associada ao corpo. As ações tinham um caráter voltado para as crenças, o que alguns consideram como sagrado ou profano. Naquelas culturas, a pintura corporal – tradição presente em seu cotidiano – foi deixada como legado com caráter estético, comemorativo e ritualístico.

Entre os materiais agregados ao corpo como elementos ritualísticos ou, simplesmente, como forma de diferenciação com relação aos animais irracionais ou como meio de definir a identidade de uma tribo encontravam-se os pigmentos naturais obtidos através da argila (nas suas variadas tonalidades), do carvão, do sangue de animais e outros materiais como peles, pêlos, penas, conchas, areia, madeira, metal, chifres, dentes de animais (o próprio marfim), pedra, óleos e gordura, mel, além de aromas e outras substâncias (WANNER, 1998, 2005).

Importante nas tradições culturais atávicas são as marcas feitas no corpo com as mesmas intenções de *Rito de Passagem*. Marques (1997), para explicar a origem desse gênero de pintura corporal, cita Darwin (*A descendência do Homem, o pai da lei do mais forte na evolução das espécies*) que já afirmava: “[...] do Pólo Norte à Nova Zelândia, não havia aborígine que não se tatuasse” (DARWIN *apud* MARQUES, 1997, p.13).

Cada cultura tem seus símbolos e respectivos modelos e motivos que se diferenciam entre si pelas formas e cores adotadas, criando “[...] uma conexão com o ciclo da natureza e com a trindade universal: O Homem, Terra e Cosmos” (RASHER, 2000, p.10).

Com o passar dos tempos, a colonização de muitos daqueles povos nativos fez com que se perdesse muito de suas tradições. As gerações que se seguiram evitaram continuar o que era feito pelos antepassados, como as pinturas corporais, com receio de que serem diminuídas e desvalorizadas pela cultura dita “civilizada”.

Contudo, aqueles padrões pictóricos do corpo são resgatados nos tecidos. Ressaltam-se as estampas presentes nas indumentárias que hoje vemos em diversos grupos do continente africano, em países da América do Sul, como a Guatemala, o Panamá e, sobretudo, o Brasil. Elas traduzem signos extraídos das pinturas corporais – aqui defino como temporárias e definitivas – que, no decorrer das conquistas, foram sendo extintas por questões impostas pelos colonizadores. Essas pinturas, transferidas para as roupas de uso cotidiano, podem ser consideradas as novas máscaras que esses povos usam para, no fundo, mostrar e revelar nos desenhos, mesmo com o novo traje imposto, a verdadeira essência que os representa.

Alguns países como o Brasil, a Índia, o Japão e todo o continente africano foram eleitos para representar o percurso do corpo, enquanto veículo de expressão, no que diz respeito a essa pesquisa.

Muitas são as formas de pintura corporal. Entende-se a palavra pintura, nesse contexto, como uma abordagem mais ampla, incluindo incisões sobre a pele, haja vista as diferentes marcas que são realizadas no corpo, aqui divididas em duas

partes: as marcas temporárias e definitivas. Poderíamos associar o definitivo como um caráter rígido, e o temporário como flexível, mutável, passageiro, fluido.

A pintura corporal indígena brasileira foi comentada e difundida por vários antropólogos e sociólogos em muitos períodos da história, entre eles, F. Pauke, (1750); Rodrigues Ferreira (1791); F. Castelnau (1852); Boggiani (1899); Levy-Strauss (1935) e Darcy Ribeiro (1950). Eles se empenharam em registrar a primorosa pintura corporal indígena no vão esforço de interpretá-la com sua própria visão. No Brasil, os índios fazem a pintura corporal com pigmentos naturais como o urucum, tabatinga, jenipapo, e a usam para expressar o orgulho da raça e diferenciar-se dos animais irracionais (Figura 1).



Figura 1: Esboço de pintura corporal de índios brasileiros feita em papel com tinta do sumo jenipapo. Foto; Levy Strauss, 1935

Autor: Anóã

Fonte: ZANINE, 1983, p.88

O mais completo exemplo da pintura corporal brasileira é encontrado nos índios Kadiwéus, que vivem na fronteira do Brasil com o Uruguai e são famosos pela riqueza dos seus desenhos geométricos. São remanescentes da nação Guaikuru, índios cavaleiros que dominavam toda a região e resistiram à colonização por séculos. Segundo Zanine (1983), os Kadiwéus são os que têm a mais elaborada arte dos padrões de rosto e de corpo, com estilo próprio de desenho abstrato de grande complexidade e equilíbrio. Esses mesmos padrões geométricos são usados na decoração de suportes utilitários, que era uma tradição feminina (Figura 2).



Figura 2: Mulher Kadiwéu, pintura corporal motivo *taigawa*.
Foto: Guido Boggiani, 1892
Fonte: PECHINCHA, 1999



Figura 3: Grafismo corporal indígena Xingu.
Foto: Renato Delarole, 1903
Fonte: LUX VIDAL, 2000 p.35

Algumas tribos, como os Timbiras, utilizam carimbos de placa fixa e rolo como técnica para tornar mais esmerado e prático o processo de pintura corporal (ZANINE, 1983, p.69 -71).

Partindo para o âmbito universal desse gênero de pintura, encontra-se de norte a sul do continente africano um celeiro das manifestações pictóricas sobre o corpo. Essas pinturas refletem em cada clã sua expressão própria e diferentes formas de identificação encontrada nos Berber do Norte, no Marrocos; nos Karos, na Etiópia; nos Wodabe, na Nigéria; nos Swahili, no Kênia e nos Ndebele, ao Sul da África (National Geographic/1999, p.80-97) (Figuras 4,5 e 6).



Figura 4: Berber, Marrocos.
Foto: Ângela Fisher, 1999.
Fonte: National Geographic, p.82

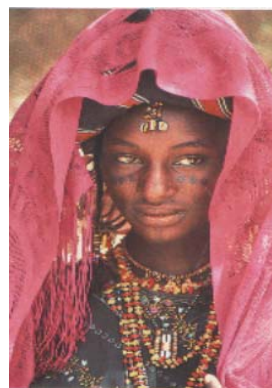


Figura 5: Wodaabe, Nigéria.
Foto: Ângela Fisher, 1999
Fonte: National Geographic, p.87



Figura 6: Karo, Etiópia.
Foto: Ângela Fisher, 1999
Fonte: National Geographic, p.84

Fazendo a conexão da pintura ritualística sobre o corpo entre África e Brasil, Pierre Verger relata os rituais religiosos, mostrando momentos onde a pintura se faz presente a exemplo do texto abaixo:

Chegado o momento dos Abians serem raspados e pintados, expressão familiar empregada quando se faz alusão às provas que vão submeter-se, eles ficarão reclusos durante dezessete dias, exatamente como na África, exceção feita aos iniciados de Xangô e Obaluaê que são de 12 a 14 dias [...] no sétimo dia o crânio dos “Adoxus” é pintado de azul anil e as roupas são coloridas, exceto para Oxalá, que as roupas são brancas. Três dias depois, o corpo dos iniciados é marcado com traços de giz branco. (VERGER, 2003, p. 44)



Figura 7 – *Iaôs*. Iniciadas no Ritual religioso afro-brasileiro

Foto: Pierre Verger, 1948

Fonte: Fundação Pierre Verger

Entre outras pinturas tradicionais de caráter provisório, destaca-se o *MEHNDI* ou pintura de hena, utilizada há milênios no Oriente Próximo, no Norte da África e no sudeste asiático para enfeitar e identificar com o corpo a sua tribo de origem. As origens do uso da planta de hena remontam ao antigo Egito, comprovado em múmias de cinco mil anos atrás. Nessas, as unhas das mãos, dos pés e os cabelos estavam tingidos, assim como também usavam a pomada de hena para proteger os lábios e olhos. A hena foi levada à Índia possivelmente pelos mongóis, cujos desenhos assumiam variadas combinações, passando por florais, animais, brasões

de casais etc. No Ocidente, a hena serviu de inspiração para *Art Décor* (RASCHER, 2000, p.10).

A hena é interpretada de várias maneiras pelas diferentes culturas e, devido a sua associação ao sangue, pode significar tanto morte quanto tristeza, embora também possa representar... vida, beleza, a fertilidade e a proteção contra a magia negra e más influências.



Figura 8 – Swahili, Kênia.
Foto: Ângela Fisher, 1999
Fonte: National Geographic, p.88.

No Antigo Egito, a arte, a ciência e a magia eram unidas debruçando-se sobre a mesma referência: o corpo humano. Tinham uma visão espiritualista voltada para a vida pós - morte, assim se utilizavam das técnicas de embalsamar e mumificar o corpo para a preparação para outra vida, sendo acompanhados por seus pertences depositados no interior das pirâmides.

Assim como as pinturas provisórias acima descritas, existem as pinturas de caráter definitivo, aquelas que, uma vez inseridas na epiderme, tornam-se marcas de caráter identitário que duram por toda a vida, como as tatuagens, escarificações⁸ e cinzelamentos.⁹

⁸ Escarificação: corte sobre a pele para identificar uma sociedade étnica

⁹ Cinzelamento: queimadura feita sobre a epiderme.

Há controvérsias quanto à origem da tatuagem¹⁰, existindo referências em vários lugares com procedência independente. De acordo com Marques (1997, p.13), “essa forma de inscrição no corpo, foi inventada muitas vezes, em diferentes momentos e partes da terra, em todos os continentes, com menor ou maior variação de propósitos, técnicas e resultados”. A tatuagem – inserção de pigmentos sob a epiderme humana – é uma forma mais definitiva de decorar o corpo do que o simples uso da tinta (Figuras 9 e 10).



Figura 9 – Tatuagem de Nativo das ilhas Polinésias.
Foto:Autor desconhecido
Fonte: Creator Tattoo Designer, 2000, p.10

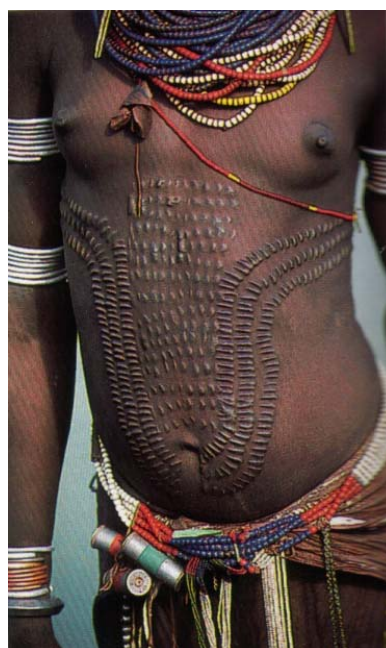


Figura 10 – Escarificação. África
Foto: Ângela Fisher, 1999
Fonte: National Geographic, p.84.

As tatuagens podem ser consideradas formas de comunicação não-verbal que oferecem informações como, a identificação de membros de uma mesma tribo por um desenho comum. No Japão, essa arte foi utilizada para identificar a família dos Yakuza, pertencentes à máfia japonesa, destacando-se desenhos de dragões, cerejeiras, peixes e samurais (Figura 11).

¹⁰ *Revista Tatto Creator*, v.1, n.1, p. 10. Do taitiano Tatau, que significa “ferir” e foi introduzida na língua inglesa graças às três viagens de exploração do capitão Cook, em 1770. O reflexo disso está no romance de Herman Melville, *Moby Dick* (1851), considerado o protótipo do bom selvagem.

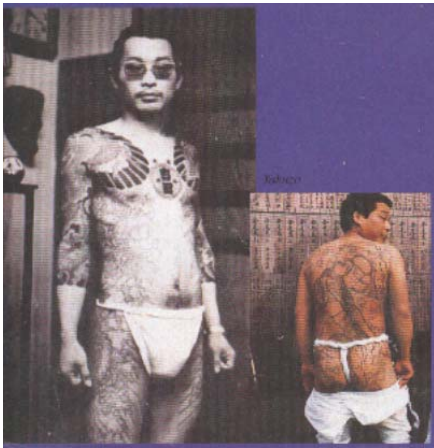


Figura 11: Tatuagem da máfia Yakuza.
Foto: autor desconhecido
Fonte: *Creator Tattoo Designer*, 2000, p.10

A marca redonda no rosto dos índios Karajá, no Brasil, é uma pintura definitiva, identificada como cinzelamento, pois é feita com um cachimbo aquecido e por cima da queimadura é colocada a cinza que se torna negra e definitiva. Essa prática vem sendo, aos poucos, rejeitada pelos mais jovens com receio de serem menosprezados como índio e, por conseqüência, ter o valor do trabalho diminuído (Figura 12).



Figura 12: Índio Karajá com marca redonda no rosto (cinzelamento)
Foto: autor desconhecido
Fonte: *Geográfica Universal*, 1975, p.33.

Na contemporaneidade, ocorre um desgaste desses princípios tradicionais. Em muitas tribos, tanto no Brasil quanto em qualquer parte do mundo, está presente certa resistência em conservar seus ritos e pinturas corporais. Isso se deve ao

sofrimento causado pelo massacre e extinção de seus ancestrais ou mesmo quando eram manobrados e usados como escravos.

Também Araújo Leusa (2003, p.16), aborda como a tatuagem se transformou na pós-modernidade, ganhando novas conotações e ocupando novos territórios, como símbolo de rebeldia, moda e estilo, criando um novo refinamento artístico que mudou a paisagem das ruas neste novo milênio, “deixando de ser não somente uma prática distintiva de grupos marginalizados e minorias étnicas, mas também relacionados como símbolo de rebeldia, moda e estilo”.

Para alguns autores da contemporaneidade como Polzonof (2005), o corpo tem sido relegado a suporte, mas acredito que essa palavra traduza um conceito de objeto, visão mecanicista sobre uma matéria que é animada, viva, que pensa, reage aos estímulos internos e externos.

Com as mudanças sócio-políticas, os valores culturais se desgastaram; o homem moderno com seu caráter mecanicista desvalorizou os mitos e rituais; apoiou-se no objeto funcional. Segundo Amaral (1996, p.291), os rituais contemporâneos são os ritos do cotidiano, os objetos simples do nosso uso diário são nossos elementos sagrados. Estarmos apegados a objetos velhos, que representam nossa memória é exorcizarmos o mal produzido pela mídia de consumo que nos induz a comprar novos objetos.

No próximo capítulo, veremos como os artistas modernos e contemporâneos vêm interpretando estas tradições ritualísticas usando a performance como um meio de unir a arte e à vida.

CAPÍTULO 2

O CORPO NAS ARTES VISUAIS

O instante do ato não é renovável. Ele existe por si próprio: O repetir é lhe dar uma outra significação. Ela não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que ele se desenrola, ele já é uma coisa em si. Só o instante do ato é vida. Por Natureza, o ato contém em si mesmo seu próprio excesso, seu próprio vir-a-ser. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência já é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente do ato. Lygia Clark (1987, p.109)

2.1 Tecendo Conceitos sobre Performance

A citação acima, de Lygia Clark, enuncia a verdadeira essência da performance, vista como uma arte que não deveria ser fotografada, filmada ou registrada de forma alguma, segundo alguns artistas e pesquisadores, por conta de que, nesse ato do registro, essa arte adquire uma outra significação.

A performance é multidisciplinar, por associar várias linguagens, valorizando o processo como parte ou mesmo sendo em verdade, a própria obra de arte. A performance envolve as artes cênicas e as artes visuais, existe em uma interação com o espaço, rompe as barreiras entre arte e vida, e associa-se de um modo geral a várias tendências, que vão desde uma atuação espontânea do cotidiano a um trabalho elaborado. Assim, procuramos neste capítulo mostrar um pouco de algumas de suas características para orientar melhor o leitor.

Mostramos algumas interpretações dentre as vários modos de se ver a performance. Para tanto, escolhemos os autores Jorge Glusberg, RoseLee Goldberg, Richard Schechner, Patrice Pavis, Ciane Fernandes e José Mário Peixoto.

Antes de falarmos de performance, falaremos do *Happening*, que é uma terminologia usada a partir do final dos anos de 1950 antecedente à performance. Alguns artistas norte-americanos (1960-2006) associavam as artes cênicas às artes visuais, a partir também da idéia de Pollock (*Action Painting*), que desmembrou-se em *Action-Collage* ou Colagem-Ação, dando origem ao *Happening*, batizado também por Kaprow com sua obra *18 Happenings in 6 Parts* (1959). O conteúdo não era pré-estabelecido, deixando-se que aconteça a improvisação, com idéias de acaso e espontaneidade, acontecendo em lugares alternativos: ruas, antigos lofts, lojas vazias etc. Esse envolvimento com o público é maior no *Happening* do que na performance. Da mesma forma, os 'atores' não são profissionais, mas pessoas comuns. Os *happenings* acontecem em tempo real e, como tal, não podem ser reproduzidos, enfatizando o cotidiano num limiar entre arte e vida. Suas influências diretas são, além da "Pintura de Ação" de Pollock, o Zen budismo e a música experimental de John Cage.¹¹

A performance, segundo Glusberg (1987), é uma forma de arte que combina elementos do teatro, da música e das artes visuais. Tem relações com o *happening* (os dois, às vezes, são usados como sinônimos), mas a performance difere por ser, em geral, mais cuidadosamente planejada. Pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, acompanhamento, atuação, ação, exploração, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou efeito acrobático (CAMPOS, 1996, p.24)

Goldberg (2006) nos dá uma abordagem histórica da performance como linguagem artística, surgida das vanguardas associadas a eventos de arte, envolvendo a poesia, a música, o teatro entre outras expressões, chamando a atenção da sociedade para as questões sociais e políticas, servindo de laboratório teórico e prático, bem como objeto de estudo para idéias.

¹¹ Disponível em:< http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopédia:_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete+3647&cd_item=8> Acesso em: 20 nov. 2007

A performance aparece na contemporaneidade de forma virtual através da interatividade com o público. Goldberg pontua algumas características da performance, como a possibilidade de ser apresentada: solo ou em grupo; com luz, música ou efeitos visuais feitos pelo artista ou em colaboração; performadas em galerias, museus ou espaços alternativos; sem seguimento linear de pensamento, ou seja, atemporalidade, não exigindo um entendimento óbvio do acontecimento; caracterizada por gestos intimistas e concretos híbridos, onde aparecem elementos cênicos sem exatamente ser uma peça ou uma coreografia tradicional de dança; apresentada de forma efêmera, por alguns minutos ou muitas horas.

Segundo Schechner (2003, p.25), há várias maneiras de se entender a performance. Pode ser qualquer evento, ação ou comportamento, enumerando oito alternativas onde a performance se insere:

- a. na vida diária, cozinhando, socializando, apenas vivendo;
- b. nas artes;
- c. nos esportes e outros entretenimentos populares;
- d. nos negócios;
- e. no sexo;
- f. nos rituais sagrados e seculares;
- g. na brincadeira.

Ele usa a frase “como se fosse performance” para abrir uma investigação mais ampla e classificar os gêneros como performance. E comenta que, com a globalização, ocorre uma contaminação pela mídia, como a televisão e a Internet. Assim, é impossível tornar-se um gênero auto-sustentável pelas interfaces provocadas, tornando-se cada vez mais uma linguagem híbrida.

Schechner (2003) generaliza, vendo esta linguagem como eventos cotidianos ou não, na vida íntima e interpessoal. Pode-se ainda, segundo esse autor, definir-se *performance art* como formação, incluindo a vanguarda artística das artes visuais, estando no limiar das linguagens, mas rompendo com a cênica tradicional, ao passo que *performing arts*, traduz-se como artes cênicas (teatro, dança, música etc.) em sua formação técnica .

Como um artista visual, eu acredito que a performance é realmente uma linguagem escorregadia que abarca muitas tendências. Nos meus trabalhos iniciais, eu estava preocupado em resolver e compreender as técnicas cênicas, com receio de estar entrando em outro campo, diverso daquele de minha formação inicial. Mas, atualmente, vejo que estes critérios técnicos são importantes. Contudo, cada vez mais, a performance pede passagem para uma maior espontaneidade devendo-se servir da técnica de forma mais natural possível, não deixando que se sobreponham as verdadeiras intenções de comunicação do artista; agrupando a casualidade sempre para não perder a fluidez necessária dessa linguagem.

2.2 Um Breve Histórico da Performance

Sem nenhuma pretensão de fazer um mapeamento da performance no mundo, no Brasil ou mesmo na Bahia, mesmo porque já foi realizado por Santos (2007), considero importante destacar alguns nomes como Carolee Schmeemann, Ana Mendieta, Flávio de Carvalho, Antônio Manuel, Ivald Granato, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Maria Beatriz de Madeiros, Márcia X, Etsedron, Sônia Rangel, Ayrson Heráclito, Jayme Figura, Marepe, Ciane Fernandes, Cíntia Tosta, Ieda Oliveira, Marcondes Dourado, ZMário, Marco Paulo Rolla, Tutti Minervino entre outros, alguns destes são de significativa importância para essa dissertação .

Antecedentes destas expressões (performances, inter-artes) surgem desde o início do século XX com as produções de Rudolf von Laban, no Cabaré Voltaire, com reunião de artistas de peso, que foram seus alunos, onde faziam experimentações artísticas consideradas *Avant-Garde* pelas suas inovações (REIS, 2007) e na Bauhaus, onde os figurinos distorciam os corpos com formas geometrizadas e iluminação. Essa escola teve como princípio unificar as artes, (pintura, escultura, artefatos etc.), introduzindo-as, juntamente com a iluminação e o corpo, em trabalhos como o Balé Triádico desenvolvido por Oskar Schlemmer em 1922.

A arte sofreu grandes transformações a partir do começo do século XX, começando pelas atitudes e propostas do Dadaísmo, levando a reconsiderar a aura do objeto de arte com as atitudes e os *readymade* Duchampianos, gerando a fotomontagem. Esta é uma adaptação da colagem, feita de recortes de jornais e revistas com denúncia social e ironia, sendo diversa da colagem do Surrealismo, que tendia para a desorganização poética desenvolvida também nos processos de automatismo psíquico e na *Frottagem*, desenvolvida por Max Ernst. No Surrealismo, havia uma visão mais otimista, sem a negação presente no Dadá (STANGOS, 1991).

As propostas de performance como idéia de envolvimento do corpo do artista na obra surgem desde os dadaístas (1920). Temos por exemplo, as ações de Marcel Duchamp, que realizava fotografias travestido de vários personagens, como *Dick Diabo*, *Rochette de Monte Carlo*, (Figura 13) onde ele aparece usando sobre o seu rosto creme de barbear, transformando sua fisionomia, usando dois chifres. Em *La tonsure* (1920), faz um corte no cabelo desenhando uma estrela na cabeça (Figura 14); em *Rrose Sélave* (1920), incorpora uma mulher (Figura 15). Com essas ações híbridas de performance e fotografia, Duchamp pode ser considerado o precursor o gênero *Body art*, atuando juntamente com o fotógrafo Man Ray.



Figura 13: Duchamp como *Dick Diabo*.

Rochette de Monte Carlo

Fotografia: Man Ray, 1920.

Fonte: Programa *O Shock do Novo*, mostrado na rede televisiva BBC de Londres e exibido pela TVE IRDEB Canal 2 Salvador – BA, 7 Jun. de 1980



Figura 14: *La tonsure*, 1920, Marcel Duchamp.
Fotografia: Man Ray.
Fonte: SANTOS, 2007, p.31.



Figura 15: *Rrose Sélave*, Marcel Duchamp, 1920.
Fotografia: Man Ray.
Fonte: SANTOS, 2007, p.31.

Já os visionários futuristas, realizavam *Seratas*, noites onde aconteciam movimentos artísticos, propagadas por figuras como o poeta Marinetti¹², que incentivavam os artistas a:

Cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia
destemor exaltando as ações agressivas e a
insônia febril.
O salto mortal é a potência de uma
bofetada (*apud* GLUSBERG, 1978, p.13).

Apesar da importância que os outros períodos da história da arte apresentaram com relação à performance, o meu enfoque é nos movimentos que

¹² Filippo Tommaso Marinetti (1876, Egito-1944 Itália) foi um escritor, ideólogo, poeta e editor italiano e iniciador do movimento futurista, cujo manifesto publicou no jornal *Le figaro* em 20 de fevereiro de 1909. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/marinetti> > Acesso em: 28 out.2008.

surgiram após a Segunda Guerra Mundial, nos quais os artistas começaram a usar o corpo como meio de expressão, perseguindo o objetivo de eliminar os limites entre arte e vida. A afirmação do corpo enquanto forma e conteúdo apontava para a primazia do ser humano sobre os objetos, podendo ser situada no contexto histórico imediatamente posterior ao Holocausto, a Hiroshima e ao advento da era atômica.



Figura 16: Sankai Juku grupo franco japonês que tem o butô como referência de seus espetáculos
Fonte: Foto do folder do espetáculo. TCA, Salvador, Bahia, 1998.

