



a língua é um músculo

Júlia da Rocha Mello Gonçalves

São Paulo 2023

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

a língua é um músculo

Júlia da Rocha Mello Gonçalves

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração
Poéticas Visuais

Orientador
Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pela autora

Gonçalves, Júlia da Rocha Mello

A língua é um músculo / Júlia da Rocha Mello Gonçalves;
orientador, Mario Celso Ramiro de Andrade. - São Paulo, 2023.
198 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. língua. 2. escritas de artista. 3. dança.
4. palavra falada. 5. arte experimental. I. Andrade,
Mario Celso Ramiro de . II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

a língua é um músculo

Júlia da Rocha Mello Gonçalves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais.

Orientador

Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

Data da aprovação

Banca examinadora

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.”

RESUMO

Língua, palavra que usamos para significar, ao mesmo tempo, o idioma e o músculo dentro da boca, se desdobra nesta dissertação em ensaios realizados em diferentes topografias: diário, carta, entrevista, poema, registro de sonho, página, tela, foto, scanner, pele, voz. Propus não separar escrita e prática artística a partir de referências das artes plásticas, de publicações de artistas em diferentes mídias e da dança. Grande parte do processo foi realizado simultaneamente ao período de crise sanitária, pontuando, em tempo real, as adaptações vividas e seus vocabulários. Se as produções exploram a forma convencional do texto, em linha, também experimentam sua dissolução, aproximando escrita/leitura do movimento no corpo.

Palavras-chave: Língua. Escritas de artista. Dança. Palavra falada. Arte experimental.

5

ABSTRACT

Língua, a word that in Portuguese, we use to signify the system of communication (língua as language) and the muscle within the mouth (língua as tongue), unfolds in this dissertation through essays carried out in different topographies: diary, letter, interview, poem, dream record, page, screen, photo, scanner, skin, voice. I proposed not to separate writing and artistic practice based on references from visual arts, artists' publications in different media, and dance. Much of the process took place in concurrence with the public health crisis, punctuating in real-time the adaptations experienced, and their vocabularies. If the productions explore the conventional form of text, in line, they also experiment with its dissolution, bringing writing/reading closer to movement in the body.

Keywords: Language. Artist's writings. Dance. Spoken word. Experimental art.



tu/eu

capa e contracapa

parada

[aqui]	10-11
[sonho, 20 de maio de 2021]	24-27
[vacina]	34
[conversas com orientador]	40-41
[sonho, 22 de março de 2020]	42
[do que vocês estão cheias]	66-67
[conversas com orientador]	70-71
[olhos]	96-97
[ponto de vista]	120-121
[se]	122-123
[parada]	178-181

pistas**8-69**

introdução	12-21
diários	22-68 (páginas pares)
isto isto	23-49 (páginas ímpares)
morro	50-59
quase	61-69 (páginas ímpares)

danças**72-153**

lance	74-87
Yvonne	88-103
caminhando	104-119
Mette	126-153
sinais	129; 131; 133; 135; 137; 139; 141

ligações

154-163

peça chamada

164-167

poema se confunde com respiração

escuro breu	170-171
vendo o quê	172-173

notas 174-177**participações** 182-187**publicados** 188-189**bibliografia** 190-195**hálito** 196-197

pistas

*citare, em latim, significa pôr em movimento,
fazer passar do repouso à ação. quando citamos
ativamos palavras que antes dormiam.*

AQUI

AQUI

AQUI

AQUI

AQUI

AQUI

AQUI

paul b. preciado

Uma letra é o movimento de uma mão desenhando no ar, uma marca na areia, um toque. Uma palavra não é uma representação de uma coisa. É um pedaço de história: uma cadeia interminável de usos e citações. Uma palavra foi um dia uma prática, o efeito de uma constatação, de um assombro ou o resultado de uma luta, o selo de uma vitória, que só depois se converteu em signo. A aprendizagem da fala na infância induz um processo de naturalização da linguagem que impossibilita que ouçamos o som da história tilintando em nossa própria língua. Não podemos sequer perceber como o alfabeto cirílico é uma série de marcas arbitrarias. Paradoxalmente, em termos pragmáticos, tornar-se falante de uma língua significa deixar progressivamente de ouvir a história que nela ressoa para poder enunciá-la e ouvi-la aqui e agora.

língua geográfica

Disseram que minha língua é geográfica e quando busco por “língua geográfica” encontro como sinônimo: glossite migratória benigna, erupção errante da língua. Se caracteriza como uma doença, apesar de não ser indicativa de infecção ou outra complicação grave, e compromete principalmente o dorso da língua apresentando lesões que mudam de tamanho e formato rapidamente. São manchas vermelhas lisas circundadas por uma borda esbranquiçada. As áreas avermelhadas sem papilas filiformes cicatrizam-se rapidamente, aparecendo posteriormente em outro local, essa característica a define como um problema migratório.

fabio morais

Será que para o animal humano, deveríamos falar sempre em termos de “tempo, linguagem e espaço” ao invés de apenas “tempo e espaço”?

A gente não existe fora da linguagem

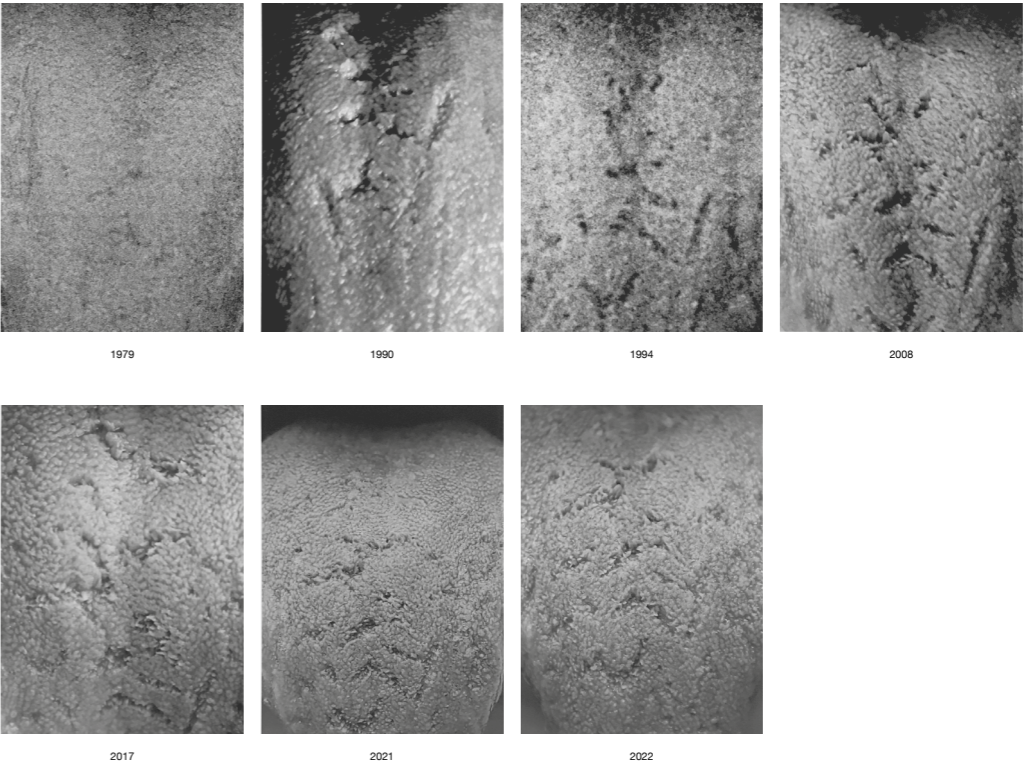
eliane brum

um problema migratório

Este problema migratório erra na superfície da minha própria língua que não é minha e tampouco é própria, mas me constitui constantemente. A língua é um conjunto de órgãos musculares, situados na boca, responsáveis pela deglutição, paladar e fala. A palavra “língua” refere-se também, em português, ao sistema de comunicação verbal, idioma. Em português usamos a mesma palavra para língua e língua. Uma língua que desemboca na outra, uma língua forja a outra.

Talvez eu pudesse dizer que sofro de outra doença. Esta é mais difícil de definir porque não tem exatamente uma forma, mas não deixa de ser um incômodo na superfície, na pele da palavra, um incômodo migrante que, ao mesmo tempo me dá apetite e me espanta, e aparece na tensão entre a língua e o que é estruturado como linguagem verbal; na experiência da fala, mas, principalmente, na escrita, porque a escrita tem aderência fixa. A escrita fica impressa, visivelmente impressa e culturalmente se estabeleceu como um modo de poder, dominação e legitimação.

“linguagem”



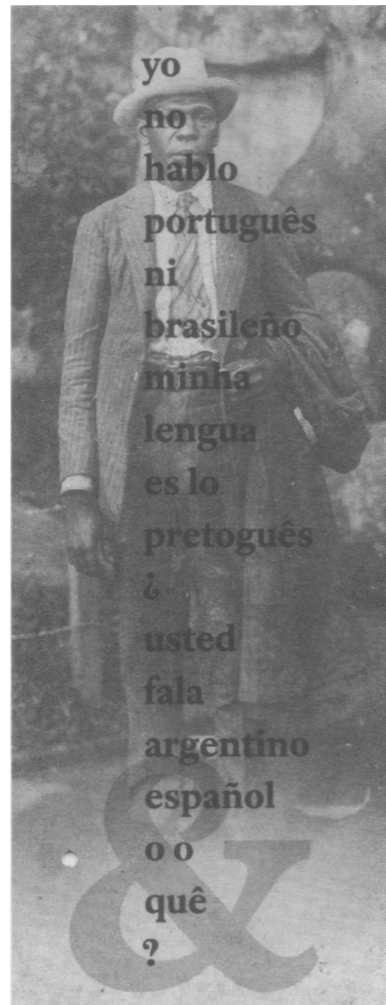
lenora de Barros

o língua

Nome que os portugueses davam às pessoas que serviam de intérpretes entre eles e os indígenas no início da colonização do Brasil. O língua, entre a apreensão e esperteza, tentava fazer comunicar mundos distantes, sempre tateando o abismo do desentendimento.

Neste pedaço de terra, depois chamado Brasil, eram entre 600 e mil línguas indígenas antes dos portugueses chegarem aqui, há cerca de 500 anos, e agora são identificadas 154 línguas. Uma vez, em oficina, o poeta Carlito Azevedo comentou que uma língua morta é aquela que não muda mais, uma língua é morta quando é escrita e quando sua gramática, seu vocabulário, não mudam. Uma língua morta ainda existe. Onde estão as outras línguas, ágrafas, sem escrita? Pra onde vão? Ouvimos seus resíduos em sonho, ouvimos na diferença de sotaque, de vocabulário, expressões, ditados, nomes de plantas, de cidades, estados, ruas, melodias.

“língua lengua”



ricardo
aleixo

pretuguês

Eu gostaria de colocar uma coisa: minoria a gente não é, tá? A cultura brasileira é uma cultura negra por excelência, até o português que falamos aqui é diferente do português de Portugal. Nosso português não é português é “pretuguês”.

Lélia analisa “bunda”, nome do “objeto parcial por excelência da cultura brasileira”. Explica que o termo tem sua origem no *quimbundo que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém do tronco linguístico bantu que “casualmente” se chama bunda*. Ou seja, no solo sobre o qual se estrutura a língua portuguesa oficial está o pretuguês: *bunda é língua, é linguagem, é sentido é coisa*.

lélia
gonzalez

a palavra bunda é o português dos Brasis

*Somos mulatos híbridos e mamelucos
E muito mais cafuzos do que tudo mais
O Português é o negro dentre as eurolínguas
Superaremos cãibras, furúnculos, ínguas*

caetano
veloso

museu da língua perigosa

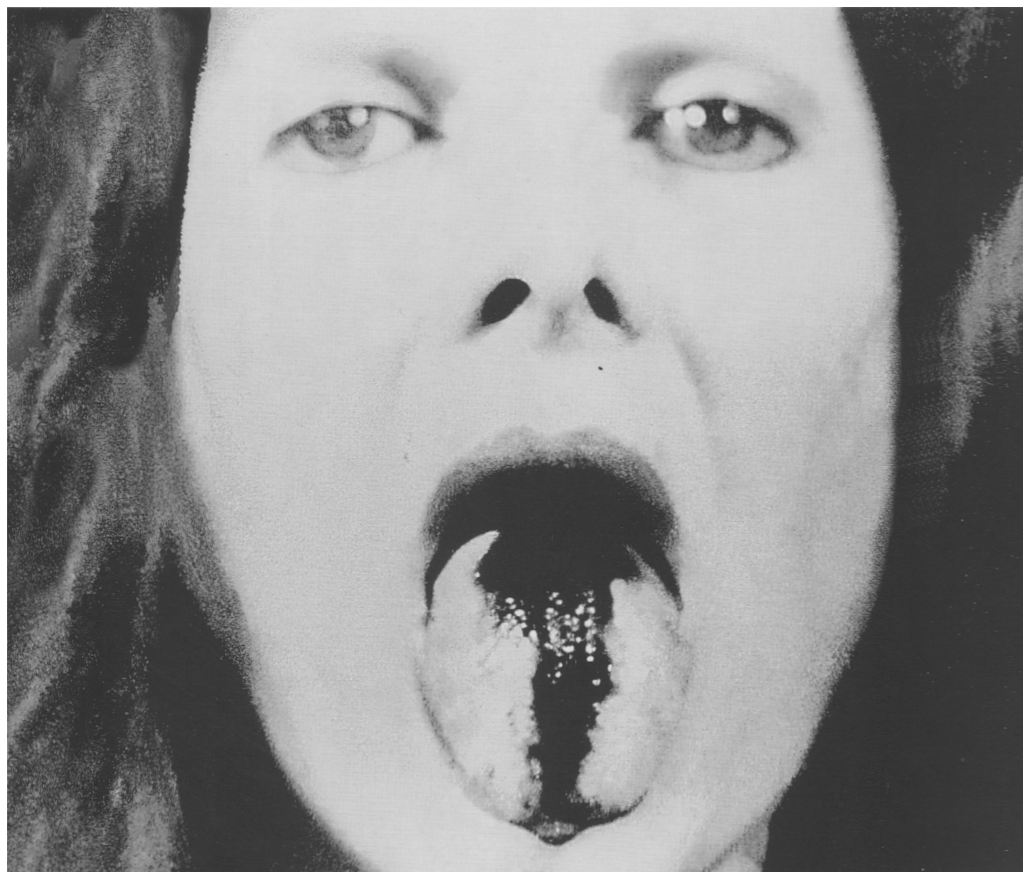
Como comemoração do Dia Internacional da Língua Portuguesa, dia 05 de maio de 2022, o Museu da Língua Portuguesa organizou mesas de debates com diferentes temas e autores. Na mesa nomeada “Mitos de criação”, com Daiara Tukano e Jera Guarani, Daiara conta que quando escrevia no *whatsapp* “museu da língua p...” o corretor ortográfico completava “...perigosa”, museu da língua perigosa.

queimar a língua

Como comemoração do Dia Internacional da Língua Portuguesa, dia 05 de maio de 2022, o Museu da Língua Portuguesa organizou mesas de debates com diferentes temas e autores. Na mesa nomeada “Glotoxicidade e incêndios”, André Baniwa conta que sua língua era proibida, que a Igreja castigava quem falasse sua própria língua que era vista como diabólica, e completa dizendo que *a morte das línguas é a morte dos povos é a morte dos territórios também*. Eliane Brum

termina sua fala dizendo que as borboletas estão perdendo a cor, estão ficando cinzas, como as cinzas das florestas. Para sobreviverem estão perdendo as cores e as grafias que não sabemos ler. Os padrões das borboletas são também uma linguagem. Com os incêndios, vão se os mundos e vão também as muitas línguas. E nos lembra: *qualquer disputa de futuro é uma disputa no campo da linguagem.*

“língua apunhalada”



lygia
pape

museu da língua portuguesa

Em reforma desde 2015, quando foi destruído por um incêndio, o museu reabre de maneira *online*, em 2020. Para a comemoração do Dia Internacional da Língua Portuguesa, o dançarino e coreógrafo Eduardo Fukushima exhibe o vídeo performance gravado no museu completamente vazio. O título do trabalho é “Silêncio”.

silêncio

A mudança no modo de pensar sobre a língua e sobre como a usamos necessariamente altera o modo como sabemos o que sabemos. (...) Proponho que não necessariamente tenhamos de ouvir e conhecer tudo o que é dito, que não precisamos “dominar” ou conquistar a narrativa como um todo, que possamos conhecer em fragmentos. Proponho que possamos aprender não só com os espaços de fala, mas também com os espaços de silêncio; que, no ato de ouvir pacientemente outra língua, possamos subverter a cultura do frenesi e do consumo capitalistas que exigem que todos os desejos sejam satisfeitos imediatamente.

bell
hooks

silêncio

Estão implícitos no uso das palavras (quando passam mensagens) a instrução, o governo, a coação, e, finalmente, o exército. Thoreau disse que, ao ouvir uma sentença, ele ouvia pés marchando. A sintaxe, contou-me N.O. Brown, é a organização do exército. Antigamente, consideravam a pena mais perigosa do que a espada.

john
cage

há futuro para a escrita?

Vilém Flusser nos diz que o alfabeto corre o risco de extinção dada a mudança para o universo das imagens técnicas. Não sabe se continuaremos a escrever. No início da invenção da escrita ela era inscrita. Mais tarde, grafada. Hoje sobrescrevemos, apertando teclas que fazem a correspondência das letras nos meios eletromagnético-digitais. *O motivo por trás da invenção do alfabeto foi superar a consciência mágico-mítica (pré-histórica) e garantir espaço para uma nova (histórica) consciência. O alfabeto foi inventado como código de consciência histórica. Se nós devemos abrir mão do alfabeto isso se dará provavelmente porque estamos nos esforçando para superar a consciência histórica. Estamos cansados do progresso [da linha], e não apenas cansados: o pensamento histórico comprovou-se irracional e homicida. Essa é a razão verdadeira (e não a desvantagem técnica do alfabeto), pela qual estamos preparados para desistir desse código.*

17

16

curvas

Ursula Le Guin faz da linha do texto uma espécie de recipiente. A linha da narrativa que persegue é uma linha côncava, arredondada, uma linha que coleta. No sintético ensaio “A teoria da bolsa da ficção” pontua seu princípio como escritora de ficção científica, a partir da imagem da bolsa, sacola, cesto ou mochila, reposicionando a narrativa ao evitar *o modo Tecno-Heróico linear, progressivo, da flecha – (assassina) do Tempo, olhando para a tecnologia e a ciência como sendo fundamentalmente uma bolsa de cultura em vez de uma arma de dominação.* Ela diz: *Então, quando passei a escrever romances de ficção científica, o fiz carregando comigo este enorme saco pesado de coisas, minha bolsa cheia de chorões desastrados, e pequenos grãos de coisas menores que uma semente de mostarda, e redes intrinsecamente tecidas que, quando laboriosamente desatadas, revelam conter uma pedrinha azul, um cronômetro funcionando imperturbavelmente, contando o tempo de outro mundo, e um crânio de um rato; cheio de começos sem fim, de iniciações, de perdas, de transformações e traduções, e muito mais artimanhas do que conflitos, muitos menos triunfos do que armadilhas e delírios; cheio de naves espaciais que ficam presas, missões que falham, e pessoas que não entendem.*

“é o que sobra”



anna
maria
maiolino

ser em sua própria língua como um estrangeiro

Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a sua? Ou então não conhecem mesmo mais a sua, ou não ainda, e conhecem mal a língua maior de que são forçadas a servir?

