

ANA LANA GASTELOIS

POROROCA:

um corpo possível entre as artes

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

ANA LANA GASTELOIS

POROROCA:

um corpo possível entre as artes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de Pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento

Orientadora: Prof^a. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Dedico este trabalho a Madá, minha querida mãe, *in memoriam*,
que tanto me ensinou, da sua maneira *Pororoça* de ver e de viver a vida.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel, por abraçar a pesquisa, pela sua competência, paciência e alegria de sempre no trabalho, merci.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida, contribuindo para a realização da pesquisa.

À Profa. Dra. Daisy Turrer, ao Prof. Dr. Marcelo Kraiser e ao Prof. Dr. Marcus Hill, que atuaram no primeiro tempo da *Pororoca*.

Aos amigos e colegas, que me acompanharam e contribuíram de alguma forma neste caminho, Madá (*in memoriam*), André Lage, Eugênio, Amália, Carol, Margô, Gabi, Adriana e Zina.

A meu pai, Bernard, sempre presente, que nos ensinou a caminhar pelas montanhas, desde cedo, dias e dias, a saltar nas pedras e olhar as estrelas observando seus desenhos e movimentos.

3º tempo

Densa pausa
na vida intensa.
Lenta
a borboleta se desdobra
úmida
e não voa.

Pendurada
estremece e atenta
amadurece o momento.

Para que pressa
a vida vem
a seu tempo.

Vale o instante do vôo
e vale o instante da espera.

Maria Magdalena Lana Gastelois, 1985

RESUMO

Este trabalho se utiliza do termo *Pororoca* para criar uma analogia entre o fenômeno da natureza e o encontro que se faz entre duas ou mais mídias, inicialmente entre o desenho e a dança. Norteada pela experiência da artista Ana Lana Gastelois, faz um levantamento e sistematização das questões tratadas pela *performance*, e posteriormente pela *Live Art*, a fim de verificar onde e como as questões entre essas expressões artísticas se cruzam, se sobrepõem e se diferenciam da noção de *Pororoca*, no sentido empregado pela artista. Passa pela expressão *Obra de Arte Total*, e posteriormente pelos simbolistas, identifica obras e artistas que são afins à sua atuação e busca evidenciar como a *Pororoca* trata as relações que se fazem entre as artes, entre a obra e o artista, e entre a obra e o público. Relações em que as margens se desfazem, para se refazerem, em continuo fluxo, entre um lado e outro, que vão se construindo em espiral, descobrem e traçam as suas próprias características e flexibilidades. Assim a artista absorve o fenômeno da natureza, é contaminada por ele, desenrola sua poética e, à deriva, segue.

Palavras-chave: Performance, multimídia, desenho, dança e *Arte moderna* – séc XXI.

ABSTRACT

The *Pororoça* work has made use of a metaphor to draw an analogy with the phenomenon of nature and also deal with the match held between two or more media , first occurring between drawing and dance. Guided by the experience of the artist Ana Lana Gastelois, it outlines a survey and systematization of questions discussed by the performance, and later by Live Art, to verify where and how these questions concerned with artistic expressions cross among themselves, overlapping and differing from the notion of Pororoça, in the sense used by the artist. It is referred to by Wagner as "Gesamtkunstwerk" (Total Work of Art) and later by the symbolists, to identify works and artists who search for its performance, and also try to point out the way Pororoça deals with such existing relations found in arts, between the work of art and the artist ,as well as between the work of art and the public. Relations where borders unmake and then remake themselves in a continuous flow between one side and the other, and go on building themselves spirally, discovering and drawing their own characteristics and flexibilities. Thus, the artist absorbs the phenomenon of nature by being contaminated by it, unrolling her own poetics and adrift, she keeps going on.

Tags: Performance, multimedia, draw, dance and modern art - XXI century.

Lista de Imagens

Figuras 01	Fenômeno <i>Pororoca</i>	p 12
Figuras 02	Linhas da pororoca.	p 13
Figura 03	Desenho de Leonardo da Vinci.	p 14
Figuras 04	Pinturas de Giacomo Balla	p 22
Figura 05	Pintura de Paul Klee	p 26
Figuras 06	Diagrama de Schlemmer	p 27
Figura 07	Calder	p 28
Figuras 08	Performance de Yves Klein	p 29
Figura 09	Experimento de Trisha Brawn.	p 32
Figura 10	Experimento de Trisha Brawn.	p 34
Figuras 11	Serra, <i>Arco</i>	p 36
Figura 12	<i>BatedeiraS</i>	p 41
Figuras 13	<i>Engrenagem</i>	p 43
Figura 14	<i>Horizontes Prováveis</i>	p 44
Figuras 15	Intervenção <i>Objetos Voadores</i>	p 46
Figura 16	<i>Caminhando</i> de Lygia Clark	p 47
Figura 17	<i>Parangolé</i> de Helio Oiticica.	p 49
Figuras 18	Intervenção <i>Objetos Voadores</i>	p 50
Figura 19	Pororoca 01	p 53
Figuras de 20 a 23	<i>CorRespondentes</i>	p 55
Figuras 24	<i>And</i> de Gay Stevens	p 62
Figura 25	Partitura Grupo Multimédia	p 65

Sumário

Introdução	09
1º. TEMPO	
1. 1. Fenômeno da Pororoca	11
1. 2. O ser <i>Pororoca</i>	11
1. 2. 1. Movimento.	13
1. 2. 2. Imagem	15
1. 2. 3. Som	18
2º. TEMPO	
2. 1. Curso da <i>Performance</i> e limites entre a <i>Pororoca</i>	19
3º. TEMPO	
3.1. Processos autorais: <i>Bateria, BatedeiraS, Engrenagem,</i> <i>Horizontes Prováveis e Objetos Voadores</i>	41
3. 2. Desdobramentos: <i>CorRespondentes</i> e <i>Pororoca 01</i>	51
3. 3. <i>Pororoca</i> no processo de outros artistas.	65
3. 4. <i>Pororocar</i>	66
Conclusão.	70
Referências	72
Anexos.	75
Lenda da Pororoca	75
<i>Correspondance</i>	76
<i>Voyelles</i>	77
<i>Lê bateau ivres</i>	78

POROROCA:

um corpo possível entre as artes

Introdução

Da necessidade de sistematizar a experiência prática que realizei em artes visuais, dança e música, me deparei correntemente com o termo *Obra de Arte Total*, *Performance* e posteriormente com o termo *Live Art*. Os conceitos são muitas vezes abrangentes e portanto de difícil definição.

A partir da realização do trabalho *Batedeira*¹, quando me interessei em expor o processo do desenho e integrar o espectador na obra, fui considerada *performer*. Nunca me preocupei em definir, *a priori*, os termos das experiências às quais me propus, elas vão se desenrolando e se apresentando. Pesquiso e realizei trabalhos que relacionam duas ou mais mídias, híbridos, que tratam o encontro entre obra e espectador e, nessa interação, borra os limites entre a arte e a vida. Minha atuação sempre explorou o encontro das artes - da dança e do desenho inicialmente - tornando-se um terceiro corpo, que por sua vez se desdobra em outros; o processo se faz em constante transformação, efêmero e permanente, ao mesmo tempo, vivo.

O termo *Pororoca* surge da necessidade de uma sistematização teórico-conceitual do que venho realizando para entender e dialogar com esse lugar onde minha prática se encaixa no que é denominado hoje de *Performance*. Considero o termo *Pororoca* mais adequado para designar o que tenho experienciado, por ser um termo brasileiro, apresentar uma metáfora que representa um processo e também por pertencer a uma cultura, em si, híbrida. Durante a sistematização da pesquisa, *Pororoca* foi ganhando corpo, apresentando linhas, criando consistência e sedimentação. Ao mesmo tempo em que decifrava o fenômeno fui contaminada por ele. Tendo a noção de *performance* como uma referência, e mais adiante a *Live Art*, o termo *Pororoca* foi se definindo ao mesmo tempo que se diferenciando. Foi necessário verificar onde, como e porque os limites se sobrepõem, identificam-se e se diferenciam. Outra noção que também se apresentou foi o termo de *Obra de Arte Total*,

¹ Trabalho de minha autoria realizado no projeto *Projéteis de Arte Contemporânea*, da Funarte, apresentado na galeria da FUNARTE em 2003, no Rio de Janeiro.

desenvolvido por Wagner² e posteriormente pelos simbolistas.

Tendo minha experiência prática como um norteador da pesquisa, o termo *Pororoça* contribuiu para sistematizar as diferenças dessas experiências desenvolvidas. Impõem-se ali, onde não existe mais a separação de cada mídia específica, mais um lugar possível no entre, no fluxo, ao mesmo tempo no ambiente e nos corpos. Embaixo e em cima, dentro e fora, do lado direito e esquerdo, atrás e na frente, sozinho e no coletivo, em contraponto, em constante equilíbrio, entre um e outro, em movimento espiralar, que contém e está contido no universo, em permanente transformação.

Ao mesmo tempo em que a noção de *Pororoça* se apresenta, contaminada pelas experiências realizadas, *Pororoça* é absorvida pela experiência. Neste sentido já é uma nova *Pororoça*, existe a troca, mesmo que no diálogo do *Absurdo*. Escrevo o que venho pesquisando na prática, contaminando os fluxos de consciência em que os limites se apresentam para se desfazerem em busca do todo, entre o limite de minha pele e a atmosfera, juntos. Utilizo-me dessa metáfora para construir um corpo híbrido em palavras, assimilando os borrões entre as margens que se desfazem para se refazer, repetindo em outro tempo, no mesmo espaço, porém diferente. A sonoridade contida no movimento da *Pororoça* e o silêncio do vácuo precedente confirmam esse lugar transitório, efêmero e permanente, onde está inscrito o meu corpo, agora, atravessado por todos os outros corpos presentes, real, imaginário e virtual, e ainda em fluxo com o universo, produzindo e experienciando a *Pororoça*.

A dissertação está dividida em 3 tempos. No primeiro tempo, apresento a *Pororoça*. No segundo tempo, realizo um breve percurso da *performance* para verificar e diferenciar a presença de suas características na *Pororoça*. Já no terceiro e último momento discorro sobre minhas experiências e as experiências vivenciadas no trabalho de outros artistas, delineando outras possíveis *Pororocas*.

² Richard Wagner, alemão, nascido em 22/05/1813, retoma a ideia romântica do *Gesamtkunstwerk* de Obra de Arte Total, para somar ao drama da ópera, a cenografia, explorando os recursos do palco italiano.

1.º Tempo

Associar a criação artística à sobreposição de águas distintas, precedida de momentos de tensão e silêncio e a uma embarcação que está à deriva em processo de busca, assim como acontece no fenômeno e na lenda³ pororoca, foi a proposta da pesquisa. A metáfora *Pororoca* envolve questões de fluxos, corpo, natureza e culturas. A lenda inventa a pororoca, em busca da embarcação Jacy. A pesquisa investiga as relações que envolvem essas características materiais e abstratas, do corpo pororoca da natureza e realiza um paralelo com as artes, principalmente no campo da *performance*, abrindo uma possibilidade de existência fora e dentro daquele contexto e reafirmando o que o próprio campo da performance afirma: por definição a *performance* não se fecha em sua própria definição, permeia os limites.

A metáfora permite que o termo *Pororoca* não se feche em um fenômeno, ou conceito, é abrangente e ao mesmo tempo específica. Assim como o ponto de vista de um corpo, ao mesmo tempo que é proximal, plano dos seres humanos, é distal, está e depende das relações dos planos do sistema solar. Abarca o encontro que se faz a cada momento no tempo e no espaço, em processo constante, portanto está em fluxo e é relativo. Sobrepõe, propaga-se na água, rompe limites, refazendo as margens e está em constante transformação. Escava ao mesmo tempo em que calcifica.

Pororoca⁴: palavra de origem tupi que indica o encontro de duas águas. Seu sentido, também de origem tupi, *poro roka*, quer dizer estrondo. Esse embate de águas contrárias gera movimento, imagem e som. O fluxo das águas desfaz e refaz as margens. O sol e a lua atuam, influenciando a gravidade dos corpos, da matéria, da água. Utilizo esse fenômeno como metáfora para pensar o fluxo entre as artes, entre o desenho e a dança inicialmente.

1.1. Fenômeno Pororoca

A pororoca é resultado da atração simultânea da Terra em relação ao Sol e à Lua: o movimento desses corpos, que se alinham no mesmo plano da linha do Equador, gera o fenômeno pororoca. A linha do Equador é uma linha abstrata,

³ Ver Lenda em anexo.

⁴ FERREIRA, 1988, p. 1368.

que resulta da divisão da superfície da Terra e é perpendicular ao eixo de gravidade e ao eixo de rotação. Essas linhas são intrínsecas ao corpo que se move em sua gravidade. Que corpo é esse da pororoca, que é formado pela junção de outros dois?

A pororoca, no Brasil, acontece nos meses de janeiro a abril, com maior intensidade nas luas Cheia e Nova, quando ocorre a maré viva, que aumenta o volume da massa líquida dos oceanos. Ao elevar o nível das águas oceânicas, faz com que estas invadam os rios e quando as águas se encontram, ocorre o embate das forças contrárias formando a onda pororoca. Quando a onda penetra o canal do rio, provoca o desmoronamento de grandes quantidades de terra, ocasionando morte de animais, plantas, destruição de casas, derrubada de árvores de grande porte e modificação do leito do rio. Pode-se prever a pororoca com duas horas de antecedência, pois a força das águas vindas da cabeceira provoca um ruído inconfundível; momentos antes de sua chegada, o barulho cessa e o silêncio se instala, todos se posicionam em locais seguros.



Figura 1 - Pororoca.

Fonte: <http://www.geocities.com/Athens/Crete/3033/pororoca>. Acessado dia 09/07/08

O fenômeno é o encontro de dois ambientes distintos, dois *habitats*. Quais animais vivem em ambos? Qual é o trânsito e o propósito desse trânsito para esses animais? Reprodução, replicação, dar nascimento a outros? Qual o desenho da dança, no espaço tridimensional do corpo da pororoca? Como posso fixar o desenho do corpo-pororoca e fazer um paralelo com as artes se ele está em constante transformação?

Recorto uma fração de segundo, para estudar as possíveis perspectivas proximais e distais desse corpo, já sabendo que elas se repetirão, mas de forma diferenciada. Sistematizo o desenho com que esse corpo-pororoca percorre o espaço-tempo, para associar ao movimento de outros corpos, artísticos. Escuto seu silêncio. Seleciono o meio água, sua capacidade de transmissão e

reverberação, como possível referência para estudar o fluxo entre as artes tendo o corpo como um elemento de peso e fluxo.

1.2. O ser *Pororoca*⁵

1.2.1. Movimento: A dança da *Pororoca* desenhada ou o desenho do corpo da *Pororoca*.

O movimento da pororoca é formado por quatro vetores. Existe o deslocamento na linha horizontal, que penetra o leito, e sua direção é o corpo do rio; essa linha-água está na superfície entre a terra e o ar e é onde acontece a transmissão entre os corpos. Existe a linha vertical perpendicular à horizontal, que tem o eixo gravitacional do corpo-pororoca, onde os limites das superfícies móveis permitem a existência do fenômeno. A terceira linha está perpendicular à horizontal e à vertical, estabelecendo a amplitude do corpo pororoca, e está limitada às margens móveis do rio. Podemos também considerar uma quarta linha, abstrata, que podemos dizer ser relativa ao tempo-espaço, e é a única linha que não se repete no ciclo⁶. As imagens ilustram a forma e os vetores desse corpo (fig 2).



Figura 2: A e B – Surfando na pororoca amazônica. Fonte: fogonazos.blogspot.com/2007/03/pororoca-surfing-amazon.html. Acessado em dia 18/09/08.

⁵ *Pororoca*, grafada em itálico, designa, deste ponto em diante, minha produção artística.

⁶ Devido à oscilação do eixo de rotação e à sua flexibilidade, a posição do Equador não é rigorosamente constante, razão pela qual é adotada, para efeitos geodésicos, uma posição média.

Esses traços e linhas descritos esboçam o desenho do corpo-pororoca e suas relações de movimento em relação à esfera terrestre. Utilizo a referência das linhas desse corpo para relacionar a dança ao desenho e para discernir os fluxos bidimensional e tridimensional, nos trabalhos que venho realizando.

E se as construções na dança e no desenho descobrissem pontos provisórios de contato e aliança, como se falassem juntas um novo idioma estrangeiro, que já não fizesse parte das mídias reconhecidas de qualquer delas?

No desenho, o corpo-humano é o eixo que se move em diálogo com a gravidade realizando os desenhos espaciais. No desenho *Batederia*, utilizo-me das medidas do corpo para recortar o tamanho da folha. O eixo fixo pré-determinado dos pés no chão define a imobilidade dos pés, no plano tridimensional, até que ele se mova em *Horizontes Prováveis*.

Na interpretação de Leonardo da Vinci do homem de *Vitruvius* (Fig.3), com suas proporções áureas definidas, é interessante notar as relações de linhas apresentadas, tendo como referência um estudo de linhas das proporções humanas harmoniosas. Entre outras coisas, observa-se que a medida de altura de um homem “bem formado” é igual à medida do alcance de seus braços estendidos. Essas duas medidas formam um quadrado que encerra o corpo inteiro, enquanto as mãos e os pés tocam o círculo que inscreve o corpo.