Os reflexos do pós-guerra podem ser percebidos no Butô, no qual a expressão do corpo contorcido revela o sofrimento pela catástrofe, mostrando a destruição e que o tempo é irreversível, como jamais havia sido visto em qualquer manifestação artística. Este cenário da era moderna gerou uma massa industrial, combativa: o indivíduo mecanizado, solitário na multidão das grandes cidades, desumanizado, tema tão explorado na arte moderna (SANTOS, 2007, p.23)

As performances apresentadas nesta dissertação sofrem influências do Oriente e do Ocidente. No Oriente, podemos ver a atuação do Grupo Gutai (1954), de Murakami Samuro (Japão, 1925), tendo, entre outros representantes, Kasuo Shuraga, Yohida Toshio, Shimamoto Shozo, Takara Atsuko. Apresentando-se em Tóquio e em outras partes do mundo, o Grupo Gutai tem como princípios explorar a capacidade do corpo humano em produzir gestos e movimentos variados, investigando a participação com o público (SANTOS, op. cit, p. 32).

No ocidente, podemos citar Claes Oldenburg atuando em Nova Iorque, (Estocolmo, 1929), utiliza a monumentalidade americana como ironia em suas obras. Com esses trabalhos, ele sugere que o mundo real “arquitetou uma revolta contra seus donos”. Realizou também performances e *happenings* na década de 1960.

Na Europa, Yves Klein, (1928, Nice, França -1962, Paris, França) pelo modo como ele sistematizou vida e obra enfocando o seu tempo. É dele a frase “Um mundo novo necessita de um homem novo”. A partir dessa idéia, ele mostra que o artista tem que acompanhar o seu tempo e não estar preso às tradições clássicas. Ele perseguia a idéia de percepção sensorial pura, inspirado nas viagens pelo Oriente, o que proporcionou ao artista uma tendência pelo vazio e limpeza de cores e formas na sua obra.

Acreditando na possibilidade de todos vivenciarem com seus corpos o domínio da arte e a totalidade pura, ele criou a cor “azul Yves Klein”, um azul que representa memórias infinitas, “algo que não chegou a nascer e nunca morrerá”. Uma de suas obras mais famosas é *Antropometrias do período azul*, na qual utiliza modelos como pincéis tingidos de azul e ao som de uma música minimalista faz monotipias em vários suportes e as expõem como obra, valorizando também a obra enquanto processo¹³.

Criticando o uso do corpo feminino como objeto por Yves Klein, Rachel Lanchowicz utiliza-se de homens pintados de vermelho imprimindo sobre suportes diversos. Diferente dos dois artistas, eu uso o meu próprio corpo para receber as impressões do público (Figura 17 e 18). A seguir, passo a analisar obras de artistas que, como eu, usam seu próprio corpo como obra de arte.

¹³ Disponível em <<http://www.galeriaantonioprates.com/paginas/yklein.htm>
<http://www.galeriaantonioprates.com/paginas/yklein.htm>. Acesso em: 25 out. 2007



Figura 17: *Antropometrias* do período azul, 1960
 Autor: Yves Klein.
 Fonte: SCHNEEDE, 2000, p.34



Figura 18: *Red not Blue*, 1994. Releitura de Yves Klein.
 Autor: Rachel Lanchowicz.
 Fonte: SCHNEEDE, 2000, p.34

A participação coletiva em uma obra está muito presente no século XX e, Gilbert Prousch (San Martino, Itália, 1943) e George Passmore (Devon, Inglaterra, 1942), conhecidos como Gilbert e George, desde o final dos anos sessenta e início dos anos setenta realizam, em conjunto, desenhos, pinturas, fotomontagens e, sobretudo, performances. A relação de autor e co-autor na obra dos dois é um dos pontos que me interessa.

Eles se conheceram na Escola de Arte Saint Martins, em Londres. Nessa escola, aconteceu uma “comunhão” de vida, idéias, princípios que se materializam em performances coletivas, como é o caso das “esculturas vivas”; entre elas, *Escultura cantante*, onde os dois aparecem vestidos com ternos e com rostos e mãos pintados, portando-se como dois cantores no momento de um espetáculo. Esse gênero de trabalho tem se popularizado, chegando aos artistas de rua em

vários países. Os trabalhos de performance de Gilbert e George se estendem a outros materiais, que são registrados em vídeo e fotografias reproduzidas em preto e branco ou aplicando cores que aparecem também em desenho. O conceito da obra dos dois é autobiográfico, se espelham no seu cotidiano, revelando o medo da sociedade moderna. Em fevereiro de 2007, a Tate Modern, Galeria de Londres fez uma enorme retrospectiva dedicada a esses dois artistas¹⁴ (Figura 19).



Figura 19: *Escultura Cantante*. Performance
Autores: Gilbert e George, 1969
Fonte: <http://it.wikipedia.org/Gilbert&georege>.

Nas décadas de 1960 -1970, as atitudes mais individuais estão em alta, como observamos em Yves Klein que, com a sua obra *O Salto no Vazio* (1960). Criou-se toda uma lenda em volta desse artista (alguns acreditam que esse “salto” realmente aconteceu, outros, que foi uma montagem fotográfica, mas o fato é que serviu de discussão e impacto, mostrando astúcia e dissimulação do artista em simular a realidade não através de pintura ou escultura mimética, mas da fotografia, que cria uma ilusão quase real no sentido de unir arte e vida; registro que para alguns estudiosos da performance, “mata” este fenômeno (a performance), que deve ser espontâneo e em tempo real.

Um outro artista que trabalha com o coletivo atuando como diretor, é Mercy Cunningham que desenvolve suas coreografias a partir da computação gráfica, unindo o corpo e a tecnologia. A *Arte Intermídia* é desenvolvida com as noites de arte e tecnologia da “EAT” (1963-34), onde Kaprow oferece alimentos aos visitantes de um local decadente, no Bronx, em Nova Iorque.

¹⁴ Disponível em <<http://it.wikipedia.org/Gilbert&georege>>. Acesso em: 25 out. 2007

Outro trabalho naquele estilo é *Self-Portrait as a Fountain*, de Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana 1941) (Figura 20). Esse, juntamente com *O Salto no Vazio*, é de grande influência para o desenvolvimento da performance. Esses dois artistas são abordados em meu trabalho pela presença do gesto, da espontaneidade, com a diferença no uso da fotografia, o que não é enfoque da minha obra.



Figura 20: *Self-portrait as a fountain*. 1966-67
Autor: Bruce Nauman
Fonte: SCHNEEDE, 2000, p.22.

Na Europa, o grupo *Fluxus* une vários artistas como Wolf Vostell, Nam June Paik, George Maciunas e John Cage, valorizando o trabalho coletivo, ações com irreverências, dentro dos moldes de Duchamp, associando para tanto arte e vida, usando objetos do cotidiano. Suas obras caracterizavam-se pelos processos contínuos, o conceito de *décollage* e participação do público na obra (SANTOS 2007).

Além destes, temos também artistas representantes do *Aktionismo Vienense* – forma que engloba as ações mais violentas – como Vitor Acconci, Hermann Nitsch, Rudolf Schwaartzkogler, Günter Brus, Artur Raine, Otto Muller, Sterlarc, Mateus Barney (BARATA *apud* GARDNIER, 2003). Eles utilizam uma ênfase nas agressões corporais em seus trabalhos, representando uma transgressão aos corpos sem limites, transformando-os em objetos da arte.

Entre os artistas citados acima, Günter Brus (Arding, Áustria, 1938), atua desde 1950, com influência do Expressionismo abstrato. Na década de 1960, estendeu-se para ações ritualísticas, usando seu corpo para vivenciar violentos processos, como em *Body Analysis* (1960). Sua obra que mais me interessa é *Selbstbemalung* (1964) – menos violenta – na qual ele se coloca sobre uma parede

e se pinta, marcando com um machado a sua cabeça dando uma concepção de ritual a sua ação, criando um diálogo entre corpo e arte. Esta também é uma característica marcante em minhas apresentações (Figura 21).



Figura 21: *Selbstbetbemaalung1*, 1964.
Autor: Günter Brus
Fonte: SCHNEEDE, 2000, p.23.

Joseph Beuys (Krefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986), artista alemão, na Segunda Guerra, alista-se na Força Aérea Alemã e torna-se piloto. Sofre um acidente de avião na Criméia e é resgatado pelos nativos, os Tártaros, que lhe tratam com gordura e feltro para manter a temperatura do seu corpo normal. Esse fato ficou registrado em seu trabalho, onde são enfatizadas memórias pessoais e intrapessoais. Aqueles materiais permaneceram como os principais na sua performance, por exemplo, em *Como se explica quadros a uma lebre morta* (1965), na qual reveste o rosto com mel e folhas douradas, revivendo, assim, a sua experiência no desastre (Figura 22).



Figura 22: *Como se explica quadros a uma lebre morta*, 1965.
Autor: Joseph Beuys
Fonte: SCHNEEDE, 2000, p.27.

Para Beuys, a arte serve para comunicar e modelar a sociedade, criando o conceito de “escultura social”, influenciando vários artistas contemporâneos, nos quais me incluo. Numa entrevista concedida à BBC de Londres, em 1970, Joseph Beuys¹⁵ afirma:

Com o fim da arte moderna, a arte não está morrendo, a arte está nascendo, essa é a minha idéia. Mas então há outra compreensão de arte, é uma compreensão antropológica da arte então todo mundo é artista. [...] Acho que a arte é uma metáfora baseada, em parte, em toda forma de verdades sociais. Mas ela não deveria ser apenas uma metáfora. Ela deveria ser na vida diária uma verdadeira maneira de avançar e transformar os campos de poder da sociedade (Transcrição de parte da entrevista de Beuys).

Outro artista que utilizo como referência é Artur Rainer. Ele faz uso de expressões fisionômicas de figuras catatônicas ou pessoas com deficiência mental e encena isso diante de um espelho para criar suas fotografias, nas quais ele enfatiza essas expressões com pintura abstrata tornando a sua linguagem multidisciplinar. Do mesmo modo, em minhas performances, junto projeções sobre corpos criando uma arte híbrida (Figuras 23 e 24).



Figura 23: *Autotenphotos I* 1968/69.
Autor: Artur Rainer.
Fonte: SCHNEEDE, 2000, p.19.



Figura 24: *Autotenphotos II* 1969
Autor: Artur Rainer.
Fonte: SCHNEEDE, 2000, p.20.

¹⁵ Entrevista de Joseph Beuys no Programa O Shock do Novo, mostrado em rede televisiva BBC de Londres em 1970 e exibido pela TVE Canal 2, Salvado- Bahia, em 7 de Junho de 1980.

O ritual cênico também está presente no trabalho de Ana Mendieta (Havana, Cuba, 1948 – Nova Iorque, EUA, 1985)¹⁶, artista que emigrou para os Estados Unidos porque sua família fazia oposição ao regime governamental. Vivenciou a rigidez de colégios internos em Yowa, o que influenciou sua obra no sentido de libertação de fronteiras. Trabalhou com a descoberta de diferenças, com a mensagem política do feminismo assim como a questão dos ritos étnicos.

Essa artista utiliza agregações sobre o corpo. Na obra *Plumas en una Mujer*, Universidade de Iowa, 1972, cola plumagem sobre o rosto, incorporando uma mulher pássaro num rito de passagem, procurando descobrir diferenças (Figura 25).



Figura 25: *Plumas en una Mujer*, 1972.
Autor: Ana Mendieta.
Fonte: SCHNEEDE, 2002, p.21
Fonte

Ana Mendieta foi uma das referências para a minha performance *Cortando as Amarras*, que fala sobre a libertação de paradigmas estabelecidos pelo destino, o rito de passagem, a noção de máscara incorporada para essa liberação do ser interior, rituais de re-conexão. Associo-me à autora pela proposta de libertação, deformação do corpo, para falar de novas organizações corporais, feitas nos materiais. Distanciando-me do seu trabalho pelo fato desse ter uma memória muito pessoal daquela artista, mas dialogamos no que diz respeito às propostas que agregam objetos, pinturas sobre o corpo para comunicar-se as inquietações do artista.

¹⁶ Disponível em < http://en.wikipedia.org/wiki/Ana_Mendieta > Acesso em: 07 nov, 2007

No universo da performance, destacam-se outras mulheres como Marina Abramovic, Gina Pane, Carolee Scheneemann, Yoko Ono, Rebeca Horn, Ann Hamilton, Tânia Bruguera, Laure Anderson, Angelica Festa, Valie Export. Mas que não têm referência direta com essa dissertação, que não pretende abarcar todo o contexto histórico, mas buscar contextualização em alguns artistas que dialogam com os trabalhos aqui apresentados. Entre todas as artistas acima citadas, existe uma intenção de tratar da transgressão do corpo. Podemos citar *Ritmo Zero* (1974) obra de Marina Abramovic que trata da manipulação do seu próprio corpo pelo público com objetos que são deixados sobre uma mesa expondo-se a riscos de agressões ao seu corpo. Neste caso observamos uma relação entrega do artista como veículo de comunicação entre artista-obra-público, presente em meu trabalho *Diário de Passagem* (ver cap. 4).

No contexto nacional, mas que se repercutiu mundialmente, Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 - Rio de Janeiro, 1988) e Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937 - Rio de Janeiro, 1980) foram artistas brasileiros que exploraram em suas ações, objetos e conceitos que abriram novos espaços para a arte contemporânea. Utilizaram instalações e objetos para buscarem interação com o público. Trabalhavam com a obra aberta, valorizando o processo de construção, recentemente denominado *Poética*. No Brasil, eles são os principais precursores dessa arte subjetiva.

Lygia Clark tem a concepção de que “a idéia como um espaço abstrato e a realização é um espaço-tempo”.¹⁷ Atuou, a princípio, como concretista (1956-57) e, posteriormente, rompeu as fronteiras ao sair da visão óptico-perceptiva, contemplativa, apreensão rígida, gestáltica, passando para o campo da fenomenologia, das “vivências”, do processo como arte proposta pelo Grupo Frente. Este grupo neoconcretista era composto por artistas e pensadores, entre os quais, os cariocas, Ivan Serpa, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Willys de Castro e Ferreira Gullar. Entre várias teorias, defendiam o não-objeto, o tratamento descontínuo da superfície na tentativa de romper a distância entre o espaço e a obra, integrando os dois como princípio (BRITO, 1985).

¹⁷ Disponível em <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/index.html>
.Acesso em: 25 out. 2007

O *Anel de Moebius* por muito tempo esteve presente como signo na obra de Clark: como sinal de processo e continuidade, a exemplo das obras: *Diálogo* (1966), *Caminhando* (1967); *A Casa é o Corpo* (1968) e *Corpo Coletivo* (1974). Na primeira a artista usa o citado anel revelando na obra um processo contínuo (Figuras 26 e 27). Na segunda, ela corta papel formando o supracitado elemento seqüencial; na terceira e na quarta obra, Clark, está mais envolvida no trabalho com o corpo humano para os seus processos criativos. Em todas essas obras, o público interage de modo sensorial (Figura 28).



Figura 26: *Diálogo* 1966
 Autora: Lygia Clark
 Fotografia: Guy Brett
 Fonte: FUNARTE, 1987, p.3



Figura 27: *Diálogo*, 1966 (detalhe)
 Autora: Lygia Clark
 Fotografia: Sérgio Zalis,
 Fonte: FUNARTE, 1987, p.5



Figura 28: *Nostalgia do Corpo / Objetos "relacionais"*, 1966.
 Autora: Lygia Clark
 Fonte: FUNARTE, 1987, p.10

Hélio Oiticica foi um artista que seguiu as mesmas escolas de Lygia Clark. Desenvolveu em sua obra os chamados Meta-esquemas, desenhos nos quais manipulava as formas simples, objetivando estimular o olhar e a mente. Entre 1959 e 1960, mudou seus princípios concretistas, passando a ser um artista Neoconcreto. Saiu da bidimensionalidade do quadro, libertando a cor da tela, visando especializá-la. Em 1961, expôs no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, a maquete do Projeto *Cães de Caça* – espécie de jardim japonês – adicionando os seus objetos *Penetráveis*, peças sensoriais por meio das quais o público participava da obra, vestindo-as.

Em 1965, apresentou *Parangolé*, primeira manifestação ambiental coletiva, envolvendo capas, barracas, estandartes e passistas da favela da Mangueira, na mostra Opinião 65, realizada no MAM - Rio. Em 1966, exibiu a manifestação ambiental na Sala de Sinuca, durante a mostra Opinião 66, no MAM – Rio. Hélio Oiticica aborda a questão da inclusão social, associando pessoas residentes em favelas como parte de suas obras, a exemplo de Nildo da Mangueira (Figura 29).



Figura 29: *Parangolés*, 1966.
Autor: Hélio Oiticica.
Foto: Sérgio Zalis,
Fonte: FUNARTE, 1987, p.12

No ano seguinte, apresentou manifestação ambiental *Tropicália*, espécie de labirinto feito de *Penetráveis*, monitorados por um olho televisivo, na mostra Nova Objetividade Brasileira, no MAM Rio, no ano seguinte. Realizou também, no Aterro do Flamengo, a manifestação ambiental coletiva *Apocalipopótese* (1968). De 1970 a 1978, fez carreira no exterior, como bolsista da Fundação Guggenheim, fixando-se

em Nova Iorque. Em 2007, participou da retrospectiva *Information*, realizada no Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMA)¹⁸

Em André Araújo (2006, p. 1), sobre arte contemporânea, encontramos estas mesmas afirmações sobre estes dois artistas visionários:

No Brasil, o pioneirismo de Lygia Clark foi buscar na psicanálise a experiência de trabalhar junto com a arte, as políticas do corpo, e Hélio Oiticica, em incluir o corpo do espectador em sua obra, promovendo a interação corpo e obra. Ambos faziam parte do movimento neoconcreto em que se preocupavam com a participação do espectador na obra. Lygia com os seus bichos e objetos “relacionais” e Hélio Oiticica com seus “parangolés” e performances públicas. A psicanalista Suely Rolnik (2002, p. 45-46) aponta que nesse momento a arte participa da decifração dos signos, das mutações sensíveis, inventando formas pelas quais tais signos ganham visibilidade e integram-se ao mapa vigente. A arte é, no entanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo.

Também utilizando aquelas percepções multidisciplinares, Rosel Grassmann, associa Movimento Genuíno, pintura corporal e fotografia em seu trabalho promovendo *workshops* numa associação direta com o trabalho que venho realizando, sendo diferente apenas em relação ao espaço de atuação (Figura 30). Grassmann tem por finalidade extrair uma face oculta das pessoas para fotografá-las e isso é feito através da pintura corporal, com experiências de *workshops* que desenvolve ao ar livre, encontrando resultados surpreendentes.



Figura 30: Pintura corporal, 1998
 Autor: Wagner Lacerda
 Foto: Rosel Grassmann
 Fonte: CAJÁIBA, 1999, p.32

¹⁸ Disponível em: < <http://www.artbr.com.br/casa/biografias/helio/> > Acesso em: 25 out. 2007

Identifico-me também com Shirin Neshat, pela escrita no corpo que surge em algumas fotografias, denunciando o que é feito com as mulheres no seu país: o Irã (Figura 31). Assim, dialoga com *Diário de Passagem*, mesmo não sendo as mesmas condições em que ela viveu; mas uma forma de usar o corpo para dialogar com o público.



Figura 31: *Rebellisque Ruhe*, 1994.
 Autor: Shirin Neshat
 Fonte: SCHNEEDE, 2002

Outro artista contemporâneo é Azat Sargsyan's (Yerevan, Armênia, 1965). Na obra *Azatapolitanas*, ele busca o apelo para o encontro em nosso interior da duodécima "cidade" com uma iconografia de um metropolitano. Na última peça dessa tríade chamada *Ajude-me*, apresentada da XXV Bienal de São Paulo, o referido artista coloca 12 faixas de gazes que saem do seu corpo nu, precisamente do peito, e ganham o espaço da galeria esperando que alguém venha libertá-lo. Essa imagem estética associada ao conceito de libertação também se aproxima de *Cortando as Amarras* (Figura 32), que analisaremos mais tarde no capítulo 3.



Figura 32: *Ajude-me*
 Autor: Azat Sargsyans, 2005.
 Fonte: Folder da exposição do artista na XXV Bienal de São Paulo

Grande referência para essa dissertação é o ator-dançarino francês, Xavier Le Roy (Juvisy Sur Orge, França, 1963), Ph.D. em biologia molecular que se iniciou na dança aos vinte e quatro anos. Desenvolve seu trabalho em Berlim desde o início dos anos noventa. Na sua performance *Self-Unfinished* (1998), de forma muito natural e irônica, reinventa a dança promovendo desconstruções do seu corpo ao virar-se de cabeça para baixo junto a uma mesa, mostrando novas possibilidades físicas e encontrando uma forma peculiar de ver o mundo (FERNANDES, 2005).

Entre tantos artistas plásticos performáticos citados e analisados por José Mário Peixoto Santos, em sua dissertação *Os Artistas Plásticos e a Performance na Cidade de Salvador*, defendida em 2007, podemos comentar melhor sobre aqueles que mais se aproximam do meu trabalho, a exemplo da artista carioca Sônia Rangel, além de Ciane Fernandes. As duas tiveram um processo de evolução das suas carreiras semelhante ao meu, ou seja, originando-se nas artes plásticas e envolvendo-se com as artes cênicas.

No contexto local, Salvador-BA, segundo Santos (2007), temos várias tendências de performance, a começar pelos artistas das décadas de 70 - 80 que seriam a proto-performance em Salvador, destacando-se a pesquisadora, artista e professora Dra. Sonia Rangel (1948, Rio de Janeiro, RJ), que continua em atividade. Em seus trabalhos, não hierarquiza as linguagens envolvendo objetos cênicos, performance, pintura corporal e sobre tela, como um todo.

Rangel passa a residir em Salvador na década de 1970 e estréia no campo do teatro com a peça *Abraão e Isaac* (1973), apresentada no pátio e na capela do Solar do Unhão, com influências do "Teatro Ritual", com a presença de um carneiro vivo em cena, sob a direção de Carlos Petrovich. Em 1978 inicia a constituição de um grupo, onde vários artistas passaram, contudo vai se consolidar como Grupo Posição e atuar até 1984. Além da própria artista, participavam Carlos Petrovich, Zélia Maria, Chico Diabo, Juraci Dória e Reinaldo Eckenberger.

A partir de 1980, realizou os seguintes projetos: *Tabu Corpo Totem* ; *Circumnavigare*; *Exvotografia* e *CasaTempo*.

O primeiro *Tabu Corpo Totem*, foi um projeto selecionado para a 1ª bienal foto-Bahia no MAM. (Figura 33).



Figuras 33: Projeto Coletivo Tabú -Corpo-Totem
 Pintura Corporal: Gisele Rocha
 Modelo: Sônia Rangel
 Foto: Aristides Alves

O segundo *Circumnavigare* envolveu uma exposição, a dissertação de mestrado, livro, vídeo-instalação, performance etc. designa um ciclo de trabalhos com participação em eventos diferenciados.

O terceiro (o tema dos ex-votos) pesquisado ao longo de 10 anos (1973 a 1983) gerou também um ciclo de trabalhos, e participações em eventos, (exposição individual no MAM; exposição itinerante Arte Bahia Hoje; Bienal Latinoamerica; entre outros, e um espetáculo na Oficina Nacional de Dança (1980) chamado *Exvotografia*. (integração de artes plásticas - teatro – música - dança), Direção de Carlos Petrovich e Música de Lindenberg Cardoso. Apresentado no ICBA como espetáculo selecionado nesta oficina. A obra de Sonia Rangel obra plástica serviu de cenário, objeto de cena e fonte para a encenação. Também Trabalhou como atriz-dançarina, num grupo com muitos outros atores-dançarinos.

O quarto projeto *CasaTempo*, designa o mais recente ciclo de trabalhos, ligado ao doutoramento em Artes Cênicas. Gerou a tese, o livro, criação de espaços poéticos e também performances.

Das suas obras, as que mais se aproximam dessa dissertação, são as que derivam do projeto *Tabu-Corpo-Totem*, no final dos anos 80, e do projeto

Circumnavigare, de 1995, nas quais existe uma associação ao ritual que envolve as artes cênicas e as artes visuais.

Dentre os artistas que se destacam na década de 1990, Santos (2007) cita Ciane Fernandes, que atua com a dança-teatro, segundo o Sistema Laban/Bartenieff. Ela associa o cotidiano ocidental tanto do Brasil quanto do exterior às tradições de várias culturas orientais. Trabalha com o princípio da repetição e transformação. Santos descreve vários trabalhos de Fernandes, por exemplo, *Poesia Prematura* (1997); *CorPoesis Prematurus* (1999), que tem fundamentos do Butô; *Sem-Tidos* (2000); *Odonto-ilógica* (2000) e *Übergang* (2003). Este último associa vários aspectos culturais, referência de estranhamento quando nos encontramos em locais de culturas diferentes associa o popular ao erudito e mostra a vivência de uma latina em Berlim, fato ocorrido com ela na ocasião que esteve na Alemanha.



Figuras 34: *CorPoesis Prematurus*, 1999.
Performance: Ciane Fernandes
Maquiagem, Figurino e Cenário de Wagner Lacerda
Foto: Marcus MC
Fonte: Acervo do artista

Ciane Fernandes, (1965, Anápolis, Goiás) é referência direta para os meus trabalhos. Foi quem me iniciou na arte da performance, através de aulas de técnica de corpo, vivências como amigo e colaborador. A artista contemporânea, pesquisadora e professora goiana, que vive em Salvador desde 1996, realiza inúmeros espetáculos nos quais mostra as faces ocultas do corpo, revela que dançar não é fazer um movimento “belo” para agradar ao público. Ela nos mostra a liberdade do artista em fazer movimentos considerados “estranhos”, originados a partir do Movimento Genuíno, tradução utilizada por ela para o termo em inglês *Authentic Movement*, onde a técnica não aparece em primeiro plano, mas surge naturalmente do movimento pelo consciente/inconsciente.