Uma linguagem qualquer implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. A boca, a língua e os dentes encontram sua territorialidade primitiva nos alimentos. Consagrando-se a articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam.

A língua compensa sua desterritorialização por uma reterritorialização nos sentidos. Cessando de ser órgão de um sentido, ela se torna instrumento do Sentido.

gilles
deleuze
félix
guattari

esta é a língua do opressor, mas preciso dela para falar com você

A partir do poema de Adrienne Rich, “*The burning of paper instead of children*” – queimar papel ao invés de crianças – bell hooks, em seu texto “A língua”, descreve o incômodo que vive como professora ao perceber como a língua inglesa muta a diversidade ao se sobrepôr às outras línguas e aos vernáculos negros de suas turmas. *Reconhecer que através da língua nós tocamos uns nos outros parece particularmente difícil numa sociedade que gostaria de nos fazer crer que não há dignidade na experiência da paixão, que sentir profundamente é marca da inferioridade; pois dentro do dualismo do pensamento metafísico ocidental, as ideias são sempre mais importantes que a língua. Para curar a cisão mente e corpo, nós, povos marginalizados e oprimidos, tentamos resgatar a nós mesmos e às nossas experiências através da língua. Procuramos criar um espaço para a intimidade.*

olga
tokarczuk

*...Mas o que mais me impressionou foi isto:
O músculo mais forte do corpo humano é a língua.*

Por ordem de aparecimento:

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 204.

Eliane Brum. https://www.youtube.com/watch?v=_gYzGsZ6aA4
Visto em maio de 2022.

Fabio Morais. "Tipógrafa" *In: Hay lugar: una exposición de Ivana Vollaro*.
Ilha de Santa Catarina: Plataforma par(ent)esis, 2022. s/p.

Lenora de Barros. "Linguagem", 1979-2022.

"O língua". Revista Piauí. Edição 181, outubro 2021. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/as-palavras-e-felicidade/>
Visto em novembro de 2021.

"Um Brasil de 154 línguas". <https://jornal.usp.br/cultura/um-brasil-de-154-linguas/>
Visto em julho de 2021.

Ricardo Aleixo. "Língua lengua", 2018.

"A mulher que falava pretuguês". *In: Lélia Gonzalez*. Alex Ratts; Flavia Rios. São Paulo: Selo Negro, 2010. p. 72.
<https://revistacult.uol.com.br/home/lelia-gonzalez-pretugues-psicanalise/>
Visto em agosto de 2022.

"Meu coco". Caetano Veloso, 2021. https://music.youtube.com/watch?v=lTV5Wog_jAc&list=OLAK5uy_mb1jN3jo3DcVWuB3REx7RfpAZbTVZUN3E
Visto em setembro de 2022.

Daiara Tukano. <https://www.youtube.com/watch?v=bAxETpp8gXo>
Visto em maio de 2022.

Lygia Pape. "Língua Apunhalada" – Poemas Visuais, 1968.

Eduardo Fukushima. "Silêncio". <https://www.youtube.com/watch?v=AQF2DmKxWH8>
Visto em junho 2020.

HOOKS, Bell. "A língua: ensinando novos mundos/ novas palavras". *In Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Wmf; Martins Fontes, 2013.
p. 231-232.

CAGE, John. "O futuro da música". *In: Escritos de Artistas: 60/70*. Trad. Pedro Sússekind; Flávia Anderson. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 341.

FLUSSER, Vilém. *A Escrita: Há futuro para a escrita?* Trad. do alemão Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
p. 49.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. Trad. Luciana Chierigati; Vivian Chierigati Costa. São Paulo: n-1 edições, 2021.
p. 23.

Anna Maria Maiolino. "É o que sobra" – série Fotopoemação, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. "O que é uma literatura menor". *In: Kafka: Por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 39-52.

HOOKS, Bell. Op. Cit. p. 233.

TOKARCZUK, Olga. *Correntes*. Trad. Olga Baginska-Shinzato. São Paulo: Todavia, 2021. p.106.

diários

Março de 2020. Choque devido à situação de epidemia internacional produzida pela Covid19. Rapidamente novos comportamentos e modos de trabalho se instauraram, como consequência do distanciamento social imposto pela crise sanitária que se alastrava pelo planeta. O medo do contágio, aumento de número de mortes causadas pelo então novocoronavírus, a falta de testes, a ansiedade pela descoberta da vacina (a vacina produzida em tempo recorde), a longa demora da vacinação no Brasil – provocada pela corrupção do governo – as queimadas, as chacinas, o crescimento da fome, miséria e desigualdade somam-se às carreatas pedindo intervenção militar.

No dia seguinte de uma manifestação “verde e amarela”, minha amiga levou uma pancada na cabeça, de um policial, rachou a cabeça a troco de nada, ou por ser uma mulher à noite, bebendo na rua, e o policial, inflamado pela violência do poder e que o poder autoriza, se sentiu no direito de bater, é uma opção.

pan “(do grego, pan = tudo)”

Em “O que lateja na palavra pandemia”, Helena Katz sugere o uso de crise social-sanitária de alcance internacional, como substituição da palavra “pandemia”, *pan* “(do grego, pan = tudo)”, para não deixar “pan” neutralizar as características que cada região/nação do planeta sofreu, assim também como as drásticas diferenças produzidas no sistema de saúde em relação aos povos, classes sociais, estados, cidades, e bairros do Brasil. Evidências que aparecem no número de mortos e suas relações com condições econômico-sociais, no acesso a recursos durante o longo período (quase 2 anos) de suspensão e cancelamento de alguns trabalhos identificados como “não essenciais”, na disponibilização e viabilidade de testes, autotestes, na urgência da vacinação e no modo como as pessoas viveram, porque vivem, divergências de

isto isto

O conflito entre as representações (texto-imagem) fica exposto no conhecido quadro de Magritte, “Isto não é um cachimbo”. A declaração provoca uma evidência-enigma na pintura. A relação em conflito: mostrar/nomear, o truque contido em poder dizer algo. No quadro, estas relações são perturbadas. A estabilidade da linguagem verbal vacila e me pergunto: a língua que também nos constitui fisicamente, mas é invisível, onde ela está no corpo? *Em uma pintura as palavras são da mesma substância que as imagens.* E aqui, em qual substância estamos?¹

Fiquei parada na frase de Michel Foucault *Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença.*² *Faz-se ver pela semelhança* [do objeto representado] – a imagem cachimbo no quadro de Magritte. *Fala-se através da diferença* – a afirmação [isto não é um cachimbo] refere-se ao mesmo tempo à imagem do cachimbo e a ela própria, sentença escrita, signos definidos por convenção.

Penso que Foucault aponta como a diferença (em relação à coisa representada) é o que nos faz semelhantes entre nós que também nos comunicamos por meio da palavra.

¹ Magritte, citado por Rancière, 2020, p. 43.

² Foucault, 1998, p. 39.

tínhamos

que

falar

brasil

sussurrando

pra

nãõ

acordar

ã

fera

informação, condições básicas de higiene (saneamento básico) e distanciamento social (moradia), assim como o acesso a equipamentos de prevenção (máscara e álcool 70), tratamentos e cuidados necessários para a contenção do contágio do vírus, assim como para a recuperação do mesmo. – *Que equívoco, então, pode existir no atual uso do termo pandemia? Se lembrarmos que as palavras, além da necessidade de estabelecer liames precisos com os fenômenos que designam, fazem mais que isso, pois criam sentido e também mundos, saberemos que nossa atenção com cada uma delas exige não abandonar o estado de alerta. Vivemos em um tempo pautado pelo uso apressado de neologismos ou do jargão sedutor mais recente, impondo-se como uma senha que agrega, pelo uso, os que passam a se reconhecer como pares. A rapidez com que são mobilizados nas narrativas cotidianas esvazia as suas referências habituais e, mais adiante, o que era novidade é substituído por outra referência, com a mesma função. Apegar-se ao uso justo das palavras, então, vai se tornando condição para evitar as ciladas que a comunicação produz, e que pode esconder ou esvaziar o que deveria ficar exposto.*¹

movimento na pausa

André Lepecki, em seu texto “Movimento na pausa”, escrito no calor dos primeiros três meses de crise, nos diz: *este movimento não é nem uma pausa, nem uma suspensão, não é um “abrigo em casa” ou um lockdown, e definitivamente não é uma parada. É, antes, uma retirada movida pelo desejo de agir em apoio mútuo e uma desaceleração do ritmo público da vida cotidiana de modo a expressar o respeito fundamental e absoluto pela vida do outro. O respeito absoluto pela morte do outro.*

(...)

Assim no lockdown, na pausa, na suspensão, à medida que nossos movimentos, gestos e ações sofrem transformações

nós
nós?³

A tradição do pensamento ocidental criou uma fratura na relação entre palavra e experiência. Como observou Décio Pignatari, *os enunciados, falados e escritos, obedecem a uma certa lógica – uma lógica discursiva, linear, de causa e efeito, de princípio/meio/fim. Essa lógica baseia-se na estrutura fundamental das línguas ocidentais, que é a predicação: sujeito/predicado/atributos. Na predicação, há um verbo que domina todo o sistema: é o verbo ser. Dentro desse sistema você pode afirmar qualquer coisa, por mais absurda e contraditória que pareça [...]. Essa lógica ainda é reforçada pelo código alfabético escrito: com vinte e poucos sinais são produzidas milhares de palavras [...]. Essa lógica permitiu o avanço da ciência, mas relega à arte um papel secundário na sociedade. É uma poderosa arma de análise, mas não de síntese.*⁴

No vídeo “Imaginando Futuros”, Eliane Brum relembra *como dizem os Guarani Kaiowá ‘palavras são palavras que agem’.*⁵ Me deparo com esta página e percebo minha resistência em querer dar continuidade à linguagem linear ocidental, símbolo da civilização e construção de uma História, que pouco incluiu a diversidade de outros mundos e línguas e, com isso, exclui muitos modos de pensar, falar e agir, no momento em que assume a escrita sem colocá-la em xeque.

No começo do séc. XX, Gertrude Stein, no decorrer das mil páginas de *The Making of Americans*, escreve:

*Eu quero dizer, eu quero dizer e isso não é o que eu quero dizer. Eu quero dizer que ninguém está dizendo o que eles querem dizer, quero dizer que estou sentindo algo, quero dizer que quero dizer algo e quero dizer que ninguém está pensando, está sentindo, está dizendo, está tendo certeza dessa coisa, quero dizer que ninguém pode estar dizendo, pensando, sentindo, ninguém pode ter certeza dessa coisa, quero dizer que não tenho certeza dessa coisa, eu nunca estou dizendo, pensando, sentindo, tendo certeza dessa coisa, eu quero dizer, eu quero dizer, eu sei o que eu quero dizer.*⁶

1 Katz, 2020, p.6. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31610631962.pdf>.

3 No “Posfácio a *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, de Ailton Krenak”, Eduardo Viveiros de Castro reitera a indagação de Krenak: “somos mesmo uma humanidade?” e segue: “quem é este <nós> na pergunta de Krenak. Quem são vocês, que estão me lendo?”

4 Pignatari, 2005, p. 47.

5 Brum, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AMr8V6PjGm4>.

6 Malcolm, 2008, p. 128-129.

radicais, comprimidos como estão aos limites definidos pelas próprias paredes, logo percebemos que nada realmente parou.

A experiência vivida no confinamento não tem sido de pausa; a sensação é de que o movimento foi apenas deslocado ou remodelado. As metáforas de “pausa”, “reclusão”, “suspensão de atividades” somente mascaram a hiperatividade do capital e da polícia (o capital enquanto polícia) durante o confinamento e como confinamento.²

primeiro de junho

Estamos no Brasil, em São Paulo, estado, na cidade de São Paulo. Começam a aulas de pós-graduação e são interrompidas, estamos enfrentando a epidemia do novo coronavírus, já estamos em junho e eu entrei uma só vez na sala de aula. Penso que, se estivesse indo para USP, o ônibus faria sempre o mesmo percurso e, a cada vez que eu entrasse no campus, iria me deparar com as letras garrafais ACADEMIA DE POLÍCIA. Esta é a primeira coisa que você lê quando entra na Cidade Universitária pelo portão principal.

Olhe para a frase, e agora vamos remover, tirar, apagar o PO da frase:

ACADEMIA DE LÍCIA .

Quais seriam as consequências se a cada entrada a leitura fosse esta?

meios

Retomo o radioativo *o meio é a mensagem*³. Se os meios de comunicação e tecnologias, à medida que são introduzidos no nosso cotidiano, passam a ser extensões do corpo (o livro

2 Lepecki, 2020, s/p. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/147>. s/p.

3 Pignatari, 1971, p. 63-68.

Gertrude Stein escreveu usando o recurso da repetição, melhor dizendo, *Gertrude Stein diz / que não existe repetição / mas insistência*,⁷ insistindo até transformar a transparência do significado em opacidade. Não explorou a palavra na dimensão do desenho, como os caligramas do seu contemporâneo Apollinaire. Na literatura, por dentro da linearidade do texto, foi uma das primeiras artistas a experimentar a força da não representação provocada no modernismo. *Seu livro vai se interessar pelas condições de sua feitura, assim como as pinturas de Cézanne, Picasso e Matisse se interessam pelas condições das suas*.⁸

As produções artísticas da Europa que depois foram chamadas de vanguardas e ocorreram na transição entre os sécs. XIX e XX foram marcadas por investigações da própria materialidade dos meios, ampliando as discussões sobre suporte e linguagem.

agora ouça! eu não sou tola, disse Stein uma vez, em resposta à pergunta de um estudante sobre *uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa: Eu sei que na vida cotidiana nós não saímos por aí dizendo ‘é um.. é um.. é um...’ Sim, eu não sou tola. Mas acho que nesse verso a rosa é vermelha na poesia inglesa pela primeira vez em cem anos*.⁹

uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa

Será que no espaço do texto, compreendendo esse espaço por: página (e aqui a página pode ser também a tela), letras e sinais gráficos, espaço entre as letras, alfabeto e gramática seria possível uma justaposição de sentidos aproximando a sintaxe de uma colagem? Ou ainda de uma montagem cinematográfica? Ou além, que as informações pudessem acontecer simultaneamente em diferentes pistas?

Este texto não pretende atender a lógica que pontua uma suposta estabilidade e organização. Penso em John Cage e seus inúmeros textos e conferências que incorporam a descontinuidade, muitas vezes, aproximando-os dos *koans* orientais, anedotas do Zen budismo. Uma escrita aberta e cheia de espaços. *Não tenho nada a dizer e estou dizendo*.¹⁰

7 Garcia, 2014, p. 16.

8 Malcolm, 2008, p. 113.

9 Idem, p. 193.

10 Cage, 1985, p. 110.

é um prolongamento do olho, a roda um prolongamento do pé, a roupa um prolongamento da pele)⁴, aqui o meio é o computador? O programa word? É a página? A dissertação? A arte? É a universidade? A língua? É a escrita?

Mais tarde, McLuhan desdobra sua formulação para o meio é a mensagem, dando ênfase para o movimento mútuo de transformação e atrito entre os meios. Kenneth Goldsmith, responsável pelo site/arquivo continuado, *ubu web*, autor de *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* e co-organizador de *Against expression: an anthology of conceptual writing*, coloca, em 2011, que com a instauração da internet a escrita enfrenta seu maior desafio desde Gutenberg e é uma tecnologia poderosa para imaginar novas formas de escrita.⁵ Paul Preciado também diz: *as telas são a nova pele do mundo (...) Atravessamos uma transformação semelhante à que os habitantes do planeta viveram quando Gutenberg inventou a imprensa.*⁶

...estamos repetindo muito esse gesto/ ultimamente/ ao atravessar os vários suportes/ e os meios digitais / digitando recortando/ colando/ vivendo a/ hiperinformação.⁷

Se o cotidiano está invadido pela compulsão frenética dos meios de comunicação, 24/7,⁸ reações instantâneas, *smartphones* como extensões das mãos, dos olhos, do sexo, do pensamento, das sensações, o tempo do pensamento demorado e da pesquisa pode ser uma maneira de fazer a balança.

Yoko Ono inverteu McLuhan quando afirma *a mensagem é o meio*, acreditando que a leitura de seus trabalhos “*war is over if you want it*” e “*imagine*”, promove uma alteração no pensamento e no mundo. Yoko nos lembra: *peças sempre quiseram coisas em 3 minutos – agora é em 10 segundos. O mundo está ficando mais rápido, mas para manter o equilíbrio e a sanidade a gente precisa ir mais devagar. Algumas pessoas aceleram enquanto outras demoram – isso equilibra a balança.*⁹

4 Fiore & McLuhan, 1968, p. 31-39.

5 Goldsmith, 2016. p. 18-21.

6 Preciado, 2020, p. 253.

7 Garcia, 2014, p. 22.

8 24/7: *Capitalismo tardio e os fins do sono*. Livro de Jonathan Crary.

9 ONO, 2005, p. 71. Tradução minha.

O que vemos, o que lemos e, muitas vezes, não percebemos. Linguagem gráfica, plástica, espaço-tempo tornando-se corpo. Interferências cotidianas, mundanas: *Olhei pela janela e lá estava um grande caminhão de mudanças. Isso é um ‘cut-up’ – uma justaposição do que está acontecendo fora com o que você está pensando.*¹¹

Retomo a leitura de *Sabão*, de Fabio Morais, por me lembrar que a publicação e impressão no Brasil eram proibidas por Portugal até a primeira tipografia ser instalada no Rio de Janeiro, em 1808. O texto começa assim: *Este não é um texto que define ou conclui algo (essas possibilidades ainda existem?), mas movimenta pensamentos em um exercício honesto de labirintite: ginástica, pirueta, desequilíbrio, queda e fraturas expostas. Talvez o ato de sua leitura seja como passar por aquelas escovas rotativas de lava-rápido – escrevê-lo, foi assim. Se você tem tontura ao ler algo que deixa muitos fios soltos que garantam a possibilidade da vida em lacunas, tome um remédio antes – há de ter um, não posso indicar porque não tomo remédios.*¹²

Também não tomo remédios.

Trouxe o início de *Sabão* para dar a ver a frase:

Este não é um texto que define ou conclui algo (essas possibilidades ainda existem?)