Figura 3 – Interpretação de Leonardo da Vinci do homem de *Vitruvius*, com as suas proporções áureas adicionais.

Sobre os estudos do matemático Luca Pacioli Vitruvius, Da Vinci escreve que “toda parte tem em si a predisposição de unir-se ao todo, para que, assim, possa escapar à sua própria imperfeição, perceber a preocupação da unidade ao mesmo tempo em que não se omitem os buracos”⁷. Nas proporções observadas por Leonardo, além das dicotomias que se complementam, orgânico e abstrato, unidade e buraco, percebemos as relações de tamanho entre as partes do próprio corpo plano.

Desenho o corpo da *Pororoca*, em palavras, para verificar os deslocamentos e referências desse corpo à metáfora criada, rebater as relações desse percurso, a maneira de sua construção, criando um meio para o cultivo da *Pororoca* e também para experimentar e verificar suas possibilidades de existência da mesma e suas semelhanças e diferenças com a *performance*.

1.2.2. Imagem da pororoca.

Após o embate, temos a onda que é pororoca, a energia formada pelo encontro de dois corpos que se propaga em direção `a nascente, conquistando terrenos. A canoa, procurada, navega `a deriva. A pororoca se faz necessária, para varrer o rio e encontrar Jacy, arrancar dos mais profundos buracos e enseadas a canoa roubada. A onda se repete, continuamente, outra e outra. O ciclo não cessa, formam-se as volutas, no embate das águas azuis e vermelhas. Avançam em busca do que foi perdido, do buraco, para preenchê-lo e em seguida achar outros buracos, no silêncio, que traz certo o estrondo.

Para utilizar o fenômeno pororoca como metáfora refiro-me à obra de Mark Johnson e George Lakoff.⁸ Os teóricos afirmam que, longe de serem fenômenos marginais, as metáforas são de importância vital para o próprio funcionamento da mente humana, uma vez que, sem a sua atuação constante, o pensamento em si se tornaria impossível. Para os autores, as nossas metáforas mais fundamentais são, todas elas, diretamente ligadas às nossas percepções do mundo, a começar pela nossa relação com nosso próprio corpo. Ou seja, a mente e o corpo não são

⁷ VITRUVIUS, 1960, p. 153.

⁸ LAKOFF, 2002, p. 311.

tão independentes como quer a longa tradição metafísica do mundo ocidental; ao contrário, se complementam.

Aqui, interessa a metáfora pelo papel que desempenha na compreensão do ser humano, na compreensão da obra de arte e também por constituir fenômenos e modelos conceituais. Johnson (2002) mostrou que a via metafórica é uma maneira de pensar e que a empregamos para organizar e transmitir os nossos pensamentos. Encontramos, na metáfora, matéria de estudo e compreensão dos modos de agir do ser humano; a estrutura conceitual não é simplesmente uma questão de intelecto, ela envolve todas as dimensões naturais de nossa experiência, incluindo percepções de nossas experiências sensoriais, tais como, cor, forma, textura, som etc. Os conceitos surgem em grande parte da estrutura da experiência corpórea e é por esse leito que navego.

Propor a *Pororoca* como metáfora, dando um sentido e contextualizando-a, agrega valores culturais e formais, e contribui para uma esquematização do que venho realizando no campo da arte, confirmando e experienciando o que propõem Johnson e Lakoff. A metáfora *Pororoca* se caracteriza pelo encontro que se dá entre dois ou mais corpos, num momento específico; efêmera e permanente, abrange transformações próprias da natureza, para refazer as margens, procura os limites, do corpo do rio, do meu corpo. Aproprio-me ao mesmo tempo que sou surpreendida por ela, construo um diálogo do absurdo ao mesmo tempo coerente.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos que produzem uma rede material e virtual, de pré-disposições perceptuais, motoras, sensitivas. A rede não cessa, está viva, em equilíbrio constante. Na atuação artística *Pororoca*, os limites também se refazem, se misturam e se sobrepõem, estão em constante diálogo. A pororoca gera som, imagem e movimento, e o seu eco ao mesmo tempo em que escava as margens, no segundo momento, calcifica. Pontuada no tempo e no espaço, realiza o desenho da sedimentação, que fica ali fixo, até que a próxima pororoca se apresente. Assim como na arte, a criação, a *Pororoca*, é sempre provisória, não há absolutos. O novo é relacional e se dá no fluxo e no entrelaçamento de diversos fatores.

Ao mesmo tempo em que me aproprio da metáfora, descubro seus sentidos, me influenciando pelos acontecimentos do fenômeno. Sou atravessada

pela pororoca, construindo significados nas experiências realizadas, que se transformam em escrita, atribuindo à pesquisa outro encontro possível entre o fenômeno pororoca e a metáfora *Pororoca* - experiências realizadas no meu corpo, no ambiente, nos encontros de outros corpos e das mídias - a qual gera um terceiro corpo que é a própria produção teórica *Pororoca*. E assim, me torno também um pouco *Pororoca*. Como falar da *Pororoca* sendo eu a própria? O processo é o discernimento do meio.

É uma abordagem no campo das construções realizadas, que permite estabelecer uma ponte entre os mitos objetivista e subjetivista, segundo Lakoff e Johnson: uma explicação do modo como a compreensão usa os recursos primários da imaginação, via metáfora, e de como é possível dar novo sentido à experiência e criar novas realidades.⁹

O corpo *Pororoca* se coloca no lugar do corpo físico como suporte, como instrumento, e se torna um corpo meio-de-cultura, que está em diálogo constante com o ambiente, com a cultura. Contamina-se, cria relações que se fazem nos embates e interseções das artes, dentro e fora ao mesmo tempo, se misturando, em fluxo ininterrupto, em propagação. Transforma ambientes, corpos, apresenta um outro lugar, definitivamente não imanente, é móvel.

Ruminar a palavra, no embate, sobrepor, para criar novos ambientes e refazer os limites. Ler o corpo do fenômeno pororoca para fundamentar o corpo da pesquisa. Bidimensionalizar para tridimensionalizar, fazer emergir as possíveis perspectivas, proximais e distais. Atracar em águas profundas ou enseadas para não haver estragos na carcaça e continuar a navegar. A *Pororoca* se apresenta na busca e esperança do encontro da embarcação, que navega à deriva.

Até que ponto o rastro realizado pela *Pororoca* é um objeto de arte? Onde a *Pororoca* corporifica-se como obra, realizando um experimento artístico? Quando posso rebater suas ideias contidas no termo, na arte e na vida?

A *Pororoca* ocorre quando há o embate de uma ou mais mídias e o que vemos - tanto no rastro como no corpo-objeto - contém todos os meios empregados, aparentes ou não. Interessa verificar o ponto de contato que se estabelece no processo e na apresentação, identificando cada corpo e o corpo

⁹ LAKOFF, 2002, p. 311.

conjunto, para sistematização, buscando novas possibilidades, numa corrida constante a apreensão da realidade, do meu corpo, do outro, do mundo. As artes se juntam, para formatar uma terceira coisa, que não é qualquer uma delas em separado, mas as duas, ou mais, ao mesmo tempo, simultâneas e inseparáveis, em equilíbrio e constantes negociações, nem do lado de cá e nem do lado de lá.

Um exemplo de imagem da *Pororoca*, podem ser os textos resultantes do encontro entre Deleuze e Gattari, que não são nem o pensamento de um nem do outro, mas sim um terceiro, que é o encontro e a mistura dos dois pensamentos. Para especificar essa junção, Deleuze utiliza a relação de confluência entre as águas: *Éramos dois riachos que se juntam em um terceiro.*¹⁰

1.2.3. O som da pororoca

A chegada do fenômeno físico é observada quando ocorre o total silêncio. O silêncio estabelece um ambiente atmosférico, entre os corpos ativos, para a escuta de um outro corpo específico e distante, invisível ao olhar, mas já sensível aos ouvidos; aqui, ainda, é uma relação distal, imaginária. O vácuo do som tem uma perspectiva diversa do olhar, atravessa paredes, percorre o ar, a água e atravessa florestas. O fluxo dos corpos instantâneos da natureza se imobiliza no tempo do acaso, para a escuta da pororoca. O som também acontece; em contraponto, o corpo passa de um extremo a outro, para estar no mundo. Sua escolha está relacionada e, portanto, é influenciada pelo ambiente, proximal e distal. O impulso vem cheio de silêncio e antecipa o estrondo certo. Escutar o silêncio para perceber a chegada da pororoca, no acaso, estar atento.

¹⁰ DELEUZE, in: <http://www.youtube.com>. Acessado em 23/10/08.

2º Tempo

2.1. Percurso da *performance* e identidade da *pororoca*

A *performance* é o campo atuante nas artes em que a *Pororoca* se encaixa, se desencaixa, se esbarra muitas vezes e vai se definindo como um corpo móvel. Qual é o corpo que está entre a *performance* e a *Pororoca*? Quais as diferenças e proximidades? O que posso relacionar da *performance* à fisicalidade da *pororoca*? Poderia fazer uma analogia com o que foi chamado de *Obra de Arte Total*? Segundo Kaprow (1958), a noção de *Obra de Arte Total* aparece na época de Wagner e mais tarde, no Simbolismo. Baseia-se nos dramas litúrgicos, da Idade Média, que se utiliza de várias artes, mantendo a autonomia de cada uma, pois cada gênero estava separado e era identificável.

Para entender a *Pororoca* como ferramenta conceitual e concreta, é pertinente uma retomada das práticas performáticas a partir do século XX. Procuo traçar um breve panorama, discernindo e delimitando as fronteiras entre o corpo-suporte, o corpo-mídia e o corpo-*Pororoca*, na experiência estética. Reuni e pincei obras de artistas que esbarram em componentes próximos aos da *Pororoca*, revendo as novas perspectivas do pós-guerra, passando pelas décadas de 1960, 1970 e 1980 e 1990, período em que se reuniram diversos experimentos relativos a esse campo e fez surgirem muitas propostas. As tendências atuais propõem e experimentam com mais veemência a tecnologia e constroem novos rumos no encontro das artes, em que se apresenta a *Live Art*. A *Live Art* foi institucionalizada em 1999, pela Agência de Desenvolvimento da *Live Art*, em Londres.

Com a difusão da tecnologia, ficaram mais fáceis os registros, ampliando enormemente os acervos e demonstrando que, além de existir uma quantidade grande de artistas produzindo, a diversidade é enorme. Mesmo assim, ainda são pouco difundidos e escassos os acervos disponíveis.

Gerz¹¹ define *Performance* como aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições. Uma espécie de matriz de todas as artes.

Os termos até então utilizados para descrever o encontro entre as mídias - mesmo que não façam referências diretas à correlação entre artes visuais e cênicas, como ocorre na *intermedialidade*, são nomes americanos: *performance*, *body art*, *happening*. A palavra *performance* é sempre ambígua e dependente dos contextos utilizados, portanto, é relativa, assim como é o termo *Pororoca*; trata-se de uma noção borrada, não pode pertencer a uma única gaveta.

Nos dicionários, a palavra inglesa *performance* tem um sentido geral de ação (ou processo de agir) executada com determinado fim. O verbo *to perform* significa realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão. A origem etimológica é do francês antigo *parfournir* (realizar, consumir), combinando o prefixo latino *per* - (indicativo de intensidade: completamente) e *fornir*, de provável origem germânica, significando prover, fornecer, providenciar. O interessante a guardar dessa origem é a ideia de movimento, ação ou processo, combinada com a de resultado. O uso da palavra em português tornou-se já tão corrente que o dicionário *Aurélio* passou a registrá-la como expressão estrangeira a partir de 1975, com o sentido de: 1. Atuação, desempenho (especialmente em público). 2. Esporte. O desempenho de um desportista (ou de um cavalo de corrida) em cada uma de suas exibições¹².

A experiência se completa através de uma forma de “expressão”. A performance completa uma experiência. Porém o que se entende como completar? Essencial à performance - e, aqui, também recorremos a Turner - é a sua abertura. Ou em outros termos, o seu não-acabamento essencial. Daí, a sua atenção aos ruídos...¹³

Além da atenção aos ruídos, que enfatiza o conceito do acaso, desenvolvido pela parceria de John Cage (1912-1992) e Merce Cunningham (1919-2009), Turner deixa claro que uma característica implícita da *performance* é o caráter de sua impermanência. Na *Pororoca* e na *performance* é intrínseco o

¹¹ *Apud* GLUSBERG, 1997, p. 2.

¹² FERREIRA, 1988, p. 1342.

¹³ TURNER, *apud* DAWSEY, 2007, p. 37.

constante refazer das margens, a ideia de movimento é imanente, mas na *Pororoca* o rastro faz parte da obra e se torna obra também, independente.

As *performances* eram exercícios de improvisação em que se misturavam técnicas de dança, artes visuais, música, teatro e cinema, em busca de novas atuações artística.

Como a *performance* foi se configurando em vários campos, sua definição percorre um caminho de identidades diferenciadas e que tentam, cada uma à sua maneira, delimitar o que vem a ser a *performance*. Ideia de difícil conceitualização, escorregadia, o termo *performance* foi-se definindo mediante certas práticas e ocupando terrenos diversificados, passando a adquirir significados mais específicos nas artes a partir dos anos 1950. O pensamento e a prática artística nos Estados Unidos e na Europa foram crescentemente impregnados da palavra *performance* como ideia-força capaz de saltar o espaço entre arte e vida.

Na perspectiva de Goldberg¹⁴, o percurso da arte da *performance*, seguindo a trajetória da história da arte, começa nos rituais tribais, passa pelos dramas da Paixão, da Idade Média e pelos espetáculos do Renascimento. A *performance* dá forma para ideias conceituais a respeito da arte, passa pelos futuristas e dadaístas, divulga a *Body Art*, funcionando sempre como uma espécie de laboratório para outras formas, sinalizando e contribuindo para o nascimento de novas vertentes. Cohen¹⁵, teórico do teatro, também compartilha da opinião de que os ritos são considerados *performance*, mas essa discussão não é foco deste trabalho.

O evento da fotografia, seguido do cinema, inaugura uma nova arte que desestabiliza o próprio meio, provocando fissuras às expressões artísticas existentes. No Futurismo, surge a necessidade de expor o movimento do objeto tridimensional no espaço do plano bidimensional, com intuito de registrar o tempo, na seqüência das imagens. Já no Cubismo, a fragmentação das imagens se deve aos vários pontos de vista que se pode ter do objeto observado, conjugando pontos de vistas e movimento, sobrepondo na tela espaços do espectador e tempo do movimento. Em seqüência a esse jogo de planos e objetos no bidimensional se experimenta o movimento dos objetos-pinturas,

¹⁴ GOLDBERG, 2001.

¹⁵ COHEN, 2002.

considerado *performático* no palco italiano, realiza-se uma mistura entre os elementos de construção e suas possíveis relações. “Os pintores futuristas adotaram a *performance* como meio mais direto de deixar o público atento para tomar notas de suas novas ideias”¹⁶. As artes timidamente se misturam, à deriva, em busca de novas possibilidades.

Para Glusberg¹⁷, futuristas e dadaístas utilizavam a *performance* como um meio de provocação e desafio, para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte. Na pintura de Balla *Swifts, Paths of Movement and Dynamic Sequences* de (1913), a repetição dos pássaros compõe o estudo do movimento da velocidade, característica do Futurismo.



Figura 4 – Giacomo Balla, Flight of the Swallow, 1913.
Fonte: http://www.mishabittleston.com/artists/giacomo_balla/. Acessado em 16/01/09

Os traços horizontais, em ondas, propostos pela composição do artista, evidenciam a dimensão corporal que ele utiliza para expressar o movimento vetorial dos pássaros. Mesmo que o artista ainda não tenha intenção de se utilizar do corpo, isso aparece, fica borrado. Mas só mais tarde, inicialmente em Pollock na pintura, é que o corpo se torna realmente interventor na manufatura da expressão artística bidimensional. No Impressionismo podemos dizer que o gesto estava embutido na caracterização do autor e aparece na pincelada, principalmente em Van Gogh. “Van Gogh extraiu essa espécie de cantos de órgãos, esses fogos de artifício, essas epifanias atmosféricas, essa “Grande Obra”, enfim, de uma sempiterna e intempestiva transmutação”¹⁸

¹⁶ GOLDBERG, 2001, p. 15.

¹⁷ GLUSBERG, 2003. p. 12.

¹⁸ ARTAUD, 1964. p. 164.

Goldberg indica uma mudança de paradigma que se deu também nas ciências, no conhecimento científico: a teoria da relatividade, o espaço-tempo einsteiniano em lugar do espaço e tempo newtoniano. Einstein afirma que o espaço está constantemente sendo distorcido e curvado pela matéria e pela energia que se movem nele, e o tempo flui a taxas diferentes para diferentes observadores. Segundo Gleser,¹⁹ na junção de espaço e tempo em um único conceito, os objetos e eventos tinham que ser pensados de forma quadridimensional (4D) descritos através de três coordenadas de espaço (comprimento, largura e altura) e o tempo. A representação do mundo por coordenadas cartesianas, através de um modelo bidimensional, foi alterada a partir daí. Na cenografia, não existe mais sentido a simulação ou representação da realidade através de telões pintados com a técnica da perspectiva renascentista. Os elementos da cena, texto, ator, espaço, luz, objetos e figurinos realizam a construção estética, em que o espectador também compõe a obra com sua imaginação. A obra se faz do trânsito entre os elementos autor, obra e espectador. Na obra *Fonte*, Duchamp, além de colocar em xeque os paradigmas que elegem as obras de arte, afirma que o espectador completa a obra. O espectador aqui não está na obra materialmente, mas sim com seu olhar.