Outro artista que associa a cultura popular à performance é Ricardo Biriba. Em sua dissertação de mestrado *Nordestinados: uma performance armorial* (1997), usa os fenômenos culturais dos *Bois-Bumbás de Parintins*, campo pouco explorado na linguagem estética e artística e que em *Cortando as Amarras* também faz-se a aproximação da tradição popular com o contemporâneo. A nossa diferença está na forma de cada artista expor esta conexão.

Em todos esses artistas citados encontro a relação do interno/externo, o flexível/inflexível do artista relacionando arte - vida, princípio que inspira minhas produções.

Agrupei todos esses artistas não somente de uma forma linear na história mas vendo os que mais me interessam, por dialogarem com o meu trabalho na sua concepção cênica, na metodologia e de, certa forma, em todos eles podemos ver a questão do interno-externo interligado, como no Anel de Moebius. Além disso, também está inserida a questão do ritual, da pintura corporal como extensão da máscara, que é usada de maneiras distintas e com materiais variados em cada artista.

Meu trabalho segue uma linha de performance que associa corpo, pintura, ação, hibridização, ritual, sem agredir o corpo, pelo contrário, como com Grassmann, a pintura corporal é uma sensibilização do corpo, e a performance valoriza o corpo sutil. De forma poética, comunico as minhas impressões, sensações, vivências, memórias, dialogando com todos aqueles que trabalham com multiculturalismo.

Saindo do passeio pelo corpo nas artes visuais, onde abordamos de maneira breve os conceitos e artistas que trabalham com performance, entraremos no meu rito de passagem necessário para me encontrar enquanto performer.

CAPÍTULO 3

RITO DE PASSAGEM: PERCURSO DO ARTISTA

Esse capítulo vem revelar um pouco da minha trajetória como artista, mostrando as constantes mudanças do objeto de estudo: da representação mimética do corpo humano em pintura sobre tela para a apresentação como ser humano em cena através das performances.

As pinturas, de forma geral, tinham um estilo surrealista, associando figuras humanas a planos que ficavam de fundo até se encontrarem com os elementos centrais. Eram figuras humanas híbridas que se associavam às conchas, mostrando as relações entre o corpo e as formas da natureza (Figuras 35 – 37).



Figura 35: *Estudo do tempo*, 1998.
Autor: Wagner Lacerda
Técnica: Acrílica sobre tela.
Acervo do artista.



Figura 36: *O Alquimista*, 1998.
Autor: Wagner Lacerda
Técnica: Acrílica sobre tela.
Acervo do artista



Figura 37: *Quebrando as Amarras*, 1998
 Autor: Wagner Lacerda.
 Técnica: Mista sobre tela

Em prosseguimento, exploro as texturas e fotomontagens nas pinturas, investigando sempre, o ciclo da vida representado nas espirais e ampulhetas, na *Série Ciclo das Eras* (2005) (Figuras 38 – 41).



Figura 38: *Krita Yuga*, 2005
 Autor: Wagner Lacerda.
 Técnica: Acrílica sobre tela
 Acervo do artista



Figura 39: *Tetra Yuga*, 2005
 Autor: Wagner Lacerda.
 Técnica: Acrílica sobre tela
 Acervo do artista



Figura 40: *Duapara Yuga*, 2005
 Autor: Wagner Lacerda.
 Técnica: Acrílica sobre tela
 Acervo do artista



Figura 41: *Kali Yuga*, 2005
 Autor: Wagner Lacerda.
 Técnica: Acrílica sobre tela
 Acervo do artista

Algumas pinturas são interpretações de performances que realizei com o grupo A-Feto do qual falarei mais adiante. Minhas últimas pinturas de 2006 já mostravam uma preocupação com as modificações do corpo humano, com a utilização da tecnologia, inspiradas em obras cinematográficas como a trilogia Matrix, discutindo este corpo híbrido. Esses trabalhos foram expostos na mostra *Hibridus Corpus*, a qual comentarei no capítulo 4 (Figura 42).



Figura 42: Conexões híbridas, 2006.

Autor: Wagner Lacerda

Técnica: Mista sobre tela

Fonte: Acervo do artista

Nesta passagem do bidimensional e tridimensional para a performance, vejo a necessidade de ir mais além, saindo da terceira dimensão e entrando na quarta dimensão, onde podemos sentir o tempo e o espaço nos movimentos. Para isso, utilizo a performance como um ritual, associada às pinturas desde as primeiras exposições realizadas entre 1987 e 1994. Neste período, no qual já buscava a interação das artes levando sempre artistas do teatro e da dança para os *vernisagens*.

Durante meu percurso, obtive colaboração e troca de intervenções em trabalhos de outros dançarinos, como Marta Bezerra e o Grupo de Dança Experimental Brasileira; as irmãs Rosane e Rosana Peixoto; Ciane Fernandes; Lusérgio Nobre, Patrícia Medeiros; Ricardo Fagundes; Sonia Witte e Andréia Reis.

Para a exposição *Ilhas humanas* (1987) convidei o Grupo de Dança Experimental Brasileira da cidade de Itabuna-BA, liderado pela dançarina Marta Bezerra. O Grupo apresentou uma performance utilizando *Contact improvisation*

técnica americana onde o dançarino se conecta ao outro por impulsos espontâneos e improviso.

Marta Bezerra (1972, Itabuna-BA) é uma dançarina radicada em Salvador, que se especializou na técnica de *Contact Improvisation*, criando projetos variados, entre eles, *Dançando nas Montanhas*, no qual ela faz integração do corpo com a natureza. Atualmente é diretora e dançarina integrante do grupo GAIA (Grupo de Arte de Integração Ambiental). O trabalho mais recente desse grupo é *Corpo e Cordel, uma ópera nordestina* (para o qual eu realizei adereços e remontei objetos cênicos da versão original de 2004), destinado a alunos da rede pública de ensino. Re-estreado em setembro de 2007, apresentando-se em algumas cidades do interior da Bahia.

Lusérgio Nobre (197-, Aracajú-SE) trabalhou com dança contemporânea e dança-teatro em Salvador, destacando-se no espetáculo *Tempos em Tempos* (1998)¹⁹, para o qual fiz cenário e maquiagem. Participamos de projetos coletivos em 2003, na exposição *Fora da ordem*, onde fez interferência com a performance do mesmo nome, concebida e dirigida por mim. Permaneceu na capital baiana até 2006, transferindo-se para sua terra natal.

Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira (1976)²⁰ é ator-dançarino. Participou do grupo A-Feto, apresentando-se em *CorPoesis Prematurus; A Bofetada* (2004-2006); *Capitães de Areia* (2002-2004); *Rerembelde* (2005-2007); *Da ponta da língua à ponta do pé* (2007); Encontro de Investigação Coreográfica (*EIC*, 2007) entre tantos outros espetáculos em Salvador-BA. Atuou em *Estudo do Tempo* (1999), sob minha direção e concepção, na primeira exibição dessa performance, que comentaremos mais adiante.

Ao vir para Salvador, em 1991, com o ingresso no Bacharelado em Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFBA, pude fazer amizades que muito

¹⁹ Resultado de sua monografia Aperfeiçoamento/Especialização em Coreografia - UFBA. Orientado por Ciane Fernandes

²⁰ Antônio Oliveira tem formação com enfoque na Preparação Corporal do Ator. Em sua dissertação de mestrado da Escola de Teatro da UFBA, trabalha com o Sistema Laban/Bartenieff na formação do ator contemporâneo.

contribuíram para o desenvolvimento da minha produção artística; por exemplo, com Alba Sampaio, também artista plástica e fotógrafa, com quem compartilhei momentos de criação.

Para a exposição *Na intimidade das Conchas* (1994), apresentada na Galeria do aluno, na escola de Belas Artes da UFBA, convidei Rosana Peixoto²¹ (1971). A dançarina e artista plástica baiana interagiu com uma performance ligada à temática marinha, traduzindo com sua expressão corporal o espírito misterioso do mar, presente também nos meus trabalhos de pintura apresentados naquela ocasião (Figuras 43 - 46).

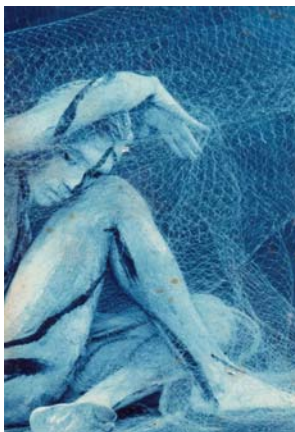


Figuras 43, 44, 45 e 46: *Na intimidade das conchas I-IV*, 1994, Wagner Lacerda.
 Performer: Rosana Peixoto
 Fonte: Acervo do artista

Outra parceria formada durante o meu percurso foi com a atriz e dançarina Ciane Fernandes (já referida com capítulo anterior). Com ela, pude trocar experiências, participando de muitos laboratórios e espetáculos, como a instalação-

²¹ Tem formação em balé clássico. Esta dançarina atuou em várias performances como convidada por outros artistas para abrir exposições na década de 1990 em Salvador, atuando com a sua irmã gêmea Rosane Peixoto em *Anônima-ia* (1995), performance de Marcondes Dourado. Prêmio da Bienal do Recôncavo São Félix. Além de participar da performance *Cortando as Amarras*, analisada no Capítulo 4 dessa dissertação.

performance *Caos*, na exposição *Passagem* (1998), apresentada na Galeria *Cânizares* da Escola de Belas Artes, UFBA, no dia 17 de junho. Foram realizados laboratórios prévios de fotografia, onde pude vivenciar a relação criação e criador em cena para a idealização da performance (Figuras 47 e 48).



Figuras 47 e 48: Laboratórios de *Pintura corporal* / performance e instalação para Exposição *Passagem* (Detalhe I)
 Autor e modelo: Wagner Lacerda (Detalhe II)
 Registro fotográfico: Alba Sampaio
 Fonte Acervo do artista

Partindo dessas premissas, as fotografias foram mostradas para Ciane Fernandes, que fez a performance com a instalação utilizando a Harmonia Espacial de Rudolf Laban, trabalhando com as tramas de redes presentes na instalação *Caos*, que sugeriam os elementos formadores do espaço (ponto, linha, superfície, volumes), reafirmando com o corpo a existência dos poliedros regulares presentes de forma intuitiva no espaço. Na teoria do espaço de Laban, o corpo cria complexos percursos em formas cristalinas. A partir desta teoria, a interação com as redes no espaço da galeria, constituiu-se na base da movimentação da performer (Figura 49).



Figura 49: Intervenção/Performativa de Ciane Fernandes na instalação *Caos* Exposição *Passagem*
 Foto: JSVÍdeo produções
 Fonte: Acervo do artista

Outras salas foram criadas associando pintura/performance/instalação, como em *Black Box* (caixa preta), instalação/performance instaurada numa sala toda azul, onde minhas pinturas se destacavam ao fundo, em monocromáticas de azul marinho e representação de figuras brancas, pintadas sobre tela. Os dançarinos no primeiro plano estavam cobertos em tecido de malha, criando formas que se modificavam (Figura 50).



Figura 50: *Black Box*
Performance /instalação de Sonia Witte, Capinan e
Wagner Lacerda
Exposição *Passagem*, 1998.
Foto:JSVideo produções
Fonte:Acervo do artista

Num dos cantos desta sala, eu estava escondido emitindo luzes de raio laser sobre todo o espaço. A percepção do público dava-se através de uma pequena abertura na porta, enquanto ao fundo da sala havia um poema de Antonin Artaud, apresentando princípios existencialistas, questionando a autonomia do ser humano sobre a sua existência e transgredindo a relação com Deus. O texto original diz, entre outras coisas: “Antes de me suicidar exijo que me assegure a respeito do ser [...] eu gostaria de estar seguro a respeito da morte. [...]” A relação da obra com o poema está na descrença dos paradigmas religiosos, sociais e culturais estabelecidos pelo destino para a humanidade sendo, dessa forma, talvez, uma inquietação geral neste novo milênio (ARTAUD, 1995, p. 16).

A relação entre o corpo dos dançarinos, as figuras representadas nas pinturas e o texto de Artaud – cujo teatro é denominado Teatro da Crueldade – traduziam um estado de rigor e lucidez para enfrentar os fatos sobre a vida e a morte. Na instalação, os corpos inquietos representavam a condição humana de dependência divina.

No percurso da minha obra, descobri que a pintura sobre tela mostrada na exposição coletiva com a alemã Sonia Witte, intitulada *Passagem* (1998), ainda era uma representação mimética. Mesmo associando pinturas às instalações e performances, ainda estava preso ao espaço pictórico bidimensional, embora existisse o interesse em convidar o público para interagir com a obra numa discreta simulação de instalação, utilizando redes de pesca presas aos quadros conectados ao espaço (Figura 51).



Figura 51: *Caos*. Instalação - Exposição *Passagem*. 1998.
Intervenção do público
Foto: JSVÍdeo produções
Fonte: Acervo do artista

Em 1997, integrei-me ao A-Feto Grupo de Dança-Teatro da UFBA, coordenado por Ciane Fernandes, trabalhando na concepção de maquiagem e figurinos para *Poesia Prematura* 1997. Durante cerca de um ano, trabalhamos no processo do espetáculo *CorPoesis Prematurus*, que estreou em 1998, onde desenvolvi a criação do cenário, figurino e maquiagem, viajando por várias cidades da Bahia, associando a experiência de dança-teatro de Ciane Fernandes à minha prática de maquiagem /pintura corporal, cenografia e figurino.

Essas vivências e referências foram muito significativas para meu trabalho. A estética do espetáculo utilizava alguns conceitos asiáticos contemporâneos, como MA e Corpo Fluido.

O MA é um conceito histórico mitológico que vem de um ideograma oriental encontrado na construção do corpo do Butô japonês. Para Masakatsu Gunji (apud GREINER, 1998, p. 40) o MA é:

O espaço ou tempo entre um movimento e o outro. entretanto não é um espaço vazio. é um tempo espaço que pode ser transportado artisticamente (...) é a base do sentimento físico e estético do movimento das pessoas. Por isso mesmo não há uma definição clara e lógica da palavra.

O escultor Isamu Noguchi, faz uma relação entre o MA com a pesquisa do músico John Cage e do coreógrafo Mercê Cunningham, baseado no conceito do filósofo/cientista R. Buckminster Fuller, trazendo a questão da “sinergia” presente no comportamento de coisas não planejadas, assim com os eventos que acontecem em um único momento de forma inesperada, configurando-se na espontaneidade casual da criação do artista.

No meu trabalho encontro o MA no momento de transe entre o autor, obra e público. Onde as coisas acontecem instantaneamente fora do planejamento da performance, num vazio potencial da interface criativa. Assim vivenciar o momento da experiência.

Corpo Fluido relaciona-se com um corpo energético, criado a partir dos meridianos da medicina chinesa. Está associado a imagens de vida intra-uterina, representando a placenta e a gestação, o oceano e animais aquáticos, o bebê no útero da mãe entre outras coisas. O figurino e cenário também embutidos na coreografia, acompanham esses conceitos com fluidez.

Segundo Ciane Fernandes, o corpo fluido relaciona-se à Forma Fluida e é o fio condutor das indagações aqui propostas através do mecanismo do movimento:

[...] implica no relacionamento do corpo consigo mesmo entre suas partes movendo a partir da respiração, voz, líquidos corporais O corpo está totalmente submerso em si mesmo em seu volume criado pela interação de seus componentes [...] no adulto, a forma fluida pode estar presente sublinaramente, como suporte respiratório e dos órgãos internos na execução de qualquer movimento, ou mais evidente como ao balançar-se para dormir, ao mexer o cabelo numa atitude de auto-carícia, ou apenas suspirando (FERNANDES, 2006, p.61).

Ainda com Ciane Fernandes, realizei *CorPolux*, em 1998, um trabalho de multimídia unindo duas performances: a do dançarino e a do artista visual que, utilizando a retro-projeção, amplia os movimentos físicos como composição de dança-teatro, prolongando-os através de água, óleo, pigmento e luz; acrescentando à cena música e poesia. Utilizei retro-projeção feita através de tintas, criando efeitos aquarelados, transparências e dando ênfase aos movimentos da performer, gerando um vídeo-arte de 45 minutos. O trabalho resultou em três momentos: *Gênese*, *Caos* e *Força Quieta* (Figura 52).



Figura 52: *CorPoLux*, 1998.
Performance e projeção criação: Wagner Lacerda Performer: Ciane Fernandes.
Foto:Wagner Lacerda.
Fonte: Acervo do artista

Como evolução da minha carreira artística, realizei a especialização em arte contemporânea pelas Faculdades Montenegro, em 1999. Nessas, os suportes não-convencionais experimentados nas disciplinas e as relações de amizade com profissionais da Escola de Teatro da UFBA, me incentivaram a uma investigação com meu corpo em cena, em apresentações públicas, contribuindo para o rompimento de fronteiras internas.

Naquele mesmo ano, com Patrícia Medeiros, colaborei na concepção de adereços e maquiagem para o espetáculo *Prya* (Figura 53). Esse trabalho foi uma re-leitura da lenda dos esquimós sobre *A Mulher Esqueleto*, mostrando os dois perfis da personalidade feminina: a mulher frágil e delicada, e a mulher guerreira e dominadora. Na filosofia chinesa, seria o *Yin* (energia feminina, delicadeza, suavidade, intuição etc.) e o *Yang* (energia masculina, força, pensamento lógico e racional), princípios interpretados com movimentos contemporâneos de forma híbrida, presentes na maquiagem e figurino. Além disso, fiz a produção visual para a mesma autora, em *Guanicê* (2000), espetáculo que associava as toadas regionais do bumba-meu-boi do estado de Maranhão, sobrepondo a tradição e a contemporaneidade.



Figura 53: *Prya A lenda da mulher esqueleto*
1999:
Pintura corporal, figurino, cenário e fotografia:
Wagner Lacerda
Performer: Patrícia Medeiros

Sempre existiu em meu processo como artista visual uma necessidade de fazer laboratórios unindo linguagens, como fotografias com pintura corporal e, nessas tentativas, alguns acasos tornaram-se obras. Este é o caso de *Camuflagem* (2000) realizado com Rafael Beckel, aluno de oficinas e *workshops* que realizei na Escola Caminho das Artes, Caminho das Árvores, Salvador-BA, onde lecionei por

dois anos. Beckel serviu de modelo para aquela pintura corporal, que gerou uma fotografia artística e se desdobrou em pintura em tela (Figura 54).



Figura 54: *Camuflagem*, 2000
Pintura corporal/performance
Autor e Foto: Wagner Lacerda
Modelo: Rafael Beckel.
Fonte:Acervo do artista

Outras linguagens são associadas a performances como a *Sacro-Profana* (2003), realizada na capela do Museu de Arte Moderna, em Salvador-BA, durante o Congresso de Portugueses (Figura 55). Além de dirigir a escultura-viva feita por Flaviane Dias, consegui, com o registro fotográfico, uma composição possibilitada pela luz e pela arquitetura religiosa do local, associada à textura e à expressão da modelo num efeito de concepção cênica de uma foto de arte.



Figura 55: *Sacro- Profana*, 2003
Pintura corporal/performance
Autor: Wagner Lacerda
Modelo: Flaviane Dias.
Fonte: Acervo do artista

Em 2003, durante a exposição coletiva *Fora da Ordem* (Figura 56) apresentei na Biblioteca Thales de Azevedo em Salvador um trabalho com o mesmo nome, com a participação do dançarino Lusérgio Nobre. Nessa performance, fazendo uma proposta de desconstrução do corpo humano, utilizei um figurino feito de borracha em decomposição e maquiagem, com os mesmos recursos de projeção do trabalho *CorpoLux*.



Figura 56: Fora da Ordem. Performance, 2003.
Concepção Cênica: Wagner Lacerda.
Dançarino intérprete: Lusérgio Nobre
Foto: Wagner Lacerda
Fonte: Acervo do artista

Entre 1999 e 2004, realizei Performances-instalações-vídeos com essa temática do tempo-espaço, a exemplo de *Fragmentação de Tempo-Espaço* (2000) e *Estudo do Tempo* (1999-2004). A primeira foi apresentada na Biblioteca Central do Estado da Bahia localizada no Bairro Barris, em Salvador, no dia 8 de Novembro de 1999, com Ciane Fernandes, Ricardo Fagundes, Antônia Vilarinho e eu. Foi minha primeira participação como performer.

Fragmentação de Tempo-Espaço traz os conceitos indianos de Raja Yoga sobre o ciclo da vida através de quatro Eras:

Krita Yuga, uma idade dourada de 4.800 anos divinos durante os quais a Vaca da Virtude se apresenta nas quatro patas, os homens são perfeitamente virtuosos e as leis da casta, rigidamente honradas. [...] *Treta Yuga*, [uma idade prateada] um quarto menos virtuoso [...] quando a vaca se apresenta sobre três patas. [...] *Diapara Yuga* [uma idade acobreada], um segundo quarto que se passou, e a Vaca está equilibrada em duas patas. Por fim, *Kali Yuga*, a idade do nosso mundo: corrompida, e, em conseqüência, infeliz, com a Vaca da virtude sobre apenas uma pata. E assim como na profecia de Daniel é declarado que as raças dessa idade “se misturarão umas com as outras em casamento”, nos textos sagrados da Índia a quarta idade é caracterizada pela “mistura de castas”. Acredita-se que essa idade terminal, sem lei, em declínio e rumando em direção a uma catástrofe, teve início em 17 de fevereiro do ano 3102 a.C. e durará, incluindo sua aurora e seu crepúsculo, apenas 1200 anos divinos [...] que representa 4.320.000 anos humanos = 1 grande ciclo Mahayuga (CAMPBELL, 2004, p.28).

Trabalhamos os princípios universais da existência humana vistos entre Oriente/Ocidente que eram usados na performance contemporânea do Grupo A-Feto. O trabalho começa com a última Era, *Kali Yuga* (*Era do Bronze*), mais pesada, situada num buraco negro, precisamente no pátio, área de respiração do estacionamento da Biblioteca.

No primeiro momento, o público era surpreendido por minha presença no buraco negro citado, revestido de adereços de borracha fragmentada e pintura bronze no corpo, representando a *Krita Yuga*. Eu segurava formas, como o Anel de Moebius, figura que sugere continuidade, representando o próprio ciclo da vida.

Entre os vários momentos da performance, destaca-se aquele no qual os *performers* – representando as quatro eras: do ouro, da prata, do cobre e do bronze, respectivamente a *Krita Yuga*, *Treta Yuga*, *Duapara Yuga* e *Kali Yuga* – realizam movimentos, equilibrando-se sobre copos de vidro, fazendo alusão ao animal sagrado da Índia, a vaca. Equilibrando-se em um, dois, três e quatro copos, representando as eras ou as patas da vaca (uma, duas, três ou quatro patas), em alguns momentos do trabalho, havia uma conexão entre as eras, acrescentando-se textos, poemas e Movimento Genuíno, resgatando alguns fragmentos dos princípios de *CorPoesis Prematurus*, vividos pelo grupo, que de forma consciente/inconsciente afloravam.

Fragmentação de Tempo-Espaço (2000) é uma análise da cultura contemporânea no sentido de somar vivências do homem que vive à beira de uma sociedade fragmentada. Aqui há uma preocupação com conceitos maiores de vida, tempo e espaço, procurando através da arte uma reeducação do ser humano em experiências com o espaço e com o coletivo (Figuras 57 e 58).



Figura 57: *Fragmentação de tempo-Espaço*,
Criação: Wagner Lacerda
Participação : Grupo A-Feto
Foto: Rina Dalence
Fonte acervo do artista



Figura 58: *Fragmentação de Tempo-Espaço*: Uma proposta multimídia. Detalhe I
Criação e Performer: Wagner Lacerda como *Krita Yuga*.
Duração: 60 mim. Biblioteca Pública do Estado. Salvador-BA, 1999.
Foto: Rina Dalence
Fonte: Acervo do artista

Neste sentido, minha obra aproxima-se à Dança Amorfa do coreógrafo Cláudio Lacerda que nos esclarece:

Um ser procura seus fragmentos numa sociedade decadente, mercantilista, deslumbrada com a tecnologia, pós-guerra, pós-colonial, pré-dignidade, pós-humana. O corpo, como matéria primeira e primal, vem tentar juntar os cacos deste 'homo destrozadus', levantando-se das ruínas e lançando seu grito surdo. Um grito abafado preste a romper os tímpanos entorpecidos pelo mofo desolador da inércia burra. Esta dança é amorfa porque é a partir deste lodo inerte que este ser e o seu corpo vêm fazer uma arqueologia do ser chamado humano (LACERDA, 1999, p.80).

Já a performance *Estudo do tempo*, que aborda também o tempo-espaço, foi apresentada em dois momentos distintos: em 1999 e em 2004. A primeira contou com a participação do ator-dançarino Ricardo Fagundes, do Grupo *A-Feto*, e foi apresentada no dia 8 de junho, no atelier Luís Cláudio Campos, localizado no bairro de Amaralina, Salvador. Nessa proposta inicial, usei *slides* de imagens sobre o tempo, associadas a uma instalação com forma de ampulheta, com elementos cênicos em sua base (bonecos fragmentados, isopor) imagens internas dos movimentos mínimos do *performer* e projeções externas.