Essas possibilidades ainda existem? Essas possibilidades ainda existem? Essas possibilidades ainda existem? Ouço o eco contínuo: essas possibilidades ainda existem? E vou me afastando a f a s t a n d o

A f a s t a n d o

onde onde onde

Esta pesquisa seguiu até aqui num período de total instabilidade. Por dois anos, o campus da universidade ficou fechado, com a restrição dos encontros e dos trabalhos presenciais, uma adequação e adaptação instantâneas para o formato remoto, aulas *online*, apresentações-*lives* e todas as ações que passaram a ser mediadas por telas e senhas. Este trabalho está atravessado por esse período cronológico de aproximadamente dois anos de exceção, interações, protocolos

11 Burroughs, 1988, s/p. Disponível em: http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/WilliamBorroughs.htm?fbclid=IwAR3SSK20FDsFCBd_cWy41A_0_92q0YjAX0_9uFE3Vm1nhAyddh9QG0jWAn4.

12 Morais, 2018, s/p. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/urgente/files/sabao.pdf>.

vacina

doença que acomete o gado e a transmissão acidental humana imuniza contra a varíola

substância de origem microbiana que se introduz no organismo para formar anticorpos

deriva do latim

vaca

está entre vacilar e vácuo

vácuo “espaço não ocupado por coisa alguma”; “oco, vazio”

antecede vadio

vadio “ocioso, desocupado, vagabundo”

vadiagem, vagabundagem

vaga, do francês, “onda”

vagar

vagar “andar sem destino, errar”

vagar “estar vago”; “ócio, descanso, sossego”

vag “distração, divagação”

do latim *vág* “vertigem”

vaga-lume (não consta)

do latim *vacatio*, em inglês, *vacation*

vem de *vagari*, em latim, devagar “sem pressa, lentamente”

vagina

e procedimentos, máscaras e execução de um projeto assassino em curso, simultâneo e em tensão à poética que estudo neste campo de pesquisa, onde a língua aparece, onde ela é matéria-corpo, onde convivem as relações entre escrita e movimento, onde a leitura é sempre performada, onde onde onde.

“e”

A USP foi criada em 1934. Trinta e dois anos depois é criada a Escola de Comunicações e Artes, em 1966. Trinta e dois anos é uma medida que conheço porque no momento em que escrevo, tenho 32 anos. Em 1969 – ano subsequente ao AI-5, decreto da ditadura civil-militar que acirrou a violência e censura, também afetou diretamente a USP devido ao afastamento de importantes professores críticos ao governo – a Escola de Comunicações Culturais então se torna Escola de Comunicações e Artes, a ECA. A pós-graduação em Artes foi implementada em 1974 e em 2006 foi criado o programa de pós-graduação em artes visuais, em curso até o dia de hoje, dividido em duas principais áreas: Poéticas Visuais e Teoria Ensino e Aprendizagem da Arte. A primeira, da qual faço parte, “privilegia o estudo das formas de operar, no âmbito do projeto e do processo da obra de arte e”.

Repare, este “e” solto no fim da frase não foi interrompido por mim, o texto foi copiado e colado do site da ECA, na busca por “cursos de pós-graduação”, acessado em 25 de julho de 2021, às 19h19.

Este “e” solto nos serve para observar tudo que poderia seguir na descrição do programa. “E” abrindo as possibilidades de experimentação no trânsito dos processos artísticos com a pesquisa na universidade. “E” para dizer que os resultados desta área não são de antemão identificados, os códigos serão a cada pesquisa atualizados, e não sabemos a dicção dos textos e formatos que nos esperam quando procuramos pelas dissertações e teses produzidas por este campo de estudos.

“e”

Você pode se perguntar por que uma artista entra na universidade para fazer um programa no qual ela pode fazer da pesquisa acadêmica também uma pesquisa artística?

Nunca tinha me dado conta de que a escrita feita no computador tem um caráter frontal, porque a tela fica perpendicular ao olhar, o que não acontece

corpomídia

Helena Katz, em parceria com Christine Greiner, publicou, em 2005, a teoria *corpomídia*. Epistemologia que propõe que o corpo é constituído a partir de suas relações com o ambiente, onde ocorrem trocas de informações incessantes e, portanto, modifica-o e é modificado mutuamente. Caracterizam o corpo como uma arquitetura de processos e paisagem de estudos indisciplinados: *a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplinada que caracteriza o corpo*.¹⁰

A teoria *corpomídia* e suas bases em diferentes campos de conhecimento como as ciências cognitivas, a filosofia, teorias da comunicação e da arte demonstra, a partir de uma extensa bibliografia, relações entre cognição e evolução da nossa espécie, afirmando a experiência artística como indispensável para o processo evolutivo e suas diretas relações com as possibilidades do cérebro e, portanto, como parceira da nossa capacidade de imaginar, se comunicar e como consequência, sobreviver.

sobreviver

Acredito na arte. Acredito que o Homo Sapiens só evoluiu porque, sem nós, o universo era incapaz de satisfazer suas maiores vontades: pintar paredes, cantar, contar histórias.¹¹

10 Greiner & Katz, 2005, p. 126.

11 Heringer, 2021, p. 218.

num caderno, este apoiado sobre alguma superfície horizontal e daí os olhos se dirigem para baixo. Achava que a grande diferença do computador era digitar – recortar/colar – mas a posição da tela, a posição dos olhos, olhando para frente, nunca tinha me dado conta.

*Será que olhar pra baixo tem alguma relação com olhar pra si mesmo?*¹³

Caíam os monumentos. Cresçam as árvores.¹⁴

Palavras são palavras que agem

Penso no papel que escrevo sobre. Na simulação do papel em que escrevo, na representação do papel em que escrevo, na mimetização do papel em que escrevo. Sua origem é uma árvore.

Fui olhar o significado da palavra sulfite, palavra que usamos desde de que começamos a pintar, desenhar, depois escrever e mais tarde imprimir e nunca soube o motivo de usarmos a palavra sulfite como sinônimo de papel. Ao colocar na busca do *google* (corretor não reconhece *google*), o que aparece primeiro são anúncios, ofertas, preços para comprar papel – (o “povo da mercadoria.”)¹⁵

Digito “*sulfite significado*”: Seu nome é dado por causa da adição do sulfito de sódio na sua fabricação. Adjetivo de dois gêneros. QUÍMICA: obtido com pasta de sulfito.

Vasos de pressão, processos químicos, fibras, digestores produzem a pasta de sulfito que concretiza o papel simulado agora pelo programa *word* em que escrevo (corretor não reconhece *word*). *O uso da madeira para fazer pasta de papel começou com o desenvolvimento da produção de pasta mecânica na Alemanha na década de 1840.*

Em 1840, na história do Brasil, foi o início do Segundo Reinado. Possível pela manobra conhecida como Golpe da Maioridade; Dom Pedro II assume o governo com 14 anos. Este período encerra em 1889, cem anos antes de eu nascer.

13 Ohno, 2016, p. 26.

14 Em julho de 2021, atearam fogo na estátua de Borba Gato reacendendo discussões sobre as narrativas produzidas no espaço público da cidade, a partir das representações de Bandeirantes. Outro exemplo expressivo que enaltece a escravização de indígenas e, inclusive já foi algumas vezes provocado, é o Monumento às Bandeiras.

15 Eduardo Viveiros de Castro cita no seu “Posfácio a *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, de Ailton Krenak”: “Como lembra Krenak, o etnônimo com que o povo Yanomami de Davi Kopenawa se refere aos brancos é <o povo da mercadoria>: aquelas pessoas que se definem pelas coisas. O povo que transformou seus meios em fins.”

hashtags, arroba, seta do mouse nas cavernas¹²



15 horas

A pessoa pré-histórica mediana podia viver bem com cerca de 15 horas de trabalho semanal. (...) Quinze horas por semana para a subsistência deixa bastante tempo para outras coisas. Tanto tempo que, talvez os inquietos que não tinham um bebê por perto para animar a vida, ou habilidade para construir, cozinhar ou cantar, ou pensamentos muito interessantes para pensar, tenham decidido escapar e caçar mamutes. Os habilidosos caçadores voltariam então cambaleantes com um monte de carne, um monte de marfim e uma estória. Não foi a carne que fez a diferença. Foi a estória.¹³

12 Na palestra “Augusto de Campos: da cibernética ao espaço ciberal”, André Vallias apresenta os achados de uma arqueóloga canadense que fez uma espécie de biblioteca de signos. Ela encontra recorrências de pictogramas deixados nas paredes de grutas pelos 5 continentes do planeta, pelos nossos antepassados nômades e coletores. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nhVryE_VII8.

13 Le Guin, 2021, p. 17.

“a” estava limpando o jardim de sua casa quando passa a vizinha e pergunta: – e aí “a”, trabalhando?

*e “a” responde:
– não, estou descansando.*

*ao voltar, a vizinha encontra novamente “a”,
mas desta vez sentada na varanda, pensativa.
e a vizinha pergunta:
– e aí “a”, descansando?*

*e “a” responde:
– não, estou trabalhando!*

faço
um
cocô
tão
pastoso
que
percebo
que
não
vai
descer
na
privada
então
coloco
na
boca
pra
poder
cuspir
num
lugar
onde
vai
desaparecer

Dear reader.
Don't read.

No início desta página, no canto superior esquerdo, você acabou de ler um díptico de 1973 do artista Ulises Carrión. Fiquei fixada nessa obra de Carrión. Ela é vizinha do quadro-enigma de Magritte. Ao escrever “não leia”, Carrión desestabiliza imediatamente a ação de ler. O leitor cai na armadilha e ri, diante da trapaça contida no jogo (dizer/fazer). *Ulisses Carrión foi um poeta que ao expandir sua poesia para a arte passou a lidar com observador-leitores. Em Dear Reader. Don't Read., as palavras instauram, mais que um espaço literário, um espaço físico onde o observador torna-se um leitor intimado a perceber-se lendo.*¹⁶ Segundo Fabio Morais, este trabalho ilumina a materialidade da própria ação da leitura. O que diferencia a arte da literatura, na medida em que esta se esforça pela transparência, e para a arte é a opacidade que convoca a/o leitor/a trazendo-a/o “para dentro” da situação. Há também neste trabalho a provocação da doçura, *Dear*, seguida da reprovação, *Don't*.

*Se eu levantar um cartaz com a palavra “rosa” escrita nele, e você ler o cartaz, precisará repetir a palavra “rosa” para você mesmo. Se eu mostrar uma foto de uma rosa, você não precisa repetir a palavra. Você pode registrar a imagem em silêncio. Uma linguagem silábica o obriga a verbalizar em termos auditivos.*¹⁷
Você está ouvindo. Qual voz você ouve enquanto lê?

Um texto escrito é retiniano, ao mesmo tempo que é dependente de podermos pensá-lo auditivamente, como afirmou Burroughs. A língua portuguesa é uma língua que aprendemos oralmente, pelo som, ela depende da audição. Você ouve enquanto vê o que lê. O que você ouve?

Agora, seus olhos estão abertos percorrendo essa frase. E enquanto você não passar os olhos por aqui, apesar de você estar passando, enquanto isso, aqui vai continuar existindo. Um pouco parado, talvez, mas ainda assim aqui. Este é um texto sujo.¹⁸ Precipitei sua presença enquanto escrevia. *Tem alguém lendo isto aqui agora?*

¹⁶ Morais, 2020, p. 31

¹⁷ Burroughs, 2010, p. 169.

¹⁸ Em *Abecedário de Gilles Deleuze*, na letra C de Cultura, Deleuze diz: “falar é um pouco sujo. É um pouco sujo, a escrita é limpa. Escrever é limpo e falar é sujo. É sujo porque é fazer charme. (...) Não suporto falar, falar, falar, não suporto. Como me parece que a cultura está muito ligada à fala. Nesse sentido, odeio a cultura, não consigo suportá-la.” Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>.

Respire.

y.o. '66

Quando leio *respire*, por um instante o ar fica suspenso, como se eu não tivesse respirando, ao mesmo tempo que começo a perceber a minha respiração e percebo que estou respirando. A palavra passa por uma operação *ready-made*. A ação vital de respirar é extraída do cotidiano e deslocada para o papel se transformando em uma peça-instrução que, mediada pelo contexto, torna-se obra de arte.

A palavra, sua própria presença, é atualizada a cada leitura na sua potência performativa. A cada vez que respiro, atualizo a obra?

A obra é a peça. A peça é respirar. Respirar é vida. A obra é a vida?

*

Ontem, quebrei uma xícara branca de louça. Por sinal, essa xícara eu trouxe pra casa saindo da noite inauguração do 23º Festival Cultura Inglesa, no Centro de Cultura Britânica. Era uma noite que a instituição oferece para os ganhadores do festival, no caso, estávamos por conta da peça "IMAGINE" (leia em português). Saí do prédio, em Pinheiros, tomando meu chá inglês nessa xícara que passou a fazer parte do conjunto de louças daqui de casa, cada uma vinda de uma situação diferente.

Quando olhei pra louça quebrada me dei conta do trabalho de Yoko, no caso, Yoko e John são as principais referências da nossa peça "IMAGINE". "Mend piece" (peça de emendar): cacos de louças brancas dispostos para serem colados coletivamente.

Angélica Freitas, outro dia, postou no *instagram*: *o corretor ortográfico sempre teima em colocar louca quando escrevemos louça.*

Esse evento produziu em casa, na cozinha, a desobstrução da linha de fronteira que supostamente define "obra de arte" e

Formiga carregando a palavra *word*

Formiga carregando a palavra *world*

Pegue a palavra *word*, quanto ela pesa?

Agora pegue a palavra *world*; tem diferença?

No vídeo *word/world* de Rivane Neuenschwander e Cao Guimarães (2001),¹⁹ formigas carregam as palavras *word*/palavra e *world*/mundo.

Resolvi experimentar traduzir o *frame* para lermos a cena.

Formiga carregando a palavra *word*

Formiga carregando a palavra *world*

A diferença produzida por um "l"; A distância entre a palavra *word* e a palavra *world*;

Quanto pesa? (o programa *word* não reconhece seu próprio nome).

O perigo do texto, sua matéria que percorremos até aqui é a mesma *que dizem, por exemplo, que a terra é plana, que a ditadura militar não existiu no Brasil, ou que a globo é comunista, que os nazistas eram de esquerda, que a cloroquina cura sem sombra de dúvida...*²⁰

É a mesma?

Talvez os esforços sejam para testar²¹ o texto, para que ele não seja a mesma coisa de que todas essas coisas que estão sendo faladas e escritas deslocadas da experiência; e que este texto se aproxime das outras tantas coisas que estão sendo faladas e escritas, como experiência.

¹⁹ "Word/ World". Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/obra/word-world/>.

²⁰ Danowski, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/142.s/p>.

²¹ Em "O poema no tubo de ensaio", do livro *Parque das Ruínas*, Marília Garcia faz o uso da palavra *teste* desdobrando o poema em um ensaio sobre a própria palavra *teste*.

que, em situações como essa e, contraditoriamente por causa de uma “obra”, somos capazes de ver a estranha beleza de uma xícara branca quebrada.

E a louça a louca louça tem sido grande parceira em tempos de trabalhar de casa. Como temos feito todas as refeições em casa desde março de 2020, lavar a louça-lavando a louça é a mais insistente prática artística do momento.

Não sei exatamente descrever o que aconteceu.

Talvez pude reiterar que grande parte dos meus processos “solos” é doméstica, sempre trabalhei em casa, a É selo de língua é em casa, a biblioteca está em casa.

E me lembro dessa entrevista em que a artista Dominique Gonzales-Foerster deu ao curador Hans Ulrich Obrist sobre seu encontro com o artista Felix Gonzalez-Torres:

Sim, ficava à mesa, lia, trabalhava sempre em casa, e nisso nós também éramos muito parecidos: eu também nunca fui uma artista de ateliê. Nós éramos artistas de apartamento, também no sentido em que nós dois falávamos de livros, de leituras, do que fazíamos pra comer, de fotos... partilhávamos o mesmo amor pelo formato 10x15, os snapshots e por tudo que podia ter a ver com um formato doméstico. E também as cartas que ele me escrevia (...). nunca conheci ninguém que tivesse essa atenção, uma atenção também como forma de beleza, uma beleza que não está congelada. (...) Seu sentido de beleza ia em direção ao efêmero, e não ao que já está pronto e acabado.

Voltando para o texto, *Sabão*, por exemplo, Fabio questiona a nossa importação do termo “livro de artista” e procura as balizas para nossa história editorial. Uma história de resistência e guerrilha, em um território onde grande parte da população é analfabeta (real ou funcional).

E nossas balizas? Creio que nos cabe assumir nosso ar de guerrilheiro canibal, de acadêmico mais a serviço de escola de samba do que das academias do norte hegemônico que propagam o conhecimento que têm de si mesmas como algo universal. É bastante subserviente que nas universidades do Brasil se aprenda história da arte de um lado e história da arte brasileira de outro, sem que se misture uma coisa na outra, fato que deixa bem claro a hierarquia: há uma história que acontece, que rege a humanidade, na qual o Brasil não está inserido, e a nós cabe uma sub-história, a nossa, que estudamos de forma ligeira.

Me pergunto quais referências, de qual história falo e a partir de que vozes?

Resgatei Dom Pedro II, no parágrafo sobre o processo de fabricação de sulfite, porque fiquei curiosa pelo que acontecia no Brasil na mesma época em que estavam formalizando o papel aqui representado pelo programa *word*. Quando me deparei com a figura de Dom Pedro II iniciando um governo com 14 anos, fui transportada imediatamente para o poema que li recentemente de Érica Zíngano: “kamuflogi, kamuflogi – como criar uma 2ª pele?”

no final de julho de 2019 na época eu tava pesquisando na época eu tava pesquisando d. pedro II e descobri que ele falava muitas línguas e fazia traduções e que de alguma maneira se ocupava da poesia achei curioso um imperador-tradutor e pensei em investigar mais de perto essa relação

E para minha surpresa o poema continua assim:

por razões um tanto óbvias meta-metá eu diria essa tradução me interessava: um rei que traduziu a história de outro rei sendo ele próprio um rei who comes first napoleon the first who comes too coming coming too who goes there as they go they share who shares all all is as all as as yet or as yet etc.²²

22 Zíngano, 2020. Disponível em: <http://www.a-virada.com/uploads/3/0/1/9/30191953/kamuflogi.pdf>. (fora do ar).

Paulo Leminski conta que quando foi convidado para fazer o balanço poético da revista “Quem” de Curitiba, em 1982, selecionou, como destaque do ano, um grafite. O poema foi escrito várias vezes, aproximadamente 30 vezes, no muro que margeia a rodoviária, no trajeto feito pelo ônibus na sua saída/chegada da rodoviária. “pqna volte”, pqna volte, de maneira que a pessoa amada, ao partir, veria em deslocamento o poema insistindo e se afastando. Um poema cinético no qual sua força se dava na duração e relação com o movimento da viagem.¹⁴ Quando Leminski dá o destaque para o grafite, uma alteração é produzida. Neste caso, o melhor poema não está no papel, não se sabe o autor. Está no muro, na cidade, é anônimo e acontece no espaço da vida. Leminski poeta *Kami quase*.

14 “Leminski falando sobre graffiti”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk&t=5s>.

Érica cita o segundo retrato que Gertrude Stein fez de Picasso “If I told him: A completed portrait of Picasso”. Perceba, o fluxo do texto nos fez voltar para Gertrude Stein com seu segundo retrato de Picasso, a partir da associação que fiz com Dom Pedro II no texto. Ao revolver a si mesmo, o texto foi pego pelo seu próprio rabo.²³

Tem alguém lendo isto aqui agora?