É nesse período que tem início o estudo da teoria da ordem do Caos, a perceber correspondências entre som e cor, movimento e número, fractais que se desdobram em causas profundas e únicas. A arte e a ciência, nesse período, entre o século XIX e o século XX, buscavam novas molduras e a *performance*, situada no tempo e no espaço, é um lugar privilegiado para o experimento do encontro entre as artes.

Rimbaud, Verlaine, Debussi, haveriam de beber inspiração na teoria das correspondências através de Poe, Beaudelaire e Wagner. Daí a ocorrência do novo encontro das Artes que aconteceu no Impressionismo e no Simbolismo musical...²⁰

Nas artes visuais, na música, no teatro e na dança, a *performance* surgiu como um gênero que “jogava” com a distância entre espectador e obra-de-arte, e propunha um outro lugar de ação, ativo. A obra sai de seu lugar passivo para

¹⁹ GLEISER, 1997.

²⁰ REIS, 2001. P. 167.

estabelecer um lugar ativo, entre o espectador e a obra. O caráter de experimentação, a pesquisa e a improvisação são claros desde o início.

Na exposição *Son et Lumière*²¹, que aconteceu no Centre Pompidou, em Paris, no início do século XXI, podemos perceber uma necessidade de sistematização da junção de mídias, relacionando ideias que perpassam pela extremidade, os campos do som e da luz. Inicia-se com a notação musical através das cores na formatação bidimensional, procurando estabelecer correspondências entre som, cor e movimento, e termina com a instalação de fumaça, do artista Huyghe, que comenta: “uma expedição poética que contribui para a produção de um afastamento de zonas turbulentas e incertas, e logo, a exposição é a experiência sensorial”²². De fato nas expressões atuais a obra se oferece, sobrepondo o espaço no tempo e o tempo no espaço, os corpos se misturam em rede, formando um único corpo que contém seus vários fluxos e relações incertas.

Com o desenvolvimento da tecnologia e aprofundamento dos estudos do cérebro, podemos perceber a arte enfocando a ruptura entre as paredes teóricas e práticas que limitavam a expressão a campos fechados sobre si mesmos. Baudelaire registra o momento de nascimento desse novo horizonte, a que chamou de *Teoria das Correspondências*.

Quando o grande braseiro desce sobre as águas, rubras fanfarras se precipitam de todos os lados; uma sangrenta harmonia explode no horizonte, e o verde se cobre ricamente de púrpura. Mas logo vastas sombras azuis tangem diante delas a multidão de tons laranja e rosa pálido, que são como o eco distante e adormecido da luz. A essa grande sinfonia do dia, que é a eterna variação da sintonia de ontem, essa sucessão de melodias, onde a variedade vem sempre do infinito, este hino complicado se chama cor. Encontra-se na cor a harmonia, a melodia e o contraponto.²³

Para o artista, a poesia é a expressão da correspondência que a palavra é capaz de estabelecer entre o concreto e o abstrato, o material e o ideal. Ele defendia a proposta de que sons, cores e cheiros estão misteriosamente correlacionados e que esta ligação é intrínseca à natureza das coisas. Desmitifica a

²¹SONS & LUMIERE, 2005. P. 12.

²²*Ibidem*, p. 15.

²³REIS, 2001, p. 171.

poesia, trazendo-a para o plano do homem já então sem deuses ou mitos válidos. Sua teoria propõe um processo de aproximação entre as realidades físicas sensoriais e as metafísicas espirituais, expressas através da sinestesia, que engloba um conjunto geral de percepções e sensações interconectadas por processos sensoriais.

Nas atuações dos surrealistas e dadaístas realizadas no Café Voltaire, os artistas²⁴ experimentam a mistura das artes, sobrepondo ações de maneira informal e ao mesmo tempo engajada. A possibilidade de comporem juntos foi a grande motivadora para esses encontros que se davam em locais informais. O espaço imprevisto se tornou sala de exposições, bar e teatro, local de encontro e de experimentação; música ruidosa, poemas recitados simultaneamente por quatro a sete vozes, danças, com máscaras grotescas e figurinos exóticos, eram interrompidas por leituras sonoras de versos franceses, alemães e textos místicos²⁵. Além da música experimental, as principais fontes do movimento podem ser encontradas num certo espírito anárquico de contestação que caracterizou o Dadaísmo, nos *ready-mades* de Duchamp e em sua crítica à institucionalização da arte.



Figura 5 - Paul Klee. *Bauhaus*.

Fonte: www.bauhaus.de/.../kunst/kunst_graphik.htm .Acessado dia 05/12/08

²⁴ Inicialmente Hugo Ball e Emmy Hennings, que convidam Hans Arp, Tristan Tzara, entre outros.

²⁵ "Dicionário Dada" in *Dada: Monografia de um movimento*.

www.irwanderley.eng.br/HistoriaArte/Dadaismo.pdf. Acessado em 03/11/2007

Para o artista Klee, a simultaneidade das coisas possibilita essa fusão; a luz é tratada como matéria da própria obra. Na Bauhaus, junto a Kandinsky, desenvolvem-se as teorias da criação, analisando as funções básicas e as associações entre formas e cores. Para o artista, a arte é comunicação intersubjetiva, que se faz por imagem estética.

Na década de 1920, na escola alemã Bauhaus, experimentavam-se trabalhos híbridos, realizados por Oscar Schlemmer, Alexander Calder e Paul Klee, entre outros. A Bauhaus é a primeira instituição de arte a organizar *workshops de performance*.

Os desenhos projetados para o corpo que dança, por Schlemmer, revelam uma preocupação geométrica, relacionada à funcionalidade do corpo: ao mesmo tempo em que as linhas das engrenagens corporais se estendem para o espaço, relacionando-se com ele, desenhavam a geometria do movimento, no tridimensional. Ele desenha as articulações do corpo humano no plano para, no movimento, projetar seus volumes; relaciona a quarta dimensão ainda não impressa em Leonardo. Joga com o processo de desenhar no espaço, construindo figuras, desdobrando o experimento em figurinos, como podemos ver na figura 6.

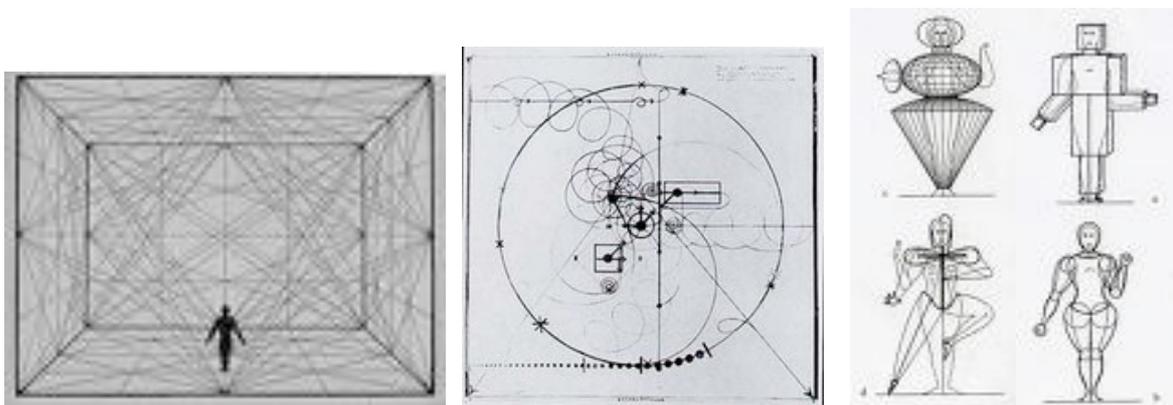


Figura 6 - Diagrama realizado por Schlemmer para a *Dança do gesto*. C. *Slat Dance*.

Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e Bauhaus utilizavam a arte como um meio de provocação e desafio, no contínuo embate para romper com o tradicional e impor novas formas de arte, [...] “diminuindo de um lado a distância entre arte e

vida, e por outro lado, [propondo] que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social.”²⁶

Os móveis de Calder, iniciados em 1932, constroem um volume virtual, quando são manipulados pelo vento ou pelo gesto ou sopro do espectador. A transformação se faz pela natureza ou pelo homem, ou por ambos em diálogos dinâmicos. A obra visual integra das artes cênicas a experiência estendida do tempo. Segundo Krauss²⁷, “a trajetória dos móveis de Calder conduz, partindo das geometrias abstratas de Gabo, ao conteúdo antropomórfico da ação intermitente do corpo”.

Marta Gaham percebeu nos móveis a dramaticidade inata de sua atuação e encomendou uma serie deles, para funcionarem como “interlúdio plásticos” durante as apresentações de sua companhia de dança²⁸.

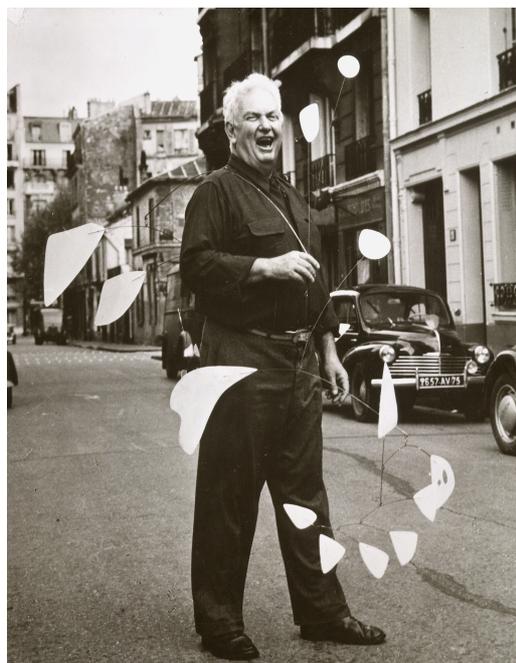


Figura 7 – Alexander Calder com móbile.
http://interfaceando.blogspot.com/2007_01_28_archive.html. Acessado dia 15/02/2009

Na figura 7, Calder veste o móbile, que quase se transforma em *Parangolé*²⁹; a intenção da interação com o corpo do espectador se vislumbra. Já no cenário de *Relâche*, o painel de luz, disposto no lugar do telão, realiza uma

²⁶ GLUSBERG, 2003. p. 53.

²⁷ KRAUSS, 1998. p. 233.

²⁸ *Ibidem*, p. 262.

²⁹ Obra do artista brasileiro Helio Oiticica.

ação inesperada em direção ao espectador, independente da narrativa, o cenário tem vida própria e é incisivo na relação com o espectador, ainda que este esteja em situação de passividade. Sobre o *Teatro da Crueldade*, Antonin Artaud, seu fundador, escreve; “o teatro, a exemplo dos sonhos, deve ser sangrento e desumano.”³⁰ O pensamento era de “tocar” o público.

As *performances* realizadas a partir dos anos cinquenta do século XX experimentam o corpo como um outro elemento da obra, assim como acontece com o cenário em *Relâche*. Diferente do que ocorreu no início desse mesmo século, quando os artistas visuais participam da obra como possibilidade de conferir movimento a ela, apropriando-se do espaço da cena, mas sem a pretensão da encenação do corpo como elemento de composição. É o caso de Yves Klein em sua obra *Salto no Vazio*, em que a ação do corpo em queda é a obra. O artista também fez uso do corpo para pintar uma tela, tornando corpos femininos como pincéis vivos (Fig 8). O fogo a água e as texturas dos materiais podiam estar presentes e serem experimentados pelos *espectadores*³¹. (Fig. 9)



Figura 8 e 9 - Yves Klein - *Numero 4* - www.cca.kiev.ua/.../museum/museum_b/museum09.jpg Acessado em 08/02/2009.

O corpo teve papel também como meio de expressão mais direta; a ação, o gesto de produzir uma obra foi incorporado à ideia de *performance*. Em *Action Painting* de Pollock, o gesto do artista está na composição da pintura, o pincel é empregado como extensão corpo, ativo, mas ainda não participa do resultado estético da obra, o que vem a ser mais tarde fator de diferenciação em uma

³⁰ARTAUD, 1964. p. 142.

³¹ Termo inaugurado por Jean-Louis Weissberg a partir de 1980, para distinguir o espectador que interage fisicamente com a experiência proposta, tornando-se um espectador (*spectateur*).

performance: a presença corporal como elemento de composição da própria obra.

Dos experimentos de artistas como John Cage, Robert Rauschenberg e do coreógrafo Merce Cunningham, em *performances* multimídia, surgiram novas perspectivas. Eles tiravam partido de certas preocupações já previamente manifestadas na Europa, como a influência do acaso, a dissolução dos gêneros estanques e a integração artista/obra/público. Na obra 4'33'', de Cage, os papéis se subvertem: no silêncio, todo o som que está no ambiente é que realiza a música, o *acaso* expressa a composição.

Eles não se calam. O silêncio não existe. O que eles tomaram como silêncio (na minha peça 4'33''), porque eles não sabem escutar, estava preenchido de barulhos ao acaso. Escutávamos um vento leve do lado de fora durante o primeiro movimento (na primeira execução). Durante a segunda, gotas de chuva se puseram a dançar sobre o telhado, e durante a terceira foram as pessoas elas mesmo que produziram toda espécie de sons interessantes, falando ou se levantando.³²

O conceito de *Combine-painting*, desenvolvido por Rauschenberg, propõe o uso de objetos do cotidiano, colados na tela, sugerindo uma sobreposição de acontecimentos na materialidade; as dimensões estão em jogo, volumes e planos se misturam; texturas, sobreposições e composição; o todo é um conjunto específico em acontecimento, ao mesmo tempo em que o movimento da composição sobressai quase no improvisado, condensa todos os elementos - também do cotidiano colados na tela. Para Laban³², o movimento humano é sempre constituído dos mesmos elementos, seja na arte, no trabalho ou na vida cotidiana.

Para Kaprow³¹ a experiência no cotidiano de escovar os dentes, subir no ônibus etc. tem, para cada um, o seu formalismo, mesmo se ele é provisório. O artista está interessado em uma experiência recíproca, a arte como verbo não como nome. A partir dessas ideias, a experiência estética começa a se deslocar para a participação do público: o público pode modificar a obra, seu objeto, seu sujeito, seu sentido. Para o artista, a participação é íntegra; ela engaja o espírito

³² LABAN, Rudolf Von. Dançarino, coreógrafo e teórico da dança do século XX.

³³ KELLEY, 1996.

e o corpo em ações que transformam a arte em experiência e a estética em sentido.

Segundo Abramovic³², a *performance* é uma construção inteiramente mental e espiritual, na qual a criação se dá praticamente em frente ao público. Em uma de suas *performances*, a arma é um elemento de risco e de limites entre o espectador e o *performer*. Propõe na obra o limite entre vida e morte e depende da atuação do espectador. As características desenvolvidas pela artista tornam evidente a vida própria da obra que se faz no fluxo da rede de relações entre os elementos presentes naquele ambiente: espectador, artista, objetos/obra.

As *performances* apresentam trabalhos cada vez mais experimentais e que misturam, cada um à sua maneira, as mídias, podendo adquirir tom minimalista ou serem mais teatrais e provocadoras. No *happening* os espectadores se tornam espectadores, participando do desenvolvimento das ações. O trabalho existe enquanto acontecimento, como o próprio nome indica. Sendo um predecessor direto da arte da *performance* e do amplo conceito da *Body Art* que pesquisa sobre os efeitos estéticos, utiliza-se do corpo como matéria de experimentação. Diversos artistas e grupos desenvolviam ações, cujo

[...] denominador comum era desfeticizar o corpo humano, eliminando toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura - para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez depende o homem.³³

Flávio de Carvalho foi um pioneiro da performance na década de 1950, no Brasil, com o trabalho *Experiência* nº 2. O Grupo Rex realizou uma série de *happenings* como, por exemplo, o concebido por Wesley Duke Lee, em 1963 no João Sebastião Bar. Os Parangolés de Hélio Oiticica, na década de 1960, guardam relação com a *performance*, por sua ênfase na execução e no *comportamento-corpo*, como define o artista. Lygia Clark introduziu o espectador na obra, criando ações e objetos para serem manipulados por ele, preocupando-se com o experimento sensitivo.

As *performances* realizadas pelo grupo *Fluxus* (NY), na década de 1960, apresentam formatações distintas. "*Fluxus* não foi um momento na história ou um

³² Marina Abramovic nasceu em Belgrado, 30 de Novembro de 1946. Uma das precursoras da performance, começou sua carreira no início dos anos 1970.