Cinco anos mais tarde, em 2004, aquele trabalho foi reelaborado em novas dimensões e equipamentos, mudando as projeções de *slides* para vídeo. Foi adicionado ao contexto, o momento político-social mundial gerado pelo atentado de 11 de setembro, nos Estados Unidos (a destruição das torres gêmeas); o massacre dos árabes pelo exército norte-americano, entre outras imagens fortes mescladas e apresentadas na VII Bienal do Recôncavo que aconteceu na cidade de São Félix, Bahia.

Busco sempre que possível refazer as performances, pois cada momento é único. Como AMARAL (1996) coloca, nos rituais, as ações se repetem por estarem representando a essência e a verdade naquele momento, pois somos seres em transformação. E, como Lygia Clark nos afirmou, repetir é dar outra significação (1987, p.109, abertura do capítulo 2 desta dissertação).

O interessante nas duas apresentações são as imagens sucessivas que aparecem dentro e fora da instalação: em seu interior o dançarino se expressa e no exterior as cenas do tempo e espaço são projetadas (Figuras 59 e 60). Nesse caso, a instalação cobre todo o corpo do dançarino, como uma máscara que deixa aparecer somente a silhueta, deixando de ser indivíduo e assumindo uma postura sagrada, refletindo o coletivo.



Figura 59: *Estudo do Tempo I* (1999)
Performance /slide
Performer: Ricardo Fagundes
Foto: Wagner Lacerda
Fonte: Acervo do artista

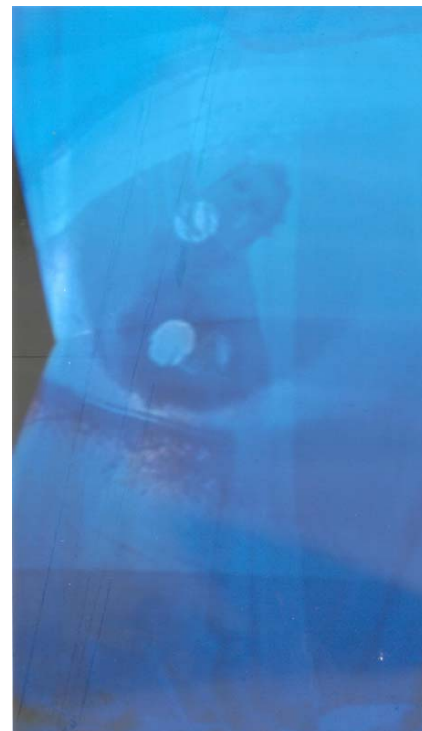


Figura 60: *Estudo do Tempo II* (2004)
Performance /slide
Performer: Wagner Lacerda
Foto: Edgar Oliva
Fonte: Acervo do artista

Em 8 maio de 2001, realizei uma performance chamada *Corpo e Trama*, com duração de 15 minutos, na Clínica *Psiquê*, Pituba, Salvador, na ocasião da abertura do espaço de atelier da boliviana, radicada em Salvador, Rina Dalence, ainda envolvido com o tema das redes de pesca, encontrados nos trabalhos de *Passagem* e *CorPoesis*, ambos em 1998.

Aquela performance mostra o rompimento de valores que temos que atravessar em nossas vidas, para re-trabalhar nossos conceitos. Meu corpo todo azul ainda resgatava o clima da *Exposição Passagem* (Figura 61).



Figura 61: *Corpo e Trama*, 2001. (Performance na Clínica Psiquê)
Performance: Wagner Lacerda
Duração 15 min
Foto : Rina Dalence
Fonte: Acervo do artista

Em 2003, surgem novas parcerias com a modelo e dançarina Rita Sales, que foi apresentado em *stands* de feira da Utilar Moddecor, evento do ramo de moda, decoração e construção, realizado no Centro de Convenções, Salvador. Concebi um projeto para a empresa *Areias D'aju*: tratava-se de uma escultura-viva, utilizando uma simulação de areia e cimento, matérias-primas dessa empresa. Para tanto, criei uma prótese para a cabeça de Rita, transformando-a num ser de aparência desconstruída.

Para chegar ao resultado almejado naquela experiência, foram feitos vários laboratórios de maquiagem. A modelo e atriz concebeu os movimentos a partir das sensações que o figurino lhe causava, em um processo inverso ao que acontece nas

artes cênicas. Aqui, o material sugeriu a criação do personagem. Nesse processo, comecei a observar a relação poética que a manipulação de materiais agregados ao corpo sugere num projeto estético.

A apreensão de todos esses conhecimentos foi registrada em fotografia que intitulei *Dafne* (Figura 62) mito clássico da ninfa que recusa o amor de Apolo e torna-se rígida como uma árvore, aqui representada pela aspereza da areia. (Os laboratórios se sucederam com *Dafne*, no Centro de Convenções, em Salvador, 2003, enfocando a mutação, fazendo refletir sobre a natureza humana flexível/inflexível expressa no corpo engessado da modelo com um olhar esbranquiçado expressando a perda da alma. Na composição da performance, via-se um corpo enrijecido, descrente da humanidade, com a dessubstanciação da matéria em aparente desintegração.



Figura 62: *Dafne*. Performance/Pintura corporal, 2003
Criação: Wagner Lacerda.
Modelo: Rita Sales
Foto: Wagner Lacerda
Fonte: Acervo do artista

Ainda com a mesma modelo, criei um projeto para a empresa *Avon Cosméticos*, cujo objetivo, na ocasião, era lançar seus produtos na Bahia. A proposta da *Avon Cosméticos* era criar conceitos com o ouro e, para essa tarefa, desenvolvi um projeto no qual a figura de uma mulher surgia dourada, coberta de pó e folhas de ouro, lantejoulas, fios adesivos, com efeito, de três dimensões dando-lhe aparência de escultura viva (Figura 63). Este trabalho se aproxima da colocação de Leluppe em relação às poéticas materiais para estimular a integração corpo e psique:

A reunião de elementos diversos que podem servir à elaboração de uma fantasia imaginária pessoal, sem que a identificação consciente dos materiais e a aliança corporal, sensível e ideológica dos atores que o põem em jogo, sejam minimamente necessárias (LOUPPE, 1999, p.32).



Figura 63: *Mulher Áurea*. Performance / Pintura Corporal, 2003
Modelo: Rita Sales
Criação: Wagner Lacerda.
Foto: Wagner Lacerda.
Fonte: Acervo do artista

Para a realização da “vivência” acima citada, foi necessário obter informações de profissionais esteticistas e maquiadores que por vezes faziam visitas a lojas maiores para representação de produtos da *Payot*, *Helena Rubinstein*, entre outros.

Na busca de conhecimento sobre materiais, obtive um suporte técnico para pesquisa como artista/maquiador. Essa experiência de pintar corpo com produtos de beleza industrializados iniciou-se a partir da maquiagem social.

Nesse processo, descobri que o suporte do corpo era um recurso a mais para realizações de pinturas com desenhos mais elaborados, agregando texturas diferenciadas sobre a epiderme humana. Para tanto, era necessário investigar as possibilidades de materiais que fossem inofensivos ao corpo humano, por meio de testes criteriosos para averiguar a ausência de alergia na pele dos modelos e, ao mesmo tempo, encontrar produtos usados para aliviar queimaduras, tais como a *pasta d'água* e o *Hipoglós*, ambos a base de óxido de zinco, as substâncias ideais para o resultado esperado.

Na busca por texturas, encontrei como alternativa vários elementos, como a aplicação do papel de seda e folhas de ouro sobre algumas partes do corpo, assim como o uso de amidos variados, como fubá de milho. Posteriormente, fui acrescentando gases gessadas, material usado em fraturas corporais. Todas essas texturas eram fixadas com cola à base de goma natural. Para finalização do trabalho, eram aplicados cosméticos, entre os quais *pancakes* coloridos, batons, sombras, bases, pós-compactos, para se conseguir o efeito esperado.

A partir de processos de investigação com o uso do corpo e com materiais aplicados ao mesmo, despertou-se em mim a possibilidade de trabalhar com crianças, tarefa ainda mais difícil, pois essas têm a pele mais sensível. Então, optei por trabalhar com pasta d'água, associada a anilinas comestíveis, além de fazer uso de algumas marcas importadas e nacionais de *pancakes* coloridos como a *Natural Line* (nacional) *Catharine hill* (nacional), *Creolan* (alemã) e outros produtos antialérgicos.

Atualmente, continuo trabalhando com a empresa *PintaKaras Produções*, que possui fins comerciais e filantrópicos, e da qual sou sócio, criando máscaras sobre o rosto de crianças e pessoas de todas as idades que se interessam por eventos (por exemplo, festas populares como o carnaval), na cidade de Salvador e do interior do estado da Bahia.

O trabalho naquela empresa associa o aspecto estético ao comercial, pois ao pintar o rosto das pessoas, de certa forma, existe uma possibilidade de liberação da sua essência interior ou de camuflagem de sua verdadeira essência, dando-lhes a liberdade maior para deixar aflorar o aspecto lúdico existente na pintura corporal, extensão da “máscara” e, dessa forma, o retorno não é só financeiro, mas de realização como artista.

A experiência com materiais presentes nas obras anteriores ao mestrado permitiu a construção desse “*rito de passagem*”. Mesmo agindo de forma interdisciplinar, meu interesse maior ainda era a pintura bidimensional, porque depois de cada performance, devidamente equipado de fotografias, eu me entusiasmava em representá-las novamente sobre telas, como um eterno retorno ao espaço pictórico tradicional.

Acredito que no início do meu trabalho, eu era apenas o diretor; não acontecia um completo envolvimento com o trabalho, pois eu tinha uma percepção apenas exterior. Acho que, tratando-se de performance, é importante o criador estar também em cena, e foi dessa forma que pude ter outras percepções, encontrando-me dentro da obra, relacionando o interno com o externo.

Agora, após aquelas vivências, esse recorte passa para as experimentações também com o meu corpo pintado, por vezes agregando materiais ou projetando imagens num jogo lúdico e híbrido, crescendo à medida que acontece uma maior participação do público.

A partir da percepção de um artista visual, vejo algumas contradições naturais da obra híbrida, a começar pelos conceitos de *Corpo Fragmentado* e *Corpo Fluido*, presentes no trabalho. O primeiro, estava presente na performance *Estudo do*

Tempo, na qual aparecem bonecos desmembrados, além dos movimentos do performer, que passam a idéia de um corpo dilacerado, imerso numa sociedade em decadência. O segundo conceito está presente na instalação *Caos*, na qual o corpo se equilibra nas redes, de forma a flutuar, e em *Black Box*, quando acontece também esse fazer-se e desfazer-se das formas humanas em modelações orgânicas em busca do completar-se.

Através das performances descritas neste capítulo, pude associar criação e atuação, sendo diretor e performer, incluindo-me por inteiro em minha própria obra. Além disso, associei fragmentação e fluidez em um corpo híbrido em constante transformação visual e visceral.

A seguir, no capítulo 4 serão enfocadas especificamente performances que realizei em 2004.

CAPÍTULO 4 POÉTICAS VISUAIS HÍBRIDAS

Busco sempre em minhas ações estabelecer uma relação de troca com as pessoas que me cercam. Relacionar-me foi um ponto essencial do meu trabalho. Acredito que a performance também seja um meio de comunicar-se com maior agilidade, envolvendo os vários sentidos de quem a faz e do público. É por isso que mostrar-se por inteiro é estar rompendo fronteiras entre a vida e a arte, pois o corpo nu ou semi-nu ainda é algo que surpreende, e que, contudo, pode provocar nas pessoas quase que uma reação de espelhamento e liberação do ser.

As performances realizadas em 2006, apresentadas nessa dissertação, fazem parte das experimentações iniciais das poéticas visuais híbridas propostas nesta pesquisa de mestrado. Proponho utilizar as interfaces entre linguagem cênica e pintura contemporânea, para a qual o meio de expressão que utilizo é o corpo, abrindo um diálogo com o público, de diferentes faixas etárias e níveis de percepção e com as mais inusitadas reações.

Dentre os vários níveis de participação, que podemos encontrar na platéia, há os mais observadores, os que interagem, os registradores, – como os fotógrafos, *video makers etc.* Com outras formas de registro acontece a recriação da obra sob o seu ponto de vista destes registradores. O objetivo desses últimos talvez esteja em captar as mais diversas imagens em bons enquadramentos com relação aos observadores passivos.

Aproprio-me de uma linguagem não-verbal, pois, geralmente, uso mais gestos, associados à pintura corporal como extensão da máscara – elemento místico usado como meio de expressão no teatro desde os primórdios, tanto no Oriente quanto no Ocidente. Transformo o *performer* em um mediador, através das qualidades visuais e da expressão corporal, como um ritual, para unir, dessa forma, “palco” e platéia.

Esses conceitos de linguagem, de mímica, gesto, muitas vezes de origem

remota, a exemplo do Teatro de Bali, é retomado na cena contemporânea, como diz Amaral (1996), pelo caráter enigmático que a obra toma, tornando a apreensão do público uma terceira imagem além do que é concebido na visão do criador, vivenciado por ele mesmo ou por outros intérpretes.

As minhas obras anteriores ao mestrado buscavam, com as performances, focar a pintura, servindo de repertório para o plano bidimensional. Desde 2006, atendo-me à construção da cena, como diretor, performer, realizando vivências com meu corpo pintado que, em verdade, é a extensão da máscara usada nas artes cênicas para liberação do personagem, como diria Bachelard (1986, p.162):

[...] A máscara é, assim, uma síntese ingênua de dois contrários muito próximos: a dissimulação e a simulação.

[...] Uma fenomenologia da dissimulação que remonta à raiz da vontade de ser outro que se é [...] A noção de máscara trabalha obscuramente.

Como metodologia técnico-corporal, continuei utilizando os princípios do Sistema Laban/Bartenieff e do Movimento Genuíno e, dessa forma, oferecer a cada participante uma experiência de integração do interior do seu corpo e depois exterior, associando-se aos outros e ao espaço. A partir de determinadas marcações, procurei dar aos meus trabalhos, apresentados nessa dissertação, uma característica de abertura no decorrer dos eventos onde foram apresentados, possibilitando o improviso a todo instante.

Outra metodologia que dialoga com a base técnico-corporal, é a Poética, ciência e filosofia específica para análise das artes visuais, defendida por Sandra Rey (2002), que tem princípios como liberdade, errabilidade e eficácia, possibilitando uma construção e reconstrução a partir dos erros e processos, mudando a cada instante e local onde a obra é apresentada.

Analiso aqui as quatro performances que realizei em 2006 e que estão embasadas na poética dos materiais e ações, verificando a flexibilidade e inflexibilidade do artista-obra-observador encontradas nas performances e na vida cotidiana, visto que nessa linguagem (performance), arte e vida comungam.

Essas performances e pesquisas de materiais sobre o corpo foram feitas durante o mestrado, com um caráter especulativo e de obra aberta, buscando nas tentativas e, nos erros descobrirem-se acertos e sugestões do desdobramento das obras, método característico da *Poietica*. O primeiro trabalho concreto foi *Cortando as Amarras*, seguido de *Hibridus Corpus*, *Fra [cristais] Humanus* e, por fim, *Diário de Passagem*, última performance, que traduz na sua limpeza todo o fio condutor para as três performances anteriores.

4.1 Cortando as Amarras

A performance *Cortando as amarras* aconteceu em 23 de março de 2006, às 19h, abrindo uma exposição de pinturas e performance chamada *Encontro Mercado*, resultado de uma integração das artes visuais e a dança (Anexo A). O tema foi sugerido pelo repertório imagético das pinturas de Rosane e Rosane Peixoto, exibidas nas quais exposições. Estas tratavam, respectivamente das manifestações populares e do abstrato baseado no Zen Budismo.

A interdisciplinaridade de linguagens artísticas, presente em meu trabalho, foi usada para conseguir o efeito que eu desejava nas telas em acrílico, unindo a volumetria da pintura corporal, o gesto da performance, o hiperrealismo da fotografia e, depois, re-trabalhando as imagens, num todo. Este é um processo similar ao que os artistas ingleses Gilbert e George realizam até os nossos dias emprestando à pintura, uma expressividade cênica.

Idéia-tema

A performance traz a dança popular do pau de fitas presente nas tradições juninas de alguns estados brasileiros que eu associo ao mito das *moiras*.

Cortando as amarras, teve uma composição definida por alguns princípios práticos e teóricos, mas, ao mesmo tempo, aberta para novas intervenções e improvisações com o público, possibilitando uma maior espontaneidade.

Como referência, utilizei a mitologia grega, especificamente, o mito das Moiras, fiandeiras do nosso destino, associada à referências pessoais, ritos populares e em conexão com a mostra de pinturas, pois acredito que meu trabalho se reflete nos aspectos semânticos e se agrega a informações do meio onde acontece.

A Dança Pau de Fitas faz parte da tradição milenar européia, originária do meio rural, presente em alguns países latino-americanos. Rosame Valporetto afirma que esse tipo de dança é proveniente da América do Sul, antes de seu descobrimento, sendo costume também dos Maias²². No Brasil, essa tradição é herança da colonização européia. É encontrada de norte a sul do Brasil, com as mais variadas nomenclaturas: no Rio Grande do Sul, *Trama, Trança e Rede de Pescado*; no Amazonas, *Tipitie, Caracol, Trança, Rede, Crochê e Floreado*.

Para o seu desenvolvimento, é necessário um mastro com cerca de três metros de comprimento, encimado por um conjunto de largas fitas multicoloridas. Os dançarinos, sempre em número par, seguram na extremidade de cada fita e, ao som de músicas características, giram em torno do mastro, revezando os pares de modo a compor trançados no próprio mastro, com desenhos variados e coloridos.

Em todos estes locais mencionados, essa dança não apresenta música específica. São freqüentes conjuntos musicais compostos por violão, cavaquinho, pandeiro e acordeão. As apresentações se processam no período junino e em festas de padroeiros (VOLPATTO, 2005, p.1)

Na performance *Cortando as Amarras*, associei a Dança Pau de Fitas com a mitologia grega. Nessa, as Moiras (Cloto, Láquesis e Átropos) determinavam os destinos humanos, especificamente a duração da vida de uma pessoa e seu quinhão de atribulações e sofrimentos.

Na sua origem grega, as moiras simbolizam o destino e tinham diversas funções: *Cloto* é a fiandeira, *Láquesis* é quem enrola o fio e sorteia o nome dos que

²² Texto, vídeo, partitura e coreografia da Dança Pau - de - Fitas desenvolvido por Rosane Volpatto. Disponível em: <http://www.rosanevolpatto.trd.br/paudefitas.htm>. Acesso em: 03 maio 2006.

vão morrer, e Átropos é quem corta o fio da vida, por isso associada à morte. As moiras recebem outras denominações na mitologia romana: são conhecidas por Parcas, chamadas especificamente de Nona, Décima e Morta (regentes do nascimento, do casamento e da morte). Para alguns poetas antigos seus aspectos eram de quase bruxas (velhas de aspecto sinistro, de grandes dentes e longas unhas). Nas artes plásticas, entretanto, são sempre associadas a lindas donzelas.

O conceito sugerido em *Cortando as Amarras*, é o desejo de transgressão ao que é determinado segundo o destino para as pessoas como a morte. Pois como nos esclarece Bachelard (1986, 169), “[...] a Máscara nos ajuda a afrontar o futuro; é sempre mais ofensiva que defensiva, é sempre uma representação do nosso ser desconfiado [...]”. Por isso a Figura-Totem utiliza-se de máscaras tais como: a pintura, as fitas envolvidas em seu corpo, além das expressões faciais que me dão a persona o apoio necessário para cortar as amarras formadas pelo destino.

Os princípios da obra são o estático, refletindo a abertura e fechamento da personalidade humana às diversas máscaras que usamos em momentos diferentes, para cada papel que desempenhamos.

Esse trabalho dialoga, também com Artaud (*apud* AMARAL) segundo o qual, o espírito da crueldade significa ações com rigor, tratando desses temas no seu Teatro da Crueldade (1933), no qual propõe a volta ao ritual. Sua relação com meu trabalho é no sentido de buscar o ritual para a cena com uma linguagem não verbal explorando o gesto, a mímica e o apelo aos sentidos (visão, tato, olfato), ganhando densidade ao movimento, ritmo e peso ao movimento do corpo. A cena chega assemelhar-se a um objeto, a uma pintura ou escultura viva nos atingindo pela intuição e pelo inconsciente.

Com relação ao tempo da obra, a performance aconteceu espontaneamente, sem pressa de terminar, assim como numa concepção de tempo oriental que é o MA (vide capítulo 3, p. 63). Durando pouco mais de duas horas, o tempo da exposição, os performers se aproximavam do público, procurando estabelecer um diálogo e um contato maior e mais direto. Algumas pessoas sorriam, outras se constrangiam, como é característico nas performances de um modo geral.

Artistas e Obras de referência

Cortando as Amarras pode ser considerado também um *happening*. Em *Cortando as Amarras*, coloquei num único momento o que eu queria passar com a performance, os conceitos de rompimento ao que é estabelecido pelo destino para o ser humano, do flexível/inflexível presente na personalidade e refletidos no corpo através dos movimentos.

A influência de Gilbert e George está no próprio conceito de “escultura–viva”, que aparece na *Figura-Totem*, a qual eu incorporo nessa performance (Figura 64). Também são referências os trabalhos de Ana Mendieta, pois os mesmos abordam o ritual de passagem. Esses artistas estão melhor comentados no capítulo 2.



Figura 64: *Figura-Totem* e a Moira Láquesis
Local: Espaço Casa verde
Foto: Igas Eloy
Fonte: Acervo do artista

Descrição da obra

Na composição cênica, usei cores diferenciadas em cada participante da cena, procurei dar ênfase às características dos mitos em busca de um sentido de sagrado e espiritual trazido para o cotidiano. A pintura corporal nos transforma de pessoas simples a seres sagrados, conferindo proteção e poder, além de liberdade de atuação, como uma máscara que usamos para nos tornarmos “outra pessoa”.

As qualidades visuais – uma espécie de tapa sexo feito de fraude e maquiagem que realça os olhos como as sobrancelhas – do ser branco que represento, assemelham-se aos dançarinos de Butô.

A cor branca usada no meu personagem, Figura-Totem símbolo da virilidade, rigidez, é associada também à moira *Cloto* (representada por Rita Braz, cantora lírica) que representa o inesperado, o próprio destino; é a possibilidade de tudo. A moira *Cloto* entrava em cena, surgindo da platéia, num momento posterior, como uma intervenção do externo para o interno.

As outras dançarinas apresentavam-se pintadas e cobertas de tecidos de tom vermelho-magenta, representando *Láquesis* (Rosane Peixoto), as paixões e os conflitos internos, o casamento, e *Átropos* (Rosana Peixoto) revestidos da cor mais fria, contrária à segunda divindade, representando a morte.

O material escolhido para pintar a pele foi pasta d'água, que nos causou um certo desconforto, pelo frio ao contato inicial com a pele, problema solucionado com a secagem e o aquecimento antes de entrar em cena.

A performance já começa no momento em que as portas do espaço se abrem. O público, ao entrar no ambiente, encontra, de um lado, a figura branca, estática no jardim de entrada e, de outro, as duas moiras, *Láquesis* e *Átropos* realizando movimentos sinuosos e fluidos.

A Figura-Totem branca, depois de mudar de poses lentamente, segue para lugares distintos, onde realiza movimentos baseados nos Fundamentos Corporais

Bartenieff. Esses incluem exercícios preparatórios – respiração com sonorização, vibração homóloga com som, irradiação central, alongamento em três dimensões com som, pré-elevação da coxa, elevação da pélvis, balanço homólogo dos calcanhares em “I” e “X”, balanço contra-lateral em X e caminhada lateral – e os seis exercícios básicos: elevação da coxa, transferência (ou propulsão frontal da pélvis), transferência lateral da pélvis, metade do corpo, queda do joelho, círculo do braço (FERNANDES, 2006, 88). Esses exercícios foram trabalhados de forma onde a técnica aparecia como pano de fundo (Figura 65).



Figura 65: *Figura-Totem* com movimento do Sistema Laban/Bartenieff.
Foto: Igas Eloy
Fonte: Acervo do artista

Em certo momento da apresentação, eu me coloco em um pequeno palco no centro do espaço e com movimentos alternados. Então sou surpreendido pelas duas moiras que tecem sobre o meu corpo uma trama com fitas multicoloridas, começando pela cabeça ao final do tronco, enquanto a terceira moira sai da platéia e começa a cantar²³ trazendo para a cena um pouco de nossas origens afro-

²³ As canções eram em *yorubá*, repertório do CD *Canto no Meu Canto*. RB Produções. 2005, de Rita Braz. Entre elas: *Estrela do céu é lua nova* e *Xangô*, de Villa Lobos; *Vela Morena*, de Altino Pimenta e Alex Fiúza, e *Yemanjá*, extraída também do candomblé (domínio público), trazendo para a cena um pouco de nossas origens afro-descendentes.

descendentes, juntamente com a sonoridade da música erudita. Afirmo, com isso, o “multiculturalismo” presente em minhas performances (Figuras 66 e 67).