Michael Snow nos pergunta no filme “So Is This”²⁴, de 1982. As palavras permanecem na tela sempre na mesma duração, com exceção de um único momento, fazendo com que o ritmo da leitura seja controlado. O filme começa assim: “Isto/ é/ o/ título/ deste/ filme. / O/ resto/ deste/ filme/ vai/ se/ parecer/ exatamente/ com/ isto.” Mais adiante, retoma o quadro de Magritte: “Isto/ não/ é/ um/ cachimbo./ Aqui/ isto/ também/ é/ verdade./ O/ autor/ gosta/ muito/ da/ palavra/ isto.

23 Explico: O primeiro contato que tive com este retrato de Stein, ou melhor, com este retrato de Picasso escrito por Gertrude, foi no artigo *RETRATOS INACABADOS: Gertrude Stein e Picasso*, de Janaína Nagata Otoch, quando perguntei para o professor se ele conhecia alguma bibliografia que traçava paralelos entre as colagens cubistas apresentadas em aula, e a escrita de Stein. Além disso, o primeiro leitor deste texto comentou comigo que Picasso escreveu um livro chamado “O desejo pego pelo rabo”. Quando escrevi sobre o retorno de Gertrude Stein usando a frase “o texto foi pego pelo rabo” não tinha conhecimento dessa peça escrita por Picasso. Este é mais um exemplo da autonomia do texto, e suas coincidências.

24 “So Is This”, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J48XKZ18qtU>.











quase

O termo *quase* é familiar nas artes plásticas depois que foi usado por Hélio Oiticica e Neville D’Almeida para nomear o programa in progress *cosmococa*. Mas foi *Escritexpográfica*, tese de doutorado de Fabio Morais, que iluminou *quase* como um posicionamento, um nome que pode se camuflar nessa zona nebulosa por onde fala *an artista*²⁵ de hoje. Fabio afirma *quase* para se descolar da definição usada para as experiências textuais feitas por artistas que não são da literatura, como “literatura expandida”. Neste caso, como não aproximo a escrita desse trabalho com as questões atribuídas à literatura, uso a ideia para me distanciar da noção de “escrita expandida”, também comumente atribuída às experiências escritas em livros ou em espaços tridimensionais que não atendem definições usuais de literatura ou poesia.

*...Além de dengoso, o termo quase é um termo que não evoca os ideais de expansão... A expansão no imaginário branco ocidental carrega a ideia de conquista e aumento de território e, por consequência, de sistemas bélico-econômicos de vida, esse ideal tão estadunidense. Estando no campo da arte e da cultura, portanto no campo dos imaginários, creio que podemos evitar a fantasmática das guerras e da mercantilização que há na linguagem corrente, como forma de não naturalizá-las. Expandir não é obsessão da arte, mas é a obsessão neo-liberal.*²⁶

Experimentos com a escrita e provocações gráficas e sonoras nos campos das artes plásticas, literatura, performance e música não são lineares e consecutivas, apesar de podermos ver desdobramentos da poesia concreta dos anos 50 e das proposições de John Cage despontando, nos anos 60, nas produções do movimento Fluxus, por exemplo.

²⁵ No texto “A educação do an artista parte III” (1974), Allan Kaprow propõe a definição “an artist”. Segue nota da tradutora Mayra Flamínio, a respeito do termo: “optou-se por manter a tradução do termo an artista, proposto por Ricardo Basbaum na tradução do texto “A Educação do An Artista parte II”. Basbaum faz uma revisão da tradução do termo em “A Educação do Não-Artista parte I”, que foi traduzido como não-artista. *Un artist*, o termo original, estaria mais próximo de uma tradução como a/an artista, como o artista que borra os limites entre arte e vida, buscando elaborar outras práticas de arte que estejam inseridas na vida (*lifelikeart/ art as life*).”

²⁶ Morais, 2020, p. 17.

Não li wittgenstein
Não li blanchot
Não li barthes
Não li benjamin
Não li kristeva
Não li sontag
Não li perloff

Demorei muito pra gostar de ler.

No verão fiquei viciada em *I love dick* da Chris Kraus, inclusive a tradução é da Taís Cardoso e do Daniel Galera e a Taís fez a disciplina da Dora no ano passado e, quando ela se apresentou, ela disse que o mestrado dela tinha sido sobre autoficção e estudou esse livro da Kraus e o *Marcelo do Campo*, da Dora e aí a Dora falou, “nossa você fez um trabalho sobre meu trabalho e não falou comigo” e ela respondeu: “falei sim, e te entrevistei.” Eu cheguei a ler o mestrado da Taís *O que é uma autora? Autoficção e performatividade nas escritas da arte de Chris Kraus e*

Dora Longo Bahia. E depois li o próprio *Marcelo do Campo*. *I love dick* é uma loucura. Em formato epistolar, Chris Kraus escreve compulsivamente para Dick (referência ao Dick Higgins) e nas cartas ela discute arte contemporânea, o meio da arte, filosofia, as estruturas do capitalismo e patriarcado. *Ela adora certos tipos de arte ruim, arte que transparece as esperanças e os desejos da pessoa que a realizou. Arte ruim torna o espectador muito mais ativo...* Um livroço! *Quem é verdadeiramente livre no capitalismo tardio?* Chris é cineasta e editora da Semiotex(e), editora responsável por publicar o pensamento pós-estruturalista e queer. O préfacio da edição é de Eileen Myles e daí também aquele papo, arte e rock. Os marginais incorporados pelo meio editorial, pelo meio acadêmico... um pico na moral, no pensamento linear, e no cotidiano separado do trabalho, algo muitas vezes imperceptível para os homens, o cotidiano.

Também li *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. A publicação de uma tese de doutorado que discorre sobre a tendência de produções contemporâneas, o/a leitor/a de hoje. Abas abertas, rapidez da informação, excesso de texto, imagens, meme, notícia, interfaces, plataformas, aplicativos, redes sociais, operando na atenção e cognição atuais. Escrita de apropriação, arte conceitual, escrita não criativa, pós produção, *et cetera*.¹⁵

E *Velhas verdades*, um livro curto escrito por um amigo filósofo, ex-punk de Londrina, que conta anedotas de vidas que apontaram sempre outras saídas ao invés do trabalho para a produtividade e poder. Cínicos, Sócrates, monges, Bashô, *o que digo corresponde ao que faço?*

Abertos à pluralidade das poéticas, sim, mas obrigados a inventar a pluralidade dos modos de vida.¹⁶

Sonhei, dia 09.01: revolução vem do grego REVOLUCKÉ que significa *dança* e por isso Emma Goldman falou: *se eu não puder dançar, não é minha revolução*.

Dick Higgins, nos lembra: *Sin embargo, se han hecho poemas visuales (es decir, poemas que son ejemplos tanto del arte literario com del visual) desde el segundo milenio antes de Cristo; y los mismos pueden hallarse en la literatura china, vietnamita, sãnscrita, guyaratí, hindi, tâmil, turca, griega, latina, russa, ucraniana, polaca, española, portuguesa, francesa, inglesa, galesa y decenas más*.²⁷ Complementa ainda com a pesquisa feita por Jerome Rothenberg na sua antologia *Technicians of the Sacred*, onde Rothenberg *presentó una enorme cantidad de rituales y “poemas-performance” realizados supuestamente por personas primitivas que, al ser sacados de su contexto sagrado usual, son tan cercanos a Fluxus como para volverse indistinguibles entre sí*.²⁸

As operações dos movimentos modernos dadás, surrealistas, leteristas do começo do séc XX trouxeram um questionamento sobre a arte, a comunicação e seus meios, introduzindo questões de suporte, questões políticas e cotidianas para dentro das obras e experiências artísticas.

A linguagem do dia a dia começa ser incorporada em quadros, pinturas e ações, também como uma maneira de deslocar materiais cotidianos para o campo da arte, iluminando situações e objetos comuns, que a partir da mudança de lugar, se tornam *nonsense*, como por exemplo a produção, ou melhor, a reprodução de *ready-mades*.

A partir dos anos 1960, as *escritas de artistas* são intensificadas e consolidadas. Com a formulação da arte conceitual, tanto na literatura quanto nas artes visuais, a produção textual experimental se acentuou. Nos Estados Unidos, com a difusão das pesquisas de John Cage e produções do “movimento” Fluxus, e, na Europa, a formação dos grupos Oulipo e, mais tarde, Art&Language, o texto passa a ser utilizado como matéria, como objeto a ser manipulado, explorando os limites do discurso e da comunicação.

Espaço Expositivo ²⁹

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

²⁷ Higgins, 2019, p. 28.

²⁸ Idem.

²⁹ Morais, 2013, p. 11.

¹⁵ Heringer, 2021, p. 157.

¹⁶ Idem, p.69.

anotações sobre o verão no fim do verão/ 2022

O pães

1 viagem pra londrina

1 prêmio não recebido

1 teste pcr p/ covid 19

1 teste antígeno p/ influenza

1 infecção por covid 19

1 reforma no telhado (o telhado é a boca da casa)

1 projeto de bolsa de mestrado (ainda não saiu resultado)

1 convite de trabalho (não pago)

aniversário de 33 anos

1 cocô no mato

1 bolo

2 idas ao mesmo cemitério

2 viagens pra cananéia

2 apresentações presenciais (colaboração) - pago

2 convites de trabalho - pago

2 ressacas pesadas

3 mortes de pessoas muito próximas (insuportável listar)

4 arco-íris (londrina, arco completo na ilha do cardoso, dr.

arnaldo, arco duplo na serra da mantiqueira)

4 testes antígenos p/ covid 19

4 apresentações presenciais - em cena - pago

4 luas cheias (dez, jan, fev, mar)

5 copos quebrados

6 livros - prosa - lidos inteiros

6 livros - poesia - lidos inteiros

100 vendas de *acazos solares*

sem-número de pingos de chuva dentro de casa

sem-número de vaga-lumes no quarto

sem-número de visitas

sem-número de goles

sem-número de lágrimas

No Brasil, em 1956, com a primeira exposição nacional de Arte Concreta, poetas concretos declaram “abaixo o verso”. Para eles o foco não é a poesia restrita à literatura, ou a expressão de subjetividades, “devolver a palavra” não “a palavra como um túmulo de imagens”. Estavam interessados nos elementos visuais, sonoros e de significado, sem hierarquias. A poesia concreta se relaciona com as artes plásticas, arquitetura, pintura e música concretas. Sua produção instaura uma ruptura no modo usual de ler poesia.

Outros movimentos derivam deste primeiro encontro, como o Poema Processo que faz do poema objeto a ser manipulado, ação, e, muitas vezes, sem o uso de palavras, dispensando o abecedário. Em Portugal, é criado o PO.EX, (Movimento da Poesia Experimental Portuguesa), concentrado entre os anos 1960 e 1970, com experimentos no trânsito intermídia na língua portuguesa.

Tanto no Brasil, como no resto do planeta, a arte postal e a performance se apropriam do texto, e dos meios por onde o texto costuma circular, por exemplo jornais, muros, correios, livros, ressignificando-os. Ocorre a saída do campo restrito, preservado e controlado da página, para a rua.

labirinto branco

Quero fazer uma arte móvel, mas principalmente para o músculo do homem. Uma arte que tenha rigor, mas de uma geometria do acrobático. O desencadeamento do lúdico, mas obedecendo uma ordem biológica. Uma expressão corporal, mas sem representação. Assim é que ao correr dentro do labirinto branco, o homem se sacode interiormente (já independente da <obra de arte>), com os músculos em sintonia com a respiração. Uma arte olfativa, mas, principalmente, respiratória. Labirinto Branco é um poema com a brancura do papel e com as transparências de suas perfurações. É um outro nível de leitura, um outro ato de passar as páginas.³⁰

30 Onde se lê “homem”, leia-se “humano”. Wladimir Dias-Pino citado na matéria de Frederico Moraes. “Poema no aterro: ato coletivo”.

cheia de mania, de óvulos não fecundados, estou cheia de senhas que não consigo lembrar de e-mails pra responder, de pensamentos vagos estou cheia de dígitos, de notícias que me encham estou cheia de livros ao redor de livros por fazer cheia de nódulos cheia de roupas rasgadas cheia de boletos vencidos pra pagar estou cheia quando você entra dentro de mim estou cheia dos ruídos, da historiografia que escreve “homens homens homens” quando quer se referir aos humanos, estou cheia de preconceitos que ainda não percebi cheia de assuntos triviais e pequenas fofocas que não levam a lugar algum, que bom não precisar chegar em nenhum lugar. estou cheia de sardas e de álcool – sem suar o álcool se torna gordura – cheia de cabelos brancos sabendo que vou ficar ainda mais cheia de cabelos brancos, cheia de cravos e de tártaro estou cheia cheia de vontade de que caia um raio no governo e que faça todos eles virarem cinzas com a sensação de que vão ficar eternamente sem poder se mexer e sentindo o próprio fedor. cheia de pequenos acontecimentos domésticos, copos quebrados, trocadilhos baratos, cheia de coceiras e insetos voadores, qual porcentagem dos insetos é de insetos voadores? cheia de sangue, de química, agrotóxico e ondas invisíveis que pene-

tram e transformam o corpo sem o nosso controle ou consentimento, estou cheia de carros emitindo gás carbônico cheia de sirenes cheia de sono estou cheia de sono cheia de sentir e de não sentir coisas que machucam as pessoas cheia de privilégios cheia de mortos, nossas raízes, estou cheia do mesmo lugar cheia da família e das relações que fazem a gente ser a gente cheia de fixar ao invés de soltar e passear por aí cheia de máscara e álcool gel cheia de não poder chegar perto cheia de amig/s e a vista que me enche de verde e cheia de vontade de saber ler a montanha e o tempo do bambu estou cheia de vazio cheia de ácaros e alergia estou cheia de pontas duplas e cheia estou cheia cheia de ar.

enquanto algumas pessoas descascam mandioca
outras estão passando seus cartões de crédito
no supermercado
não sei se é o som do enxágue da máquina de lavar
ou se é o telefone vibrando

a copa de 2020 aconteceu em 2021
e toda a decoração do japão marcava 2020
o carnaval está acontecendo em abril com o vento de outono
não sabemos de novas variantes

existem poemas bons, poemas ruins e não poemas,
disse o victor heringer
o nome está em defasagem da experiência,
disse a fernanda gomes
victor e fernanda nasceram no rio de janeiro

sidarta de hesse diz que o tempo não existe
o rio está em toda parte ao mesmo tempo
sonhei que falava com espanto para sidarta [ribeiro]
que estava lendo sidarta [de hesse]

sidarta diz pra mano brown que em 20, 30 anos
não terá mais emprego
tudo será feito por robôs
e que os robôs podem até fazer tudo
melhor que os humanos
mas não sabem amar

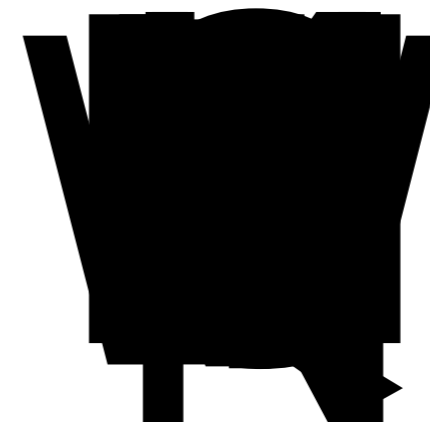
branco sobre branco

*Assim falava Malevitch: 'A arte chega a um deserto onde a única coisa reconhecível é a sensibilidade. Tudo que determinou a estrutura representativa da vida e da arte: ideias, noções, imagens... tudo isso foi rejeitado pelo artista, para se voltar somente para a sensibilidade pura.' Superação da representação do objeto, soberania da sensação direta.*³¹

o nada

*Os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer 'Eu sou um pintor, ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Eles são simplesmente 'artistas'. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada.*³²

a a z³³



³¹ Salomão, 1996, p. 64.

³² Kaprow, 2009, p. 45

³³ Versão de "A to Z (p/ bernadette mayer vito acconci jasper johns)", publicada na c h e i a – março, 2020. Disponível em: https://issuu.com/cheia/docs/cheia_marc_o.

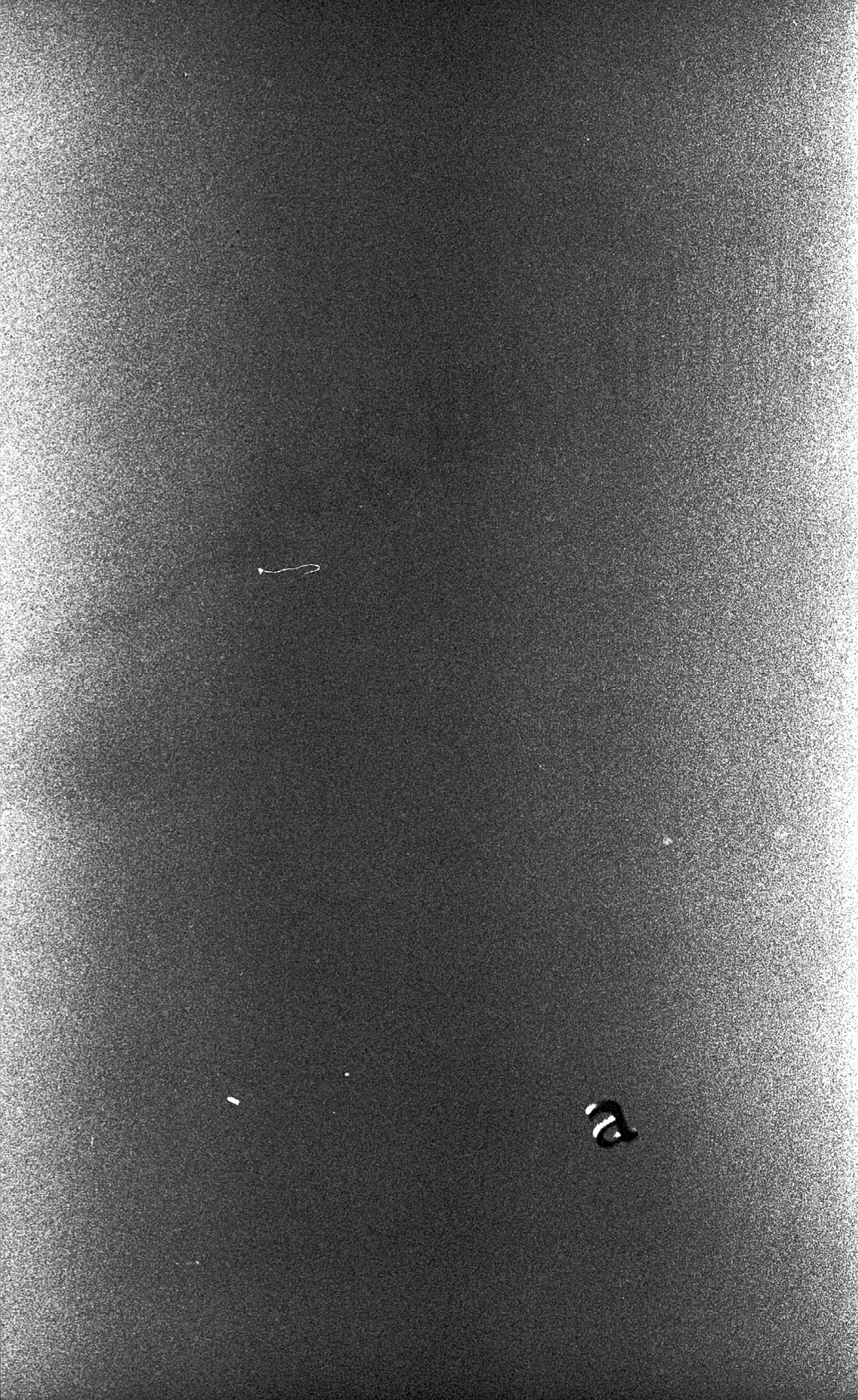
namorar é preciso. cultivar flores,
contar histórias, ver filmes e ficar
e olhar para o serviço depois,