³³ GLUSBERG, 1987. p. 42.

movimento artístico. É um modo de fazer coisas (...), uma forma de viver e morrer"³⁴. Os experimentos de John Cage e Nam June Paik, comprometidos com a exploração de sons e ruídos tirados do cotidiano, têm lugar central na definição da atitude artística do grupo *Fluxus*. A preocupação é a de romper as barreiras entre arte/não-arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana ou ao mundo da tecnologia. Cage combinava ideias de Duchamp e de Artaud com a filosofia zen-budista, sobrepondo ideias, objetos, sons, movimentos, televisão e luzes num apelo simultâneo aos diversos sentidos: visão, olfato, audição e tato. Nelas, o espectador é convocado a participar dos espetáculos experimentais, em geral descontínuos, sem foco definido, não-verbais e sem seqüência previamente estabelecida.

Nos anos 1960 e 1970 a chamada *Nova-dança* pesquisa novas relações gravitacionais para o corpo bípede. A coreógrafa Trisha Brown, em uma de suas coreografias, coloca o corpo na horizontal, para verificar as possibilidades da gravidade desse corpo. Na técnica de *contato-improvisação* as relações entre o corpo e sua gravidade se expandiram. O eixo do corpo gravitacional, do ser bípede, em contato com o outro, se desloca todo o tempo, para o corpo do outro, do corpo do outro para o chão e vice-versa.



Figura 9 - Trisha Brown Dance Company, Singel, Bélgica.

Fonte: www.raimundogomes.blogspot.com Acessado dia 23/01/09

O *contato-improvisação* exige outra atenção, outro paradigma, para esse campo gravitacional. O eixo-gravitacional está em constante transformação, os corpos precisam da presença e a dança dos eixos se dá de forma efêmera e

³⁴[www.itaucultural.org.br/ verbete=3652](http://www.itaucultural.org.br/verbete=3652). Acessado em 5/05/08.

permanente o tempo todo. Os resultados se aproximam das acrobacias do circo e são exigentes com os corpos que o praticam. A extensão do corpo humano com outros corpos, verificando novas possibilidades gravitacionais, é a base dos experimentos de alguns grupos criados posteriormente: Pilobolus, Momix, Debora Colker.

Para Glusberg³⁵, a performance se estabelece como gênero artístico independente a partir dos anos 1970, vinda das transformações que a arte sofreu durante o século XX. Segundo o autor, o artista Yves Klein foi precursor da *performance*, quando se tornou protagonista de sua obra *Salto no vazio*, em 1962, realizando uma *assemblage*. Utiliza seu corpo para ser a obra, o corpo aparece em queda, em uma fotomontagem, como se tivesse sido lançado no vazio,³⁶ ele manipula a imagem para reuni-la como imagina. Já o trabalho *Anthropometries of the blues* introduz questões mais próximas à perspectiva da *Pororoca*: as medidas do corpo impressas na obra, o processamento da obra em público e a obra estética, ao mesmo tempo efêmera e com traços permanentes, evidenciam essa proximidade.

Gina Pane e Vito Acconci, por exemplo, utilizam o corpo como material e suporte para a realização de intervenções, de modo geral associadas à violência, à dor e ao esforço físico. Os seus atos, bastante extremados, chegam a ser de auto-mutilação; pretendiam acentuar o problema da violência da vida contemporânea na sua relação com a vulnerabilidade e com a própria passividade com que o indivíduo enfrenta esses temas. O sangue, o suor, o esperma, a saliva e outros fluídos corpóreos mobilizados nos trabalhos tratam da materialidade do corpo que se apresenta como suporte para cenas e gestos que tomam por vezes a forma de rituais e sacrifícios. Teatralizam o próprio sofrimento e esteticizam o disforme e a mutilação. Deve-se ressaltar que nem sempre a utilização do corpo na arte é um trabalho de *Body Art*, pois uma pintura no corpo não é *Body Art* só porque utiliza o corpo como suporte.

Marina Abramovic explora os limites físicos do corpo, exaltando suas qualidades plásticas. Em seus primeiros trabalhos procurou compreender o ritual em que aparece a dor, maltratando a si mesma. Buscava verificar a desconexão que se produz entre o corpo e o eu. Em 1974, em uma obra intitulada *Ritmo O*,

³⁵ GLUSBERG, 1987.

³⁶ O vazio, aqui se refere também ao significado da palavra na cultura oriental.

ela se ofereceu a um grupo de espectadores que se encontravam numa galeria. Na sala, instrumentos de dor e prazer para serem usados pelos espectadores. Depois de três horas, suas roupas haviam sido cortadas com navalhas de barbear, sua pele raspada e o revólver colocado na sua boca.

No Brasil, o termo *performance* passou a ser empregado mais tardiamente que nos Estados Unidos e na Europa. A exposição *Do corpo à terra*, em Belo Horizonte, realizada na década de 1970, em espaços públicos, propõe novas relações para o corpo enquanto imagem no espaço urbano. Artur Barrio expõe *Trouxas*, Terezinha Soares *Corpo a corpo em corpo meu* e Cildo Meireles *Tiradentes*. Todos esses trabalhos remetem a um discurso político, expõem e questionam atos extremos ocorridos na vida brasileira, considerados cotidianos pela sua banalidade, utilizando a ideia de corpo-imagem. Na década 1980, as eletroperformances - espetáculos multimídia concebidos por Guto Lacaz -, por vezes lúdicas e inusitadas, exploram o cruzamento entre arte e ciência. Nas *performances* de Guto, não cabe ao espectador uma intervenção direta na obra. Já na exposição que montou em 2009, sobre Santos Dumont, explora sensores para criar uma atmosfera artificial do vôo do 14 Bis, onde envolve o espectador.

A vinculação da obra com o ambiente e a relação do executante com espaços urbanos passam a ser o cerne dos trabalhos de Brown e também de Richard Serra. Espaços, urbanos ou não, detêm características próprias com as quais nos deparamos constantemente. De certa forma, as artes *performáticas* são as pioneiras na apropriação desses espaços.



Figura 10 - *Man Walking Down the Side of a Building*, Trisha Brown, NY, 1970.

No caso da relação de Richard Serra com o espaço utilizado, suas

esculturas são conhecidas pelo termo de *site-specific*, devido à sua estreita relação com o local para onde foram especialmente concebidas. Suas obras passam do engajamento do corpo na obra ao engajamento da obra na cidade. O cidadão, o passante que se desloca, continuamente em trânsito, torna-se uma figura central. Ao contrário da cenografia realista - cuja rígida estrutura e o caráter ilusório, dados *a priori*, são impermeáveis às mais diferentes particularidades do entorno - o espaço real, funcional e urbano é permeável. Assim, não existe mais representação e sim uma relação efetiva entre o agente e o ambiente.

A respeito da nova dança, King observou que “O novo e funcional movimento-como-movimento elimina a tensão e o significado subjetivo da dança e transconecta o executante ao ambiente”.³⁷ O corpo não está mais preso ao *performer*, mas se estende também ao cidadão comum que executa as diversas danças das relações espaço-temporais que o ambiente abriga. Será que aos encontros e fluxos dos corpos não poderia se aplicar o nome *Pororoca*, já que o corpo do *performer* não está mais ligado a uma escolha prévia? Apesar de o transeunte interferir na obra indiretamente, a obra não se modifica, existe um espaço entre essas relações, que se dão ao acaso.

O movimento passa a ser funcional porque não é mais representacional. Trata-se de um corpo imerso no espaço literal, urbano ou não, que desempenha uma tarefa em tempo-real; portanto, não apenas possui um correspondente exato na realidade, mas é realidade encarnada e não um cenário ou palco projetados, que ainda possuem virtualidade. Da mesma maneira, Frank Stella utiliza o chassi, os minimalistas utilizam as medidas do ambiente e Serra utiliza os espaços urbanos em suas obras instaladas em espaços públicos, assim como Trisha Brown atrela sua coreografia à fachada de um edifício ou às paredes de um interior deteriorado, subvertendo os limites da ocupação espacial minimalista. Constata Brown:

Eu continuei a encontrar ou a construir o ambiente bem como a dança. [...] Todas essas questões que surgem no processo de selecionar movimentos abstratos de acordo com a tradição da dança moderna - o quê, quando, onde e como - são solucionadas na colaboração entre coreógrafo e lugar.³⁸

³⁷ KING, 1986, p. 157.

³⁸ BROWN, 1998, p. 32-34.

Na coreografia *Inside*, de Brown, realizada em 1966, as sutilezas arquitetônicas de um espaço interior geram uma codificação de movimentos com base no ambiente, de modo análogo a *Splashing* de Serra, em que a arquitetura baliza a ação artística, “controla” sua forma.

Eu fiquei de pé, de frente para uma parede do meu estúdio, com um afastamento de doze pés, começando pela extrema esquerda; enquanto me movia para o lado direito da sala, eu li a parede como uma pontuação. Qualquer questão acerca da velocidade, forma, duração ou qualidade de um movimento foi determinada pela informação visual contida nas paredes. Uma curiosa distribuição de ações e gestos emanou da arquitetônica coleção de alcova, porta, pintura descascado e canos. Ao acabar a primeira parede, eu me recoloquei, do mesmo modo para fazer a segunda parede, e repeti o procedimento uma terceira e quarta vez.³⁹

Nas peças urbanas de Serra, o espectador é agente de seu próprio tempo e não mais está sujeito à duração da execução dos trabalhos processuais a que assiste, é livre para circundar a escultura, caminhar na direção que bem entender, convive com a obra, mas ao mesmo tempo a obra não depende dele para existir. Nessa relação *Pororoca* a obra não se modifica e sim o espectador. Na dança urbana proposta por Brown, o espectador depende da execução do bailarino, que está atrelado a uma relação espaço-temporal determinada pelas tarefas a serem executadas, a *Pororoca* aparece entre coreografia e arquitetura.



Figura 11 – Arco, de Richard Serra. Fonte: http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_upload/2008/06/129_2849-Arco.jpg. Acessado em 01/02/09.

³⁹ BROWN, 1998, p. 30.

Nas artes plásticas contemporâneas, uma instalação pode ser considerada performática no sentido de que o gesto artístico só se concretiza pela experiência de uma pessoa que adentra o espaço e o traz à vida. A obra torna-se, portanto, expressiva quando há a presença do espectador, com sua vivência na obra. Na *Pororoca*, o fruidor da obra pode ser espectador ou espectador, estar passivo ou ativo, pois a sua presença se faz de escolhas as quais estão atreladas à própria maneira de se comportar no seu cotidiano, e não desvinculada.

A utilização do corpo como meio de expressão artística tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retornando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte. Esse processo marca um caminho que é oposto ao do processo histórico: da obra de arte simbolicamente concebida, composta de signos convencionais e arbitrários, para a obra natural e motivadora, sobre a qual a história da arte sempre reporta, numa trajetória espiral⁴⁰.

Nos *Environment*, o espectador escolhe o tempo e percurso da obra, mas não modifica o ambiente diretamente; o fluxo, que se estabelece entre transeuntes, faz a obra, o instante é impresso. No desenvolvimento posterior de sua obra, Kaprow constatou que a arte não está separada da vida e a experiência estética não está limitada aos conhecimentos específicos da arte ou a regras impostas.

A participação do espectador na obra vai se transformando ao longo do século. No *happenig*, apesar de o espectador estar ativo, a relação entre obra e espectador se dá de maneira pré-estabelecida, os convidados são pré-selecionados, o local é um lugar de arte, as ações do espectador são definidas *a priori*, portanto a ação em acontecimento é previsível e os limites fechados. A característica da mistura entre obra e espectador vai se tornando mais evidente no decorrer do século, mas nem sempre ela existe. Quando acontece, o espectador é ativo, faz parte da obra, podendo modificá-la, tornando-se um *espectator*.

⁴⁰ GLUSBERG, 2005. P. 51.

A noção de *Body-Mind Centering*, BMC, desenvolvida por Cohen⁴¹, nasce da necessidade de entender o corpo como um todo e não como subdividido, como quer a tradição dicotômica do mundo ocidental. O princípio está em acreditar na existência de uma unidade na arte e na ciência do corpo em movimento. Possibilita o mergulho nos sistemas: esquelético, muscular, cardiovascular, linfático, respiratório, digestivo, urinário, reprodutor, tegumentar, endócrino e nervoso, identificando as e partes ao mesmo tempo relacionando todas elas, sobrepondo as perspectivas distais e proximais, celular ao mesmo tempo que universal. O centro do corpo não é mais uma referência fixa, mas relativo, está em movimento constante, é componente dinâmico, como no corpo da *Pororoca*. Na introdução da entrevista, concedida por Bonne, sobre o BMC, Nelson e Smith descrevem:

O BMC, não é um sistema de trabalho corporal “parado”, suas técnicas não respondem a uma ordem particular determinando a aplicação do trabalho. De fato esta soma de conhecimento em pleno acreditar e em rápida evolução, se aplica como ela se coleta, quer dizer de maneira empírica através do processo dinâmico de observação e de experiência.⁴²

O *espectador* ativa com a própria consciência a sua vida, no dia a dia. O cotidiano está impregnado de metáforas próprias de cada corpo, não existe um ideal universal. Vida como particular e obra como universal, como afirma Kaprow; arte não é excepcional, fora do cotidiano; arte é ação e não denominação, arte não possui um significado intrínseco e inefável, não é passiva, mas participativa, coletiva - dilui a hipótese do artista gênio solitário. Propõe “interessar o espectador através de seus órgãos, todos os seus órgãos, em profundidade e em totalidade”⁴³.

Entre as margens da *performance* e da *Pororoca*, torna-se possível verificar como e porque os limites se identificam e se diferenciam, investindo no possível rastro da fissura entre elas. Poderia fazer uma analogia com o que foi chamado de *Arte Total*, mas, segundo Kaprow, reflexões conscientes sobre uma

⁴¹ COEHN, 2002.

⁴² “Le Body-Mind Centering n’est pas un système de travail corporel “arreté”; ses techniques ne répondent pas à un ordre particulier déterminant les applications du travail. En fait, cette somme de connaissances en pleine croissance et en rapide évolution s’applique comme elle se collecte, c’est-à-dire de manière empirique à travers un processus dynamique d’observation et d’expérience”. Ibidem. p. 129. (Tradução minha)

⁴³ ARTAUD, 2004. p. 108.

Arte Total apareceram na época de Wagner e mais tarde no Simbolismo, mas ela seguiu o exemplo anterior aos dramas litúrgicos, na Idade Média, que se utilizava de várias artes, mas estas não se misturavam: cada gênero estava separado e identificável.

Na *Pororoca*, assim como na vida, o corpo humano dentro-fora da natureza, em relações ao mesmo tempo efêmeras e permanentes, se faz de sua consciência, de seus fluxos no espaço-tempo, impregnado da perspectiva do universo, assim como da perspectiva cinesférica⁴⁴, escolhendo sua postura, se relaciona com o outro, com a obra e com o todo ao mesmo tempo, existindo na quarta dimensão, em vida.

É que estou percebendo uma realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de corte retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado. Agora adivinho que a vida é outra. [...]. A vida oblíqua é muito íntima. [...]. Viver essa vida é mais um lembrar-se indireto dela do que um viver direto.⁴⁵

Estabeleço as noções, uma após a outra, como ondas, como ecos, como elementos da construção, esclarecendo os conceitos e borrando os limites, descobrindo e esmiuçando onde se encontram as semelhanças e diferenças, as interseções, confluências e divergências na existência da *Pororoca*. O corpo imerso nas memórias vivenciadas, pré-enchido pela ausência da palavra, do silêncio precedido ao fenômeno. O fluxo por dentro-fora, derramando imagens, descompassos, desfazendo margens, refazendo limites, com a massa do entre-as-mídias, preenche os buracos, busca o todo, formata *Pororocas*.

⁴⁴ Relativo à Cinesfera = kinesfera é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente. Esta esfera cerca o corpo esteja ele em movimento ou em imobilidade, e se mantém constante em relação ao corpo, sendo 'carregada' pelo corpo quando este se move. 'É delimitada espacialmente pelos alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam a partir do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio.' É um conceito que pertence ao Método Laban de Análise do Movimento.

⁴⁵ LISPECTOR, 1994, p.74,75.

3º Tempo:

3. 1. Processos autorais

Neste tempo, discorro sobre o meu trabalho prático que acredito fazer a teoria; foi a partir dele que a palavra *Pororoca* se apresentou. Desde criança tive a oportunidade de conviver com a arte. Na educação básica⁴⁶ transitei por diversas vivências artísticas⁴⁷ e mais tarde aprofundi a dança em paralelo à graduação em Desenho na EBA-UFMG. No Grupo de Teatro Potlach, tive a oportunidade de experimentar o teatro físico, na Itália. Sempre me perguntaram se eu era isso ou aquilo. Nunca senti necessidade de atender a uma especialidade, dependia do ambiente em que estava atuando e também da época em que me encontrava; desenhista, bailarina, pintora, escultora, cenógrafa, figurinista, aderecista, *performer*, diretora, professora, aluna, enfim: artista, hoje.