Figura 66: *Cortando as Amarras*.
Detalhe I Movimentos fluidos com
pausa I
Performer: Wagner Lacerda, 2006.
Foto: Igas Eloy.
Fonte: Acervo do artista



Figura 67: *Cortando as Amarras*. (Detalhe II).
Movimentos fluidos com pausa II
Performer: Wagner Lacerda, 2006
Foto: Igas Eloy
Fonte: Acervo do artista

A trama da vida é desconstruída quando a figura branca corta o trançado de fitas feito pelas deusas que na verdade é uma outra máscara, além da pintura branca. O ritual encerra-se, com um ato (o corte das fitas), que nesse momento, poderíamos considerar profano, desfazendo-se de uma crença no destino que foi traçado. E agindo assim, esse ser torna-se sobre-humano e divino criando um ciclo entre o construir e o desconstruir, possibilitando “o meu renascimento” (Figura 68-70).



Figura 68: *Figura Totem* cortando as fitas (Detalhe III). Momento final.
Performer: Wagner Lacerda, 2006
Foto: Igas Eloy.
Fonte: Acervo do artista



Figura 69: *Cortando as Amarras*. (Detalhe IV)
Performer: Wagner Lacerda, 2006.
Fotos: Igas Eloy
Fonte: Acervo do artista.



Figura 70: *Cortando as Amarras*. (Detalhe V)
Wagner Lacerda. 2006.
Fotos: Igas Eloy
Fonte: Acervo do artista.

Análise como criador/pesquisador participante:

Esse trabalho foi uma experiência que possibilitou testar em todos nós, participantes, a questão do improviso, da união de arte e vida, pois trabalhamos também com o instante, o cotidiano, interagindo os dois tempos: o tempo real e o tempo criativo.

A figura branca poderia ser considerada também o próprio Dionísio, por se referir à vida, à fertilidade, ao sexo. Esse deus também é chamado deus-máscara em rituais e que, segundo alguns estudiosos (AMARAL, 1996), deu origem ao teatro.

Em *Cortando as Amarras*, a máscara do Dionísio se faz presente na camuflagem de todo o corpo, em busca de se passar por outro ser, chegando a levar o performer a uma outra dimensão que não é a humana. Assim, é possível, com o disfarce, uma liberdade maior da expressão interior para o exterior ao se relacionar com o espaço e o público.

Ao buscar origens mitológicas que são as bases do teatro e o berço da cultura ocidental ou a dança pau-de-fitas não estou procurando promover uma dança neoclássica ou popular, mas mesclar aquelas origens com os movimentos da performance contemporânea.

Essa experiência proporcionou a integração do movimento corporal de um artista plástico às qualidades técnicas de corpos habituados com a dança clássica tradicional, representadas por Rosana e Rosane Peixoto, associado, também, à música pop lírica de Rita Braz.

Um fato surpreendente que denota a atuação do público foi que, depois da apresentação, as crianças que se encontravam no espaço reproduziram toda a cena com uma fidelidade encantadora.

4.2 *Hibridus Corpus*

Idéia- tema

A idéia *Hibridus Corpus* é de dois seres que, apesar de diferentes fisicamente ou de ter em movimentos individuais, se conectam por elos e tornam-se uma figura híbrida, pelas conexões e, ao mesmo tempo, submetidos aos limites do material, possibilitando, dessa forma, movimentos surpreendentes. Com esse trabalho, eu e Andréia Reis²⁴ levantamos um questionamento das relações humanas na contemporaneidade: falta de contato físico, toque, entrega nas relações.

Hibridus Corpus teve como objetivo focar o corpo do performer, desde as qualidades dos materiais envolvidos com o corpo (camadas de cor, textura, volumes), aplicados à pele, associados às ações produzidas pelo performer, demonstrando a possibilidade de se realizar uma interdisciplinaridade entre as

²⁴ É mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia com a dissertação **O Corpo Rompendo Fronteiras**: uma experimentação partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff, defendida em abril de 2007. Orientada por Ciane Fernandes.

linguagens visuais e de movimento, o que se poderia chamar de corpo-objeto-espaço ou simplesmente uma arte híbrida.

A performance *Hibridus Corpus* aconteceu em dois momentos: No dia 25 de Junho de 2007, na Escola Baiana de Expansão Cultural (EBEC), Salvador-BA (Anexo B) e, posteriormente no XV Encontro Nacional de Pesquisadores e Artistas Plásticos realizado pela Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), na Escola de Belas Artes da UFBA, no dia 19 de setembro de 2006. Em 8 dezembro de 2006, apresentei os nossos resultados no II Seminário de Pesquisa em Artes Visuais (SEPAV), também na Escola de Belas Artes

A performance consistiu em inter-relacionar as artes cênicas e as artes visuais. Esse processo foi desenvolvido nas disciplinas do mestrado em Artes Visuais: Pintura, ministrada pela Profa. Dra. Maria das Graças Ramos e adaptado à disciplina Teorias e Processos Criativos, ministrada pela Profa. Dra. Maria Virgínia Gordilho do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, juntamente com a disciplina TIO (Trabalho Individual Orientado) que cursei em 2006.1, com a Profa. Dra. Ciane Fernandes, do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da UFBA.

O interessante era trabalhar com visões diferenciadas: Andréia Reis com formação em Educação Física e mestranda em Artes Cênicas sugeria, como todo “ator-dançarino”, que os materiais utilizados viessem depois da descoberta do movimento e eu, como artista visual, propunha que o material também poderia ter autonomia, sugerindo o movimento pelos limites que os elementos cênicos nos davam. Então aconteceu uma mistura dessas duas perspectivas, usando conceitos como interno/externo, rígido/flexível, promovendo associações entre corpo, movimento, objeto cênico, pintura corporal e figurino numa só concepção cênica.

Para passar o conceito de elo, a princípio usamos como objeto cênico ataduras, que também representavam o cordão umbilical, mas não ofereciam ainda uma largura expressiva para o que foi pensado; a cor, também, ainda não era o que eu havia idealizado como a parte visual do trabalho. Então, encontrou-se a solução da fibra de poliamida, material sintético de uma boa largura e coloração acobreada,

de textura rica, sugerindo uma trama aberta²⁵. Preferi não interferir na matéria-prima, deixando que esse material ajudasse na desconstrução de partes de nossos corpos. Para tanto, utilizei um metro e meio de largura por quinze de comprimento.

Em *Híbrido Corpus* novamente foi utilizado o Sistema Laban/Bartenieff, enfocando como princípio de trabalho corporal as Conexões Ósseas, e a relação espacial dos poliedros regulares procurando conciliar o espaço interno do corpo com a arquitetura do espaço. A técnica do Movimento Genuíno foi utilizada com a intenção de aproximar consciente/inconsciente a fim de se criarem os movimentos da performance.

A observação e seleção de movimentos mais enfáticos foram feitas a partir de uma câmara de filmagem. Assim, selecionamos alguns momentos e repetimos em vários planos do espaço: horizontal, vertical, sagital. Tornou-se, dessa forma, uma composição aberta e multidirecional; bases daquelas duas preparações corporais. O método consistia em exercícios preparatórios; criando composições, que depois eram re-trabalhadas, repetidas até se conceber o trabalho que, como era experimental, estava sempre aberto a novas possibilidades.

Os princípios de obra experimental foram básicos para a preparação corporal; aderindo-se elementos cênicos como a poliamida, selecionando-se os melhores momentos para montagem final, associando-se música somente numa fase posterior ao trabalho de corpo, para não nos influenciarmos na criação dos movimentos pela melodia. Nossos encontros foram duas vezes por semana com três horas de preparo, durante um semestre.

Idealizei a concepção cênica inicial, ainda prematura, que restringiu-se a apenas dois participantes. Trabalhamos por duas semanas, até construirmos uma composição provisória, que foi registrada através de vídeo e coletada de alguns dos nossos encontros anteriores. Após assistirmos ao processo, selecionamos algumas partes do vídeo, observando, em algumas etapas, a sincronia dos movimentos,

²⁵ É uma rede de pesca com fios horizontais e verticais, já utilizada e difundida pela estilista carioca radicada na Bahia, Márcia Ganem, em suas criações, unidas a vários elementos como sementes a pedras semi-preciosas. É encontrada em tons de cobre, branco e pode ser tingida.

mesmo estando os dois participantes de olhos fechados, procurando, dessa forma, estabelecer relações entre nossos movimentos para criarmos uma seqüência.

A primeira composição foi quase uma coreografia, surgida de momentos diferentes do processo, mas sem a naturalidade necessária às técnicas sugeridas pelo Sistema Laban/ Bartennief e o Movimento Genuíno. Depois de construída uma composição, sob a orientação da Profa. Ciane Fernandes, fomos retrabalhando, desconstruindo, deixando os movimentos mais fluidos e mais naturais. Para isso, utilizamos também a Poética, usada por muitos autores para referirem-se a abordagens de conexões e relações menos reducionistas (unidade/dualidade), como o próprio conceito de híbrido.

O figurino das duas apresentações foi o mesmo, eu com uma sunga cor da pele e Andréia com shorts e faixas de atadura prendendo parte da frente do cabelo e os seios, além de nos besuntarmos completamente de argila, o que conferia uma aspecto homogêneo ao visual. Nossa aparência era de figuras extraídas da terra, como Gaia, a mãe-terra na mitologia greco-romana. A sensação de frieza no corpo era a mesma de *Cortando as Amaras*: frio inicial, depois de concentrados, uma segurança para entrar em cena.

Referências utilizadas para *Hibridus Corpus*

Entre tantas referências que encontro, estão os trabalhos de Lygia Clark já comentados no Capítulo 2, a exemplo dos *Objetos Relacionais*, obra que Lygia desenvolveu usando elementos que o público vestia, feitos com sacos de batatas, pedras, conchas, por volta de 1968, possibilitando uma maior percepção sensorial. Remete-se também aos trabalhos de Hélio Oiticica, *Penetráveis* e *Parangolés*, que exploram a inclusão social.

Outras referências também já comentadas no Capítulo 2 são as obras coreográficas *Self-Unfinished* (1998), de Xavier Le Roy e *Corpo Estranho* (2001), de Ciane Fernandes, por desconstruírem os seus corpos através da dança.

A idéia de mudar as percepções corporais é encontrada no artigo *Mexendo as Cadeiras* (2005), de Ciane Fernandes, no qual ela critica a discriminação que é feita aos deficientes físicos que, ao participarem de uma coreografia, utilizam-se de cadeira de rodas, ao invés de explorar seu corpo e maneiras de se mover sem ela, independente de “deficiência” ou não, o importante é criar novas organizações corporais, propostas pelo Sistema Laban/Bartenieff a seguir:

[...]. Antes de mais nada, existem muitas maneiras de se dançar, e que são interessantes justamente por serem diferentes, mas nem por isso deixam de ser tecnicamente qualificadas. A dança-teatro expande expectativas e padrões de qualquer tipo, transformando pré-conceitos e definições *a priori*. Então algo de importante do tango se manteve, e outros elementos se transformaram, abrindo nossa percepção, já tão limitada pelo treinamento social (FERNANDES, 2005, p., 203).

É importante frisar que *Hibridus Corpus* não imitou intencionalmente as obras de Roy e Fernandes, mas, não casualmente, a busca pela desconstrução de padrões de movimento levou a formas corporais semelhantes. A inversão do corpo coloca a prioridade na pélvis, ao invés da cabeça, invertendo nosso uso habitual do corpo (Figuras 71 – 73).

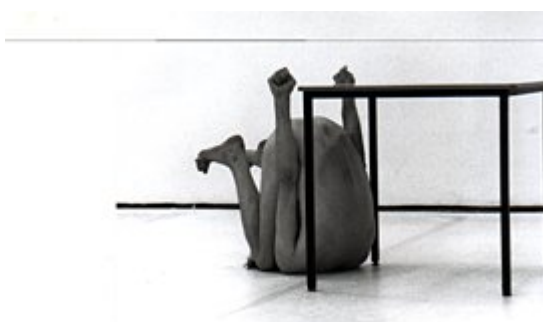


Figura 71: *Self-Unfinished*
Performance: Xavier Le Roy, 1998
Local: Teatro A Comuna
Duração 50 mim
Fonte: Le Roy, 1998, p.1



Figura 72: *Corpo Estranho*. 2001
Espetáculo de Ciane Fernandes.
Foto: Aristides Alves
Fonte: Acervo da artista



Figura 73: *Hibridus Corpus. Desenho VIII*
 Autor: Wagner Lacerda
 Técnica: Lápis sépia
 Fonte: Acervo do artista

Outro artista com quem dialoga em *Hibridos Corpus* é Jaime Zapata que trata deste conceito híbrido com um corpo desconstruído (Figura 74) sua obra faz parte da exposição itinerante *Corpos Pintados* (2006) organizada pelo fotógrafo chileno Roberto Edward, que reúne artistas da América Latina e do mundo.

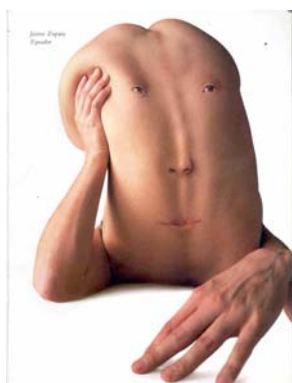


Figura 74: *Cuerpos Pintados. Projeto Tailer experimental.*
 Autor: Jaime Zapata
 Fotos: Roberto Edward
 Fonte: Catálogo da exposição *Corpos Pintados*, 2006, p.31.

Descrição das cenas de *Hibridus Corpus* na Primeira apresentação

Primeiro momento

O trabalho começa sem música, numa tentativa de se usar os diferentes tempos: o tempo criativo, próprio para o desenvolvimento do trabalho, e o tempo esperado pelo público. Assim, instala-se um tempo mais dilatado, onde as expectativas do público, no tempo mais corrido do cotidiano, são desconstruídas. O silêncio proporciona curiosidade e interferência num espaço diário, tão poluído de sons: vozes, telefone, televisão, barulho de carro, entre outros, conferindo uma atmosfera intimista para a ação.

Para John Cage²⁶ (1912-1992), esse silêncio é inexistente, pois sempre terá alguma coisa acontecendo que irá perturbar, como foi neste momento em *Híbridus* (CAGE *apud* AMARAL, 1996).

No momento inicial, Andréia desce a escadaria envolta no tecido de poliamida, quase como uma figura fantasmagórica, onde seu corpo é levemente sugerido pelo tecido acobreado, criando formas com o corpo semelhantes ao Anel de Moebius. Era um todo conectando interno/externo (Figuras 75 e 76).



Figura 75: *Híbridus Corpus*. Desenho I.
Autor: Wagner Lacerda
Técnica: Lápis sépia e aquarela
Performer: Andréia Reis

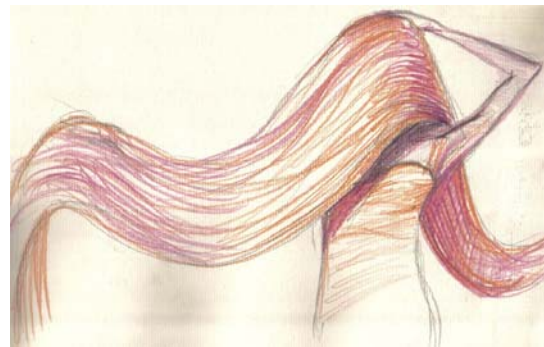


Figura 76: *Híbridus Corpus*. Desenho II.
Autor: Wagner Lacerda
Técnica: Lápis sépia e aquarela
Performer: Andréia Reis

Com a mão direita, ela apóia o tecido preso à cabeça, enquanto a outra mão se estende desconstruindo novamente o seu corpo, fazendo momentos de fluxo livre e controlado, associados às figuras do cubo e icosaedro, conforme o proposto por Rudolf Laban.

No final da descida da escadaria, Andréia cai ao solo remetendo-me a imagem da escultura *Danaid* (1885), de August Rodin. Contorcida, puxa a fibra e ao se aproximar da escada, enfatiza na respiração nos ísquios, elevando parte inferior do quadril, trazendo a poliamida para si aproximando-me do seu corpo (Figura 77).

²⁶ Revolucionário da música experimental contemporânea, que ele denomina música “não-intencional”, com sua linguagem caótica, silêncios intermináveis, sons desconectados, casuais e fora do tom, com volumes. Tinha influências pelo Zen Budismo http://es.wikipédia.org/wiki/Jonh_Cage



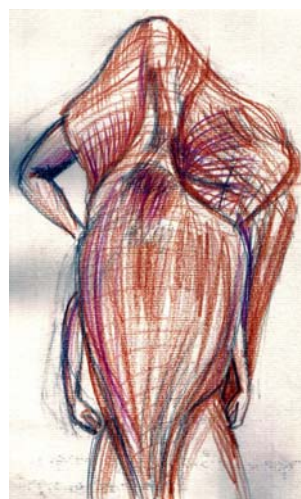
Figura 77: *Hibridus Corpus*. Desenho III.
 Autor: Wagner Lacerda
 Fonte: Acervo do artista.
 Performer: Andréia Reis

Segundo momento

Desço a escadaria, fazendo movimentos tridimensionais em forma de espiral ou precisamente helicoidal, presente tanto nos meus movimentos, quanto na estrutura da escadaria, já com o som de Meredith Monk, *Vulcano Songs*, que traz na sua composição, sussurros e ecos bem intimistas de influência cageana²⁷. Procurei associar-me às formas da escadaria. Nesse momento, acontece uma fusão entre os dois corpos, que se metamorfoseiam, sobrepondo-se, formando escultura–viva (Figuras 78 e 79).



Figuras 78: *Hibridus Corpus*. Desenhos IV
 Autor: Wagner Lacerda
 Técnica: Lãpis Sêpia
 Fonte: Acervo do artista
 Performer: Wagner Lacerda



Figuras 79: *Hibridus Corpus*, Desenhos V
 Autor: Wagner Lacerda
 Técnica: Lãpis sêpia e sangüínea
 Fonte: Acervo do artista
 Performers: Wagner Lacerda e Andréia Reis.

²⁷ Terminologia utilizada para se referir as idéias de música experimental de Jonh Cage

Por um instante os corpos se separam, mas mantendo o elo através da poliamida, sugerindo um cordão umbilical. Distorcemos as formas naturais do nosso corpo ao criar posições ambíguas em determinados ângulos, por exemplo, em um movimento, onde eu inverte o corpo perdendo a referência da cabeça.

Em um instante, com movimentos descontraídos eu modifico as organizações corporais, invertendo o equilíbrio do corpo (Figuras 80 e 81).

Além disso, criamos figuras híbridas a partir da união de nossos corpos (Figura 82)



Figuras 80: *Híbrido Corpus*. Cena do chão I, 2006.
Performres: Andreia Reis e Wagner Lacerda
Escola Baiana de Expansão Cultural.
Foto: Acervo do W. Lacerda



Figura 81: *Híbrido Corpus*. (Detalhes). Cena do chão II, 2006.
 Performers: Andréia Reis e Wagner Lacerda
 Local: Escola Baiana de Expansão Cultural.
 Foto: Acervo de W.Lacerda.



Figura 82: *Híbrido Corpus*.
 Desenho VI
 Autor: W. Lacerda
 Técnica: Lápis Aquarela
 Fonte: Acervo do artista

Andréia, do outro lado, explora a textura ao movimentar a fibra no chão, revelando suas tramas e massa de cor, até nos relacionarmos novamente, quando eu elevo a pélvis, fazendo uma ponte e Andréia se encaixa no vazio entre meu corpo e o chão. Andréia faz máscaras criando expressões de agonia com a trama que prende em suas mãos (Figura 83 e 84).



Figura 83: *Hibridus Corpus*. Desenho VII
 Autor: Wagner Lacerda
 Técnica: Desenho a grafite
 Fonte: Acervo do artista
 Performer: Andréia Reis



Figura 84: *Hibridus Corpus*. Desenho VIII.
 Autor: Wagner Lacerda
 Técnica: Lápis aquarela
 Fonte: Acervo do artista
 Performer: Andréia Reis

Em seguida, caminho em direções diversas, procurando interagir com o espaço e com a fibra, acelerando os movimentos e também sugerindo liberação de atalhos, até que me coloco de joelhos.

Nesse momento, Andréia se encaixa em meu ombro com suas pernas (Figura 85) e cai em direção oposta. Sua cabeça aproxima-se dos meus pés e eu me elevo, formando outra figura híbrida, conectada pelos dois corpos, que caminham e deixam um rastro através da fibra, como última imagem para o público (Figura 86).

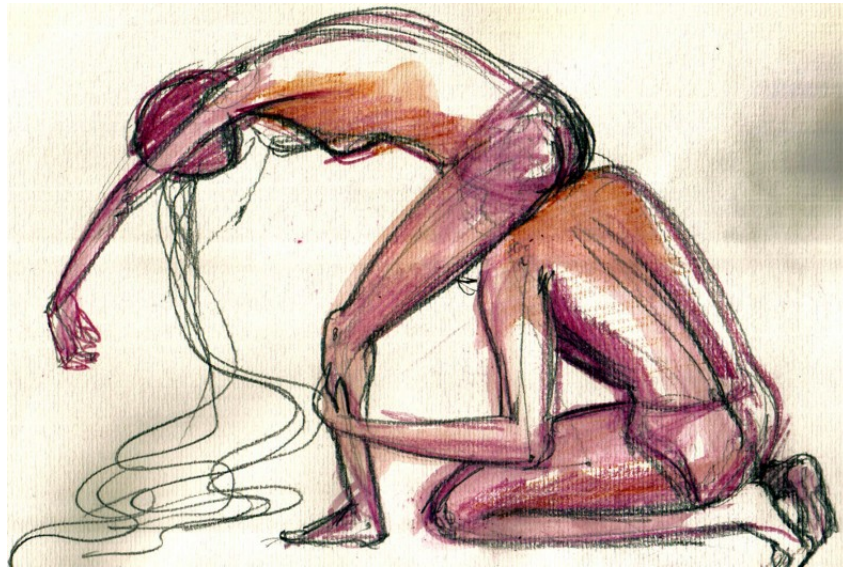


Figura 85: *Hibridus Corpus*. Desenho IX.
Autor: Wagner Lacerda
Técnica: Lápis Aquarela
Performeres Wagner Lacerda e Andréia Reis
Fonte: Acervo do artista

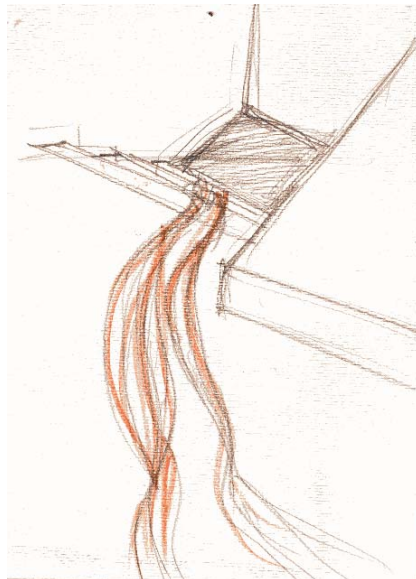


Figura 86: *Hidridus Corpus*. Desenho X
Autor: Wagner Lacerda
Técnica: Lápis Aquarela
Fonte: Acervo do artista

Descrição das cenas de *Híbridus Corpus* na segunda apresentação

A segunda apresentação aconteceu no *hall* da entrada principal da Escola de Belas Artes (EBA) da UFBA, e teve que ser adaptada ao novo espaço, interferindo muito na composição do trabalho, proporcionando outras sensações. A escadaria da EBA, por ser mais longa, exigiu a criação de outro palco para a ação, daí foram acrescentadas novas situações e imagens, incorporando novos movimentos, despertando outras percepções, a exemplo da luz âmbar que associa o corpo ao espaço (Figura 87).

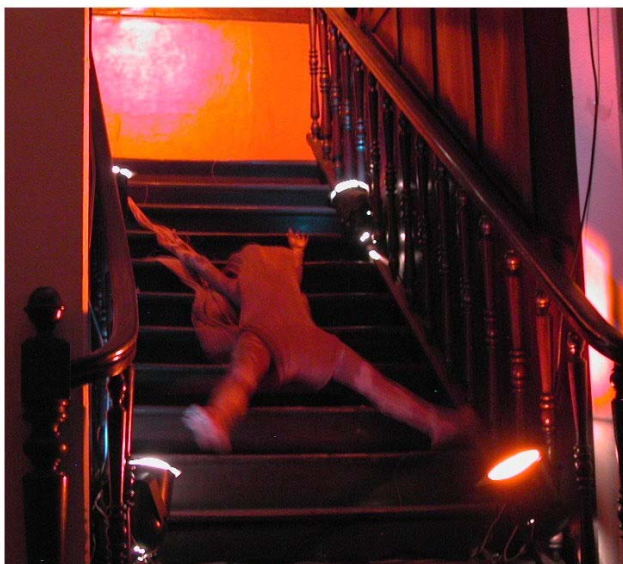


Figura 87: *Híbridus Corpus*, 2006
Performer: Andréia Reis
Foto: Edgar Oliva
Fonte: Acervo do artista.

Novos movimentos foram associados ao espaço, Andréia Reis faz conexão às formas da escadaria, movimento proveniente dos exercícios do Sistema Laban/Bartenieff, realizado com as pernas e os braços abertos como a forma do “X”, onde se imaginam uma linha fazendo elo entre mãos, escápulas, cóccix e calcanhares.