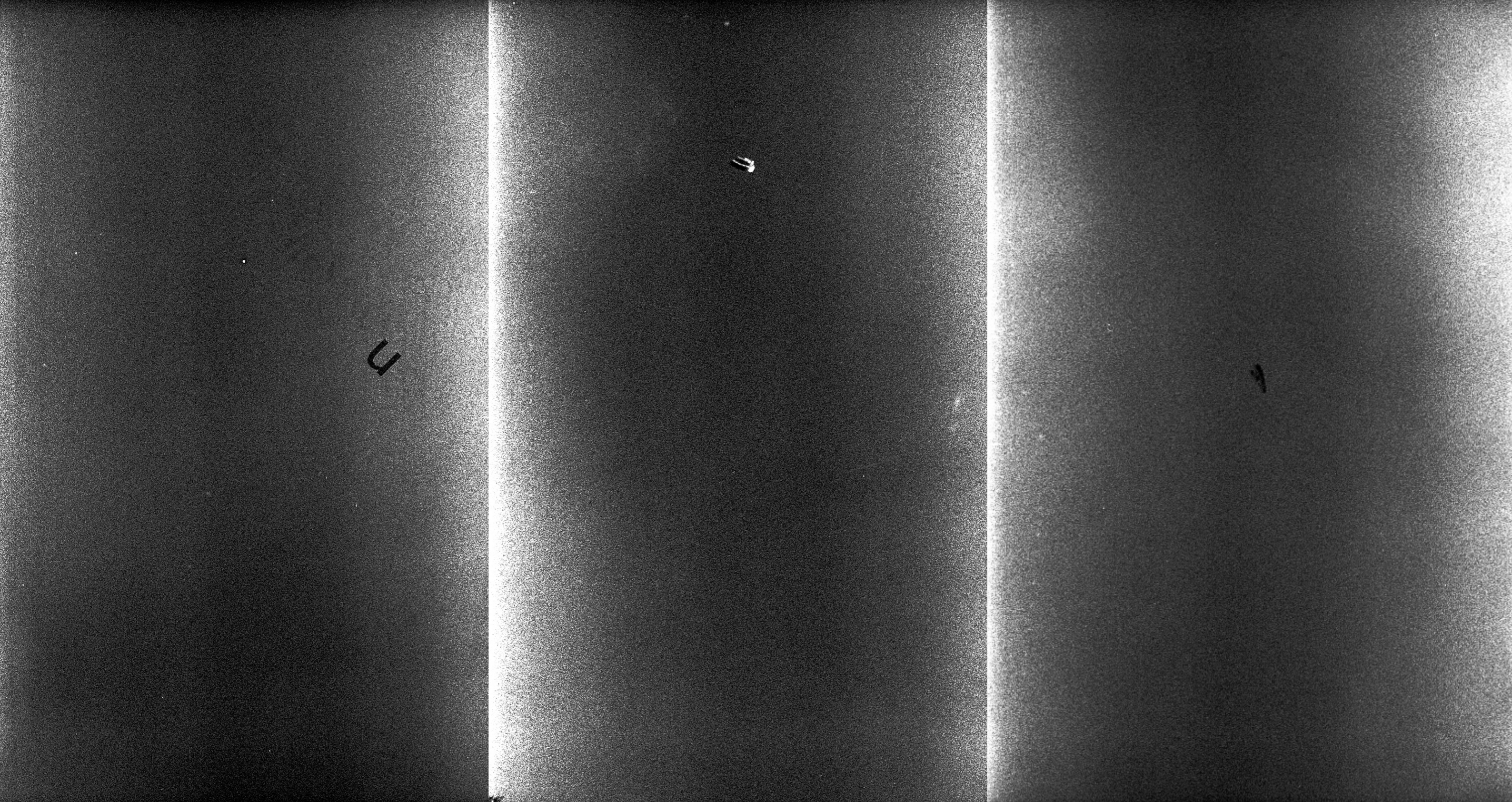
cozinhar com prazer e tomar sol.
com a gatinha no colo. arrumar a casa
com a sensação de que fez uma obra.

danças

pienso que la a danza no es principalmente una forma artística visual. involucra también otros sentidos y el modo en que los sentidos trabajan juntos. ver, escuchar, sentir, pero también recordar, imaginar y pensar.











ちん

n



Dear Yvonne¹, escrevo de São Paulo, dentro de um apartamento em que a janela dá vista para o cemitério e, ao lado, fica o Hospital das Clínicas. No Brasil já ultrapassamos os 200 mil mortos pelo novo coronavírus e escrever como mera informação não comporta o peso da perda de cada uma dessas pessoas. A sua revolta explícita no *statement* que escreveu em 1968, entregue para as pessoas antes da peça “The Mind is a Muscle”, em relação a *ver a morte de um vietnamita na TV e a TV poder ser desligada logo depois como qualquer filme faroeste ruim*², é um indício desse descolamento que sentimos em relação à gravidade dos fatos e o nosso dia a dia.

Escrevo no contexto da minha pesquisa de mestrado, “a língua é um músculo”, referência direta ao título “the mind is a muscle”. A Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo não tem um curso de dança, mas foi aqui que li pela primeira vez os artigos de Sally Banes sobre o acontecimento Judson Church³ na Nova York dos anos 1960. A bibliografia que concentra sua obra está praticamente toda em inglês, o que dificulta ainda mais o acesso e a compreensão do seu trabalho.

Essa dificuldade também pode ser associada ao que Catherine Wood disse sobre a dança contemporânea ser uma das atividades menos rentáveis para o mercado. No ensaio – “A quasi survey of some ‘minimalist’ tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A” – você cita Kenneth King “*Dance need no longer be a minor art with segregated specialization of mere movement*”⁴, e prossegue: *dance is hard to see. It must either be made less fancy, or the fact of that intrinsic difficulty must be emphasized to the point that it becomes almost impossible to see.*⁵

- 1 Todas as traduções ao longo da carta foram feitas por mim e os trechos originais foram incorporados no texto ou estão nas notas.
- 2 Trecho do *statement*, disponível na internet: “*This statement is not an apology. It is a reflection of a state of mind that reacts with horror and disbelief upon seeing a Vietnamese shot dead on TV – not at the sight of death, however, but at the fact that the TV can be shut off afterwards as after a bad Western.*”
- 3 Sally Banes nos artigos: “The Birth of the Judson Dance Theatre: “A Concert of Dance” at Judson Church, July 6, 1962 e “Democracy’s Body: Judson Dance Theatre and Its Legacy”, 1981 descreve a situação de efervescência em Nova York e conta do contexto que propiciou a junção de tantos dançarinos na época que foram deixando as companhias nas quais trabalhavam para iniciar pesquisas autorais coletivamente na Judson Church. Princípios da incorporação do acaso, a partir dos estudos com John Cage e Robert Dunn somados a interesses pelo corpo cotidiano, pedestre, não especializado, assim como suas atividades básicas, por exemplo o andar, marcaram a obra de muitos coreógrafos até então no início de suas carreiras.
- 4 “A dança não precisa mais ser considerada uma arte menor com especialização orientada apenas para o movimento.” Rainer, 1968. p. 263.
- 5 “A dança é difícil de ver. Ela deve ser feita de modo menos extravagante ou esta dificuldade intrínseca deve ser enfatizada a ponto da dança se tornar quase impossível de se ver.” Idem, p. 271.

Para adentrar os códigos da dança ocidental é necessária alguma familiaridade com a sua transformação ao longo da história; e com os processos que ocorreram e mudaram a noção de movimento e de apresentação. Estes princípios seguem sendo reformulados e no decorrer dos anos 1960 e 1970, com os trabalhos que produziram nos Estados Unidos, você e seus colegas e parceiros são fundamentais para o que veio a ser chamado de dança pós moderna. Helena Katz, importante crítica de dança e pensadora brasileira, sugere a “dança como pensamento do corpo”. Ela diz: *olhar a dança como um resultado sempre transitório entre as condições neuronais do movimento e sua correspondência muscular. Pois que quando a dança lá está, ela está sendo dançada no e pelo corpo.*⁶

Há uma imagem recorrente da dança como uma ação que desorganizaria algum princípio rígido utilitário e disciplinar. Ailton Krenak, uma das maiores lideranças do movimento indígena, comentando sobre a não utilidade da vida, se refere à dança em contraposição à coreografia utilitária em que reduzimos a vida. Krenak afirma *a vida como uma dança cósmica.*⁷

Byung-Chul Han diz que só o homem (e aqui abro um parêntesis para iluminar que até 2015 era possível usar a palavra homem para comportar todos os seres humanos) pode dançar. *A dança com seus princípios revolteantes é um luxo que foge totalmente do princípio do desempenho.*⁸

Yvonne, uma das dedicações do seu trabalho foi diluir a aparência de desempenho que continha a dança moderna e incluir movimentos ordinários e pedestres, atividades básicas e cotidianas, tarefas simples, como matéria-prima para dança. Ainda que diferente do que sugere essa ideia de dança “revolta ou solta”, mais ligada às questões modernas, sua pesquisa demandou muita disciplina e trabalho constantes. No caso, a dança como uma construção contínua, propositiva que contempla estruturas musculares do corpo individual, do corpo coletivo e suas dimensões estéticas, políticas e sociais. Inclusive, você comenta em “Feelings are Facts: a life”: “As transformações que foram celebradas no início da dança moderna – o bom, o entusiasmo do êxtase, o heróico, e o majestoso todos cancelando o mortal, o pedestre, o cotidiano e o atlético – pareciam muito desgastadas para nós. Meu “We Shall Run”, de 1963, e “Satisfying Lover”, de Steve, de 1968, foram esforços notáveis neste período de “cultura adversária” –

para usar a frase memorável de Susan Sontag. Referindo-se a essas duas danças, Steve e eu às vezes brincávamos dizendo que ele “inventou” o caminhar e eu “inventei” o correr. Certamente nenhuma coreografia formal anterior dependia apenas de correr, como na minha dança, ou de andar, sentar e ficar parado, como na dele.”⁹

Querida Yvonne,

sua peça de 1968 – “The Mind Is a Muscle” – é um marco na sua trajetória. É desafiador traduzir hoje, com os registros e depoimentos, o efeito presencial do acontecimento, naquele período. Da peça, tampouco existe registro em vídeo na íntegra. Então resta o livro de Wood, alguns fragmentos de depoimentos na sua autobiografia, algumas fotos e coisas dispersas pela internet. Em “Feelings are Facts” você reproduz a carta que recebeu de John Bernard Myers, depois da estreia de 1968, (a primeira versão do trabalho “*a forty-minute work-in-progress*” foi apresentada anteriormente em 1966). Alguns pontos da carta dão pistas de como a peça inaugurava novas formas de dançar e de ver a dança. Copio trechos:

“Para mim, o que vi ontem foi o Realismo mais extremo que já vi na dança”. (...) “É disso de que se trata o corpo”. “O corpo está frio, ou ele sua, não pode ignorar a gravidade, melhor ceder a ela. O corpo pula; ele cai. Podemos nos equilibrar, mas apenas por um momento ou dois. O corpo fica cansado. Fica sujo. Fica com falta de ar.

(...) No entanto, isso criou um problema para mim, pois sempre fui assistir à dança simplesmente por prazer, uma doce e querida “resposta cinética”. O tipo de dança de que mais gosto é basicamente sexual e sedutora.

⁹ “The transformations that had been celebrated in previous modern dance – the good-like, the ecstatic, the heroic, and the regal all canceling out the mortal, the pedestrian, the quotidian, and the athletic – seemed very tired for us, used up, effete. My “We Shall Run” of 1963 and Steve’s “Satisfying Lover” of 1968 were noteworthy efforts in this period of “adversarial culture” – to use Susan Sontag’s memorable phrase. Referring to these two dances, Steve and I sometimes joked that he “invented” walking and I “invented” running. Certainly no previous formal choreography had relied solely on running, as in my dance, or walking, sitting, and standing still, as in his.” Rainer, 2006, p. 243.

⁶ Katz, 2005, p. 31.

⁷ Krenak, 2020, p. 108.

⁸ Han, 2015, p. 35.

As questões que sua arte propõe são muito difíceis de enfrentar. Deve-se pedir ao público que as enfrente? A resposta é, obviamente, um sonoro “Sim!” Mas, minha querida Yvonne, espero que esteja preparada para aceitar o fato de que eles podem espremer.

Mais uma vez, deixe-me parabenizá-la por sua total devoção à verdade no Corpo. Poucos artistas têm esse grau de coragem.”¹⁰

Esse impacto ressoa ao longo dos anos, também a partir do título, “the mind is a muscle”, uma vez que este instaura outro *statement*. Ele resiste e permanece no tempo, chegando em mim, na América do Sul dos anos 2000, também remastigado como “a língua é um músculo”.

A ex-namorada da minha amiga falou esta frase um dia dentro do carro e minha amiga usou-a de título para um projeto que não foi adiante. Outra amiga me contou do projeto, não aprovado, e no instante que ouvi a frase/título, pedi licença para usá-la como título da oficina que fui convidada a ministrar sobre as relações entre dança e palavra, com liberdade para experimentar práticas de escrita¹¹. E assim, desde 2015, trabalho a partir desse lugar, “a língua é um músculo”, ressoando seu “the mind is a muscle”. Inclusive, no português do Brasil, são homônimas, a *língua* (músculo dentro da boca) e a *língua* (idioma).

O seu título-*statement* explicita, de imediato, um posicionamento em relação à mente. Você comenta que o título *falava sobre a vida do dançarino – uma vida de trabalho e dedicação, onde a mente necessita do mesmo trabalho diário e estímulo que os músculos do dançarino*.¹² Catherine Wood completa que o título é ainda mais complexo em se tratando do duplo entre fazer e pensar: “*mind-as-muscle signifies a conflation of action and consciousness, readable as gesture*”.¹³ A mente, Yvonne, você quis dizer “mente” como sinônimo de pensamento?

A mente-músculo está em relação incessante com o que estamos em contato, com o que observamos e mobilizamos no ambiente que nos compõe e que mutuamente compomos. Como músculo, mente, pensamento e percepção são afetados e se transformam por meio das trocas constantes de informação.¹⁴

Pensamento, nos diz Christine Greiner, a partir das evidências dos estudos da neurociência combinados com teorias da comunicação, *pensamento seria, portanto, movimento, fluxo de imagens (não como imagem exclusivamente visual, mas imagem mental/representação neuronal), ação movida por um propósito*.¹⁵ *Pensamento entendido como jeito que o movimento encontrou para se apresentar (...)* uma maneira de organizar informações – uma ação, portanto, e não o que vem depois da ação.¹⁶, sugere Helena Katz.

10 “For me what I saw yesterday was the most extreme Realism I had ever seen in dance”. (...) “This is what the body is about”. “The body is cool, or it sweats, it cannot ignore gravity, best give in to it. The body leaps, it falls down. We can balance ourselves, but only for a moment or two. The body gets tired. It gets dirty. It gets short of breath. (...) Yet it has created a problem for me since I have always gone to the dance simply for pleasure, a sweet dear “kinetic response”. The kind of dancing I most enjoy is basically sexual and alluring. The questions your art proposes are very hard to face. Should the public be asked to face them? The answer is of course a resounding “Yes!” But, my dear Yvonne, I hope you are prepared to accept the fact that they may kick like hell... Once again let me congratulate you on your total devotion to truth in *The Body*. Few artists have this degree of courage”. Idem, p. 303.

11 Convidei esta amiga, Clarissa Sacchelli e outra amiga, Isabel Ramos Monteiro, para pensarmos junto a oficina. A ocasião era muito importante porque era a ocupação de dança da Funarte e então a funarte estava cheia de pessoas que dançam e estudam dança. Muitos tipos de dança distintos estavam reunidos no prédio da Funarte durante aproximadamente 7 meses ininterruptos de atividades, aulas, peças, apresentações. Então, “a língua é um músculo” foi essa oficina que aconteceu entre setembro e dezembro de 2014, toda quarta-feira, das cinco às sete, no prédio da Funarte em São Paulo. A sala era uma sala adaptada, porque a princípio seria uma sala de escritório e o chão era inteiro coberto com linóleo azul. Para o primeiro encontro propusemos uma apresentação telepática. Em círculo, cada um pensava em como gostaria de se apresentar para os outros, mas ninguém falava nada em voz alta.

12 “Spoke about the life of the dancer – a life of work, dedication, of the mind requiring the same kind of daily work and stimulation as the dancer’s muscle.” Wood, 2007, p. 36.

13 “Mente-como-músculo significa a fusão de ações conscientes lidas como gesto”. Idem, p. 36.

14 “... Existe uma instância de criação e comunicação em todos os corpos, que faz parte do modo como todo e qualquer corpo se relaciona com o mundo. Uma certa instância de “novo” é inevitável para que haja comunicação no sentido de que a informação percebida é necessariamente aquela que rompe com os padrões, a “diferença que faz a diferença”, como dizia Gregory Beatson.” Greiner, 2005, p. 119.

15 Idem, p. 116.

16 Katz, 2005, s/p.

„Ich denke sowieso mit dem Knie“



Joseph Beuys
Ich denke sowieso mit dem Knie – De qualquer jeito eu penso com os joelhos – 1977.

A frase “the mind is a muscle” me leva instantaneamente para afirmação de que modificamos, alongamos, alargamos, dobramos, a mente. A mente móvel e plástica que se transforma na medida em que se estuda e trabalha, sofisticando a percepção, o pensamento, a ação. Ao mesmo tempo, a declaração “the mind is a muscle” desierarquiza a relação conservadora entre mente e corpo. Não sabia, mas Catherine conta que você foi fascinada pela ideia de inverter a hierarquia convencional da cabeça e do corpo na dança. E completa dizendo que “*The Mind Is a Muscle*” *fala ao mesmo tempo sobre o potencial de transferência entre ideia e matéria.*¹⁷ A mente se torna mais uma

17 “However, *The Mind is a Muscle* speaks at the same time of the potential for transference between idea and matter.” Wood, 2007, p. 37.

parte do corpo enquanto músculo. Ainda que com uma materialidade específica, uma presença diferente que passeia entre o visível e invisível.