Batederia

No desenho *Batederia*, o corpo é contaminado pelo movimento do objeto, a dança emerge e o corpo se transforma em batedeira. Realizo o movimento rotatório dos braços direito e esquerdo, como de duas hastes da máquina de bater bolo, simultaneamente, tendo os pés como eixo-fixo, no chão. Os braços são como raios, que geram círculos e imprimem a medida de cada corpo, no plano bidimensional do desenho, formalizando a interseção entre os lados, direito e esquerdo. Utilizo o movimento de repetição, funcionando como um objeto do cotidiano para discutir a noção de corpo-máquina. O desenho se apropria do movimento das hastes da batedeira para criar uma estética do movimento, subvertendo a ação da máquina em ação humana. Humaniza o movimento da máquina e explora as dimensões e o ritmo de cada corpo. Trata o sujeito como matéria, medida, pulsação.

⁴⁶ Escola Picapau Amarelo. Escola que trabalhava com Arte no Ensino Fundamental em Belo Horizonte, 1960, sob a orientação da Educadora Maria Magdalena Lana Gastelois.

⁴⁷ Desenho, pintura, dança, capoeira, circo, música, literatura, teatro, cerâmica e marcenaria.

A arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser.⁴⁸

O desenho resultante da performance é autônomo, gera uma perspectiva cinética e apresenta um lugar entre o desenho e o observador. A relação entre espectador e obra é passiva e entre obra e o espectador é ativa; a fisicalidade do grafite que registrou os movimentos salta do plano bidimensional, causando um efeito de tridimensionalidade. O desenho torna-se uma partitura do movimento.

O gesto se materializa no desenho, enquanto visualidade do processo. O desenho existe depois da *performance*, enquanto forma estética em si, independente da *performance* e imbuída desta, coexistem os dois momentos e a obra se desdobra. Assim como no nascimento do universo que se dobra para existir, ou no nascimento de uma célula, máximo e mínimo juntos, dentro e fora são um único corpo. A obra realizada se desdobra, sendo as duas ao mesmo tempo, confirmando o caráter de *Pororoca*.

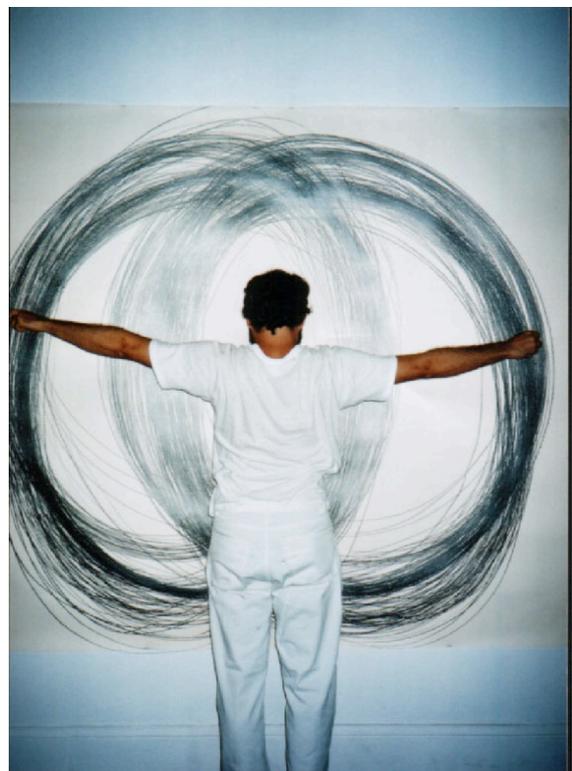


Fig 12. *BatederiaS*

⁴⁸ CAMPOS, 1988. p. 15.

BatederiaS

Na exposição *Grande Orlândia*, artistas abaixo da Linha Vermelha⁴⁹, dialogando com Márcia X, artista representante da continuidade da performance na cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1980 e 1990 que concebeu o evento com Ricardo Ventura, foi exposto o desenho *Batedeira* enquanto processo-performance, tornando-o participativo, e que chamei de *BatederiaS*. Cada *spectator* entra no eixo, desenhado no chão, e imprime seu gesto-limite-ritmo, reativando, sobrepondo e recompondo o desenho. O desenho se refaz quando existe a vida, no limite do desejo do corpo de atuar. Do movimento do grafite sobre o papel que está na parede, surge o som; o ritmo impresso é de cada participante.

O processo da *Batedeira* exposto se transforma em outra obra, fortalecendo ambos os resultados. Evidenciam-se outros lugares, o da *performance*, o da dança e o do desenho. Na *Pororoca*, os limites se rompem, no trabalho, a obra se estabelece móvel e flexível, definitivamente não imanente, contém um, dois, ou três infinitos processos, efêmeros e permanentes. Aqui cada gaveta vai ao reencontro de seus pares esbarrando entre um e o outro, à deriva em busca, da consciência, da vida. Nessas margens, borradas, descobrir paralelas, transversais, verticais e trançar quartas dimensões; ficções, arquiteturas, artes, música, poemas, ou *Pororocas*? Entre mim e a natureza, inventada ou não, entre mim e você, entre nós.

Ecoar a onda da *Pororoca*, vermelha e azul, salgada e doce, no movimento compensatório que aumenta sua vertical enquanto diminui sua perpendicular, em que sua água mais alta se faz mais leve, encontrando limites e desfazendo margens, tudo isso para abrir a possibilidade de ampliar a percepção, quem sabe para se tornar mais leve. Ampliando a percepção do que estaria entre mim e o universo, entre mim e você, expandindo os limites da consciência, da arte e da vida.

Identifico o traço da *Pororoca*, trançando eventos da *performance*, apontando e delimitando as fronteiras entre o corpo-imagem e corpo-mídia. O desenho e a dança se confrontam para experimentar a *Pororoca*, vertem para o

⁴⁹ Exposição coletiva, São Cristovão, Rio de Janeiro. 2003.

mesmo espaço camaleônico, onde os grafites registrados do desenho são corpos móveis que se desdobram a cada tempo.

Engrenagem

Desdobrando novamente a *Batedeira*, ela se transforma em *Engrenagem*, que tem mais de um eixo-pés⁵⁰. Sendo assim, cada ambiente possibilita um número de eixos-pés. O conjunto dos eixos gera uma dança que se faz das relações entre os corpos. O diálogo transparece no ritmo e fluxo de cada participante, refletindo e ecoando em toda a estrutura do desenho. Trata o sujeito como possibilidades e relações.

Corporificado em linhas no plano, surge e ressurge o desenho, a partir de cada registro, por isso seu caráter efêmero de transformação e re(e)xistência, sugerindo um motor de auto-conhecimento, onde a repetição da ação contribui para seu entendimento. Desdobro o tema homem-máquina propondo o movimento humano das engrenagens corpóreas.



Figuras 13. Engrenagem. Participantes: Ana Gastelois, Amalia Lima, Jamil Cardoso, Joana Ribeiro, Gustavo Barros, Francine Barros, Sandro Amaral e espectadores. FUNARTE RJ, 2003.

⁵⁰ O eixo é fixado no chão com a imagem do pé, ponto de princípio e referência do eixo de cada participante.

Engrenagem, reafirma a humanidade do corpo, propondo um jogo maquínico, que nunca consegue se repetir, mesmo se a ação é exatamente a mesma, como em *And*, um corpo espontâneo, colado ao outro com seus entre-espacos, contamina o outro e perpetua na dança que se move no presente. É nítido o ritmo que cada corpo imprime, é ainda mais veemente quando se trata do dialogo de dois ou mais corpos. A musica é instantânea.

Ao mesmo tempo que é efêmera a performance, o desenho é permanente, existe esteticamente, clássico, de papel, que pode ser colocado na parede e que, por sua vez, contém todo o processo; o resultado do traço da dança no papel é cinético. Evidencia as características da *Pororoca*, contém transformação, sobrepõe, propaga-se no ambiente e o contamina. É um fluxo permanente em que o corpo está no múltiplo binômio, entre dentro/fora, em cima/baixo, esquerda/direita, frente/atrás, salgado/doce, azul/vermelho, no lugar-obra, dançado o malabarismo dos opostos, relativamente em repetição espiralar, que gera som, imagem e se torna mais uma partícula dessa *Pororoca*, viva.

Horizontes prováveis



Figura 14 – *Horizontes prováveis*, Ana Gastelois. Participantes: Ana Gastelois, Amalia Lima, Jamil Cardoso, Joana Ribeiro, Gustavo Barros, Francine Barros, Sandro Amaral , que trabalhavam na época na Companhia Lia Rodrigues, e *espectadores*. FUNARTE RJ 2003.

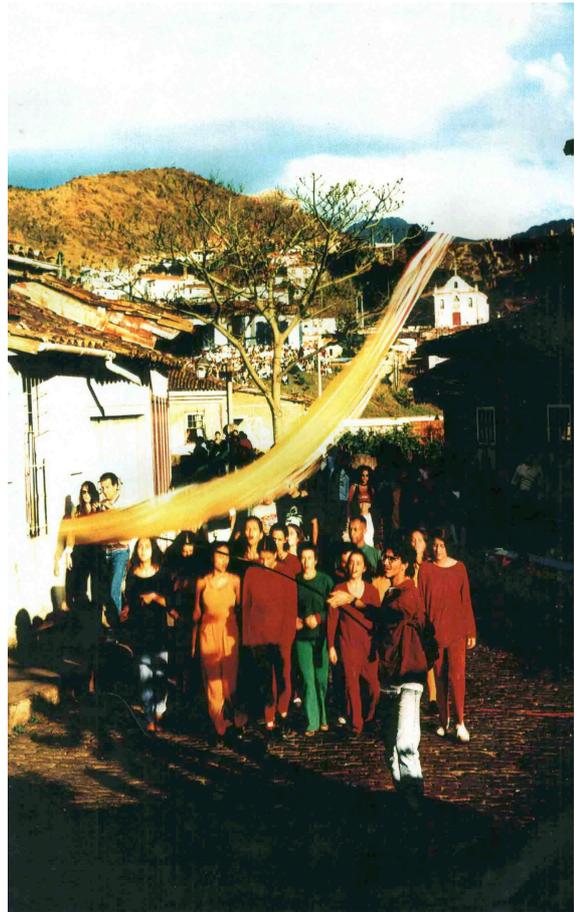
Horizontes Prováveis contrapõe-se à engrenagem, propondo uma caminhada solitária do ser bípede. Em seu deslocamento paralelo ao da parede, registra com grafite a medida máxima do braço para cima e máxima para baixo. A sobreposição dos registros dos variados corpos forma uma espessa paisagem de horizontes prováveis em cada extremidade: superior e inferior. No intervalo entre as extremidades, o espaço da coluna e dos órgãos, sem traços, o vazio, o silêncio, a possibilidade.

O som da ação emerge do movimento do grafite na superfície, afirmando a unidade multifacetada da ação. Torna-se mais um elemento e traz novas possibilidades para o movimento, contaminando-o. Aparece o jogo da composição sonora, que por sua vez faz o movimento; a ação subverte. Assim, os elementos que surgem ao acaso no jogo - som, pulsão, diálogo de eixos - vão se inserindo à composição e são incorporados. Se transformam ao longo do processo, ecoam do embate inicial à ondulação final, que se fixa nos desenhos sobrepostos, das novas margens e camadas resultantes do movimento conjunto de todos esses corpos r(e)existindo.

Objetos Voadores

O projeto *Objetos Voadores* nasce híbrido, a dança e a escultura são interligados e se expandem posteriormente para realizar intervenções multimídia. Explora as possibilidades do ar como suporte da matéria, sua fisicalidade e o seu desenvolvimento nesse espaço. Propõe a criação, confecção e movimentação de objetos que interagem com o ar, resgata, reinventa e desenvolve esses objetos. O corpo é base e extensão para o movimento dos objetos, portanto, neste sentido, é mixmídia.

A escultura aérea, em movimento, estabelece um poema lúdico, em diálogo com cada espaço apresentado, a vida do objeto absorve o espectador, que experimenta sua aerodinâmica. A intervenção em processo é relativa e depende das relações dinâmicas existentes entre os corpos: artista, espectador, ambiente, espaço, tempo e obra, tornando-se então o que chamei de *Pororoca*.



Figuras 15 – *Bau de l'air*. Praça Tiradentes, 2009, Ouro Preto, Festival de Inverno, Ouro Preto, 1996. (Intervenção urbana)

O projeto *Objetos Voadores* é mixmída porque nele o corpo e a escultura não podem se separar, são intrínsecos, um depende do outro. Já as intervenções do projeto *Objetos Voadores* pode-se constituir, `as vezes, multimídia. Ao mesmo tempo que as mídias são sobrepostas, ações, escultura, vídeo, música, algumas mídias se fazem independentes, e outras não, no caso do movimento do objeto.

As intervenções em espaços públicos propõem um lugar de interlocução junto ao *espectador*, ao ambiente. Os limites entre obra e *espectador* se desfazem e as ações se constroem no espaço-tempo, subjetivos. “Trata-se, então, de acelerar a compreensão da obra de arte a partir de um relacionamento direto com a criação, dando ênfase à experiência, revelando potencialidades e provocando iniciativas”.⁵¹ Nesse trabalho, reafirmo e revejo conceitos e noções desenvolvidas nos trabalhos de artistas neoconcretos, destacando dois deles: *Parangolé*, de Hélio Oiticica, que carrega também a noção de autoria, e *Caminhando*, obra

⁵¹ MORAIS, 2001, p.11.

inaugural da pesquisa sensorial interativa de Lygia Clark. As duas tratam da relação obra e espectador, obra e mercado, e elucidam as raízes dos *Objetos Voadores*.

Ao procurar envolver o espectador em sua obra, Lygia o faz de uma forma que exige uma resposta ativa, é preciso que ele atue diretamente transformando a obra proposta ou mesmo conferindo a ela um sentido que só vai existir ao ser manipulada.

Na intervenção *Beau de l' air*, do projeto *Objetos Voadores*, a obra pode ser modificada pelo espectador, sim, mas não depende só dele para existir.

O trabalho *Caminhando*, de Lygia, é o primeiro que apresenta essa possibilidade: a obra está justamente no ato de cortar a tira infinita. “Se eu utilizo uma fita de Möebius para esta experiência, é porque ela contrasta com nossos hábitos espaciais: direita-esquerda; avesso-direito etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo”⁵²



Figura 16 – Lygia Clark *Caminhando*, 1963

Em seguida, ela reconhece seu empenho em “criar um espaço-tempo novo, concreto - não apenas para mim mas para os outros”⁵³ e escreve ao amigo Oiticica:

⁵² FABBRINI, 1994.

⁵³ *Ibidem*.

Para mim, o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação [...] Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação.⁵⁴

Lygia habilita uma modalidade efetivamente intersubjetiva de apresentação. Prioriza a participação do espectador, sobre a duração ou a objetividade da obra. Lygia se situa, como ela mesma diz, em algum lugar entre o artista e o sistema.

O que a artista buscava era a constituição de um estado estético ('o estado da arte sem arte') que só ocorreria com a recuperação do corpo sensório. Por isso os suportes físicos das proposições construtivas não são obras artísticas, mas instrumentos de sensibilização: são pontos de partida que procuram despertar a capacidade criativa do manipulador.⁵⁵

Para Oiticica, *Parangolé* não é uma obra, mas o lugar no qual a experiência artística se funda. Seu objetivo é uma intensificação da vida, "vivência total" do espectador, a vivência através da manipulação, do movimento e da utilização plurisensorial da obra-lugar, propondo a estética da existência. O crítico Mário Pedrosa comenta a origem da criação do *Parangolé* por Oiticica:

Foi durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para a experiência de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade.⁵⁶

⁵⁴ CLARK, *Livro-Obra*.

⁵⁵ FABBRINI, 1994, p. 103-4.

⁵⁶ PEDROSA, 1981, p.207-208. (Texto originalmente publicado em *Correio da manhã*, 26 de jun, 1966).

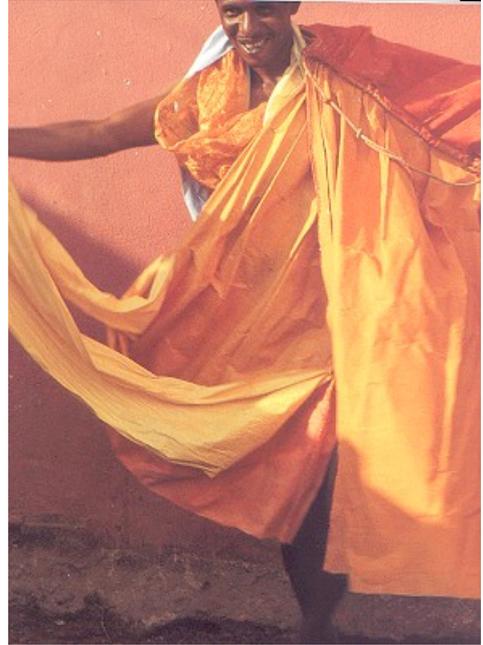


Figura 17 – Nildo da Mangureira, 1964.

O *Parangolé* materializa-se enquanto experiência e desmaterializa-se enquanto obra; o encontro da obra se dá na impermanência, no fluxo, na experiência do espectador. O desejo de uma experiência artística única, intransferível, coloca em xeque a instituição da arte, o consumo mercadológico do objeto artístico, deixa de ser puramente arte para virar um embate com o "mundo" da arte.