Outra forma nova e interessante foi executada antes de eu descer a escada, onde faço uma figura híbrida, me enrolando com a poliamida na parte superior. Não se via o meu rosto, agachado, com respiração concentrada na região do cóccix, de

onde saia um grande cordão umbilical ou cauda representado pela poliamida (Figuras 88 - 89).



Figura 88: *Hibridus Corpus* 2006.
Descida da escada.(Detalhe I)
Performer: W. Lacerda
Foto: Edgar Oliva.
Fonte: Acervo do artista.

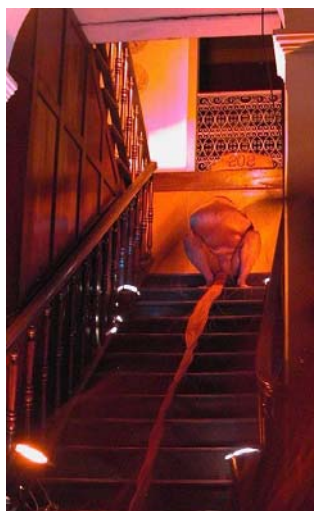


Figura 89: *Hibridus Corpus* 2006.
Descida da escada.(Detalhe II)
Performer: W.Lacerda.
Foto: Edgar Oliva.
Fonte: Acervo do artista.

Paro, então no meio da escadaria e faço uma forma que era também uma irradiação central, pois os braços e pernas estavam abertos como se estivesse abraçando uma grande bola (Figura 90)



Figuras 90: *Hibridus Corpus* 2006.
Descida da escada (Detalhe III)
Performer: W.Lacerda
Foto Edgar Oliva.
Fonte: Acervo do artista.

Ao descer a escada, faço outro movimento com impulso para frente, com a conexão cabeça-cauda, que foi constante ao longo da seqüência (Figura 91). Eu me adaptei ao novo espaço, por um lado ganhando uma melhor visibilidade com a longa escada, por outro perdendo algumas formas que eram mais visíveis na arquitetura da Escola Baiana de Expansão Cultural.

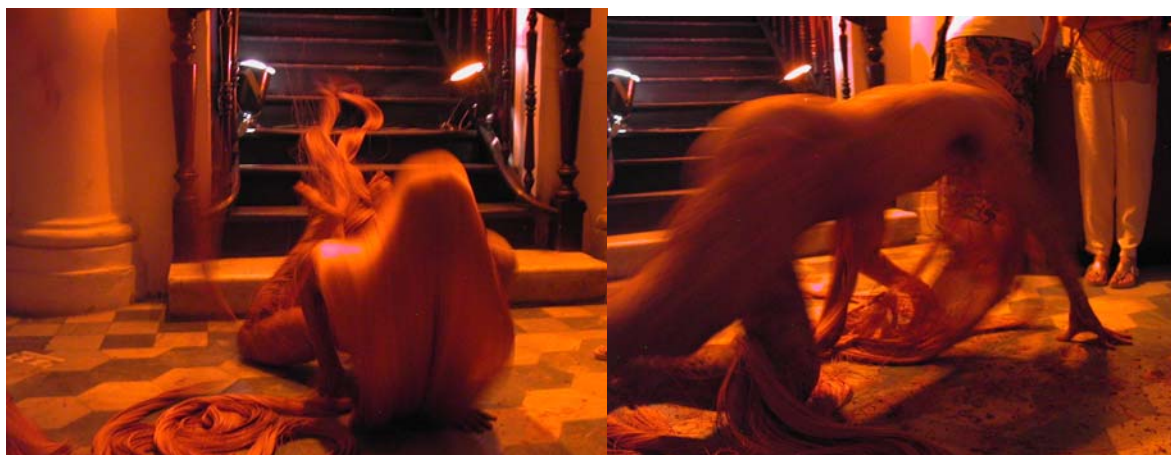


Figura 91: *Hibridus Corpus*. (Composição de imagem), 2006.
Performer: Wagner Lacerda
Foto Edgar Oliva.
Fonte: Acervo do artista.

Outras modificações ocorreram na performance por conta da nova arquitetura. A escadaria do *Hall* da escola de Belas Artes da UFBA era diferente da existente na Galeria do EBEC, por ser mais longa e sem continuação para o subsolo, acrescentando novas situações.

O projeto de iluminação realizado por Luis César Costa proporcionou uma homogeneidade às qualidades visuais da performance, conferindo a essa última apresentação uma melhor associação entre o corpo, objeto cênico e espaço.

Diante da nova estrutura arquitetônica, optamos por sair para o jardim da Escola de Belas Artes, onde surgiu naquele instante a idéia de caminharmos até os portões de entrada, atravessando a rua e o trânsito, simbolizando o rompimento de barreiras entre um espaço interno, o da escola, e um externo, o da rua. Esse rompimento está relacionado à performance, de forma geral, e seus princípios, no que diz respeito à relação entre arte e vida.

Contudo, como “acidentes de percurso” acontecem, nossos pés foram enrolados pela fibra de poliamida o que nos impediu de prosseguir, porque se insistíssemos, poderíamos nos machucar devido à resistência desse material sintético. O público nos acompanhou até o último momento quando desaparecemos na penumbra presente na área lateral do casarão da Escola de Belas Artes.

Análise como criador e participante da obra

Em *Hibridus Corpus* mostramos que todos os tipos físicos são aceitos em um só trabalho, sem discriminação, podendo-se inverter as características do performer, com a sugestão de peso leve e peso forte. Eu, sendo mais robusto e mais alto, poderia o tempo todo passar a idéia de peso, mas vemos que na cena na qual enfatizo a pélvis invertendo o corpo, realizo um movimento leve. Enquanto Andréia, que tem um tipo mais magro e pequeno, que poderia somente mostrar-se fluida e leve, ao contrário, em alguns momentos da máscara que faz sentada com a poliamida nas mãos, ela torna-se pesada, rígida, na expressão corporal como um todo, e na expressão facial.

Trabalhamos, também, com conceitos de mobilidade /imobilidade ao nos relacionarmos com a fibra, num contraponto do aspecto rígido e flexível mostrado pelos movimentos de contorção e deformação do corpo humano, ampliando o corpo como possibilidade de expansão com a poliamida como máscaras abstratas que revelam um pouco da realidade das nossas relações contemporâneas, onde o individualismo impera sobre o coletivo.

Com relação ao figurino, o material sintético da poliamida que envolvia nossos corpos fazendo um elo entre as duas figuras, sugeriu esse momento de artificialismo em que vivemos. Em geral as relações por interesses diversos tomam diferentes rumos, por questões de troca, interesses ou seleção, mas em algum momento o corpo comunica, tornando-se rígidos ou flexíveis exigindo novas posturas. Ainda existe a questão da visibilidade social, se você tem uma “embalagem” sedutora, isso

Ihe possibilita um maior número de relacionamentos (Figura 92).



Figura 92: *Hibridus Corpus*. (Embalagem), 2006
Performers: Wagner Lacerda e Andréia Reis
Foto Edgar Oliva.
Fonte: Acervo do artista.

Uma característica importante em *Hibridus Corpus* é a velocidade quase sempre lenta e constante em nossos movimentos, contrariando o que vemos em nosso cotidiano. Para traduzir o culto ao corpo, a mente está na velocidade digital de se comunicar, esquecendo a essência do ser humano. Segundo Polzonoff (2005, p.18):

A palavra-chave para entender o desenfreado culto ao corpo, sem nenhum cuidado com a mente, é a velocidade. Numa sociedade em que tudo é efêmero, o meio mais fácil de se comunicar com o outro é pela embalagem em detrimento do conteúdo.

Para outros analistas da psiquê humana, esse narciso contemporâneo já evoluiu gradualmente e está voltando a associar o corpo ao espírito. Contudo, o psicanalista Adalberto Goulard é descrente dessa inversão, pois “enquanto o homem estiver agindo como máquina de consumo, preenchendo com notas fiscais um vazio

que é emocional e intelectual, a tendência é que ele se torne ainda menos capaz de trocar afetos” (GOULARD apud POLZONOFF, 2005, p. 18).

Com esse entendimento, abordo a falta do contato físico, do toque, da entrega nas relações e questiono a rigidez e a flexibilidade das pessoas com relação ao próximo. São essas as preocupações conceituais da obra que se revelam no corpo, nas ações e nos materiais presentes na performance.

Em *Híbridus Corpus* promovemos a fusão híbrida de dois corpos a partir das revoluções internas de cada um; momentos de abertura e fechamento, de conexão e individuação, naturais da condição do ser humano. É também um questionamento das relações humanas na contemporaneidade, da máscara que usamos para cada função que ocupamos.

Processo de preparo da Performance *Híbridus Corpus*

Quanto aos signos presentes em *Híbridus Corpus*, a poliamida desfiada permite obter a melhor fusão dos corpos e tem a capacidade até de cortar o corpo se muito esticado. Percebo os “atalhos”, pontos marcantes não só aqui, mas em todos os meus trabalhos como uma espécie de fronteira a ser vencida, assim o material (a poliamida – tecido sintético usado também para pesca) faz conexão com os processos de vida-arte, como as redes presentes na exposição *Passagem* (1998) ou mesmo a sucata de borracha em *Fragmentos de Tempo e Espaço* (1999).

Outro material explorado em *Híbridus Corpus* foi a argila, que dava homogeneidade à cena e se desprendia do nosso corpo através dos movimentos, devido à grossa camada que foi adicionada ao corpo intencionalmente. Isso permitiu que deixássemos “fragmentos” de nós por todos os cantos, diferentemente da primeira apresentação, para a qual eu utilizei uma camada mais fina do material.

Nas experiências acima citadas, o corpo passa por processos sucessivos de encontro com o *Self*, definido por Jung como o estado da psique, nosso centro interior, inconsciente, de onde emana essa ação reguladora, núcleo atômico do nosso sistema psíquico. Por isso o Movimento Genuíno foi o processo escolhido, por melhor se adequar ao trabalho.

Para Jung (1977, p. 212):

A tentativa para darmos à realidade viva do *Self* uma porção de atenção cotidiana constante é como tentar viver simultaneamente em dois planos ou em dois mundos diferentes. Ocupamo-nos com as nossas tarefas exteriores, mas ao mesmo tempo mantemo-nos alertas às insinuações e sinais tanto dos sonhos como dos acontecimentos exteriores que o *self* utiliza para simbolizar suas extensões direção para onde se move o fluxo da vida.

Uma das características do Movimento Genuíno é o silêncio, a escuta interior do ser, sem utilizar palavras, mas gestos que comunicam as intenções e impulsos do corpo do performer. Segundo Artaud (apud AMARAL, 1996, p.194) que defendia o teatro não-verbal: “O diálogo pertence à literatura [...] ao teatro pertence os sentidos”. A linguagem própria do teatro era para ele, espaço, movimento e luz.

Hibridus Corpus reflete o questionamento das relações humanas nessa era em que vivemos. Fala de um corpo remodelado através dos movimentos desconstruídos, associados à cor e a novas organizações corporais.

4.3 Fra [cristais] Humanus: Laboratório de Ações e Projeções

Na performance *Fra [cristais] Humanus* estávamos atentos para um Corpo-histórico, um corpo que traz as memórias da infância sobre vivências pessoais e transpessoais, refletindo também um momento áureo da indústria na Bahia, com a fábrica Fratelli Vitta (1920-1962) (Anexo C). Buscamos resgatar fatos da nossa cultura, conectado a linguagens contemporâneas, fragmentadas nos corpos, nas imagens e na música.

Trata-se de uma linguagem híbrida, envolvendo ações e retro-projeção de imagens e materiais diversos. A poética revive nos *performers* a memória da fábrica de cristais e refrigerantes Fratelli Vitta, associando seus cristais às formas dos fractais da natureza (formas abstratas geométricas e orgânicas), sobre os corpos dos atores-dançarinos formando um grande caleidoscópio humano. A obra promove um conjunto de cores, transparências e movimentos, propondo uma associação do passado dessa grande fábrica às ações presentes.

O ato efêmero dessa exposição processual durou apenas um dia, no qual tudo o que acontecesse era incorporado no evento, inclusive momentos inesperados de participação do público, associando outras linguagens como fotografia, vídeo e intervenções de outros dançarinos. Esses elementos surgiam a cada momento e interagíamos com eles, tornando o acaso parte da obra.

Para esse trabalho, foram feitos estudos prévios pelo fato da estrutura arquitetônica estar em ruínas. Equipamo-nos com o mínimo possível de materiais para que a exposição acontecesse. Utilizei fotografias e desenhos esquemáticos, embora permitindo também que o trabalho fosse processual. Participaram como convidadas, a doutoranda Márcia Virgínia Araújo do Programa de Pós-Graduação da em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA, juntamente com as alunas da graduação em Artes Cênicas: Samanta Olm, Lara Couto e Lilith Marques, além de da bolsista de pesquisa Diana Oliveira (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica Júnior, FAPESB e Escola de Teatro da UFBA).

Referências

Para melhor ilustrar as interartes ocorridas em *Fra [cristais] Humanus*, utilizo o conceito objeto-imagem (Amaral, 1996), que se reporta a objetos cênicos, desde bonecos a efeitos de luz que dominam a cena, podendo ser tanto figurativas quanto abstratas, criando um terceiro objeto.

Na sua origem figurativa, eles quase não aparecem, servem como pano de fundo. Já as abstrações (criadas com tule, arame, plásticos etc.), desvinculadas de

objetos, têm corporeidade ou não. Nesse último caso, os efeitos de luz ou ilusões ópticas, a presença humana atua no momento exato da apresentação, como em *Fra [cristais] Humanus*.

Nessa performance, eu também estou em cena, manipulando as transparências e, por vezes, me coloco à disposição como performer para que se reflitam em meu corpo, sobrepondo, assim, os papéis de autor/ator. “As imagens podem causar emoções decorrente da cor, forma, movimento, vibrações luminosas e objetos” (AMARAL, 1996, p.235). Com esse objetivo foi criado esse trabalho: encontrei desde o início no espaço ainda em ruínas, sensações de um passado que foram revividas na contemporaneidade de outra forma, resgatando o movimento operário da fábrica da Fratelli Vitta.

No teatro experimental, encontramos o Mabou Mines que também utiliza o objeto-imagem, desde os anos sessenta, por exemplo, na peça *Imagination Deal Imagine*, de Samuel Beckett, dirigida por Linda Hartinian (AMARAL, 1996, p.235). Foi concebida para ser montada com holografias, durando 14 minutos, e para um público restrito, de aproximadamente trinta pessoas. Essa peça apresentava a mesma busca de um contexto intimista, assim como em *Fra [cristais] Humanus*.

Na concepção de Beckett, os textos são fragmentos litúrgicos transmitindo suas visões de vida num ritual mágico, que descreve paisagens e o ambiente com luz, calor, cor envolvendo um casal relacionando palavras, iluminação e o seu conteúdo.

Nesse contexto, podemos citar Luiz Alegretti que também está incluído no projeto *Corpus Pintados*, comentado anteriormente em *Híbridus Corpus*, com suas formas urbanas quase abstratas sobre os corpos, gerando uma terceira forma expressa por Amaral (1996) como objeto-imagem (Figura 93).



Figura 93: Projeto *Cuerpus Pintados. Tailer Experimental*
 Projeções sobre corpos Luiz Alegretti.. 2006
 Foto: Roberto Edwards
 Fonte: Catalogo de Exposição, p.30

O evento

Essa performance aconteceu no dia 9 de dezembro de 2006 e fez parte de um projeto maior chamado *Ruínas Fratelli Vitta*, de curadoria da artista visual Profa. Dra. Viga Gordilho, que nos propôs um trabalho processual, incluindo vários artistas, professores e alunos da Graduação e do Mestrado em Artes Visuais e Artes Cênicas.

A idéia era ocupar essa ruína, instaurando em cada ambiente, um objeto, uma instalação, performances e novas experiências. O trabalho começou logo às 9 horas, com a montagem de todos os materiais necessários à performance, e terminou às 18 horas.

O espaço onde se instaurou o meu trabalho havia sido, no passado, um dos laboratórios onde eram processadas e armazenadas as matérias-primas da fábrica. Consistia, portanto, em um espaço simbólico e metafórico apropriado para a criação de *Fra [cristais] Humanus: Laboratórios de ações e projeções*.

Fiz uma espécie de laboratório de fotografia, todo forrado com *blackout*, plástico de um lado branco e fundo prata, para não passar a luz que vinha de fora por uma janela e pela porta de entrada. Dessa, na verdade, sempre escapava um pouco de luz devido à entrada e saída dos visitantes. Na instalação, havia também uma mesa com um plástico branco, onde se apoiavam os materiais – retro-projetor,

vasilhas transparentes, água, óleo, pigmentos, ferramentas para manipulação como pincéis, espátulas, entre outros.

Resolvi aplicar um fundo infinito de branco ao local para facilitar a projeção das imagens. Nesse processo de preparação da área, percebi, ao pintar o espaço que, naquele momento, os movimentos casuais já se constituíam um ritual cênico, levando em conta a relação de arte e vida que se estabelece nessas linguagens propostas (Figura 94).



Figura 94: *Fra [cristais] Humanus*. Momento inicial. (Detalhe I)
Performer: Wagner Lacerda.
Foto: Tina Pimentel
Fonte: Acervo do artista

Por coincidência, eu estava todo de branco, possibilitando uma projeção distorcida, que passava pelo meu corpo e continuava nas paredes do fundo. Para dar ênfase e validar essa idéia, solicitei aos colegas que mudassem em alguns momentos o cenário de imagens luminosas do retro-projetor.

O público podia interagir com cada obra a todo instante, visto que existia um varal com transparências presas disponíveis à manipulação, principalmente no momento inicial, quando eu me coloquei como performer. Posteriormente, minha participação limitou-se aos registros fotográficos e de vídeo.

As imagens das transparências variavam entre fotografias da fábrica Fratelli Vitta no seu período de funcionamento, a fachada, um dos proprietários, o senhor Giuseppe Vitta, os operários lapidando os cristais, que apareciam em vários modelos desenvolvidos pela empresa como taças, pratos, jarros, entre outros.

Para conseguir esse arquivo, foi necessária uma pesquisa em catálogos cedidos pelos familiares dos proprietários e em livros, Internet, etc. Fizemos assim um paralelo e trocadilho dos nomes Fra (telli) e cristais, com os fractais da natureza, formas abstratas geométricas e orgânicas similares aos cristais e vitrais coloridos presentes naquela fábrica.

Na obra, as imagens projetadas se mesclavam aos corpos, que surgiam a cada momento com diversos padrões construtivos dos cristais, “fracristais”, associando cenas de um passado distante às cenas do momento, mas reconstruindo com novas visões, num contexto mais recente. As sombras e projeções de cristais e refrigerantes e os fantasmas surgem na cena contemporânea renovando o local em ruínas.

Em algumas cenas, parecia que os refrigerantes eram jogados sobre os corpos e imagens, efeito conseguido pela água, óleo e pigmentos manipulados pelo autor com as referidas vasilhas de vidro incolor, que se sobrepunham às transparências aplicadas ao retro-projetor (Figura 95).

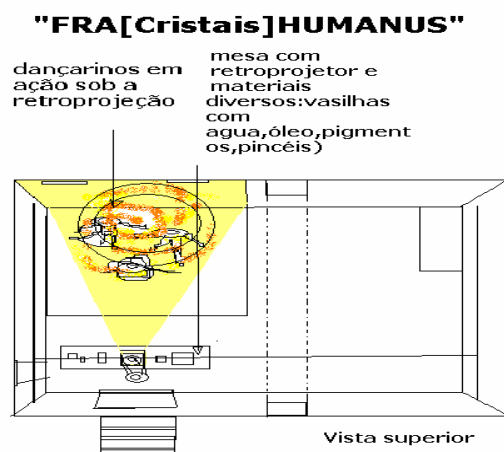


Figura 95: Projeto de *Fra [cristais] Humanus*.
Autor: Wagner Lacerda

O registro do processo foi realizado como vimos através de fotografias e vídeos, com a participação de colegas e professores da turma de mestrado (Tina Pimentel, Isabel Gouveia, Sandra De Berduccy, Cid Ávila). Eles desenvolveram um trabalho fotográfico com excelentes resultados, tornando-se, nesse aspecto, co-autores desta poética híbrida, por se tratar não só de registros mas de fotografias artísticas (Figura 96 e 97).



Figura 96: *Fra [cristais] Humanus*: Laboratório de Ações e Projeções. (Detalhe II). Wagner projetando imagens.
Foto: Tina Pimentel
Fonte: Acervo do artista

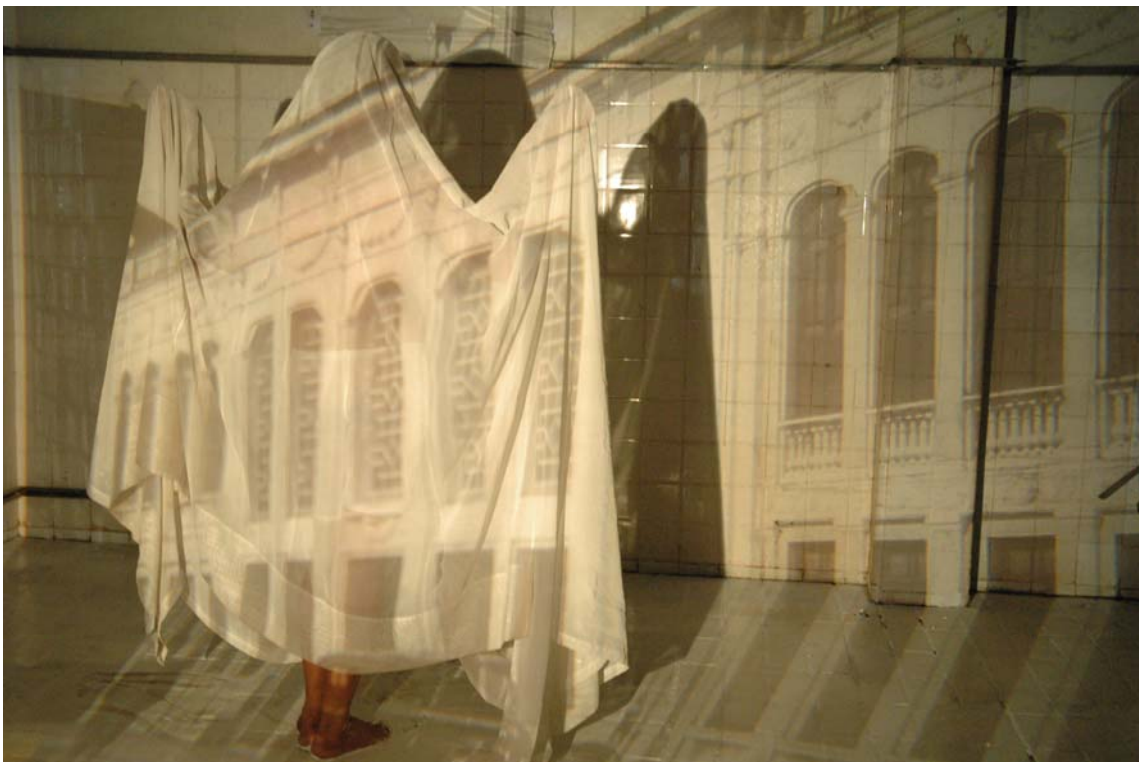


Figura 97: *Fra [cristais] Humanus*: Laboratório de Ações e Projeções (Detalhe III)
Performance: Wagner Lacerda
Foto: Isabel Gouveia.
Fonte: Acervo do artista.

Outra colaboradora inesperada foi a atriz-dançarina Samanta Olm, aluna da graduação em Artes Cênicas da UFBA. Ela fazia parte de uma obra de Renata Cardoso, mestranda em Artes Cênicas pela UFBA. Com pesquisa em maquiagem, Renata usava Samanta como modelo para criar uma ação onde reproduzia em seu rosto uma máscara feita com látex. Antes que esse trabalho acontecesse, eu convidei Samanta para interagir com as imagens que eu projetaria. A mesma já havia feito disciplinas de corpo com Ciane Fernandes e estava familiarizada com o Sistema Laban/Bartenieff e com o Movimento Genuíno. Sugeri, então, à performer que realizasse movimentos de forma mais natural possível, dentro de um contexto técnico de movimentos genuínos, sem nenhuma coreografia pré-estabelecida, seguindo os impulsos corporais, fluídos; desconstruindo o corpo.

Também no final desse momento me associei à mesma, realizando um *Contact improvisation*. O fotógrafo Cid Ávila registrou a cena, onde nos fundimos com as imagens do Sr. Giuseppe Vitta, fundador da fábrica, criando uma terceira imagem Híbrida entre passado e presente (Figura 98).



Figura 98: Fra [cristais] Humanos
Performers: W. Lacerda e Samanta Olm
Foto: Cid Ávila

No meio da tarde, finalmente, chegaram as atrizes-dançarinas que estavam previstas para participar da ação, pois até então, haviam ocorrido improvisações. A dançarina e coreógrafa, Márcia Virgínia Araújo e as alunas Diana Oliveira, Lara Couto e Lilith Marques, apresentaram uma composição que reviveu a memória da fábrica com movimentos do Sistema Laban/Bartenieff, desenhando as formas do cubo, do octaedro, do icosaedro, com os corpos no espaço, também baseados nos princípios de *Contact improvisacion*, com textos criados de improviso: "é hora da merenda.... eu quero refrigerantes Fra-te-lli... Vi-tta, eu também quero com gás,

canudo com sabores de uva, morango, laranja...”. Esses textos eram falados em fragmentos, como poema-concreto, “propondo uma poesia não-linear, mas especial, fazendo uma analogia ao poema-concreto beba coca-cola [...] cloaca” (PIGNATARI, 1958).