No nível celular do corpo, até o que vemos e chamamos de escuro, quando fechamos os olhos, é uma atividade. “Os neurofisiologistas dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente de *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos de escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência de luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina.”¹⁸

POEMA VISUAL PARA A ESCURIDÃO DO DIA



**FECHE BEM OS OLHOS, FRICCIÓN AS
PÁLPEBRAS COM AS PONTAS DOS DEDOS,
EM VÁRIAS DIREÇÕES, DURANTE 1 MINUTO.
AO ABRIR OS OLHOS, VOCÊ VERÁ
FRAGMENTOS DE LUZES INCANDESCENTES,
QUE REPRESENTAM A LIBERDADE.**

PAULO BRUSCKY '18

IV FESTIVAL ARTE NA USINA - 2018
USINA SANTA TERESINHA
ÁGUA PRETA - PE - BRASIL

18 Agamben, 2009, p. 63.

Olhos semi cerrados, aproximadamente 45° do chão, são usados em práticas de zazen, meditação sentada. E também no *chi kung* – prática interna chinesa – parte do *tai chi*.

Olhos bem abertos desde o canto são indicados para a postura da montanha *tadássana*.

Olhos fechados. Experimente fechar os olhos.

O que acontece quando você fecha os olhos ou quando estão vertidos para cima entre as sobrancelhas.

Olhos soltos, pesados no crânio – fundos na occipital.

Aperte bem as pálpebras e agora relaxe, solte, deixe os olhos flutuando nos globos oculares.

Quando dormimos é no sono REM que temos grande parte dos sonhos, os sonhos de que depois lembramos. Os olhos correm, *rapid eye movement*, de um lado para o outro, indicando o quão intenso estamos.

*(...) fechados e adormecidos, os olhos continuam a ver. Logo, seria mais apropriado dizer que o psiquismo humano não para de processar e criar a realidade, às vezes em sonho, às vezes acordado. É a máxima de Calderón de La Barca, mas invertida: não se trata aqui de ver que a vida é um sonho, mas de ver que os sonhos também são vida.*¹

Pode abrir.

*Tente mexer o polegar esquerdo. Fácil, não é? Agora tente ativar seu hipocampo direito... a insensibilidade para quase tudo que acontece normalmente dentro do corpo talvez seja o estado psicológico padrão do ser humano, mas técnicas como o chi kung chinês ou os ássanas hindus alteram enormemente essa experiência. Sua prática torna possível escutar o próprio coração bater, controlar a temperatura do corpo através das vísceras. São assuntos no limiar entre ciência e metafísica, lugares que os cientistas ainda não visitaram o suficiente para mapear sem preconceitos os fenômenos que ainda não entendem.*²

*Em 1970, li que 26 sentidos humanos foram detectados (J.J. Gibson, *The senses considered as perceptual systems*). Em 2005, pesquisei no Google para ver se outros tinham sido encontrados e os tópicos que surgiam persistiam na discussão dos cinco sentidos. O Google nos apresenta o que nos interessa mais, portanto, parece que continuamos a não indagar sobre cerca de 20 outras maneiras pelas quais nosso cérebro se conecta ao ambiente e nossos corpos.*³

Paul Preciado em “manifesto contrassexual” afirma que o sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afetos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas. Paul ilumina a partir dos caminhos de pensamentos abertos por Michel Foucault, Judith Butler e Donna Haraway a construção histórica-política-econômica-social por trás da performatividade de gêneros, sexo e prazer.

Junto com o enquadramento do sexo, a própria ideia de corpo está subordinada à construção histórica-política-econômica-social que privilegia a cabeça e o que supostamente “tem dentro dela” – cérebro, mente, pensamento. Apesar de tanto investimento para sabermos que o cérebro está em comunicação com corpo todo e, não fosse esta rede totalmente interligada, pele, musculatura, enzimas, neurônios, capacidade de ler e traduzir as sensações, capacidade que não só depende da estrutura fisiológica, mas depende de um saber coletivo e individual, decorrente das experiências. É a partir das experiências com o entorno e contexto que vamos construindo relações e um tipo de saber e de narrativa.

A percepção não está dada, mas é formada a partir de estímulos e repetição. Quantos tons de branco enxergamos? E os esquimós? Quando tons de verde? E os povos da floresta? Quais sons podemos ouvir? A percepção é uma ação. A percepção é construída. As palavras que conhecemos e o modo como a língua se estrutura também configuram nossa capacidade de perceber sensações e dar sentido.

A identificação e captura dos órgãos ditos sexuais – paus e bucetas que Paul quer derrubar como categorias isoladas – podem se estender para outras partes. Talvez, ainda seja muito difícil ser o dedinho do pé, sentir o calor dos rins, alargar o pulmão, conversar com o intestino. Talvez, ainda seja longo o caminho para podermos sofisticar nossas percepções. Talvez a gente precise treinar, talvez perceber a vida das palavras, talvez olhar para os pés, talvez voltar a andar longas distâncias, talvez não limitar as mãos como mediação das teclas e telas, talvez fechar mais os olhos, talvez fazer menos, parar.

Ainda é um mistério, o corpo. Talvez a própria separação entre sujeito e corpo – como se o corpo fosse um aparato que está separado de mim. Meu corpo não sou eu, na linguagem. Eu e meu corpo. Quem é e onde está esse “eu” que se coloca separado do corpo?

¹ Preciado, 2020, p. 12.

² Ribeiro, 2019, p. 367.

³ Paxton, 2021, p. 35.

Querida Yvonne,

pessoas às vezes se referem a mim dizendo “você que trabalha com o corpo”. E, eu penso, como elas vão trabalhar? Não sei o quanto você já se perguntou sobre o fato de falarmos “meu corpo/ *my body*”.

Percebo que essa maneira de nos referirmos ao corpo como sendo uma propriedade, como se não fôssemos o corpo, mas alguém que o possui, revela uma dissociação entre pessoa e corpo, e como “dizer algo é fazer algo”¹⁹, não chegamos ao ponto de sermos corpo. O “eu” é ainda quem “carrega um corpo”.

São muitas as abordagens possíveis sobre o corpo e suas transformações no decorrer da História. Modos de vida distintos como nas sociedades originárias, ou mesmo em parte do Oriente, o corpo é vivido diferentemente da ideia de corpo eurocêntrica, isolada, fragmentada, patriarcal. Paul B. Preciado fala sobre o fim do corpo moderno (natural) desdobrando seu conceito “farmacopornográfico” como síntese do mundo capitalista contemporâneo: *Este corpo é uma entidade tecnoviva multiconectada que incorpora tecnologia. Nem organismo, nem máquina, mas ‘sistema fluido, disperso, rede tecno-orgânica-textual-mítica’ (...) Hoje a situação parece muito mais complexa: o corpo individual funciona como uma extensão das tecnologias globais de comunicação.*²⁰

Segundo Helena Katz, precisaremos de muitos séculos *para que o corpo possa ser lido como uma arquitetura de processos.*²¹

Com tudo isso acredito que a dança é uma chave para evidenciarmos esses processos que não param de acontecer no corpo. Quem dança atualiza o movimento.

¹⁹ “O que chama de “ato de fala” é uma teoria concebida pelo filósofo John Austin (1911-1960), como fundamentos importantes em Wittgenstein, que propõe a ideia de que “dizer algo é fazer algo”. A obra de Austin *How to do things with words, performative language* (1961) tornou-se pioneira na difusão desta teoria. Seria, portanto, mais do que o conteúdo do discurso, mas a complexa rede de ações que o constroem e desconstroem o tempo todo.” Greiner, 2005, p. 89.

²⁰ Preciado, 2018, p. 47.

²¹ Katz, 2005, p. 29.

I DREAM
WORDS. MY IDEAS COME
FROM MY SKIN.

Jenny Holzer
Laments (detail), 1989.

Yvonne,

qual alternativa possível para o chamado mundo 24/7?²² Nesta sociedade homogeneizante do desempenho onde *a positividade do poder é bem mais eficiente que a negatividade do dever.*²³ Uma sociedade onde o parâmetro para o corpo ultrapassou o maquínico para o nível cognitivo de operação das máquinas. Yvonne, sobre isso, penso na nossa atividade física, na construção de corpos coletivos, engajados em ações e penso, sobretudo, em uma característica específica do “The Mind Is a Muscle” que é a sua provocação de colocar pessoas trabalhando, executando tarefas e que, segundo Wood, reconfiguram a premissa Fordista do pós-guerra, onde o trabalho tem um fim estético em si mesmo, como forma de energia e que nega a produtividade. E, mais radicalmente, nas suas próprias palavras: *a repetição de ações, a duração, a enunciação precisa (...) combinadas produzem um efeito de nada acontece.*²⁴

No texto “Dança e trabalho: o potencial estético e político da dança”, Bojana Kunst descreve a transição dos modos de trabalho no século XX e nos pergunta como discernir os movimentos dos corpos dos trabalhadores se hoje *a divisão entre trabalho e vida vem sendo apagada.*

²² Op. Cit.

²³ Han, 2015, p. 24.

²⁴ “Repetition of actions, its length, its relentless recitation [...] combined to produce an effect of nothing happening.” Wood, 2007, p. 85.

[É importante ressaltar que ela não descarta o trabalho das fábricas, reitera que este foi para fora do seu campo de visão, para países de mão de obra barata]. E comenta que na sociedade pós industrial, *as qualidades essenciais da vida depois do trabalho (imaginação, autonomia, sociabilidade, comunicação) se mostram de fato estar no cerne do trabalho contemporâneo*. E se a relação entre dança e liberdade, uma qualidade no séc XX, não apresenta resistência para os modos de produção atuais, *quais as consequências para a dança contemporânea?*²⁵

Em 1965, você publicou o manifesto “No manifest”, negando a lógica que prevalecia na modernidade, você provocou possibilidades para dança que até então não eram vistas como dança. A incorporação de movimentos ordinários (“ficar de pé, andar, sentar, correr, comer, carregar tijolos, mostrar filmes, ou mover ou ser movido por algo que não seja você mesmo”);²⁶ o fim de uma única frente para público e seus assentos; e a não diferenciação dos convencionais planos palco/plateia (sobre esta característica é feita uma relação direta com a retirada dos pedestais das esculturas, no minimalismo), são alguns exemplos.

“No manifest” é o manifesto por onde você *desconstrói* um único modo de performar e de entender o significado de *representação*. É uma mudança de concepção, tanto em relação à feitura do movimento, quanto à noção de apresentação do mesmo. O manifesto é revisto por você em 2008. E essa versão atualizada é mais uma prova da importância da continuidade do seu processo. Rever o próprio manifesto, depois de anos de vida e experiência, possibilita afirmar que algumas intenções foram *unavoidable/inevitáveis*. Ou revelam o fato de você mesma não entender uma das suas próprias propostas (*don't understand that one*) reiterando a qualidade do movimento em seu trabalho, que como parte das artes vivas (*time-based*), é constantemente atualizada e se transforma no tempo.

Yvonne, retomo o “*no*” e a recusa a certos princípios estéticos, onde você recoloca o movimento como *do nothing/ fazer nada*. E aqui sublinho o momento em que Wood convida para discussão o “*Ne travaillez jamais!*” (*Never Work!*) dos Situacionistas; Lembro do “Trabalho-Zero”²⁷ proposto por Hakim Bey; penso em Bartleby “acho melhor não”.

No texto “Doing nothing/ nothin’ doin’: revisiting a minimal approach to performance” você comenta sobre características da performatividade no trabalho “The Concept of Dust, or how do you look when there’s nothing left to move?”, de 2015. A paisagem de movimentos e gestos era também composta por ocasionais “paradas”. Na estrutura, quando os performers estão parados eles estão encenando entre duas opções propostas: “*rest/ descansar*” ou “*stopping to choose/ parar para escolher*”. E você se pergunta: “É mesmo possível, dentro ou fora do palco, “não fazer nada”? *Is it even possible, on or off stage, to “do nothing”?*²⁸

Essa pergunta, e sua atenção em produzir obras que permitem outras maneiras de fazer ou não fazer, me parecem fundamentais no mundo atual onde *a atividade pura nada mais faz do que prolongar o que já existe*.²⁹

E agora, Yvonne? Desde março do ano passado não vivemos nenhuma experiência presencial em público. *I have always made a public art to be viewed by people sitting together in a public space*.³⁰ E é com uma mistura de estranhamento e saudade que encaro essa sua frase como a principal premissa do que fiz até agora em dança. Viver algo junto com outras pessoas, ao vivo, no mesmo espaço-tempo.

²⁷ “A recusa do Trabalho pode tomar a forma de vadiagem, embriaguez em serviço, sabotagem e pura falta de atenção, mas também pode originar novos modos de rebelião: mais empregos de autônomos, maior participação da economia “informal” e *lavoro nero*, fraudes no sistema previdenciário e outras opções criminosas, cultivo de maconha etc. – atividades mais ou menos invisíveis se comparadas com as táticas de confronto tradicionais da esquerda, tal como a greve geral.” Bey, 2001, p. 65.

²⁸ Rainer, 2017, p. 36.

²⁹ Han, 2015, p. 53.

³⁰ “Fiz sempre uma obra pública, para ser vista por pessoas sentadas juntas em um espaço público.” Wood, 2007, p. 25.

Yvonne,

*Feelings are facts?*³¹

31 “Sentimentos são fatos?” Em 2006, Yvonne Rainer publica sua autobiografia *Feelings are facts: a life*. A frase é do seu psicanalista John Schimel. Depois de ter experimentado uma redução quase total da expressão/emoção dos dançarinos em suas peças, com a atenção para as noções de “concreto, sólido e presença material”, questões em ressonância com características minimalistas e conceituais; É a partir de 1972, depois de uma crise físico-psíquica e da intensificação de seu interesse e convivência com o movimento feminista, que Yvonne começa a trazer outras qualidades físicas, psicológicas e narrativas para suas peças, coincidindo também com a escrita do seu primeiro roteiro do longa metragem, “Lives of Performers”.

caminhando

é possível
que a nossa classificação como espécie
é uma possibilidade
seja consequência
de quando passamos de quadrúpedes a bípedes

passamos a andar
quando passamos a andar
há aproximadamente 3,2 milhões de anos encontraram
Lucy andava
entre 3,9 e 4,1 milhões de anos
encontraram no norte do Quênia
um fóssil
pelos dentes mediram e um pedaço da tíbia
é ancestral de Lucy,
já caminhava
há quantos milhares de anos
Australopithecus andavam
por aí
nossos ancestrais e suas crianças caminhavam e vagavam pela terra
era uma terra toda
e cada uma e cada um de nós aqui
está por aqui
porque foram andanças
cada uma pessoa é fruto de tantas outras
caminhadas nesse mundo antigo
antes de escrever a história muito antes
já caminhavam
antes de plantar caminhavam
e vivíamos como nômades como
os santos como os loucos vivem
indigentes dissidentes fugitivos migrantes
caminham
a casa é o caminho

na literatura nela mesma
para o pensamento grego
andar e pensar
ligados

“o pensamento é extensão das mãos?”
 ou o pensamento acontece a partir dos pés?
 olhe pro seu pé.
 no Templo Soto Zen Busshinji
 no bairro da Liberdade
 antes de entrar na sala de zazen
 antes de entrar
 tiramos os sapatos
 e tem uma placa que diz
 olhe pro seu pé
 a placa diz
 olhe pro seu pé
 só isso
 antes de entrar
 na sala de zazen

caminhando

Thoreau era puxado para oeste (metade do séc. xix)
 John Cage caçava cogumelos (começo do séc. xx)
 Bashô perambulou até a morte (séc. xvii)
 peripatéticos pensavam (iv a.c.)
 Leonardo Fróes encontra seus poemas

caminhando no gelo

Herzog fez a viagem de Munique a Paris – pela saúde da amiga Lotte – com um casaco uma bússola e uma sacola, segundo ele, “na certeza que ela viveria se fosse encontrá-la a pé” (1974)
 o encanto funcionou e Lotte quando estava muito velha pediu pra Herzog desfazê-lo estava na hora dela partir

foram caminhadas

as visitas dadaístas (déc. de 20)

deambulações surrealistas (déc. 20)

e as derivas situacionistas (déc. 60)

o homem que caminha, l'homme qui marche, escultura de Giacometti

“o equilíbrio natural do passo”, ele disse. 183 cm em bronze. o homem só, a meio-passo, com os braços pendurados. – (1961)

caminhando é o título da proposição de Lygia Clark (1963)

– a fita de Möbius espiralada como o DNA –

delirium ambulatorium foi a proposta de Hélio Oiticica para *mitos vadios* (1978)

“a) caminhar pela
periferia da área-baldia demarcada durante a duração da performance:

caminhar

to

and

fro

sem linearidade

ambulatoriar:

inventar ‘coisas para

fazer’ durante a caminhada”

a pé Arthur Barrio andou por 4 dias e 4 noites, durante 96 horas, no Rio de Janeiro,
sem parar, *4 dias e 4 noites* (1970)

Ffiona Campbell caminhou dos 16 anos até completar 27 anos

caminhando por 11 anos até chorar nos “rochedos brancos de dover” (1983-1994)

caminhando Harry Dean Stanton, Travis,

percorre o filme *paris-texas* (1984)

o filme é uma longa caminhada de Travis pelo deserto

e Travis usa um boné vermelho

Marília Garcia escreveu *20 poemas para o seu walkman* “querendo que o leitor ouvisse os textos no
ritmo do andar” (2007)

há quase vinte anos Edith Derdyk conduz caminhadas como práticas poéticas e fez a expedição

pelas margens de são paulo, com mais duas pessoas, uma caminhada de 220 km (2017)

study for the path é o vídeo de Bill Viola. um recorte do percurso de pessoas andando em linha para

uma mesma direção. não temos acesso ao começo ou fim desse caminho, são pessoas de diversas

idades e culturas, passando continuamente por um bosque (2002)

Vito Acconci sugeriu em *following piece*: seguir um pedestre sem que ele perceba até que ele entre
em algum lugar (1969)

em *sometimes making something leads to nothing* Francis Alys foi empurrando pela rua um bloco
de gelo até derreter totalmente (1997)

“só tem uma regra: isto é uma experiência silenciosa. mas se algo te incomodar, pode me dizer. você
pode interromper a experiência quando quiser. para começar, só peço que feche os olhos”. é com essa
instrução que Myriam Lefkowitz inicia *walk, hands, eyes (a city)*, um trabalho que tem sido realizado
desde 2010, em diversas cidades do mundo.