Na intervenção *Beau de l'air*, podemos considerar que existe tanto a proposição de uma estética da existência, da obra-lugar, como da estética cênica; o espectador pode ser passivo ou ativo, e ainda os dois. O objeto estético tanto pode ser parte de construção mútua entre obra e público, como também pode ter vida própria que independe do espectador. Esse fator também ocorre nos desenhos *Batedeira*, *Engrenagem* e *Horizontes prováveis*, de minha autoria.

O Objeto Voador *Olhe bem as montanhas*, instalado no centro de Belo Horizonte por ocasião do aniversário de cem anos da cidade, se move através do vento e gera uma sonoridade ao acaso. As relações se multiplicam, a *Pororoca* se formata nos encontros e vivências e relações estabelecidas entre artista, objeto, *espectator* e ambiente.

A intervenção *Furacão*, apoiada e realizada no FIT - Festival Internacional de Teatro - em 2006, foi a primeira intervenção construída desse projeto. A *Pororoca* aqui assume uma ação previamente composta, envolvendo 88

peças, entre atores, bailarinos, músicos, *videomakers*, ciclistas, técnicos e produtores. Os 88 ações-objetos construídos, além de manipulados por atores, bailarinos e ciclistas, são também manipulados pela resistência da matéria no ar - chuva de sementes - pelo vento, pelo impulso do corpo ou ainda fabricado eletricamente.



Figuras 18 – Intervenção - *Furacão; Composto de 3 ingredientes*, FIT, Belo Horizonte, 2006.

No segundo momento da intervenção, o evento se faz entre o *performer* e o público, proporcionado ao *espectator* um lugar de experimento junto aos artistas. A ação pré-estabelecida, realizada pelo encontro entre o ator e *espectator*, dura o tempo do acontecimento. Essa *Pororoca* interativa, realizada em espaços públicos, recria o ambiente, com outras vidas e tem duração intersubjetiva. O *espectator* transforma-se em ator dinamizador, em protagonista, passa de objeto a sujeito, de vítima a agente, de consumidor a produtor de cultura, simultaneamente analista e objeto analisado; subverte e desloca a relação entre arte e vida.

Basicamente, o “espectador” é incentivado a interromper a ficção observada. Sempre que julgar “falsas, ou irreais, ou mistificadoras ou ineficientes ou idealistas” as soluções vistas em cena, situando-se este teatro, portanto, nos limites entre ficção e realidade e o “espectador” entre a pessoa e a personagem.⁵⁷

No encontro, no *entre* não há identidade prévia. Segundo o conceito corpo-mídia⁵⁸, desenvolvido por Helena Katz e Christine Greiner, o corpo é

⁵⁷ SANT’ANNA. In: MATO (Comp.), 2002, p. 35.

⁵⁸ GREINER, 2005.

tratado como um ser vivo, que está em constante transformação e não como corpo-suporte. O corpo-mídia carrega a ideia de dentro e de fora desconstruída, parte da ideia de que os fluxos, que por ele atravessam, estão também em constante transformações. O contexto onde tudo acontece nunca é passivo. O corpo passa de recipiente a corpo de ossos, de órgão, de percepções, de memória, de fluxos. Deixa de ser suporte para ser vida. As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos de trocas, de embates, de *Pororocas*, de redes experienciais. A informação ecoa em processos de contaminações, efêmeras e permanentes. “Porque se fala de dança sozinha, eu não consigo entender porque o mundo não é incluído”.⁵⁹

Assim, o ambiente no qual toda expressão é desenhada admite influências sob a sua apreensão, nunca é estático, mas é uma espécie de troca constante entre corpo e ambiente, entre ambiente e *espectator*. A obra se modifica, modifica o corpo, e vice-versa. A *Pororoca* é uma profusão de contaminações que se fazem na quarta dimensão, os corpos que ali estão se misturam em um único corpo que é a praça viva. Corpo e ambiente estão envolvidos em fluxos permanentes de trocas e de redes que vão se tecendo, dependente de cada corpo ao mesmo tempo que independente. As percepções são transformadas em corpo e o corpo em fluxo, troca com o ambiente que o circunda. O corpo é resultado dos cruzamentos das percepções, negociando entre o que já está posto e o que se intui, se pretende. É uma rede viva de energias que se transmitem, entre corpos, que deixam de ser eles mesmos para serem um terceiro, quarto, quinto - é um meio vivo que recebe apreende, modifica, deixa, transforma, sem cessar.

3. 2. Desdobramentos

Em São Paulo, na Funarte, em 2008, sobrepus os trabalhos *Horizontes Prováveis* e *Engrenagem*, para experimentar uma possibilidade de *Pororoca*. As regras de um e de outro se atravessam e estabelecem uma fissura onde um novo jogo aparece. Geram um novo vetor entre o eixo vertical do *performer* e o eixo em

⁵⁹ BAUSCH, Pina; SCHEIER, Helmut. January 1987. p. 139.

deslocamento do mesmo, em direção espiralar, a nova dança se apresenta. Quando o corpo, em *Horizontes Prováveis*, atravessa o corpo em *Engrenagem* que está fixo, ocorre o embate refletindo o fenômeno e confirmando a *Pororoca*. Ambos os corpos ocupam o mesmo espaço-tempo e escolhem ecoar para um lado, para outro, ou permanecer fixado no eixo do pé, no chão, que está agora vivo. As margens do jogo anterior se rompem. É interessante notar que a sobreposição permite novos desdobramentos e os desenhos se multiplicam - o experimento se faz vivo em cada ambiente e habitat.

Um outro ponto de vista seria o do desenho do deslocamento dos corpos no espaço da sala. No movimento dos corpos em sequências acontece a dança circular ao acaso. Na parede, *Horizontes Prováveis* e *Engrenagem* assumem o primeiro plano e o eixo dos pés no chão da *engrenagem* o segundo plano, formando assim uma transversal entre as linhas dos corpos que desenharam a dança que se fixa, por sua vez, no vídeo.

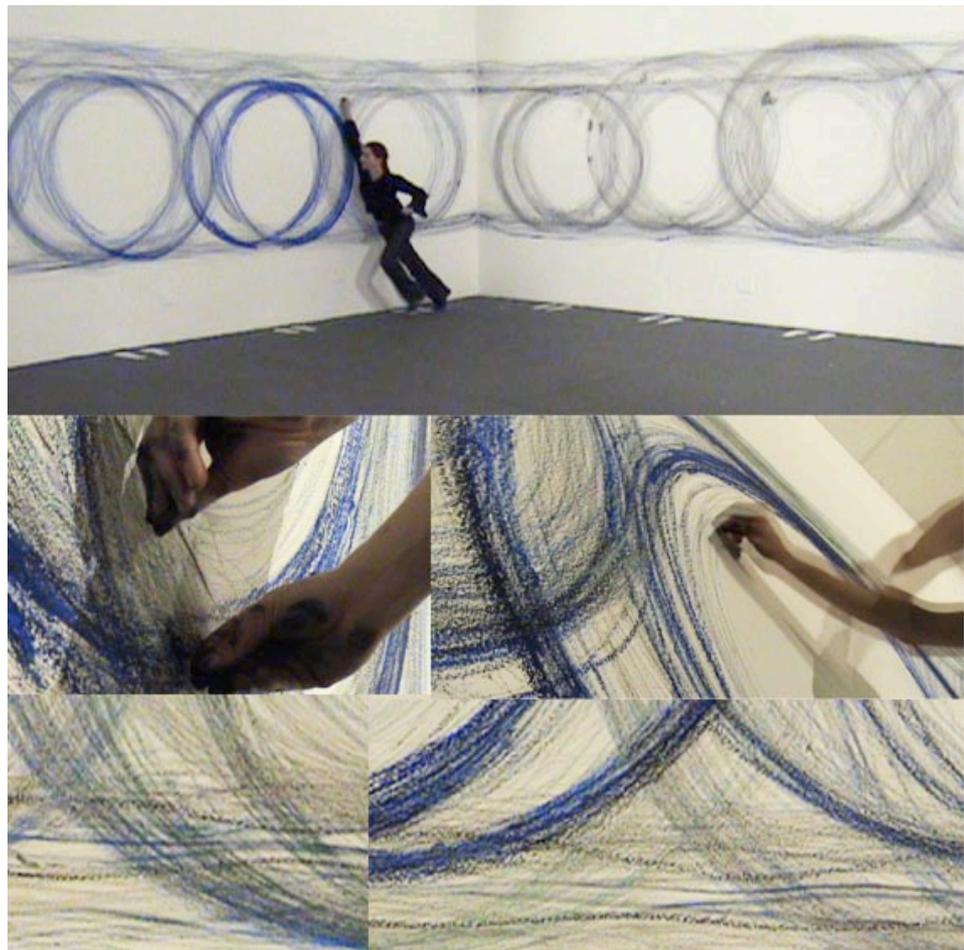


Figura 19. *Pororoca*, Funarte 2008

CorRespondentes⁶⁰

Dando continuidade à minha pesquisa prática, em 2006, junto ao Mestrado da EBA/UFMG, convidei dois artistas⁶¹, uma vídeomaker e um musicista, para a criação de um trabalho híbrido e coletivo, com o objetivo de experimentar diálogos e descobrir possíveis relações entre as artes e o espectador. Surgiu então a obra *CorRespondentes*⁶², apresentada no projeto *Improvisões*, que justamente propõe e viabiliza espaço para a experimentação e exposição de trabalhos em processo.

CorRespondentes é uma obra constituída de sete ambientes, independentes entre si que formam um conjunto único a cada instante. Seu corpo é constituído do cruzamento de obras já existentes, como os poemas: *Correspondances* e *Vogais*, de Baudelaire e Rimbaud respectivamente, os trabalhos *Horizontes Prováveis* e *Beau de l'air* e, de minha autoria, entre outros elementos novos: vídeo e a música. O projeto utiliza as mídias dança, desenho, escultura, vídeo, literatura, música, performance e instalação. Essas mídias, algumas separadamente coerentes, são inseridas e combinadas na obra, tornando-a uma obra multimídia. As imagens, a música, as ações e mesmo o circuito interno de televisão “não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”⁶³: Essa obra é considerada, portanto, uma obra mixmídia. Mas os trabalhos *Engrenagem*, *Horizontes Prováveis*, *Correspondances*, *Voyelle* e *Beau de l'air* e ao mesmo tempo que, aqui, integram a obra *CorRespondentes* são autônomos, existem separadamente. Segundo Claus Cluver⁶⁴ A diferença entre multimídia e mixmídia é que a primeira trabalha com as mídias independentes entre si, em relação única daquele espaçotempo, assim como a Obra de Arte Total, a Performance e a *Live Art* em muitos casos; já as mixmídia misturam os elementos formatando um terceiro, que é o caso da apropriação de *CorRespondentes* das obras citadas.

⁶⁰ Vídeo em http://www.youtube.com/watch?v=fxq4XSh-8nA&feature=player_embedded

⁶¹ Concepção do espaço e das ações: Ana Lana Gastelois, concepção do Vídeo: Carol Nogueira; Concepção da música: José Padovani. *Performes*; Amália Lima, Sarah Vaz, Sara Helena, Jésus Santos, Alex Alves, Felipe Moreira, Ana Lana Gastelois, Carol Nogueira e Vera Casa Nova.

⁶² Instalação *CorRespondentes* apresentada no Teatro Marília, BH, em 2006.

⁶³ GARROCHO, 2006.

⁶⁴ Professor residente na escola de EBA.

Neste caso, o trabalho ao mesmo tempo que se insere no que é denominado como multimídia pode também ser considerado como mixmídia, trazendo um outro lugar que não é qualquer um desses, mas um terceiro que estou chamando de Pororoca. “A instalação-evento-espetáculo intermédias *corRespondentes* dispara linhas flutuantes de criação, convidando o público a interagir com ações, espaços, imagens e textos”.⁶⁵

Disparados pelo poema *Correspondances*, de Charles Baudelaire, para criar a intervenção sinestésica-interativa, seguimos como roteiro a sequência das sete cores do prisma de Newton a fim de instalar sete ambientes envolvendo os sentidos e a presença do espectador. Para cada cor, uma textura sonora, um cheiro, imagens, sabores, ações; correspondências.

Correspondências
Charles Baudelaire

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam por vezes sair confusas palavras
O homem aí passa através das florestas de símbolos
Que o observam com olhares familiares

Como os longos ecos que de longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade
Vasta como a noite e a claridade
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem

Há perfumes frescos como carnes de crianças,
Doces como os oboés, verdes como as pradarias,
- E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,

Tendo a expansão das coisas infinitas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso,
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos

Baudelaire propõe um jogo entres os sentidos, realizado nas sinestésias. Ilustra cheiros com imagens, sobrepõe e rompe a estaticidade da imagem simbólica. Já Rimbaud, em seu poema *Vogais*, materializa e complementa o conceito de sinestesia, dando cores e cheiros às vogais destacando o

⁶⁵ GARROCHO, 2006.

atravessamento dos sentidos. “Os sons e as cores podem se traduzir reciprocamente: como as tonalidades audíveis se organizam em 7 notas musicais”.⁶⁶

A obra *CorRespondentes* começa na vitrine do Teatro Marília, com o poema *Correspondances*, escrito em francês na horizontal e em português na vertical, plotado e colado no vidro. A iluminação do ambiente é azul, tem uma micro-câmera instalada e uma TV, onde passam imagens do espaço interno do teatro. A câmera instalada capta imagens da rua que são exibidas no interior da obra.



Figuras 20 – *CorRespondentes*. Trabalho coletivo realizado no Teatro Marília, dentro do Projeto *Improvisões* em Belo Horizonte em 2006.

No segundo ambiente, no hall, existe um sofá diante de uma outra TV, onde podem ser vistas imagens de outros ângulos do interior do teatro. Há também outra micro-câmera instalada. Um circuito interno de TV foi instalado para cada ambiente. Sete micro-câmeras e sete monitores de televisão são dispostos pelo espaço para gerar diferentes ângulos e pontos de vista. Todas as cadeiras do teatro foram retiradas, transformando-o em uma galeria. A música, as imagens, as ações, o cheiro e os sabores dispostos na obra correspondem-se entre si e com as cores propostas em cada ambiente.

Para entrar no teatro é necessário ter uma *senha*. Essa *senha* é uma peça do quebra-cabeça formado pelo poema *Correspondances*. Cada espectador recebe uma peça do quebra-cabeça no lugar do ingresso. O primeiro ambiente interno é iluminado pela cor lilás e tem cheiro de alecrim. Tem uma mesa para a

⁶⁶ DUPLAIX., 2005, p 5.

montagem do quebra-cabeça, uma câmera que capta as imagens da montagem e uma luz negra para ressaltar as letras brancas do poema. Um mestre de cerimônia conduz a ação da montagem do quebra-cabeça. Essa ação possibilita uma intimidade entre o espectador e o poema. Através dela o espectador vai criando outras relações com o texto. O espectador define o tempo de ficar no jogo das peças, ou de percorrer o espaço, sendo viáveis as duas possibilidades.

A liberdade de estabelecer conexões não significa falta de rigor ou de consistência, pelo contrário. O coletivo de artistas envolvidos consegue abrir uma via sensorial e apurada, com diversos planos / acontecimentos em flutuação, realizando uma poética de correspondências livres entre cada um desses planos.⁶⁷

No segundo espaço, monitores e espectadores exploram a performance *Horizontes Prováveis*. Imersos no azul, registram as medidas máximas e mínimas de seus braços, com grafite, desenhando no papel, que está colado na parede. O caminhar de cada corpo estabelece uma dança individual e coletiva.



Figuras 21 – *CorRespondentes*. Trabalho coletivo realizado no Teatro Marília, dentro do Projeto *Improvisões* em Belo Horizonte em 2006.

Em uma bola de cinco metros de diâmetro, inflada, aparece o verde. Dentro da bola, bóias para deitar, balas de hortelã, cheiro de manjericão e a visão do quebra-cabeça sendo montado.

⁶⁷ GARROCHO, 2006.

Surgem os *Objetos Voadores* que interpretam o amarelo. Os objetos entram no espaço, desenhando nos ares. Seus movimentos vão se transformando em laranja, à medida em que aceleram. O vídeo é projetado na parede inteira, imagens dos *Objetos Voadores* ecoam do espaço bidimensional para o espaço tridimensional e vice-versa.



Figuras 22 - *CorRespondentes*. Trabalho coletivo realizado no Teatro Marília, dentro do Projeto *Improvisões*, Belo Horizonte, 2006

No vermelho, duas bailarinas desenharam no chão com especiarias - urucum e açafrão - formando a imagem de um DNA no solo, duas espirais que se cruzam, amarelo e vermelho. As imagens projetadas - canela, cravo e urucum - sobrepõem a dança do vermelho. Nesse momento, as seis cores já foram instaladas, falta o magenta e, por último, o branco que contém todas elas. Os ambientes instalados estão em diálogo e também disponíveis para os transeuntes escolherem onde se colocar; o percurso e o tempo do espectador nos ambientes são livres, não estão pré-determinados.

Entra o magenta, a última das sete cores. Na piscina, poltronas infláveis estão dispostas na cor magenta e imagens são projetadas no branco do ambiente, com sons de águas e cachoeira.



Figura 23 – *CorRespondentes*. Trabalho coletivo realizado no Teatro Marília, dentro do Projeto *Improvisões*, Belo Horizonte, 2006.