Em outra cena, as quatro performers faziam as danças corais (ritualistas) misturadas com as retro-projeções que eu manejava de cristais geometrizados e coloridos e outros materiais já citado (Figura 99).



Figura 99: *Fra [cristais] Humanus*: Laboratório de ações e Projeções. (Detalhe IV)
Performers: Diana Oliveira, Lara Couto, Márcia Virgínia Araújo e Lilith Marques.
Foto: Tina Pimentel
Fonte: Acervo do artista.

Podemos concluir que *Fra [cristais] Humanus* representa não só as memórias de um tempo retrabalhadas na contemporaneidade como uma máscara fruída e passageira (projetada em forma de cores, luzes, movimentos) dos performers, que através das projeções e movimentos contam a história do passado, mas também revelam o processo de transformação dos corpos que um dia foram crianças e agora

são adultos vivendo uma outra realidade. Neste limiar entre passado e presente, observamos uma terceira imagem-objeto que é construída na mente do público.

4.4 *Diário de Passagem*: deixe suas impressões, desenhos, poesias...

Esta performance foi criada a partir de uma solicitação para uma exposição intitulada *Vias do Corpo*, de curadoria do norte-americano Jordan Martins, então colega de mestrado, na Casa VIA CORPO, espaço de dança, *pilates* e *yoga*, no bairro do Rio Vermelho, Salvador (Anexo D). Sua proposta, como anunciava o convite, era: "Uma mostra e evento de artes plásticas envolvendo 'O corpo' através de técnicas e perspectivas diversas dentro de um espaço não-convencional". Em dezembro de 2006, a performance aconteceu novamente no projeto *Ruínas Fratelli Vitta*, Salvador, nas ruínas dessa antiga fábrica de cristais (ver anexo C).

Pode-se dizer que *Diário de Passagem* é uma desconstrução dos registros aprimorados, os grafismos geométricos feitos pelos nossos ancestrais, como resgate contemporâneo de ações ritualísticas do Homo Sapiens ao se permitir pintar para seduzir sua caça, ou em uma cerimônia de guerra e de paz.

Diário de Passagem tem grande influência do filme *The Pillow Book* (1996), de Peter Greenaway. Nesse, o corpo é colocado como veículo para escrita e publicação de um livro, sendo memória e realização de objetivos pessoais da personagem, diferenciando-se de *Diário de Passagem* cujo registro não é um diário pessoal, mas coletivo.

Várias tendências da performance vão de esquemas de dança e teatro a trabalhos não-presenciais, como as fotografias e filmes de Shirin Neshat, por exemplo a fotografia *Rebellisque Ruhe* (1994). Essa difere de *Diário de Passagem* porque na minha obra não há o cunho político tão enfático como nos trabalhos de Neshat (ver capítulo 2, p.51, figura 31).

Em *Diário de Passagem*, deixo que o público escreva o que sente; é o momento que eu exponho o interno e absorvo o externo das escritas feitas em meu corpo pelo público.

Descrição da obra

Para o meu trabalho, o cenário já enunciava a poética da performance. Era um canto de varanda com uma janela aberta e dentro desta abertura coloquei um texto de Robert Pollack e a letra da música *Caminhos do coração*, de Gonzaguinha. O conceito maior era o corpo como uma associação de idéias coletivas, registros, desenhos; um diário de passagem. O texto de Robert Pollack diz:

[A] metáfora de um texto químico é mais que uma figura de linguagem: o ADN é um longo e delgado conjunto de átomos cuja função, para não dizer a forma, assemelha-se as letras num livro [...] as células dos nossos corpos realmente extraem uma multiplicidade de sentidos do texto de ADN existente nelas[...] Precisamos conceber as espécies como uma forma de literatura, tratá-las como se fossem uma biblioteca de obras valiosas, profundas e importantes[...] (POLLACK *apud* FERNANDES, 2002, p.140)

A música *Caminhos do coração*, do compositor Gonzaguinha²⁸, num trecho, aborda o mesmo tema do homem como agregação de idéias coletivas:

[...] E aprendi que se depende sempre de tanta, muita, diferente gente
toda pessoa sempre é as marcas das lições diárias de outras tantas
pessoas.
É tão bonito quando a gente entende, Que a gente é tanta gente onde quer
que agente vá
É tão bonito quando a gente sente que nunca está sozinho por mais que
pensa estar.
É tão bonito quando a gente pisa firme nestas linhas que estão nas palmas
de nossas mãos.
É tão bonito quando a vida vai nos caminhos onde bate bem mais forte o
coração.
E aprendi que se depende sempre
De tanta muita diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas.

²⁸ Luiz Gonzaga Nascimento Júnior, o Gonzaguinha, cantor e poeta da Música Popular Brasileira (MPB), nascido no Rio de Janeiro, descendente do maior representante da música nordestina, aborda tema realistas nas suas composições. Disponível em: < <http://www.Gonzaguinha.com.br.>>. Acesso em: 12 jun. 2006.

Apresentado por duas vezes com público e ambientes diversos, a performance passou por algumas modificações para se adequar a cada ambiente.

Primeira apresentação da performance *Diário de Passagem*

Descrição da cena

A cena inicial começa com situações do cotidiano, como na dança-teatro alemã. Com despojamento e naturalidade, eu entro no espaço vestido de terno preto e com chapéu, segurando uma mala. Ao chegar ao local apropriado, abro a mala, que se transforma numa mesa.

Dispo-me das vestes, colocando-as num cabide, em cena. Coloco uma touca branca para dar uma conotação mais limpa à cena, tornando o corpo mais plástico sem os cabelos. Começo a me pintar, transformando-me, através da pintura corporal, num livro conceitual. Essa pintura funciona como uma máscara, que coloco propondo uma abertura maior para o lado espiritual; um estado de individuação no qual busco o eu interior, conectando o interno-externo como num ritual.

Nesse momento, uso a técnica do Movimento Genuíno para o preparo corporal, pois, apesar de estar de olhos abertos devido à concentração, eu me interiorizo para deixar fluir os movimentos. No entanto, enquanto essa técnica inclui a dupla realizador-observador, durante *Diário de Passagem*, esse processo é feito entre performer e público.

Em seguida, As pessoas presentes escrevem, desenham o que sentem em relação às minhas ações. Vários observadores escrevem não em um papel ou livro de anotações comuns, mas em meu corpo, o que é sentido. Assim, as impressões dos observadores são sentidas, tateadas, deixando registros autênticos. Palavras como paz, luz ou simplesmente desenhos são deixados no meu corpo.

Deixo o corpo agir de forma consciente/inconsciente, sem preocupações com a forma esteticamente perfeita. Os movimentos que aparecem são de muita leveza

com uma forma fluida, às vezes contorcidos na forma espiral como a exemplo de um feto na vida intra-uterina. As conexões são feitas por linhas interligadas, conforme explica Fernandes (2006 p. 63-64):

Conexões ósseas identificadas por Bartenieff como: Cabeça-Cauda; Ísquios-Calcanhares; Cabeça-Escápula, Cauda-Calcanhares, Ritmo Pélvico-femural; Ritmo Escápulo-Umeral. As conexões são linhas em várias direções, porém sempre retas e flexíveis, ligando dois pontos e interligando-os entre si.

Assim, conecto de forma homóloga partes superior e inferior do corpo, ao me sentar, sobre os ísquios e, posteriormente, descendo, ao encontrar cabeça-calcanhar (passando pela cauda), aproximando de forma paralela essas duas partes e, por vezes, evidenciando os pontos do cubo (forma cristalina usada por Rudolf von Laban).

Esses momentos são alternados, como em todos os meus trabalhos, entre estáticos e fluidos, representando rigidez/flexibilidade. Já nos primeiros deixo que o público torne-se co-autor da performance, integrando-se à obra, oferecendo o meu corpo que, apesar de guardar memórias pessoais e individuais, abre-se de forma flexível para o coletivo, depositando marcas, traços das memórias coletivas. Assim, instaura-se o *Diário de Passagem* (Figura 100).



Figura 100: *Diário de Passagem - Primeira apresentação* (Wagner Lacerda oferece seu livro-corpo para sua mãe assinar)

Performer: Wagner Lacerda

Foto: Sandra De Berduccy

Fonte: Acervo do artista

Durante a performance este “livro-corpo” foi sendo construído e desconstruído com o tempo e o movimento do *performer*, até que o suor fez manchar a caligrafia no corpo. Então o performer, sai da postura de “assentamento”²⁹ na mesa e recebe um banho de água-de-cheiro (que simboliza a purificação) e torna o “corpo-livro” novamente limpo, com possibilidades de um retorno, ficando um *diário de passagem* vivo na memória do performer e do público.

Segunda apresentação da performance *Diário de Passagem*

A performance, nesta segunda exibição, homenageia a disciplina Teorias e Processos Criativos, ministrada pela professora Dra. Viga Gordilho.

O conceito da obra continua como na primeira exibição, mas faz alusão também ao *caderno diário de passagem*, uma espécie de livro do artista, que elaboramos de forma individual naquela disciplina, diferentemente do diário da performance, que é construído coletivamente. Na ocasião dessa segunda exibição, o espaço permitiu uma outra abordagem da obra, com outras proporções, ampliando também os movimentos do *performer*. Aproveitei para fazer conexões com a performance *Fra [cristais] Humanus*, incorporando as atrizes-dançarinas que atuaram cantando e me acompanhando, usando as danças corais ou circulares, podendo assim criar um trabalho seqüenciado.

Descrição da performance na segunda apresentação

Para a segunda apresentação da performance *Dário de Passagem* foi necessário visitas antecipadas às ruínas da Fábrica Fratelli Vitta, visando conhecer o espaço e poder elaborar um esboço do que poderia fazer para acontecer no referido ambiente (Figura 101).

²⁹ Para Jean Yves Leloup o *assentamento* é uma postura de concentração e equilíbrio, e posição relacionada à sabedoria. Presente nas ilustrações de Buda, na Virgem Maria, entre outros onde existe uma abertura na área do colo presente no corpo humano, que se estende do seio ao joelho, zona evidenciada em momentos de acolhida e carinho. Essa postura é típica da Yoga, para meditação.

cena II "Livro de assinaturas" ou diário de passagem
performance de wagner Lacerda

descendo
escada



Figura 101: Projeto para *Diário de Passagem*. Fratelli Vitta.
Projeto para a 2ª apresentação.
Autor: Wagner Lacerda

Desci as escadas de ferro da entrada do casarão, vestindo terno preto e distribuí para os visitantes os mesmos textos usados na primeira apresentação, ação que eu não tinha feito na versão anterior, porque o espaço era aberto e não havia um local para anexá-los.

O coral das quatro cantoras me acompanhava como um ritual, uma procissão, segurando em suas mãos pigmentos de cores variadas. Elas andavam em volta da mesa, enquanto eu retirava partes do terno com uma sensação de desnudamento não só do corpo, mas da *persona*, deixando liberar o *self*.

Sentei-me numa mesa de jacarandá que já estava no recinto e comecei a me pintar lentamente. Pinte o corpo todo de branco, sem dar as pausas que dei da

primeira vez, quando pintei algumas partes. Assim, este ritual tornou-se mais evidenciado já que permaneci mais tempo nessa ação, e ofereceria o “livro-corpo” por completo para o público registrar sua presença (Figura 102 e 103).



Figuras 102: *Diário de Passagem*.
Segunda Apresentação (Detalhes I)
 Autor: Wagner Lacerda
 Fonte: Acervo do artista



Figuras 103: *Diário de Passagem*.
Segunda Apresentação (Detalhes II)
 Autor: Wagner Lacerda
 Fonte: Acervo do artista

Espalhei o pigmento (pasta d'água) sobre o cabelo, que ficou sem a touca desta vez, pois minha intenção foi a de variar o aspecto do performer em algumas características com relação a outra apresentação. O visual despojado do performer – cabelos assanhados – combinaria melhor com o local em ruínas. Então pintei o rosto, braços, pernas, costas e tendo ao fundo o canto das dançarinas-cantoras que me envolviam com o mantra *Lah il Lahá* (sincopado) (Figura 104):

- “1. *Lah- Ilahá-Illa-Allah* ³⁰
 2. *Illa – Hu – Allah* (repete dezenas de vezes em duas vozes)
 3. *La- ilaha- Illa- la- hu* (metade do grupo simultaneamente) “



Figura 104: *Diário de Passagem*. Fratelli Vitta (Detalhe III)
 Projeto para a 2ª apresentação.
 Autor: Wagner Lacerda.
 Foto: Tina Pimentel
 Fonte: Acervo do artista

Acompanhando esta atmosfera, também ofereci a uma delas um pincel com tinta vermelha que evoca amor, paixão, fertilidade, morte entre outras sensações. Ela fez desenhos sobre o meu corpo, passando o pincel para as outras. Depois o público tomou a iniciativa e contribui com um desenho ou uma palavra, deixando suas impressões sobre todo o corpo que se movia lentamente, variando as posições. As crianças presentes se encantaram com esse rito e, de imediato, se manifestaram, colaborando com a obra (Figura 105 e106).

³⁰ A Profª. Márcia Virgínia Araújo Pós doutoranda em Artes Cênicas, que pesquisa as danças corais universais, explica. “Esta é uma dança-música do repertório das Danças da Paz Universal, dedicada a Allah, Deus na tradição mulçumana. (tudo em ritmo africano, com duas rodas girando para lados diferentes e saudando as pessoas da outra roda com o movimento de partir as mãos, do coração, ofertando bons sentimentos”.



Figura 105: *Diário de Passagem. Segunda Apresentação (Detalhe IV)*
Autor: Wagner Lacerda
Projeto para a 2ª apresentação.
Foto: Tina Pimentel
Fonte: Acervo do artista



Figura 106: *Diário de passagem - Segunda apresentação (Detalhe V)*
Foto: Tina Pimentel
Fonte: Acervo do artista

Após cerca de 60min, eu desci da mesa, caminhei para um plano mais afastado e abri os braços num sinal de agradecimento a todos, quando foi jogada (de uma altura de mais ou menos dois metros) “água de cheiro”, momento misto de dor e prazer, expresso na mímica corporal; dor pelo desapego à memória e prazer pela renovação. Nesse momento, desfaz-se o livro, assim como os jardins do zen budismo que são construídos e desconstruídos, tornando-se efêmeros como a própria proposta da exposição de Ruínas Fratelli Vitta. Então eu saio de cena, com toda a escrita, desconstruída, escorrendo pelo meu corpo (Figura 107).

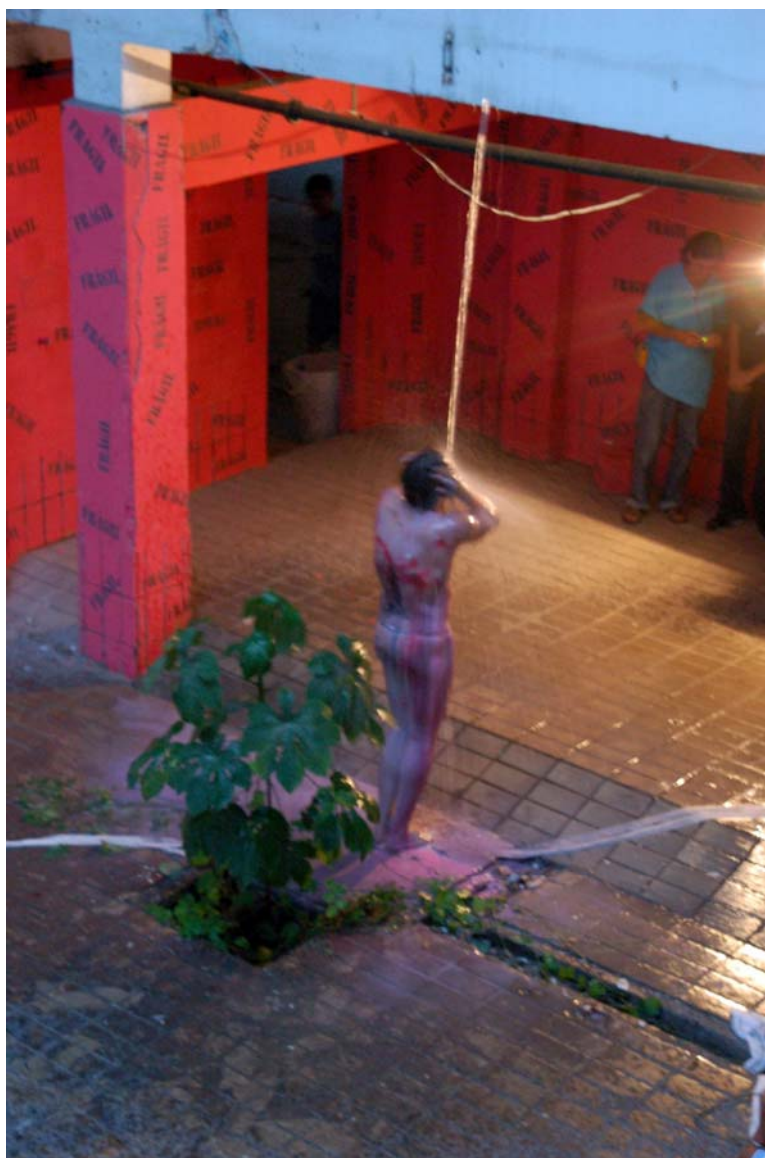


Figura 107: *Diário de Passagem*. Momento final. (Detalhe VI), 2006
Performer: Wagner Lacerda
Foto: Tina Pimentel

Análise como pesquisador e ator / criador do trabalho

Fruto de uma conquista que representa a superação dos meus limites, esta performance vem coroar os trabalhos desenvolvidos no mestrado no ano de 2006, em vários aspectos.

Primeiramente, pela própria exposição do corpo, que considero não somente o corpo físico, mas o espiritual, o *self*, aberto ao público, que é a poética da ação. Segundo, pela questão dos materiais envolvidos e pela manipulação desses materiais feita tanto pelo performer quanto pelos expectadores ao pintar, desenhar, escrever sobre essas “páginas vivas” seus registros, memórias e impressões. Esse foi um dos grandes *insights* que tive: deixar o público ver o processo de pintura, que é mágico, envolvente, surpreendente, ver o *performer* em cena cobrindo o corpo com essa camada branca de pigmento, como que revestindo de proteção o corpo para um ritual, estimulando o público e convidando-o a atuar da mesma forma.

Depois de concluído esse “livro–corpo”, preenchido pelas assinaturas dos visitantes e/ou espectadores, ele se desfaz com água-de-cheiro, purificando-se e, novamente, tornando-se “limpo” para novas experiências. Nesse ciclo, existe a construção e desconstrução para superação do apego material. Esse raciocínio, de certa forma, comunga com a própria condição da performance, de ser efêmera, fugaz, ficando registros na memória do público, característica geral das artes cênicas.

A interação com as atrizes dançarinas, aconteceu de forma espontânea. Trocamos idéias prévias sobre o momento histórico da fábrica da Fratelli Vitta, passando sua importância cultural e histórica para a cidade do Salvador, levando fotos do espaço onde aconteceria o evento, deixando em aberto a possibilidade de criação coletiva dos participantes da performance.

Como nos esclarece Márcia Virginia, o encantamento foi recíproco:

O livro de assinaturas de Wagner Lacerda está sempre aberto a possíveis intervenções e também nos surpreende com surpresas inesperadas. é um livro-corpo-aberto, se pudermos definir, ainda que provisoriamente sua obra efêmera, da qual participei também de súbito. Fui convidada por Wagner para participar de uma de suas performances (a da memória da fábrica de cristais e refrigerantes Fratelli Vitta) e quando percebi, já estava envolvida no seu lúdico espaço corporal. De repente, nós fizemos uma dança-canção processual, levando as tintas para pintar o livro-corpo de Wagner, que se despia lentamente frente ao público. A expectativa do público era grande: "o que significa um homem semi-nu, sentado sob uma mesa e quatro mulheres dançando/cantando à sua volta?" Bastou umas poucas pinceladas de tinta para que o público tomasse avidamente de nossas mãos os pincéis para participar da obra, até que as tintas se misturassem na pele do autor. Parecia difícil se distanciar da qualidade da presença cênica performática desse livro-vivo, que nos deixou, lavando sua alma-corpo-volúpil*, com banho-de-cheiro, enchendo os olhos, narizes e outros sentidos/sentimentos de quem estava lá. Obrigada, Wagner. *(não sei se posso inventar essa palavra).

Relação das obras nas duas apresentações

A diferença da primeira mostra para segunda foi, em primeiro lugar, a visão já concebida e executada do que teria que fazer, passando um pouco mais de segurança por meio do *performer*. Uma outra diferença foi a mudança na luz: da primeira vez foi à noite e a segunda, ao cair da tarde.

O ambiente da Casa Via Corpo era mais restrito, embora acolhedor, e na Fratelli Vitta era mais amplo e grandioso, por tratar-se de uma ruína com pé direito alto, colunas, vitrais, escadas e toda uma estrutura cênica. A participação das atrizes-dançarinas que fizeram *Fra [cristais] Humanus* também foi muito especial, pois elas me acompanharam como um cortejo no qual carregavam vasilhas, cantavam e dançavam de forma fluida um mantra que servia de pano de fundo para a cena, ou uma cena paralela que acontecia. O público, que na última apresentação era mais diversificado – adultos, adolescentes, crianças – e a participação foi mais ativa. Quase entramos coletivamente em êxtase. O “banho” no final foi muito mais expressivo. A distância de onde foi derramada a água-de-cheiro criou um maior impacto.

Analisando as performances desenvolvidas no ano de 2006 durante o mestrado

Descobri algumas conexões em termos formais, técnicos e conceituais encontrando a cada performance um desdobramento de idéias. A começar por *Cortando as Amarras*, (performance que já possuía a participação de outras pessoas) em especial, cujo tema trata de existencialismo, de ciclo de vida e posturas contra os esquemas pré-estabelecidos, desde o nascimento até a morte do ser humano reconhecendo, desta forma, as mesmas inquietações de Antonin Artaud a respeito da vida, da hegemonia do ser humano, sempre confrontando o sagrado e o profano do ritual de se viver.

Hibridus Corpus, com duas seqüências de composição coreográfica feitas a partir do movimento genuíno, trata de um questionamento das relações humanas, brincando com mutações, que podem ser associadas também ao nosso próprio estado de ser mutante. Em um determinado momento, acontece uma conexão entre os corpos promovendo um hibridismo de formas humanas, mas podemos detectar partes no todo.

O que enfatizo nestas performances é a exposição do corpo humano como uma relação entre interno-externo e a tríade corpo-espírito-psíquico, indo além do suporte (pele). Esta que envolve os órgãos, como também o *self*. Nesta perspectiva, o eu interior, “núcleo atômico” do nosso sistema psíquico, “também inventor, organizador ou fonte de imagem onírica” segundo Jung (1977, p.161) é de certa forma exposto também é apresentado em cena.

Quando realizo esse tipo de performance, sinto algo muito surpreendente: ao sair da condição de um ser limitado, a pintura proporciona uma proteção. É como se a tinta me protegesse e me colocasse em transe. As inibições são deixadas de lado e afloram as memórias afetivas e referências guardadas no inconsciente.

Em *Hibridus Corpus*, o corpo é encoberto por uma fibra de poliamida que funciona como um invólucro que, apesar de sintético, sugere um órgão exposto que desconstrói o corpo humano. Nos ensaios com Movimento Genuíno o nosso *id* (o

que está atrás da máscara que usamos, referido pela psicologia tradicional, como estado que não pode ser exposto) é de certa forma aflorado.

Posteriormente, há uma filtragem por parte dos componentes do trabalho, mostrando trechos mais enfáticos e, de certa forma, são acessíveis ao público. A argila e a poliamida são, simbolicamente, a máscara para a sociedade (público).

Em *Fra [cristais] Humanus*, como o nome sugere, reflete-se um corpo orgânico. Foi um trabalho composto em partes: no momento da apresentação, enfatizando o elemento tempo, em suas memórias fragmentadas, recordações de um passado coletivo que ficaram marcadas no corpo.

Um desses exemplos foi descrito por uma das participantes como um retorno aos momentos de escola em Recife, onde funcionava uma filial da fábrica, onde era comum tomar esses refrigerantes de vários sabores, e guardar consigo a lembrança da embalagem pequena, que ficou como um *souvenir* em sua memória.

Outro aspecto interessante nessa performance é uma pintura virtual que se forma com o retro-projetor, as transparências e o meu movimento em cima disso tudo, com as vasilhas contendo água, óleo e pigmento. Essa tecnologia precária para os dias atuais me encanta, pois comprova que nem sempre é preciso de equipamentos sofisticados para se fazer obras de arte; muito pelo contrario, é destas restrições que surgem as possibilidades para integrar as diferenças.

Além das questões pessoais, as transpessoais são evidentes nos textos de Robert Pollack e na poesia de Gonzaguinha, mostrando como a sociedade nos molda.