Um/a performer conduz, pela mão, um/a participante de olhos fechados em um percurso pela cidade
e pede para que ele/a abra e feche seus olhos, registrando apenas algumas cenas escolhidas ao acaso
pelo caminho. o trabalho tem a duração de aproximadamente uma hora.

caminhando

Paulo Nazaré saiu da região do Rio Grande, Minas Gerais, até Nova York,
sem nunca limpar os pés, para lavá-los somente no rio Hudson (2011-2012)

andar para chegar em algum lugar
andar pelo caminho de outra pessoa

andar para nada

deixar pegadas que vão desaparecer
cravar nas solas dos sapatos mensagens
mensagens pra os próprios pés
ou deixar mensagens impressas no caminho
na área militar dos EUA em Porto Rico
onde fazem testes de mísseis e bombas
área proibida
testes de mísseis e bombas
Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla entraram
e deixaram na areia da Ilha Vieques
deixaram pegadas
com textos e desenhos gravados nas solas dos sapatos (2001-2002)

WARNING:

CIVIL DESOBEDIENCE

WILL CONTINUE

a desobediência civil vai continuar

caminhando

"*sauntering*" palavra que deriva da busca pela terra santa
na idade média

e *saint terre* foi se transformando em *sans terre*,

"sem terra, sem nenhuma casa em particular, mas igualmente em casa onde quer que seja"

h. d. thoreau

no meu caminho

a pedra caminha junto

tudo caminha

érica zingano

“a linha esse caminhar linear de sinais gráficos”

vilém flusser

“uma linha aos olhos é uma sequência de pontos”

marília garcia

o ouvido não tem uma linha

os pés

já viram um grupo muito grande de pessoas aglomeradas andando?

por exemplo nos túneis do metrô

e você vê, é muito claro

como andar é lateral

distribuição de peso

de uma perna para outra

o peso o pêndulo

“você nem sempre percebe isso mas está sempre caindo

cada passo você cai

repetidamente está caindo

e se segurando para não cair

caminhando e caindo ao mesmo tempo”

laurie anderson

andar dançar

em cada passo uma pequena dança

Steve Paxton chamou de *small dance*

os micro movimentos que acontecem

para que possamos dar o passo

ou ainda

para que fiquemos parados

o tempo todo

uma pequena dança

no corpo

a distribuição do peso

pra lá e pra cá

um pra lá um pra cá

dançando

e você nem sempre percebe isso

mas o tornozelo a bacia a coluna a cabeça
cada articulação se organiza
em cada passo
você cai

a gravidade

os pés um pouco fora do chão

john cage

quando começaram as cidades modernas
era caminhando que se flanava
e Benjamin fala sobre o flunar
andando vagarosamente
inclusive
Baudelaire levando uma tartaruga pra passear
uma tartaruga ou melhor um cágado ou jabuti
os flaneurs se apresentavam
no contratempo
do trabalho-consumo
andar para estar sem fazer nada
em qualquer lugar

115

“eu fico sempre pensando em quantos passos tem cada poema que leio”

marília garcia

dois mil e vinte dois mil e vinte um
estamos fazendo o mínimo possível de trajetos fora de casa
andamos dentro de casa
meu pai caminha dezesseis passos largos ou dezessete passos curtos no corredor, do quarto à cozinha
da cozinha ao quarto, seguidos de dez minutos de banho de sol no terraço

indo e vindo
quantos passos tem um dia?

walking on the wild side

ouvimos

walking inside

ouvimos o vento
sem sair
o som da cidade
ouvimos
a audição alcança longas distâncias
a audição passeia
e me lembro do final daquele seu poema

“quando
é ontem.

hoje,
nada
anda.”

isabel ramos monteiro

por muito tempo li esse poema como se “nada anda” pudesse dizer que está tudo parado
lendo e relendo
agora percebo olhando
“nada anda”

“nada”
a não-presença das coisas
até a não-presença do nada
vazios
espaços sem intenção
abertos
nada
que se move
continuamente

(o uso de itálicos em – *“caminhando”, “andar para chegar em algum lugar”, “andar pelo caminho de outra pessoa”, “andar para nada”, “os pés”, “os pés um pouco fora do chão”* e *“nada anda”* – evidencia como o itálico se aproxima de uma caminhada, na medida em que provoca a inclinação do eixo da letra – da esquerda para a direita – também feita pelo corpo humano no espaço tridimensional para se deslocar para frente. neste caso, as palavras também passam a *caminhar* deslocadas do eixo central (reto) que, por sua vez, se aproximaria de uma figura de pé, parada.)

animais selvagens migram periodicamente

“quando a manada passa, percebe-se que os animais estão impregnados da rota que escolheram –
que esta, os músculos e hormônios são uma coisa só”

michael mcclure

tartarugas voltam para as praias em que nasceram para colocar seus ovos, depois de anos vagando
pelo oceano tartaruguinhas saem
dos ovos na areia e vão em direção ao mar
sabem onde está o mar

“o que torna tão difícil às vezes decidir para onde vamos caminhar? acredito que existe um
magnetismo sutil na natureza que, se cedermos inconscientemente, nos dará a direção certa.”

h. d. thoreau

é possível,
caminhando



planeta



pinta



pupila



pulga



pó



partícula



plankton

purpurina



pingo



pílula



ponto

se a dança é muitas vezes percebida pelo o que dela some a escrita diferente é o que fica então a voz partículas de som que se desintegram e se desfazem pelo ar me lembra a experiência que tive agora cendo porque o olho enxerga até certa distância e isso varia de pessoa pra pessoa mas eu me dei conta limite possível da visão então ficar vendo os pássaros surgirem do nada é uma experiência de beleza e movimento do vento de repente chegam nesse limite do visível pra nós e podemos vê-las as nuvens a quanto será q deixou de se ouvir quando passamos a ficar tão frontais com a visão intensificada agora gestualidade construída pra ser útil ou pra separar o corpo do trabalho na dança cada movimento é o então como seria dançar com a escrita isso me pergunto te pergunto não seria em linha ou talvez en- você quer ir ser espaço-tempo você pega esse texto se joga na cama faz inúmeras posições eu gosto de um lugar fundamental em qual chão estamos quando se pensa em dança pode se pensar muitas coisas

descrever algumas peças pra quando falarmos dança estarmos mais aproximados então agora por esse trabalho é um vídeo de aproximadamente 1 hora e 45 minutos onde fica passando no fundo preto invertida e os olhos que estão acostumados a ler da esquerda pra direita tem que ficar sempre voltando porque começa onde o sol nasce no leste e então nesse trabalho do cristian de repente começam uns que ser exercitada pra ler ao contrário se divide com o áudio e o sentido que se soma à linha do texto e sionado pelo “festival contemporâneo de dança” que pra esta edição no formato remoto convidou artis- outro trabalho feito por uma artista da cena do movimento das artes vivas do corpo arte time based é o nesse trabalho ela está sozinha em cena e começa a repetir as palavras mesa mesa mesa mesa mesa o gesto do contorno das coisas e vai fazendo as coisas aparecerem pelo nome das coisas e minha ami- fazer variações dramáticas e minha amiga joana disse que parece uma meditação e que vai dando um outro trabalho que sempre me lembro quando o assunto relaciona dança e texto é “toró” de andreia enquanto duas televisões estão dispostas lado a lado por onde acontece um diálogo entre A e B

A: o que ela disse B: ela disse alguma coisa só pra si mesma por exemplo cada televisão é uma letra porque o diálogo é uma adaptação do texto “a alma e a dança” de paul valery e quando vemos vamos que está num plano mais recuado no fundo talvez então esses trabalhos que trouxe pra conversa são com ela e assim também nos damos conta de que estamos sempre perdendo alguma coisa se você já se pensarmos em coreografia a coisa muda de figura e eu não saberia dizer o porque talvez porque a facilidade andreia diz “a coreografia é uma língua língua para que algo (humano ou não humano) fale se publicações mitológicas do terreyro coreográfico financiada pelo fomento à dança andreia segue nos mum seria admiração por aquilo que é belo que o faz sentir-se bem ou por propiciar uma contemplação imaginar e pensar coisas que sozinho não aconteceria”

a gente é o que a gente contempla o coreógrafo e dançarino steve paxton conta em uma entrevista que água com gelo a direita com água bem quente e a do meio com a temperatura ambiente ela convidou os mãos na bacia do meio “a bacia do meio parecia quente para uma mão e fria para a outra eu conseguia mentais da outra mão a mente pode viajar por dentro do corpo eu acho que esse experimento foi a expe-

teria mais a ver com dança porque a voz também some desaparece no ar aliás essa dissipação das morando no alto da montanha e com um largo horizonte podemos ver pássaros desaparecendo e apare- disso que muitos pássaros estão ali mas para nós surgem “do nada” esse nada nada mais é do que o depois fui reparando que com as nuvens também é assim não é que elas se formam do nada mas pelo visão da retina está sobrecarregada e faz tempo que concentramos a sensibilidade entorno dos olhos o pelo excesso de telas frente única plano padrão dançar é uma ação que pode desmobilizar toda uma trabalho em si sem constituir um significante mas fazer espaço-tempo com outras possibilidades e quanto você lê algo acontece e te mobiliza de um jeito que você precisa se levantar sair posição frontal e usar o chão pensar no chão trabalhar no chão deixar tudo espalhado no mesmo plano do chão o chão é por exemplo qual é a primeira imagem que você pensa quando pensa em dança então vamos precisar exemplo eu quero trazer pra gente um exemplo de um trabalho do cristian duarte chamado “: play >” uma linha de texto e o texto corre ao contrário o vídeo é uma linha então você vai lendo a linha correndo pra ler o texto que está escrito da direita pra esquerda já li que a escrita no oriente é feita ao contrário áudios de pessoas contando suas experiências com outros trabalhos aí a atenção que já estava tendo o que as pessoas estão falando o vídeo conta a trajetória de cristian na dança e foi um trabalho comis- tas pra falarem dos seus processos em vídeo

trabalho “black” de mette edvarsen que ela apresentou nessa bienal de arte “faz escuro mas eu canto” mesa mesa mesa oito vezes e depois cadeira cadeira cadeira cadeira oito vezes e assim ela vai fazendo ga joana disse que é tipo dogville de voz e ela vai fazendo tudo de maneira repetitiva e monótona sem sono bom adoramos peças que dão sono e você pode descansar de ter que ver dar sentido etecétera yonashiro andreia está com um uniforme de gari e fones de ouvido e ela dança com ênfase e tônus

e o diálogo se dá entre as televisões mas acontece muitas vezes de triangular com a dança de andreia distribuindo nossa atenção entre o texto escrito dos diálogos que estão na tela e a dança de andreia trabalhos que fazem a gente se dar conta da nossa própria atenção e sua distribuição e o que fazemos leu minha carta pra yvonne rainer você viu que a dança sempre foi considerada uma arte menor mas coreografia se estende pelas dinâmicas de arquitetura e de poder e consiga ser identificada com mais a coreografia é uma língua ela lambe” neste mesmo ensaio publicado por andreia como uma parte das perguntando “porque alguém se demora ao ver o outro dançar podemos intuir vários motivos o mais co- de algo que era necessário de quem vê ter seu mundo bagunçado momentaneamente fazendo-o sentir

uma professora de ciências propôs um experimento onde colocava três bacias: a da esquerda com alunos para colocarem a mão em cada uma das bacias da extremidade e depois mergulharem as duas sentir minha mente sampleando em uma mão e sua realidade e aí as mudanças de legiões e ocupações riência que direcionou minha mente para a dança ou pelo menos para o tipo de dança que eu tenho feito”.

THREE DANCES

1.
Saliva

2.
Pause.
Urination.
Pause.

3.
Perspiration.

Summer, 1961
G. Brecht

CENA DA DANÇA I

sonhe.

CENA DA DANÇA II

sonhe junto.

CENA DA DANÇA X

pense em todos os seus movimentos na vida
como movimentos de dança.

respire

observe

escute

toque

e mova-se entre

a Terra

e o Céu

*a entrevistadora entra na página
a página está branca e vazia*

uma pessoa 26 letras alguns signos gráficos pontuação espaços entre

você pode ver três linhas pretas preenchendo o topo da página agora quatro

*a entrevistadora está há quase um ano preparando esta entrevista mas não conseguia preencher a página
a página estava branca e vazia*

*por um ano esta página
esteve por um ano esperando
preenchida de nada
sem ideias
sem palavras
nada*

a esta altura você pode ver uma mancha maior de texto treze linhas nada sobre a entrevista

*a entrevista
está para começar
sente-se
você já está sentada*

*bem-vinda
estamos esperando
esperando as questões elas estão um pouco atrasadas*

esperando esperando esperando esperando esperando esperando

e já é tarde

*esta página está vazia
a entrevistadora está sozinha*

*a entrevistadora não está mais sozinha
a página a entrevista as questões estão aqui*

*prontas
para serem lidas*

*estamos juntas aqui
uma entrevistadora uma entrevistada e mais alguém nessa página*

*the interviewer enters the page
the page is white and blank*

one person 26 letters some graphic signs punctuation spaces in between

you can see three black lines filling the top of the page already four

*the interviewer is almost a year preparing this interview but she couldn't fill the page
the page was white and blank*

*for a year this page
was waiting for a year
filled with nothing
no ideas
no words
nothing*

at this point you can see a bigger stain a text stain twelve lines nothing about the interview

*the interview
is about to start
have a seat
you are seating already*

*welcome
we are waiting
waiting for the questions they are a little bit late*

waiting waiting waiting waiting waiting waiting waiting waiting

it's already afternoon

*this page is empty
the interviewer is alone*

*the interviewer is not alone anymore
the page the interview the questions are here*

*ready
to be read*

*we are here together
an interviewer an interviewee questions and someone else in the page*

Mette

Mette Edvardsen nasceu em Lørenskog, Noruega, em 1970. É coreógrafa e performer. Iniciou sua carreira, em 1994, como dançarina. Investiga como os meios vídeo, livro e escrita estão relacionados com a arte da performance.

I: quando a linguagem não é material

No meu trabalho, eu uso a linguagem como material, e talvez não seja fácil entender o que isso significa exatamente, assim, fora de contexto. O que é material (no meu trabalho)? Assim, ao definir quando a linguagem não é material, talvez isso nos dê alguma indicação do que é a linguagem como material. Linguagem é informação, comunicação, expressão, discurso, estrutura, símbolos, gramática... A língua pode ser escrita ou falada. Existem línguas que são apenas orais, por exemplo algumas das línguas Sámi, e o Latim é uma língua escrita não falada como tal. A palavra 'linguagem' também pode ser usada para falar sobre movimento, na dança. Nós falamos de 'linguagem' e 'vocabulário' quando falamos sobre dança. Também 'linguagem corporal', quando falamos sobre comunicação não verbal, comportamento, gestos e, eu adicionaria, voz. Portanto, para mim, quando digo que trabalho com a linguagem como material, significa que eu foco em aspectos da língua, falada ou escrita, e a dobro, puxo e estico, para compor ou escrever minhas peças. Eu a uso para que outra coisa apareça. Não é que ela deixe de ser língua, ela continua carregando significado, ela segue de acordo com suas próprias leis e lógicas, mas eu a uso para, a partir dela, fazer algo além do que eu faço na vida cotidiana, ou quando – como agora – tento usá-la como meio de expressar alguns pensamentos para você. E apenas isso. Então, neste exato momento, a linguagem não é material. Eu estou pensando e escrevendo meus pensamentos para você. Eu não estou usando-a para que outra coisa apareça.

128

I: por que e quando a língua aparece na prática artística da entrevistada

A língua apareceu no meu trabalho quando eu estava removendo o objeto como material. Há algum tempo eu trabalhava nos objetos e estava questionando minha relação com eles e seu papel no meu trabalho. Então eu pintei todos os meus objetos de preto para fazer com que desaparecessem. (Assim como no teatro, objetos pintados de preto que ficam nos bastidores não são parte do cenário, estão lá mas não estão.) Eu queria começar com nada, estar em um espaço vazio sem coisas. E então as palavras vieram. Eu comecei a nomear coisas no espaço, me relacionar com elas e, aos poucos, coisas (invisíveis) apareciam, assim como uma nova forma (para mim) de escrita. Através do trabalho com a língua 'algo mais apareceria' - e isto é o trabalho.

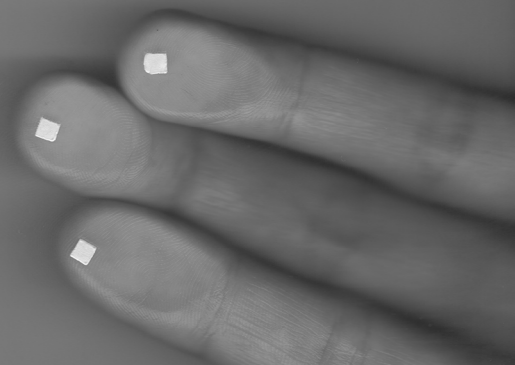


I: a entrevistada situa seu trabalho no *campo das artes performáticas* como coreógrafa e performer Por que a entrevistada não chama sua prática de *dança*

Eu gosto de “campo das artes performáticas” porque ele é amplo e inclui a dança. Penso que, muito pelo contrário, essas categorias dizem mais sobre um modo de trabalhar (e produzir) do que de como meu trabalho se encaixa ou não nestas categorias. Muitas vezes eu sou incluída na categoria *artes visuais* e, algumas vezes, também na *literatura*. Eu penso em mim como alguém que dança e que performa. Às vezes eu digo *coreógrafa*, o que tem mais a ver com as responsabilidades como criadora. Contextos diferentes pedem por diferenciações diferentes. Quando sou colocada em uma caixa, ainda costuma ser na da *dança*. Não na do *teatro*. Acho que para alguns dos meus trabalhos parece ser um pouco desnecessário argumentar que “isto é dança!” a partir da forma que eles assumem. Isto criaria expectativas equivocadas e deixaria em segundo plano o interesse ou as intenções do trabalho. Estou pensando em “Time has fallen asleep in the afternoon sunshine”, em que aprendemos livros de cor e os performamos em encontros individuais com o público que nos escuta recitar seu conteúdo. Aqui, dizemos que nos “tornamos” livros, e eu argumentaria que este projeto está mais próximo da dança do que do teatro. Eu já usei diversas mídias em meu trabalho, a performance em um livro, na rádio, no vídeo, na ópera. Eu uso diversas mídias sempre em relação à arte da performance como uma prática e uma situação. Quando escrevo não é para me tornar escritora, mas para alargar limites da minha própria prática e campo. Alguns anos atrás me parecia importante afirmar que o trabalho ainda era dança e/ou coreografia. Parecia importante dizer que “dança também é isto”, mais do que defini-lo como outra coisa à parte. E daí, se fosse? Isto foi antes das assim chamadas dança e coreografia “expandidas”.

I: como a prática de dança e a pesquisa de movimento modificam a escrita a fala e a leitura da entrevistada

Eu estou sempre trabalhando com o corpo no espaço. Quando escrevo, não é a tela ou a página que são meu *feedback* (retorno), é o espaço e é o tempo. Eu falo em voz alta o que eu escrevo, quando escrevo. Eu estou no espaço. Trabalho com o tempo – como ritmo e duração. Em minhas peças o texto, geralmente, é carregado por um corpo, está sendo falado ou cantado. Eu trabalho com presença.



I: por que coreografia como *escrita* ao invés de *poesia* ou *escrita experimental*
Como a entrevistada se relaciona com a ideia de *coreografia*

Acho que isso tem a ver com a intenção do trabalho, assim como a prática. Minha prática acontece através do meu corpo em um estúdio. Eu brinco no espaço, pelo menos como parte principal da criação. Estou compondo no espaço (e tempo), não no papel ou não apenas através da escrita. Claro que pode parecer, ou também ser lido, como poesia ou escrita experimental. Tudo bem. Mas estou interessada nessa noção mais ampla da escrita, dentro da coreografia portanto, e em como nós a entendemos e situamos. Este é um espaço interessante.