Depois do magenta, o branco invade todo o espaço, fusão de todas as cores-luz⁶⁸. Todo o ambiente fica repleto de sons, cheiros, texturas, sabores, imagens e o *espectador*, que circula, dialoga com cada um deles e pode também descobrir as possíveis relações entre eles. *CorRespondentes* busca proporcionar a vivência da linguagem poética, sobrepondo as mídias, associando-as aos sentidos.

O coletivo de criação apropriou-se dos diversos espaços do Teatro Marília, começando pela sua fachada, retirando todas as cadeiras da plateia e criando uma zona orbital e livre de experimentação e fruição estética para todas as idades.⁶⁹

Na obra, a partitura e a dramaturgia das cores estabelecem uma base que permite aos artistas improvisarem juntos. A música, a projeção das imagens e a dança, juntamente com o movimento do espectador nos ambientes: a reunião de todas as correspondências propostas pelos artistas não traz ainda a obra completa em si. O espectador é parte ativa da obra; interage e modifica, tornando-se co-autor.

Nesse trabalho podemos discutir as relações de multimídia e mixmídia. Evidenciar se as mídias, as águas, que coexistem são independentes ou se misturam, verificar os atravessamentos e rastros, se o processo deixa registros estéticos ou se se dilui na efemeridade. Registrar na *Pororoca CorRespondentes*

⁶⁸ “Cor-luz é a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva a luz branca. Cor-pigmento é a substância material que conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se difunde sobre ela.” (PEDROSA, p. 17, 1982)

⁶⁹ GARROCHO, 2006.

a fissura dos entre-artes. Que corpo é esse? Se existem os rastros que ficam, quais são eles? Buscar os conceitos da *Pororoca*, enquanto obra de arte em si e enquanto desdobramento do processo da obra, observando nos trabalhos realizados, e em outros exemplos, as ressonâncias com a metáfora de *Pororoca*.

Nessa proposição dou continuidade e amplio os projetos anteriores. No papel de cenógrafa, utilizo o espaço clássico das artes cênicas, o palco italiano, extraindo ao máximo suas possibilidades, em prol da utilização das mídias envolvidas e da experiência do espectador, mesmo aquele que não tenha interesse direto no evento, como é o caso dos transeuntes na rua, uma vez que o espaço da fachada é também apropriado à obra e vice-versa.

Hibridismos, sobreposições, desdobramentos e transformações de limites contribuem para a transparência do trabalho e sedimentação de *Pororoca*. A *Pororoca* é processo e contém rastro resultante do encontro, existe independentemente como obra, após o evento. *Pororoca* contribui para a compreensão das experiências vivenciadas, gera um conceito e sistematiza em forma de palavras os trabalhos *Batedeira*, *engrenagem*, *Horizontes Prováveis*, *CorRespondentes* e *Beau de l'air e*.

No encontro das águas opostas, a única força que permanece é a certeza da possibilidades do clarão de luz, nas ondas que se quebram, realizando o branco. Há vida, há possibilidade de consciência. Assim como o rastro da baleia branca desejado pelo capitão KIEB citado por Jean-Clet Martin na literatura de Moby Dyck.

O branco não é uma unidade orgânica ou lógica, mas linha de fragmentação que arrasta todas as perspectivas possíveis... O branco começa somente onde se afirmam dois lados dessemelhantes e distantes... O branco que falamos é o grande todo que Deleuze inscreve na dimensão do aberto, é o todo que não é um conjunto fechado, mas a passagem intersticial de um conjunto a outro, de uma margem a outra... O branco é uma totalidade fragmentaria.⁷⁰

O rastro branco da baleia desenha possíveis trocas entre corpos, vislumbrando luzes, como na essência do nascimento da *Pororoca*; no encontro

⁷⁰MARTIN, 1989, p. 11.

de águas distintas, desfazem-se margens e permite-se o vislumbre da fissura, surgem possibilidades de borrões, do acidente, do acaso, da vida. O corpo ainda obscuro, sem ver o todo, imerso nas experiências, à procura dos brancos, das fissuras do rastro de Moby Dick, para registrar nos encontros das águas, os sons, os movimentos e as imagens.

Em *CorRespondentes*,⁷¹ o roteiro tem o branco como a última ação-imagem-sentido, podendo se tornar a primeira também. Ao mesmo tempo em que fecha, abre o ciclo da instalação, que - circular - possibilita a espiral.

Com esses conteúdos que atravessam meu corpo cinesfera, redescubro em perspectivas distintas as experiências processadas. A visão estereoscópica é cinesférica, é a extensão desse corpo sensorial, uma noção tridimensional periférica. Já na distância dos corpos, o que permite a percepção de organização espacial é o deslocamento do nosso corpo e a relação deste com os objetos-corpos no espaço, gerando a visão dinâmica.

Identifico as linhas da *Pororoca*, traçando eventos da *performance*, apreendendo a *Live Art*, apontando e delimitando as fronteiras entre o corpo-imagem, corpo-mídia e ainda entre o corpo objeto e sujeito. O desenho e a dança se confrontam para experimentar a *Pororoca*, vertem para o mesmo espaço camaleônico, onde os grafites registrados do desenho são corpos móveis que se desdobram a cada tempo.

Criar um jogo dos conceitos, como num baralho, sortear. Assim poderia incluir e eliminar noções, em liberdade, naturalmente, como em *jogo de dados*, ao acaso, sortear a que me afeta ou me aparece e parece lúcida, elucidar. O corpo, ainda indigesto, tenta o alicerce, se percebe, decodifica os sistemas ósseo, muscular, nervoso, respiratório, circulatório, digestivo, linfático e nervoso.

A *Pororoca* sempre me deflagra, me coloca o tempo todo em constante conscientização do meu corpo, em equilíbrio. Procuro perceber a postura, várias posturas, para cada uma, um personagem: a postura da consciência procura ampliar seus limites, desvendar as margens. As imagens ampliam os horizontes, ao mesmo tempo findável na minha pele, aparentemente infindável nos meus limites. Se movem milimetricamente, não se cansam, se misturam em possíveis ambientes distintos e no silêncio escutam a sedimentação ocorrida - da memória

⁷¹ Instalação *CorRespondentes* apresentada no Teatro Marília, BH, em 2006.

das sensações, dos fluxos - para poder receber a próxima *Pororoca*, que recomeça novamente. No próximo equinócio, onde há possibilidade de fecundação.

Ao mesmo tempo em que a *Pororoca* se fixa nestas palavras, ela se desfaz novamente para se refazer, a cada instante, viva, acreditando que os limites de nossas peles se estendem infinitamente, entre a imaginação e as sensações, realizadas na concretude. Como se fosse - já sendo - uma próxima possibilidade, uma potência pronta para o embate, para brotar. A embarcação à deriva em seu processo de conscientização desse corpo *Pororoca*.

Mesmo aqui ficam apreendidas algumas possibilidades de processos, pois a própria *Pororoca* não permite estancamento da forma, sua característica vai além de resultados isolados, cada forma que se cristaliza inicia uma nova relação com as outras, reescrevendo a história. E assim se vão construindo novas possibilidades, por isto a arte é fundamental, básica.

3. 3. Pororoca no processo de outros artistas

Descrevo algumas experiências de que participei como *performer* no trabalho de outros artistas, verificando contrapontos, fortalecendo o que se assemelha e distinguindo as diferenças em relação aos meus trabalhos que chamei de *Pororoca*.

O artista inglês Gary Stevens (1953-) foi convidado pelo PanoramadaDança - Festival Internacional de Dança do Rio de Janeiro - para montar sua escultura-móvel, *And*.⁷² Para a execução da obra, aqui no Brasil, foram escolhidas 15 pessoas entre artistas, atores e bailarinos, que fizeram parte da residência de duas semanas, para a realização do trabalho. Nessa residência pude experimentar, mediante o percurso de outro artista, um dos caminhos possíveis de processo híbrido. O artista, que tem borrado as fronteiras entre artes plásticas e teatro desde 1984, é um dos expoentes do que vem sendo chamado de *Live Art* (grupo que inclui La Ribot, Pacitti Company, entre outros). Depois de

⁷² Residência realizada pelo PanoramadaDança, no Rio de Janeiro, no Centro de Arte Hélio Oiticica, em 2002.

estrear na South London Art Gallery em 1997, *And* tem circulado em galerias e mostras de artes pelo mundo.

[...] a maior parte do que fiz era projetada para teatro, então havia dois corpos separados. Um era a platéia e outro era a performance dos atores. Eu queria misturar os dois. Os espectadores entram e os bailarinos já estão correndo, saem antes do espetáculo acabar. Assim brincamos com a ideia de que estão instalados permanentemente. E você vai perceber que, como móveis, estarão lá quando voltar.⁷³

O artista deixa claro o conceito de corpo da *Live Art*, objeto e sujeito, quando chama de móveis os corpos humanos. A sequência de ações vindas do cotidiano, tais como comer um biscoito, cumprimentar e dizer o fragmento de um diálogo, são repetidas para em seguida passar para outra ação. “Na hora em que parar faça uma distinção clara. Você nunca olha para fora quando está na rotina, mas quando para, pode olhar para fora. É simplesmente, dobrar para fora e para dentro”.⁷⁴ É um jogo no qual a preocupação do *performer* é realizar o ato como se fosse pela primeira vez, espontaneamente. O Ciclo é composto pelas ações do cotidiano de uma, duas ou mais pessoas, tendo algumas regras pré-definidas que norteiam as ações ao mesmo tempo que permitem alguma espontaneidade.



Figuras 24. Fonte: <http://www.artsadmin.co.uk/projects/artist.php?id=39>. Acessado dia 04/09/07

O artista constrói uma escultura móvel, em que os *performers* compõem o ciclo de quarenta minutos, que se repete. O espectador é absorvido pela obra, está no mesmo ambiente que os *performers*, com figurinos do cotidiano; obra e não-obra se misturam. “O importante é que a rotina que se repete contenha ritmo,

⁷³ Entrevista concedida a Naize Lopes pelo artista Gary Stevens. No workshops do festival PanoramadeDança, Rio de Janeiro, 2002. Editor: British Council. 2004.

⁷⁴ *Ibidem*.

seja redonda.”⁷⁵ A sonoridade da *performance* é gerada por suas ações. Assim como na *Pororoca*, o som está contido no movimento, vindo dos corpos, voz e palmas, do ambiente comum, o espectador se mistura à obra e coloca a dança no espaço das artes plásticas.

Live Art, que tem suas raízes na *performance*, é hoje reconhecida como um dos espaços criativos mais influentes na Inglaterra. Segundo Lois Keidan⁷⁶, funciona como uma máquina de pesquisa conduzida por artistas e tem um campo continuamente em expansão, o qual abrange desde instalações com base no tempo, por um lado, aos limites do que é teatro, por outro. Segundo Keidan, é uma ação cultural de inclusão de processos e práticas experimentais que, de outro modo, poderiam vir a ser excluídos das estruturas estabelecidas na cultura, crítica e curadoria. O interessante na *Live Art* é que ela gerou uma Agência de Desenvolvimento da Live Art, que tem como estratégia patrocinar outros artistas que por sua vez podem assumir riscos formais e conceituais e explorar ainda mais tanto as ideias de processo e presença, como investigar as relações com o público - conceitos expandidos da *performance*.

No trabalho de Tunga (Brasil), *Resgate*, que ocorreu para inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo⁷⁷, Lia Rodrigues⁷⁸ me convidou para participar como *performer*. A instalação ocupou três andares do prédio, reunindo, além de *Teresa* outras duas obras do artista, *Lúcido Nigredo* e *Sopa*, esta última feita em parceria com Artur Barrio. O lado performático da instauração⁷⁹ *Resgate*, teve a duração de uma noite e contou com 110 participantes, coreografados por Lia Rodrigues e, ainda, com a participação de Arnaldo Antunes, que, ao vivo, interpretou a música tema, uma espécie de mantra, também intitulada *Teresa*, composta por Tunga. *Teresa*⁸⁰ atravessa todos os trabalhos e gera um outro que não é mais cada um deles, mas o conjunto, *Resgate*, caracterizado como mixmídia, que por sua vez gera sua sonoridade,

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Lois Keidan é a criadora da Agência de Desenvolvimento da Live Art, em Londres.

⁷⁷ Exposição de Tunga, *Resgate*, para inauguração do Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo. Está inserida no projeto *Metro- A metrópole em você*. Foi inaugurada em 21 de Abril e teve encerramento em 24 de junho de 2001.

⁷⁸ Coreógrafa que trabalha no Rio de Janeiro.

⁷⁹ Termo criado por Tunga.

⁸⁰ Na gíria dos marginais, uma “Teresa” é uma corda confeccionada com tecidos rasgados, sobras de lençóis, blusas e cobertores, que vão sendo atados por nós, para serem usadas nas fugas dos detentos.

sua imagem e seu movimento, único e efêmero. Os trabalhos se sobrepõem uns aos outros e estão em constante ressignificação. Ao mesmo tempo algumas obras existem por si só, são independentes, podem ser percebidas no conjunto. Já *Tereza*, como foi concebida para *Resgate*, não sobrevive sem o conjunto, portanto se caracterizada também como mixmídia e não multimídia, pois a obra se desdobra.

Apesar de o espectador transitar pela obra-instalação, está separado dela pelas ações e figurinos diferenciados. Neste caso, não é a proposta integrar o espectador na obra, ao contrário, o ambiente criado não convida o espectador a interagir e nem se propõe a isso.

O artista prefere usar o termo instauração para denominar algo que, na prática, excede tanto a noção de instalação quanto a de performance. Talvez uma de suas ambições seja encontrar um conceito mais efetivo ou preciso, capaz de aglomerar, de uma só vez, a fugacidade do acontecimento proposto pela sua obra, bem como a permanência do que sobra desta situação passageira.⁸¹

As características estabelecidas pelo artista - efemeridade e permanência - para intitular *instauração* podem ser reconhecidas em *Pororoca*, já a participação do espectador se dá de forma diferenciada.

No Grupo Multimédia⁸², dirigido por Ione de Medeiros, coreografei, junto com Mônica Ribeiro, o espetáculo *Navio, Noivas e Gaivotas*, que ocorreu em 1989. No espetáculo realizado para o palco italiano, diferentemente da peça *Resgate* e de *And*, o espectador está passivo, fora da cena. Neste caso, algumas características esbarram na noção de *Pororoca*, por exemplo, a sobreposição das mídias, o desenho da coreografia em módulos, o aproveitamento do silêncio.

As bailarinas não seguem a música, mas sim a partitura da dança. O silêncio também faz parte da composição. Construímos a dança partindo da sonoridade do texto de James Joyce *Finnegans Wake*, transportando a dinâmica

⁸¹ LINDOTE, 2005, p. 384

⁸² O Grupo Oficina Multimédia pertence à Fundação de Educação Artística desde 1977, quando foi criado pelo compositor argentino Rufo Herrera no Curso de Arte Integrada do IX Festival de Inverno da UFMG. A partir de 1983, sob a direção de Ione de Medeiros, o Grupo mantém um permanente trabalho de corpo, voz, rítmica corporal, improvisação e pesquisa de material cênico, no processo de elaboração de seus espetáculos.

proposta pelo autor para a dança, sem necessariamente repeti-la, ou seja, somos atravessadas pelo texto e recriamos o ritmo. A pesquisa das sequências possíveis estabelece um gráfico visual de formas geométricas, que define a partitura do espetáculo. As mídias ação, movimentos, palavras, música, objetos e figurinos são sobrepostas e geram um outro corpo; o espectador escolhe seu foco. Apesar de estarem sobrepostas, as mídias são independentes uma da outra, assim como na Obra de Arte Total, são multimídias. Segundo Ione,

Os personagens, que atuam sob constante tensão de antagonismo mutuamente suplementares, também seguem as regras de um jogo pré-determinado, e se expressam através do material cênico/sonoro/visual que compõe a linguagem multimeios⁸³

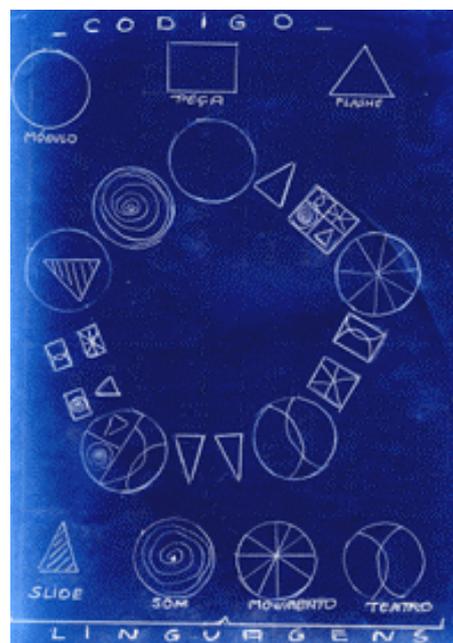


Figura 25: Partitura do espetáculo “Navio, Noivas e Gaivotas” Grupo Multimédia.

A polaridade colocada por Ione sugere e reafirma o jogo, no equilíbrio de cada corpo, de cada mídia, de cada esfera e, na convivência de tudo isso, a rede se faz no fluxo das relações possíveis que cada espectador com seu olhar estabelece.

⁸³ MEDEIROS, in: www.oficinamultimedia.com.br/espetsnavio.htm. Acessado em 20/08/08.