Evidencia a influência da *Fratelli Vitta*, mostrando um pouco de sua memória, através de imagens e da sua produção, associada a nossos dias pelos corpos dos nossos participantes. Dessa forma, une-se arte e vida, tradição e contemporaneidade, criando-se uma terceira imagem na memória das pessoas que assistiram, assim como fazia Duchamp, Allan Kaprow, John Cage, Joseph Beuys, que realizaram um trabalho com a estética do cotidiano.

Em *Diário de passagem*, o processo de construção faz parte da própria obra, que se constrói enquanto é apresentada. Não podemos prever a reação do público e a cada apresentação o espaço é outro, renovando o trabalho e se adaptando ao espaço.

Neste trabalho, através da máscara é que se tiram as máscaras. Existem dois tipos de máscaras: a primeira colocada como pintura e a segunda a que se retira revelando o interior do indivíduo. Os conceitos de interno/externo, de liberação e rompimento de fronteiras, acabando com nossas inibições pelos acréscimos de envoltórios, de máscara, para se proteger da sociedade se refletem da mesma forma. Mas, parte dessas máscaras simbólicas cai, pois não temos mais a poliamida, é somente a pintura branca que encobre partes de nossas “feridas”, nossos traumas internos, mas ainda assim expõem mais o corpo. Esse, de qualquer forma, é exposto; convida o público a participar da construção da obra.

Quanto a poética dos materiais presentes em *Diário de Passagem*, utilizei a touca, a lente o tapa-sexo e a pintura corporal em todos com o branco, possibilitando uma anulação de algumas partes do corpo. A touca anula o cabelo (moldura do rosto) possibilitando mais espaço para a escrita e criando uma plasticidade maior ao corpo do performer; o tapa-sexo como uma anulação ao sexo (também presente nos anjos) dando ao performer um caráter divino; a pintura corporal usando a pasta d’água anula a pele humana criando o vazio para a escrita nas páginas do diário; e, por fim, a lente de contato branca colocada nos olhos (espelho da alma), funciona como isolamento, único lugar onde a escrita não acontece, visto que não existe acesso para o mundo exterior.

Enxugando-se cada vez mais os elementos cênicos, acontece a aproximação maior com o público. Muito embora exista entre o público várias posturas: a primeira do observador passivo que não tem coragem de chegar perto; a segunda dos fotógrafos e os *video makers*, que estão mais preocupados com o enquadramento ou o lado estético e a terceira a público atuante, fruidor, entra em cena e colabora, recriando novas imagens através de registros ou com o seu “olhar de artista”.

A intenção de meu trabalho é estimular a participação do público e a multiplicação de recriação artística em diferentes linguagens.

No sentido mais poético dessa ação associada a materiais representativos, destaco a cena final, onde há a queda d'água que simboliza a morte, único momento em que o homem pode ser ele mesmo; ou ainda, a possibilidade do renascimento para uma nova fase: um novo "diário de passagem".

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Ao buscar uma resolução espacial das obras encontrei o tempo, Ele já estava ali, no MA²⁹, vindo daquela janela onde nascia o sol e ao mesmo tempo através do fluxo de energia que circulava sobre o meu corpo e presente em minhas memórias.

De forma irreversível, realizava movimentos, representando o presente, passado e rumo ao futuro. Fiquei atento e logo me dei conta do espaço da sala, tão vivo quanto a pintura de um homem envolvido no cosmos que estava em uma das paredes. Então entendi o sentido da Cinesfera com a fusão de corpo-espaço que crescia à medida que eu me expandia, me libertando das amarras da timidez e traumas comuns em todo ser humano. Voltando-me para o meu *self*, perguntei-lhe: por que não descobri isso antes? Ele me respondeu: é preciso sempre estar atento ao movimento.

Então, vi de cada ângulo daquele cubo presente na sala, um centro pessoal e entendi que com o movimento o tempo devora espaços.

Wagner Lacerda, 2006

A importância dessa pesquisa consiste em buscar embasamentos teóricos, conceitos que possam dar um maior sentido aos rastros antropológicos, sociais e estéticos para o processo criativo. O trabalho caminhou para uma performance na qual o cotidiano estava presente, associado a pinturas corporais e socialização com o público, no desejo de conexão com o público, possível fruidor.

Essa pesquisa serviu-me para traçar o dialogo entre o inconsciente e o consciente, criação e organização metodológica/científica. Abrir as janelas do meu inconsciente e mergulhar numa aventura com risco de erros, dando ao processo uma pulsação maior, buscando nos obstáculos, respostas para os futuros trabalhos

²⁹ Intervalo de tempo-espaço criativo onde tudo pode acontecer (GREINER, 1998)

e liberando a arte dos suportes tradicionais. Com a valorização do acaso e, ao mesmo tempo, de conceitos diversos, procurando questionar o homem em sua inteireza corpo-matéria-espírito, além do tempo e do espaço.

Arte é busca, é desconstruir o aprendizado e seguir com novas experiências. O que era representado ou dirigido pictoricamente nos trabalhos iniciais da minha carreira, agora é apresentado e experimentado no corpo como obra de arte. As performances, de um modo geral, são linguagens híbridas para pessoas iniciadas ou que ousam ir além dos seus limites, promovendo uma transcendência do indivíduo junto à sociedade.

Com a entrada no mestrado, todas as disciplinas foram buscadas com o objetivo de embasar os capítulos dessa dissertação. Por exemplo, na disciplina Pintura, além de pintar as telas solicitadas, pinte também sobre o suporte do corpo de uma colega.

Nesta disciplina, após vermos alguns filmes sobre o uso do corpo em movimento, eu optei pelo filme *The Pillow Book* (1996), de Peter Greenaway, que já havia visto e sempre serviu de referência para o meu trabalho. Como resultado desse exercício de sala de aula (assistir a um filme e preparar um trabalho), pinte a colega Sandra de Berduccy, em uma espécie de mulher-porcelana revestida do azul e branco dos vasos orientais, que refletia a inflexibilidade humana, o engessar-se.

Para completar o trabalho de pintura corporal, a colega saiu pintada pelas ruas, o que causou espanto em alguns transeuntes. Foi esse episódio, além da performance *Cortando as Amarras*, feita anteriormente, que deu origem às minhas primeiras propostas. Em *Cortando as Amarras* contesto o meu destino de ser mortal. De forma poética, eu morro e renasço, como num “rito de passagem”.

Em Híbridus Corpus, faço um mergulho no meu interior para expor minhas inquietações como ser sociável, que precisa se relacionar. Com *Fra [cristais] Humanus*, pude ver como o espaço sugere o trabalho, acrescentando tanto

memórias pessoais, quanto locais e, por fim, com *Diário de Passagem*, pude doar-me de forma aberta para que todos acrescentassem em meu corpo registros de suas vivências, servindo de livro vivo, que sempre renova seus conceitos.

Essas “vivências” trouxeram-me um grande crescimento pessoal como artista, pesquisador, e como indivíduo, procurando uma forma direta de comunicar e dividir a arte ao público através do corpo, buscando, quem sabe, voltar às nossas origens ancestrais ligadas ao ritual, mas, ao mesmo tempo, emergindo e procurando colher os frutos das vivências e das experimentações contemporâneas.

A cada trabalho, fui polindo os conceitos, junto aos materiais que de forma semântica traziam a comunicação da obra: as fitas cortadas, em *Cortando as Amarras*, representando o destino desfeito; a argila e a poliamida em *Hibridus Corpus*, além das redes e as borrachas mostradas em trabalhos anteriores simbolizando o visceral, o orgânico, o elo, o cordão umbilical.

As imagens produzidas por meio das projeções que eram mescladas a líquidos e textos em *Fra [cristais] Humanus*, trouxeram-me as memórias de um passado distante associadas ao presente, como uma colagem do tempo-espaço. Além do branco da pintura corporal, apresentado como possibilidade de tudo e, ao mesmo tempo, denotando a idéia de páginas em branco, também a água-de-cheiro propõe o desfazer para começar de novo, como o próprio mistério da vida, usando o corpo como o nosso *Diário de Passagem*.

Acredito ter conseguido uma limpeza em todos os sentidos da obra, respondendo a algumas inquietações que as minhas performances me provocavam, como o porquê pintar o corpo. Encontrei um fio condutor no ritual e na máscara que usamos em nosso repertório diário, para cada função que temos. Aqui, apresento esses dois sentidos de diversas formas: são essas máscaras materializadas (fitas, fibras, pigmentos) e projetadas em cada cena que, através da associação com o espaço, comunica o nosso cotidiano, entrelaçando e unindo arte e vida; função maior da performance.

REFERÊNCIAS

AMARAL Ana Maria. **Teatro das formas animadas**: máscaras, bonecos, objetos. 3 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996

ARAÚJO, Leusa. **Tatuagens, piercings e outras memórias do corpo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BACHELARD. Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Mota Pessanha. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

BARATA, Danilo. **O corpo como inscrição de acontecimentos**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

BARTENIEFF, Irmgard. Arquitetura do corpo. Tradução de Demian Reis in: **Cadernos do GIPE-CIT**: UFBA/PPGAC, Salvador, n.7, p.08-14, nov.1999.

BIRIBA, Ricardo Barreto. **Nordestinados**: uma performance armorial. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

_____. **Parintins, cidade ritual**: Boi-bumbá, performance e espetacularidade. 2005. 385 f.il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia** (a idade da fábula) (história de Deuses e heróis). Tradução de David Jardim Júnior. 27. ed. Rio de Janeiro, 2002.

CAJAÍBA, Luis Cláudio. Corpo e artes plásticas. Entrevista a Rossel Grassman **Repertório**: Revista de Teatro e Dança do Programa de Pós –Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Salvador, v. 2, n.2, p. 32. 1999.

CAMPBELL, Joseph. **A imagem mítica**. Tradução de Maria Kenney, Gilbert E. Adams. Revisão Cristiani Rufeisen. Campinas (SP): Papirus, 1994.

CATÁLOGO do MIP - **Mostra Internacional de Performance**. Belo Horizonte: 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentações. São Paulo: Perspetiva, 1989.

CREATOR TATTOO DESIGNER. São Paulo, v.n.1, 2000.

CRIMP, Douglas. **Pictures artists spaces**. New York: ArtForum, 1977.

DE CASTELBAJAC, Kate. **The face of the century**: 100 years of makeup and style. Edited by Nan Richardson and Catherine Chermayeff. New York: Rizzoli, 1995.

DE FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1998.

DICIONÁRIO Oxford de Arte. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. Revisão de Joce Lúcio. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. São Paulo: HUCITEC. 2000.

_____. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Mexendo as cadeiras: em que o Sistema Laban/Bartenieff pode ser bom para tudo? In: FERREIRA, Eliana Lúcia (Org). **Dança artística e esportiva para pessoas com deficiência**: multiplicidade, complexidade, maleabilidade corporal. . Juiz de Fora: Confederação Brasileira de Dança em Cadeira de Rodas (CBDCR), 2005. p. 203-235.

_____.Corpo-imagem-espaço: transformando padrões através de relações geometrias dinâmicas. **Cadernos GIPE CIT**. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, n. 13, p.63-76, jun. 2005.

_____.Corpos co-moventes. **Lições de dança**, Rio de Janeiro, n. 4, p.35-80, maio, 2004.

_____.Em algum lugar do presente: performance, performance art ou prática espetacular? **Repertório**: Revista de Teatro e Dança do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, n.5, p. 3, 2001.

_____.O futuro da performance: multiplicidades sensíveis e (in) visíveis. **Repertório** Revista de Teatro e Dança do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, v.4, n.5, p.10 -13, 2001.

FISHER, Ângela. **África adorned**. Itália: Harry N. Abram, 1999.

FUNDAÇÃO NACIONAL DA ARTE. Instituto Nacional das Artes Plásticas (Rio de Janeiro). **Lygia Clark e Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. (Catálogo de Exposição do 9º Salão Nacional de Artes Plásticas Paço Imperial Rio de Janeiro; Museu de Arte Contemporânea de São Paulo 1986).

GALERIA. Revista de Arte, São Paulo, n. 16, p.149, 1989.

GREINER, Christine. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.

_____. **Corpos em crise. Repertório**. Revista de Teatro e Dança do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, n.2, p.6-11, jun. 1999.

_____. **O teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva. 1987.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Setenta, 1992. (Biblioteca de filosofia contemporânea, 12).

_____. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 1969. (Pensamento humano).

JOSÉ, Ana Maria de. **Samba de gafeira: corpos em contato na cena social carioca**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Organização de Lise Mery Alves de Lima. Petrópolis: Vozes, 1999.

LACLAU, E. **A política dos limites da modernidade, pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARCONDES, L.F. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998.

MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org). **Arte e tecnologia na cultura contemporânea**. Brasília: Dupligráfica, 2002.

MELENDI, Maria Angélica. Performances clandestinas/performances públicas: regras, rituais, símbolos. In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Org.). **MIP – Manifestação Internacional de Performance**. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

NATIONAL GEOGRAPHIC. Washington, v.196, n.5, nov., 1999.

OLIVEIRA, Antônio Ricardo Fagundes. **Corpo subjetivado: a categoria Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff na formação do ator contemporâneo**. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

PATRICE, Pavis. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. **Revista de Comunicação e Design**. Lisboa, n.24, p.171-191, 1997.

_____. **Unmarked: the politics of performance**. London: Routledge, 1993.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: Senac, 2005.

POLZONOFF, Paulo. Narciso no espelho do consumismo. **Revista Multicultural**, n. 49, 2005.

RASCHER, Pietra; LOSBERG; Andria von. **Mehndi: pintura de hena para o corpo**. Tradução de Maria Renata Seixas Brito. São Paulo: Manole, 2000.

REIS, Andréia Maria Ferreira. **O corpo rompendo fronteiras: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do sistema Laban/Bartenieff**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica. In: BRITES, Blanca; TESSER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: por uma nova abordagem metodológica em artes plásticas**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. (Coleção visualidades).

_____. Notas sobre metodologia em artes plásticas. In: **Anais**. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 1996.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico performático**, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução de Dandara. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v.11, n.12, p.25-50, 2003.

SMITH, Edward Lucie. **Adão - o nu masculino em arte**. Lisboa: Livros e Livros, 1999.

SODRÉ, Muniz. O si mesmo corporal. **Cadernos de Comunicação e Linguagens** Lisboa, n.2, 1999.

SCHNEEDE, Marina. **Mit Haut und Haaren: der körper in der Zeitgenössischen Kunst** Köln: DuMont, 2002.

STANGOS, Nikos. **Conceitos fundamentais da arte moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

VERGER, Pierre. **Orixás**: Deuses iorubás na África e no novo mundo. Tradução de Maria Aparecida de Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VIDAL, Lux. (Org.). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Noel; FAPESP. Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. (In) materialidade e a desconstrução das técnicas tradicionais 1960-1970. **Cultura Visual**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, v.1, n.7, p.52-56, jun.- dez., 2005.

_____. A questão do simbólico na linguagem dos materiais. **Cultura Visual**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, v.1, n.1, p.57-68, jan.- jul., 1998.

ZANINE, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Fonte fornecida pelo site:

<http://www.movimentoautentico.com/movaut.html> usa.com/

<http://www.movingjournal.org>

<http://www.redeconsciencia.com.br/klein.htm>

http://www.reggiofotografia.it/allimite_168.htm

<http://www.fakirorg/about/index.html>

<http://www.bodiestheexhibition.com/bodies.html>www.vaca.S5.com

http://pt.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung.

<http://www.studionomade.cjb.net>

<http://www.casadobruxo.kit.net/poesia/m/manuel28.htm>)

ANEXO A – CONVITE DA EXPOSIÇÃO ENCONTRO MARCADO

Encontro marcado

Rosana Peixoto

Represento figuras do nosso povo, fruto da miscigenação, revelando o folclore com sua exuberância, plasticidade, riqueza de cores e alegorias.
Tel. (071)33426146 Email roap71@hotmail.com



Rosane Peixoto

Inspirada nas festas populares as pinturas revelam a magia, a riqueza de formas, cores e texturas. Exaltando a alegria que desperta o olhar do Observador. Tel.(071)rosane.peixoto@zipmail.com.br



Wagner Lacerda

Utilizo o corpo como suporte material da ação artística, desenvolvendo um trabalho híbrido e processual, afirmando os novos conceitos de pintura Contemporânea com recorte na Matéria, cor e na superfície passando Do corpo humano pintado, a fotografia, vídeo e reinterpretado na tela.
Tel(071)33213017/81121723/email lacerda-wagner@ig.com.br



Local: **CASA VERDE**, Rua RIO DE JANEIRO, 452

Próximo ao BOM PREÇO, PITUBA, tel. 32405131

Abertura: 23/03/2006 Até

visitação em horário comercial até 23 de maio De 2006

Apoio: Casa verde

ANEXO B – CONVITE DA EXPOSIÇÃO HIBRIDUS CORPUS



HIBRIDUS CORPUS

MARIO BRITTO + LÚCIA CAMARDELLI + SANDRA DE BERDUCCY + ADÉLIA D' CARLOS +
PAULO GUINHO + WAGNER LACERDA + EDSON MELLO + VIVIANE RUMMLER
ARTISTA CURADORA: GRÁÇA RAMOS

MARIO BRITTO - LÚCIA CAMARDELLI - SANDRA DE BERDUCCY - ADÉLIA D' CARLOS
PAULO GUINHO - WAGNER LACERDA - EDSON MELLO - VIVIANE RUMMLER

HIBRIDUS CORPUS

ABORDAGEM PELA NOVA CONCEPÇÃO DO CORPO COMO LABORATÓRIO DE EXPERIMENTAÇÕES
ARTÍSTICAS E CIENTÍFICAS. O GRUPO "CORPUS", DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES VISUAIS DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, ORGANIZADO
PELA PROFESSORA GRÁÇA RAMOS, REALIZA SUA SEGUNDA MOSTRA NA GALERIA EBC.

"EM UM UNIVERSO CUIUS DE EXPECTATIVA E EXPERIMENTAÇÃO, POIS FOI A FURRIA VES DO
O CINEMA FOI TOMADO COMO MOTIVAÇÃO PARA A PINTURA EM UMA SALA DE NULA DE BIA,
OS ALUNOS E SU PRODUZINDO MÚLTIPLOS EFEITOS E CRIANDO PARA OS DESAFIOS/AGUENTOS DOS
TRABALHOS DO FILME QUE RAMOS ENVIADOS A DISCUSSÃO, CRIANDO MÚLTIPLOS A QUE O RECEPTOR
A PERFORMANCE E IDENTIFICAÇÃO DO CORPO GENÉTICAMENTE MÚLTIPLOS AQUELAS PLURAL,
SOLUÇÃO E CRIA ARTISTA PELA SUA RELEITURA, O MÚLTIPLOS POU SEM FURTIVA,
SUPERFÍCIE/DO MÚLTIPLOS DE COMO REFERÊNCIA ALGUNS E LUMENS/COMO MÚLTIPLOS POU SEM FURTIVA,
VOCACIONAL STUDIO DE CANTO, O ROBERTO A BIAO, MÚLTIPLOS"

LUCAL
EBC GALERIA DE ARTE
RUA ARACONAS, 346 FITUBA.

ABERTURA
21 DE JULHO (TERÇA-FEIRA), 19H
PERFORMANCE DE
WAGNER LACERDA E ANDREIA REIS

VISITAÇÃO
DE 22 DE JULHO A 4 DE AGOSTO
DE SEGUNDA A SEXTA DE 09 ÀS 19H
INFORMAÇÕES: (71) 3249-4343







ANEXO C – CONVITE DA EXPOSIÇÃO VIAS DO CORPO

uma mostra e evento de artes plásticas abordando "o corpo" através de técnicas e perspectivas diversas, dentro d um espaço não-convencional.

VIAS DO CORPO

23 a 30 de novembro
abertura dia 23. a partir das 20:00

Com a participação de:

- Isabel Gouvêa
- Joãozito
- Willyams Martins
- Chico Mazzoni
- Virginia Medeiros
- Maria Luedy
- Sandra De Berduccy
- Bernardo Bertigo
- Paulo Guinho
- Wagner Lacerda de Oliveira
- Jordan Martins
- Naum Bandeira
- Marcondes Douado
- Lanussi
- Clara Trico (performance)

uma exposição de arte

VIA CORPO
VIA PLÁSTICA

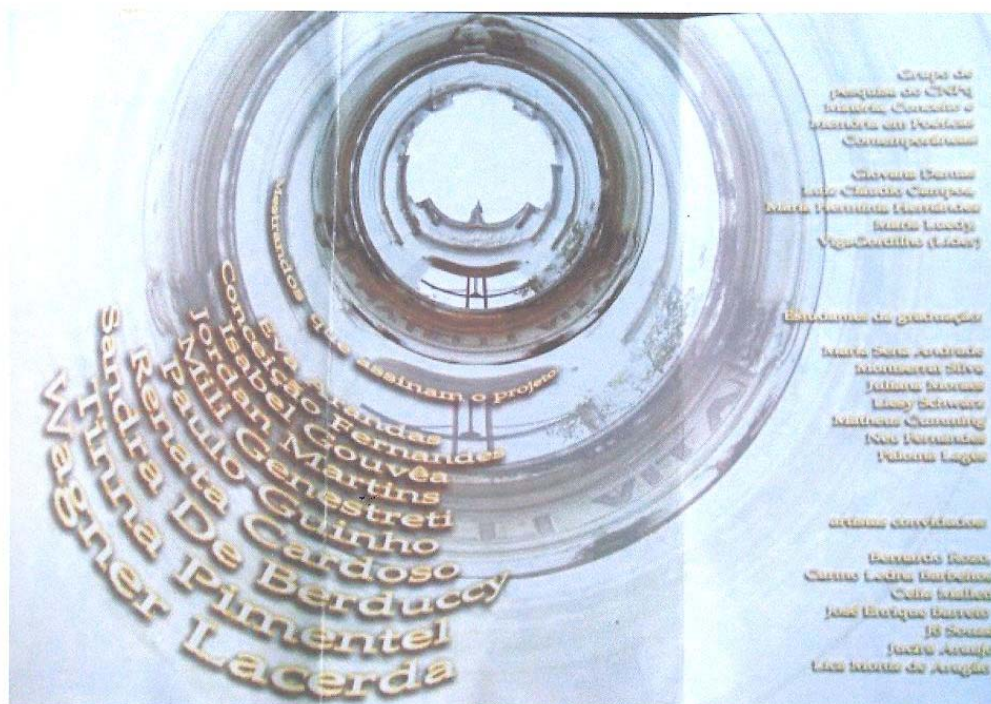
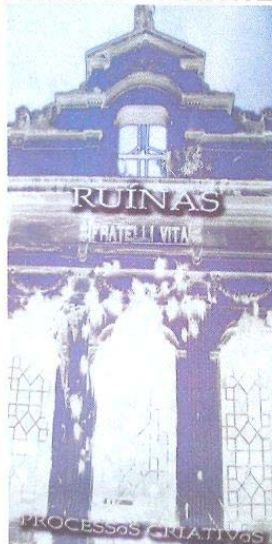
Rua Sigismunda, 85 - Rio de Janeiro
via.corpo@outlook.com.br

(71) 3345 6747
0114 0227

MAV
MÉTODO DE ARTES VISUAIS

ANEXO D – CONVITE DA EXPOSIÇÃO RUINAS FRATELLI VITTA

ANEXO D – CONVITE DA EXPOSIÇÃO RUINAS FRATELLI VITTA



**ANEXO E – CARTAZ DA EXPOSIÇÃO COLETIVA DO MESTRADO
EM ARTES VISUAIS**

 **Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia**
UFBA **Exposição do Mestrado em Artes Visuais**

Diário de passagem: Poéticas visuais híbridas de um corpo mutável

WAGNER LACERDA



Composições involuntárias: Resquícios de Feridas Urbanas

PAULO GUINHO



GALERIA CAÑIZARES - ESCOLA DE BELAS ARTES
 R. Araújo Pinho, 212, Canela
 Abertura 10 / 04, 19:00 hs
 Visitação das 9:00 as 19:00 hs, de 11 a 30 de abril de 2008

Realização
 
 UFBA MESTRADO EM ARTES VISUAIS
 ESCOLA DE BELAS ARTES - UFBA

ANEXO F – CONVITE DA EXPOSIÇÃO COLETIVA DO MESTRADO EM ARTES VISUAIS

O Mestrado em Artes Visuais apresenta

Exposição Coletiva de:

Wagner Lacerda

Diário de Passagem: Poéticas visuais híbridas de um corpo mutável



Paulo Guinho

Composições Involuntárias: Resquícios de Feridas Urbanas



Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia
Mestrado em Artes Visuais

"[...] E aprendi que se depende sempre de tanta muita diferente gente toda pessoa sempre é a marca das lições diárias de outras tantas pessoas..."

Gonzaguinha.

As Feridas Urbanas são matérias que como fluxo deste corpo de uma realidade presente, ou da própria existencialidade, traz em suas marcas aquilo que já foi, memória, passado.

Paulo Guinho, 2008.

Abertura

10 de abril de 2008

quinta-feira às 19:00

Galeria Cañizares

Rua Araújo Pinho, 212, Canela, ao lado da Escola de Belas Artes

Visitação de 11 a 30 de abril de 2008

Realização