3. 4. Pororocar: experienciando a poética da *Pororoca*

A mistura que se dá entre horizontais e verticais, faz o volume.
a mistura que se dá entre atrás e frente, esquerdo e direito, que põe o corpo de pé.
a mistura que se dá entre dentro e fora é a existência da pele.
a mistura que se dá entre eu e você,
somos um único corpo quando no mesmo espaço
a mistura que se dá entre as águas salgadas e doces, faz pororoca
a mistura que se dá entre as cores, o branco
a mistura das polaridades, necessária para o equilíbrio dinâmico
que coisa é esta que está entre mim e você?
Será que nosso dialogo existe compartimentado
ou só é possível no conjunto na mistura.
O pensamento é concreto.
A arte se faz na concreta percepção das formas
Meu corpo móvel transportável em *ártimo* de segundo,
te alcança do outro lado do mundo.
O alimento que degluto penetra minhas entranhas, no mesmo corpo se misturam
A satisfação do sexo se integra em nossos corpos uno
Meus sonhos são reais quando a espera da sua presença se torna real.
A dança quando está a dançar
As formas vitais se esmorecem
Os olhos atentos dançam a procurar
Os limites são infinitos.
O corpo morre quando concretiza a dança, que vive
Muitos eus vivos dentro para saírem, encarnarem.
danço nas palavras que não fazem sentido sistêmico,
e que me fazem
Me mudar de outro lugar.
O vômito antecipa a descarga pesada indigesta.
A formatação se cristaliza e vem outra onda que desfaz e formata nova cristalização, a
evolução permanente que se refaz, em voltas mínimas.
O pensamento que vivifica o corpo encarnado e ativo do mictório,
No mictório, o pensamento no corpo que não dança com o outro, mas com a obra.
Onde a arte faz-se sentido(a)
Os códigos que ressecam a forma úmida
A abertura da fissura que me move em outros sentidos, agora já outros,
Em constantes ondulações em descobertas encobertas e redescobertas
Ecoar,
O sol
Sem sóis

O concreto pensamento está no plano imaterial. Concreto feito da nossa imaginação, das coisas abstratas, do não palpável, mas que está na realidade, de uma forma que se faz no nosso diálogo, diálogo que se faz da mistura, que só pode estar entre meu corpo e o seu, entre meu corpo-mídia e o mundo, que se concretiza nas palavras construídas, cheias de espaços abstratos, concretizando esses espaços, o que sobra do corpo se torna a relação.

O corpo se mexe e desenha o espaço, o movimento traduz a abstração se torna concreto nesse momento e já se transforma em imaterial, memória, rastro, num átimo de segundo, logo após o fato ocorrido. Não deixa de existir, ele se imprime nos olhos, nos sentidos, no vídeo, na memória, Somos feitos de nossas experiências e as trocas se concretizam na mistura. Troca de ares, experiências, sentidos, sabores.

Não existe a separação, ou isto ou aquilo, ela foi inventada, se torna desinfetada nesse ambiente. Retorna cheia de contaminações na realidade concreta, mesmo abstrata, porque a mistura é o mundo. É concreta. Os nossos sentimentos estão dentro e se fazem fora. Como no início do universo que se desdobra para nascer, como uma célula se desdobra para existir. Assim nossos corpos estão tanto dentro como fora, expandidos, além da “real” concretude, nas relações de corpos possíveis.

O corpo submerso no ambiente, expandido no espaço, não se limita à pele, à respiração dos poros, ao tato. Se esfria se esquentam, misturado ao ambiente em que se encontra, marcado a ferro pela memória, contém as experiências vividas, concretas espalhadas no ambiente daquele corpo. A criação abstrata é concreta.

Antes de sermos humanos, somos vivos. A cultura misturada à natureza. Cada ambiente propicia uma cultura, onde há sol, lama, escuros, árvores; o corpo se modifica. Não só como a natureza, mas principalmente sendo parte dela, misturados. O corpo já não é mais o nosso mas o que se dá entre agente. Nossa pele, mais um dos sensores deste limite entre um e o outro, é um sentido fino que convive com o espaço diretamente, sendo os dois e ao mesmo tempo, um só.

Percepções ou tradução do sistema de percepção para uma possível diagramação e melhor entendimento, na tentativa de rastrear a abstração e misturá-la ainda mais, estendendo a poética da Pororoca

É preciso experimentar bastante para transformar concretamente o corpo, que já se transformou...aí entender, entender para experimentar... baixo ventre, juntar o baixo com o alto, o pescoço, os dois extremos em fluxo, os dois buracos estabelecem um eixo na vertical do corpo de pé. Um tubo, de passagem. Permissões, de que eu dou conta? O que cabe em/ao meu corpo? Abrir espaços, saber escolher, ou ver o que atravessa, pensando com o corpo, sensitivo, diferentes maneiras de pensar. Podemos mudar algumas percepções. Escolher permitir, dando maior ou menor ênfase. Mudar rápido de estado, isso me instiga. O desapego é um exercício interessante, fora que confirma que dependemos de nós mesmos para sermos felizes e isso pode ser uma escolha que se inicia num átimo *de segundo*. A pororoca se confirma, celebrando os movimentos que se contrapõem.

Toque, desejos, memórias, fluxos, entrelaçamentos. As nossas percepções em correspondências às realidades, quão tênue são os limites. Em cada desenho uma formatação, em cada limite uma contradição, uma contaminação, uma possibilidade de vida. Aos poucos o arsenal das imagens construídas pelo homem formata uma infinidade de possibilidades neste universo riquíssimo que é o ser humano. É sempre bom afirmar a arte, mesmo que submersa nas redes da consciência das perspectiva proximais e distais, ao mesmo tempo, efêmeras e permanentes, em contradição se mantém em equilíbrio, ecoando, em movimento espiralar. De qualquer forma o corpo está mexido, a percepção à deriva.

Conclusão

Escolho a metáfora *Pororoca* porque implica um movimento na dimensão da natureza, do homem, do imaginário. A metáfora *Pororoca*, além de designar um fenômeno da natureza, conhecido, é brasileira, está impregnada da nossa cultura, é específica e, ao mesmo tempo, plural, sem fronteira.

Trato como *Pororoca* os trabalhos que realizei, que surgem com características intrínsecas ao fenômeno, se assemelham e se diferenciam dos experimentos *performáticos* e esbarram em questões que estão presentes no *Live Art*. Têm o tempo como um dos elementos da composição, exploram ideias de processo e presença, em que as fronteiras são borradas, rejeitam a mercantilização das artes. O corpo torna-se objeto e sujeito, investiga as relações com o público, rompe com a distinção entre espectador e participante, é como um espaço ativo e, frequentemente, transgressor. Trata da interação ambiente e *habitat*. É o encontro de partes distintas que gera movimento, imagem, som. Está em constante repetição e transformação, em espiral.

A *Pororoca* se aproxima em muitos aspectos da *Live Art*, mas nesta a arte se faz em qualquer lugar em qualquer situação, abarcando qualquer coisa que alguém disse ser arte. Há muito, os meios nas artes se entrecortam, misturam-se, expandem-se e transformam-se sem, no entanto, deixar de dialogar com uma tradição específica da arte em que já se transformou a performance. Por isso, baseando-se na *performance*, evidenciam-se as diferenças, mas tornam-se muito sutis e próximas no espaço-tempo da *Live Arte*. A *Pororoca* se faz, se constrói, se diferencia partindo da sua poética, para experimentar o corpo uno entre as artes entre os fluxos dos corpos e ainda entre as culturas.

Nas inúmeras possibilidades que a arte nos coloca e nas constantes transformações em que nossos corpos se encontram, no ambiente e no universo, o movimento de repetições dos fenômenos, formas que o universo nos impõe, explicita uma impessoalidade, uma espécie de maquinaria humana, mesmo que identificatória.

Pela repetição, o corpo explora sua existência conflituosa e paradoxal, entre o natural e o lingüístico, o experiencial e o automático, o pessoal e o

social. O corpo “reconta” e redança” sua própria história de dominação, continuamente repetindo e transformando – “redefinindo” – dança.⁸⁴

Cabe ao meu corpo dar continuidade à busca, errante, do encontro, da consciência, e experienciar as possibilidades da poética da *Pororoca*.

⁸⁴ FERNANDES, 2000.

Referências bibliográficas

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*, uma história concisa. São Paulo: Martins Fonte, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida* / Antonin Artaud; organização J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Lê théâtre et son doublé*. França. Éditions Gallimard, 1964.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BROWN, Trisha. *Dance, précis de liberté*. Musée de Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sentir, ressentir et agir: l' anatomie expérimentale du Body-mind Centering*. / Bonnie. Tradução Madie Boucon. Bruxelles,: Contredanse, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva. 1989.

DAWSEY, John C. In: *O lugar olhado (e ouvido) das coisas*. In: Maria Beatriz de Medeiros, Mariana F. M. Monteiro e Roberta K. Matsumoto. *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução Guilherme Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.

DOCZI, Gyorgy. *O poder dos limites*. Harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura / Gyorgy Doczy. Tradução Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Barany Bartolmomei. São Paulo: Mercuryo, 1990.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60*. Transformações da Arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 2000.

FABBRINI, R. N. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

- FERNANDES, Ciane. *Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec, 2000
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FERREIRA, Gloria, MELLO, Cecília Cotrim (Orgs.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio: Forense, 2001.
- GARROCHO, Luiz Carlos. Texto escrito para o projeto *CorRespondetes*, 2006.
- GIL, José. *Movimento Total. O Corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GLEISER, Marcelo. *A dança do Universo. Dos mitos de criação ao Big-Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. *La Performance - du futurisme à nos jours*. Paris: Editions Thames & Hudson, 2001.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KAPROW, Allan, *L'art et la vie confondues*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KING, Kenneth. Por Um Teatro de Dança Transliterar e Transtécnico. In: Gregory Battcock. *A Nova Arte*. [artigos selecionados por]. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LAKOFF, George. *Metáfora da vida cotidiana* [coordenação da tradução Mara Sophia Zanotto] – Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002. (Coleção As faces da Lingüística Aplicada)
- LINDOTE, Marta Lúcia Pereira Martins. *Entre a grade e a espiral: sobre algumas narrativas ficcionais de Tunga*. 2005 (Doutorado em Literatura). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.
- MARTIN, Jean-Clet. O Olho do fora. In: ALLIEZ, Erik (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 99-110.
- MORAIS, Frederico. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- MILLIET Marie-Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, [s.d.].

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

PEDROSA, Israel. *Da cor, à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, Edições especiais; FENAME - Ministério de Educação e Cultura, 1982.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 207-208.

PIGNATATTI, Terisio. *O Desenho, de Altamira a Picasso*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, S.p.A, 1981.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista-tradução inter-semiótica*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

SANT'ANNA, Catarina. Poder e Cultura: as lutas de resistência crítica através de duas experiências teatrais. En libro Daniel Mato (compilador). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas, Venezuela: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales,. 2002.

SOURIAU, Etiénne. *A correspondência das artes*. São Paulo: Cultrix, 1983.

WILSON, Robert; FAINBROTHER, Trevor; KUHN, Hans Peter. *Robert Wilson's Vision*. Massachusetts, Museum of fine Arts. Boston: Harry N. Abrams, C 1991.

WISNIK, José Miguel; *O som e o sentido, uma outra história da música*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VITRUVIUS, Pollio. *The ten books on Architecture*. New York: Dover Publication, 1960.

Catálogos de exposição:

DUPLAIX, Sophie. SON ET LUMIÈRE – Correspondence. Paris, Centre Pompidou, 2005. Folder da Exposição.

LYGIA Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopro. França e São Paulo: 2006. Catálogo da exposição.

Revistas

BAUSCH, Pina; SCHEIER, Helmut. What Has Dance Theatre To Do with *Ausdruckstanz*? *Ballett International*, 10(1):12 (January 1987).

BARROS, Leila Cristina. Palavras, sons e imagens em cartaz: aspectos de intermedialidade no romance *Benjamim*, de Chico Buarque, e na adaptação cinematográfica de Monique Gardenberg. In *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 14, p. 119-131, jul.-dez. 2006.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. In *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 14, p. 9-39, jul.-dez. 2006.

DA VINCE, Leonardo. Comparação entre as artes: pintura, música e poesia. In *Arte*, ano 1, n.3, p.8-10, 1982.

Revista HUMUS, 3 / org. Sigrid Nora. – Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

LIGIÉRO, Zeca, Flávio de Carvalho e a Rua: experiência e performance, in *Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética do Departamento de Teoria do Teatro do Programa de pós graduação em Teatro da UNI-Rio, Ano7, N.7, 1999

MENDES, André. Artes plásticas e Letras; a complexização do objeto artístico: uma análise da obra de Angela Lago. In *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 14, p. 137-143, jul.-dez. 2006.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 14, p. 40-63, jul.-dez. 2006.

KAPROW; Allan. O legado de Jackson Pollock, in *Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética do Departamento de teoria do Teatro e do Programa de pós graduação em Teatro da UNI-Rio, Ano 7, N.7, 1999

Referências do meio eletrônico

www.idanca.net

www.thisisliveart.co.uk

www.canalcontemporaneo.art.br

www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fusiacion=termos_texto&cd_verbete=3652. Acessado em 5/05/08.

<http://www.youtube.com/watch?v=xVtDfJZDg4UDELEUZE>, Acessado em dia 23/10/08

"Dicionário Dada" em Dada: Monografia de um Movimento.

www.irwanderley.eng.br/HistoriaArte/Dadismo.pdf. Acessado em 03/11/2007

Anexo 1

Lenda da Pororoca

Diz a lenda que, antigamente, a água do rio era serena e corria de mansinho. As canoas navegavam sem perigo. Nessa época, a Mãe d'Água, mulher do boto Tucuxi, morava com a filha mais velha na ilha de Marajó. Certa noite, elas ouviram vários gritos. Tinham roubado Jacy, a canoa da família.

Remexeram, procuraram e nada encontraram. A Mãe d'Água resolveu convocar todos os seus filhos: Repiquete, Correnteza, Rebujo, Remanso, Vazante, Enchente, Preamar, Reponta, Maré Morta e Maré Viva. Ela queria que eles achassem a embarcação desaparecida. Mas passaram-se vários anos sem notícia de Jacy. Resolveram então chamar os parentes mais distantes - Lagos, Lagoas, Igarapés, Rios, Baías, Sangradouros, Enseadas, Angras, Fontes, Golfos, Canais, Estreitos, Córregos e Peraus - para discutir o caso. Na reunião, resolveram criar a Pororoca, umas três ou quatro ondas fortes que entrassem em todos os buracos, quebrassem, derrubassem, destruíssem tudo e apanhassem Jacy e o ladrão. Ficou determinado que a caçula da Mãe D'Água, Maré da Lua, avisaria sobre qualquer coisa que acontecesse de anormal.

E foi assim que surgiu o fenômeno, empurrado pela jovem moça, naufragando barcos, repartindo ilhas, derrubando árvores. Até hoje, sempre que Maré da Lua visita a família é um deus nos acuda! Ninguém sabe de Jacy e a Pororoca segue destruindo, cumprindo ordens do boto Tucuxi que, resmungando danado, diz: "Pois então continue arrasando tudo".⁸⁵

⁸⁵ www.rosanevolpatto.trd.br/lendapororoca1.html. Acessado em dia 15/09.

Anexo 2

Correspondances - Charles Baudelaire

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme des longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme des hautbois, verts comme des prairies,
-Et d'autres corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens

Anexo 3

Voyelles - Artur Rimbaud

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
U, cycles, vibrement divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Anexo 4

Le Bateau ivre - Rimbaud

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentais plus guidé par les haleurs :
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands et de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
Je courrus ! Et les Péninsules démarrées
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
Dix nuits, sans regretter l'oeil niais des falots !

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend
Où, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour !

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
Et les ressacs et les courants : Je sais le soir,
L'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelques fois ce que l'homme a cru voir !

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets,
Pareils à des acteurs de drames très-antiques
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets !

J'ai révé la nuit verte aux neiges éblouies,
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,

La circulation des sèves inouïes
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

J'ai suivi, des mois pleins, pareilles aux vacheries
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs !

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux des panthères à peaux
D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux !
J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan !
Des écroulements d'eau au milieu des bonaces,
Et les lointains vers les gouffres cataractant !

Glaciers, soleils d'argent, flots nacres, cieus de braises !
Échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés de punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
- Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instant.
Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombres aux ventouses jaunes
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, balottant sur mes bords les querelles
Et les fientes d'oiseaux claboteurs aux yeux blonds.
Et je voguais lorsqu'à travers mes liens frêles
Des noyés descendaient dormir à reculons !

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur ;

Qui courais, taché de lunules électriques,
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
Quand les juillots faisaient couler à coups de trique
Les cieus ultramarins aux ardents entonnoirs ;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais,
Fileur éternel des immobilités bleues,
Je regrette l'Europe aux anciens parapets !

J'ai vu des archipels sidéraux ! et des îles
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur :
- Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future vigueur ? –

Mais, vrai, j'ai trop pleuré ! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer :
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
O que ma quille éclate ! O que j'aïlle à la mer !

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leurs sillages aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.