I: o personagem Gregor Samsa aparece na peça da entrevistada "oslo"
A entrevistada chamou sua editora de Varamo Press em homenagem a Varamo outro personagem de livro O livro "Fahrenheit 451" inspirou o trabalho "Time has fallen asleep in the afternoon sunshine" – uma biblioteca de livros vivos A entrevistada é uma leitora de romances O que mais a entrevistada gosta de ler O que a entrevistada está lendo agora

Sim, você tem razão, eu sou uma leitora de romances. Eu gosto do formato longo. Gosto de estar com um livro. O tempo e espaço que ele oferece. O fluxo. Mas não sou uma leitora de histórias. Precisa haver algo mais. A linguagem é importante. Eu também leio poesia. Existem lugares em que prosa e poesia se encontram. Neste momento estou lendo "Om utregning av romfang" que se traduz em algo como 'Sobre o cálculo do espaço', do autor dinamarquês Solvej Balle. Recebi o primeiro livro como presente de uma pessoa amiga, faz parte de uma série de 7 livros. Agora estou no livro 2, que acabou de aparecer em Norueguês. É o raro tipo de escrita que dá cor a como eu vejo o mundo ao meu redor, cada pequena coisinha ou evento. É bastante extraordinário.



I: a entrevistada trabalha com palavra também como possibilidade de movimento O texto participa do trabalho da entrevistada como um corpo que performa ocupando espaço o espaço em si e o espaço da imaginação o espaço na mente da audiência Onde está a linguagem no corpo

*a entrevistadora abre a boca dando espaço para as questões saírem
ela vai até o espelho para encontrar mais questões dentro do buraco escuro de sua boca
não há nada lá então a entrevistadora percebe que as questões estão nas pontas de seus dedos*

O corpo está sempre presente na minha escrita. Tanto em como eu experiencio o ato de escrever, quanto na escrita ela mesma. Isso foi interessante de descobrir quando trabalhava em aprender livros de cor, até que ponto o corpo é também importante para o processo da memória. Quando começamos, eu achava que, a fim de memorizar – uma palavra específica –, seria importante entendê-la. Então, quando me deparava no meu livro com palavras que não entendia completamente, eu iria procurar seu significado. Mais tarde aprendi que de fato era mais importante – para a memória – ser capaz de dizer a palavra, de pronunciá-la, do que entendê-la. Ambas as memórias oral e aural, a memória muscular da coordenação da língua na boca, bem como ouvir o padrão sonoro que a palavra gera é o que a mantém lá. Gosto de como em inglês se diz 'learn by heart' [na tradução literal, aprender pelo coração, saber de cor]. Em algumas línguas se diz 'aprender pela cabeça'. Se tento situar onde em meu corpo está meu 'livro' memorizado, eu não posso, de fato, apontar para ele. Quando abro minha boca neste exato momento, também nada sai. Como se eu estivesse mutada. Não é o mesmo que não-falando. Em algumas peças eu penso em mim como um meio entre palco e público, que o texto passa através de mim, ou que as pessoas podem ver coisas através de mim.

I: como a entrevistada escolhe quando o texto deve ser lido ou escutado em suas peças

Isto é parte da própria escrita. Quando escrevo já sei 'onde'. Não escrevo primeiro para então direcionar o escrito ou encontrá-lo no espaço. Por exemplo, na peça "oslo", a meu ver, o texto era uma jornada pelo espaço. O texto era parte de um movimento mais amplo, desde a minha voz, como performer em cena, até os displays de LED lidos pelo o público em silêncio, até o coro cantando enquanto estava sentado entre as pessoas do público. Estas escolhas são parte do processo de escrita.



I: *performances* | *other media* | *artist's books* | *publishing house* são categorias que a entrevistada usa para organizar seu website O que leva a entrevistada a decidir com qual mídia trabalhar

Isto também depende muito do material, do contexto, do propósito. Às vezes o que é feito no papel é um vestígio de algo, às vezes o papel é um novo espaço para experimentação. Não tem uma ordem habitual das coisas, cada trabalho tem sua própria lógica, faz suas próprias perguntas, tem suas próprias necessidades.

I: como a experiência de fazer uma peça tem a ver com edição

Você quer dizer comparativamente, como fazer peças é ou seria como editar? Penso que estas duas coisas estão provavelmente muito próximas, sim. De que modo compor, de que modo escrever, editar é parte disso. Pelo menos do jeito que eu trabalho. Imagino que alguém poderia falar, também, de edição em tempo real, mas no meu caso penso que a edição acontece através do processo de escrita, é parte do processo. Eu não costumo cortar cenas inteiras de uma peça uma vez que ela está feita. É uma construção delicada, onde os elementos se estruturam uns nos outros.



I: quando a entrevistadora foi assistir a "Time has fallen..." na 34ª Bienal de São Paulo ela percebeu que ninguém conseguia notar que um trabalho de arte estava acontecendo Parecia uma conversa íntima O trabalho desaparecia como peça de arte e se fundia com a vida A entrevistada está interessada na vida como arte

Não sei se é sobre vida como arte, mas estou interessada em diferentes formas de endereçar. Gosto que você diga que o trabalho desaparece. Acho isso bastante interessante, estar em um trabalho que não está lá para ser visto. Está lá para um 'leitor' ou uma 'leitora' naquele momento. Acontecendo entre nós. E não precisamos nos isolar do mundo ao redor. E ainda assim não é um trabalho relacional, não é 'sobre' nós dois estarmos lá, juntos. Tem algo mais, uma experiência está sendo compartilhada. Em geral, acho que eu também trabalho em um volume mais baixo. Faço peças que não empurram para fora, mas que puxam para dentro. Gosto de deixar o público estar. Deixá-los fazer sua jornada dentro da peça. Como artista hoje isso se torna um gesto político, trabalhar com invisibilidade, propor trabalhos discretos, não-visuais, abstratos. Estamos trabalhando e vivendo em um regime de atenção. Como podemos propor outra coisa dentro disso, para resistir a isso – não simplesmente desaparecendo, como se resignando ou se retirando, mas propondo outros modos de trabalho e talvez também dispersando a atenção para longe do artista singular, em direção à arte em si. Se faço arte não é para me expressar, não é sobre mim. É porque estou descobrindo algo, estou propondo algo, compartilhando algo.

I: "Black" (2011) "No Title" (2014) "We to be" (2015) and "oslo" (2017) nas palavras da entrevistada "esta série de peças começou com o desejo de fazer algo com nada" *Nada* também aparece em "Time has fallen asleep..." no sentido de que trabalho não é facilmente visível (e não há nada a ser visto) A entrevistada mencionou esta série em "nota para o leitor" no livro "not not nothing" ("não não nada") "começar com nada e terminar com nada, e tudo acontece entre" Seria esse *nada* um desejo de ruptura com o excesso de coisas produzido pelo capitalismo

Bom, como romper com a besta do capitalismo, ainda nem sequer estamos livres de reis e rainhas! Mas podemos resistir ou podemos apenas ser coniventes ou resignados? Talvez eu esteja tendo uma visão míope sobre isso, e talvez isso seja também uma estratégia de sobrevivência. Ou seria isto uma forma de liberdade a que estou reivindicando? Mas não sou muito estruturada, não trabalho com planos ou objetivos de longo prazo. Trabalho em proximidade à minha prática, ao que faço e crio. E algumas vezes isto também se parece com resistência. Mas sobre o 'nada', acho que uma coisa que tem sido importante para mim é trabalhar contra a visualidade. Isto não significa que não seja estético, que não haja nada a ser visto, que seja minimalista, que seja sobre desconstrução – significa simplesmente que o sentido óptico não vem em primeiro lugar, não é o guia. Para mim a dança não é principalmente uma forma de arte visual. Outros sentidos estão sendo engajados. Como a escuta, o sentimento, a memória e a imaginação. Portanto, eu trabalho com outros focos.

I: teria o *nada* no trabalho da entrevistada alguma coisa a ver com a prática zen

Eu mesma não estou praticando o zen, não medito. Mas faço outras coisas que provavelmente estão perto da meditação. E isto vem de diferentes práticas corporais e trabalhos com a presença. Eu sintonizo em um volume mais baixo, e isso faz com que outras coisas apareçam.

I: continuidade é um desafio dos nossos tempos “Time has fallen asleep in the afternoon sunshine” é um projeto em andamento há mais de 10 anos em diferentes países A entrevistadora fica curiosa em saber um pouco sobre o processo de encontro e trabalho com as diferentes pessoas e sobre como você lida com as suas línguas e escolhas de livro

A questão da linguagem está sempre ali, em “Time has fallen asleep in the afternoon sunshine”. Para começar nós performamos o trabalho em uma biblioteca. E como as bibliotecas são espaços públicos, acho importante que também tenha livros na língua local além do inglês, que é nossa língua de trabalho. Nem sempre nós já temos livros, integrando o projeto, na língua de algum lugar para o qual somos convidados. Quando esse é o caso, nós trabalhamos com “novos livros”. Novas pessoas são convidadas a fazer parte do projeto e a selecionar um livro, que elas gostariam de *ser*, para aprender de cor. A escolha dos livros é inteiramente aberta, é sempre a própria pessoa que escolhe que livro deseja aprender. A única coisa que é pré-definida é a língua. E dependendo do lugar, eu ou algum dos “livros” conhecemos pessoas locais, ou a programação que nos convidou me coloca em contato com pessoas. Daí nós compartilhamos um processo de familiarização com o projeto, de como ele funciona, nossas intenções, e acordamos um contrato/remuneração de trabalho. E dependendo de onde, e também de cada pessoa, nós nos encontramos com mais ou menos frequência para trocar durante o processo de aprendizagem. E o processo de escolha dos livros é sempre tão excitante. É um momento de trazer à tona perguntas, compartilhar e descobrir livros e autores, e ouvir as leituras e os pensamentos das pessoas em relação aos diferentes livros, e o que motiva uma escolha. A esta altura tenho uma longa lista de livros que quero ler, não vou dar conta!

I: atenção memória sutileza são qualidades que experimentamos nos trabalhos da entrevistada Nenhuma delas é estimulada no dia-a-dia da sociedade neoliberal Por que são importantes para você

Acho que eu mesma preciso dessas qualidades, na minha vida tanto quanto na arte, então eu procuro isto. Existe tanta diversidade, como é possível que isso também não seja representado na arte? Para mim, o problema hoje é que perdemos a habilidade de diferenciar. A eficiência faz isso. A gente para de fazer perguntas, de correr riscos reais. Quando faço uma peça eu não quero apenas fazer algo que funcione, eu quero descobrir algo. Como espectadora eu procuro isto na arte. Não quero apenas que me sirvam um produto suave em que me dizem o que pensar, quero pensar e sentir eu mesma, e que exista um espaço de abertura.

I: a entrevistadora notou que no teu website o título “Time has fallen *alleep* in the afternoon sunshine” está escrito com este erro Erros são comuns Como você lida com os erros

Nossa, não percebi esse erro no meu site! Onde está? Claro que erros acontecem. E, dependendo do erro, eu o mantenho ou o corrijo. Se é um bom erro eu o repito.

I: a entrevistadora quer saber sobre a visita da entrevistada ao Brasil em 2021 para a 34ª Bienal de São Paulo – era o início de reabertura para a vida social após um longo regime de quarentena por conta do coronavírus Foi um momento bem tenso O presidente organizou um ataque público de ameaça à democracia durante o feriado nacional de 7 de Setembro (Independência do Brasil) enquanto as peças da entrevistada eram apresentadas

Eu estava tão feliz de vir para São Paulo e para a Bienal. Também para mim esse foi um momento de abertura para o mundo. Eu não via a hora de finalmente encontrar na vida real a Paloma, a Pâmela, a Veridiana e a Joana – os ‘novos livros’. Como a Bienal já havia sido adiada por um ano, àquela altura tínhamos uma longa conversa em andamento – à distância. E eu não tinha certeza, até o último minuto, se essa viagem iria realmente acontecer ou não. Ao mesmo tempo de “Time has fallen asleep”, que foi também instalado no formato de exibição dentro do pavilhão, eu também estava performando “Black” e “No title” durante a semana de abertura. Então meus dias estavam totalmente ocupados, e eu não tive tempo de visitar nada fora da bienal. Eu fui embora de São Paulo antes do feriado nacional e do ataque público a que você se refere. E agora tudo isso está borrado como linha do tempo, mas é desconcertante, todos estes eventos pelo mundo, como no Brasil, que abalam a democracia. É uma loucura como mentiras descaradas podem ser não só expressadas sem rodeios, como também serem apoiadas. É difícil acreditar que isso vá acabar bem. Mas sabe, minha imagem dessa visita a São Paulo é também passear por esse maravilhoso pavilhão, uma paisagem imensa repleta com arte de todo tipo, de toda parte do mundo e de diferentes tempos. Era tão lindo. Eu costumo achar esse tipo de evento artístico de grande escala um tanto quanto avassalador, no sentido de meio desgastante, mas naquele momento era apenas refrescante, e muito inspirador. Por alguns dias, para mim, o mundo era aquilo.

I: nesses tempos tão duros de fascismo crescente ao redor do mundo todo com tantas ameaças de fim e de extinção da diversidade Onde está a arte

Eu não sei responder essa pergunta neste momento de outra forma que não seja encorajar a todos nós, inclusive eu mesma, a fazer e praticar arte do modo que acreditamos que isso deva ser feito. Ser capaz de fazer arte parece tanto um privilégio quanto uma necessidade. Trata-se tanto de curiosidade quanto de sanidade.

a entrevistadora gostaria de agradecer a entrevistada por ter publicado o livro com textos das quatro peças mencionadas aqui De outro modo ela não poderia ter feito esta entrevista

*a página é nosso espaço
estamos aqui juntas
por uma hora ou menos
mais ou menos*

*a entrevistadora - se foi
a entrevista - se foi
o fim - se foi*

*tem alguém
lendo isso
aqui agora*

the interviewer wants to thank the interviewee for publishing the book with the texts from four pieces otherwise she couldn't do this interview

*the page is our space
we are here together
for one hour or less
more or less*

*the interviewer - gone
this interview - gone
the end - is gone*

*is anyone
reading this
right now*

I: when language is not material

In my work I use language as material, and perhaps it's not easy to understand what that means exactly, like this, out of context. What is material (in my work)? So by defining when language is not material, maybe it could give some indications to what language as material is. Language is information, communication, expression, discourse, structure, symbols, grammar... Language can be written or spoken. There are languages that are only oral, some of the Sámi languages for example, and Latin is a written language not spoken as such. The word 'language' can also be used to speak about movements, in dancing. We speak of 'language' and 'vocabulary' also when speaking about dance. Also 'body language', when speaking about non-verbal communication, behavior, gestures and, I would add, voice. So for me, when I say I work with language as material, it means that I focus on aspects of language, spoken or written, and bend, pull and stretch it, to compose or write my pieces. I use it for something else to appear. It's not that it stops being language, it still carries meaning, it's still within its own laws and logics, but I use it to make something else from it, than what I do in everyday life, or when I am – like now – trying to use it as a means to express some thoughts to you. And just that. So right now, language is not material. I am thinking and writing down my thoughts to you. I am not using language in order for something else to appear.

I: why and when did language appear in the interviewee's artistic practice

Language appeared in my work when I was removing objects as material. For some time I had worked in objects and I was questioning my relation to them and their role in my work. So I painted all my objects black to make them disappear. (As in the theatre, black painted objects that are back stage, not part of the set, they are there but not there.) I wanted to start with nothing, to be in an empty space with no things. And then words came in. I started to name things in space and relate to them, and little by little (invisible) things would appear, as well as a new form (for me) of writing. Through the work with language 'something else would appear' – and this is the work.

I: the interviewee situates her work in the *performing arts field* as a choreographer and performer Why doesn't the interviewee name her practice as dance

I like 'the performing arts field' because it's wider, and it includes dance. I think, if anything, these categories speak more to the way of working (and producing), than to how my work fit or not into a category. I am often included in visual arts and sometimes in literature too. I think of myself as a dancer and a performer. I sometimes say choreographer, which has then more to do with responsibilities, as a maker. Different contexts ask for different differentiations. When I am placed in a box, it's still mostly in dance. Not theatre. I guess that some of my work would feel a bit unnecessary to debate as 'this is dance!' from the form they have. It would create wrong expectations, and sidetrack the interest or intentions of the work. I am thinking of "Time has fallen asleep in the afternoon sunshine", where we learn books by heart and perform them as one-to-one encounters with audiences that listen to us reciting our contents. Here we say that we become 'books', and I would argue that this project is closer to dance than theater.

I have used different media in my work, a performance in a book, on radio, video, opera. I use different media always in relation to the performing arts as a practice and a situation. When I write, it's not to become a writer, but pushing borders within my own practice and field. Some years ago it felt important to me to claim that the work was still dance and/ or choreography. It felt important to say that 'dance is also this', rather than defining it away as something else. If so, what? This was before dance and choreography was so-called 'expanded'.

I: how do dance practice and movement research modify the interviewee's writing speaking and reading

I am always working with the body in space. When I write, it's not the screen or the page that is my feedback, it's space and time. I speak out loud when I write, what I write. I am in space. I work with time – as rhythm and duration. In my pieces text is usually carried by a body, it's being spoken or sung. I work with presence.

I: why *choreography as writing* instead of *poetry or experimental writing* How does the interviewee relate to the idea of *choreography*

I think this has to do with the intention of the work, as well as the practice. My practice happens through my body in a studio. I play in space, at least as the main part of the making. I am composing in space (and time), not on paper or not through writing only. It can of course look like, or also be read as poetry or experimental writing. That's fine. But I am interested in this larger notion of the written, within choreography then, and how do we understand and place it. That's an interesting space.

I: the character Gregor Samsa appears in the interviewee's piece "oslo" The interviewee named her publishing house Varamo Press after another book character Varamo The book "Fahrenheit 451" inspired the work "Time has fallen asleep in the afternoon sunshine – a library with living books" The interviewee is a novel reader What else does the interviewee like to read What is the interviewee reading now

Yes, you're right, I am a novel reader. I like the long format. I like being with a book. The time and space that offers. The flow. But I am not a story-novel reader. There needs to be something more. Language is important. I do also read poetry. There are places where prose and poetry meet. Right now I am reading 'Om utregning av romfang', which translates something like 'About calculation of space' by Danish author Solvej Balle. I received the first book as a present from a friend, it's part of cycle of 7 books. I am now on book 2, which just appeared in Norwegian. It's the rare kind of writing which colours how I see the world around me, every tiny little thing or event. It's quite extraordinary.

I: the interviewee works with words also as a movement possibility Text participates in the interviewee's work like a body who performs occupying the space the space itself and the space of the imagination the space in the mind of the audience Where is language in the body

the interviewer opens her mouth making space for the questions to go out
she goes to the mirror to find more questions inside the dark hole of her mouth
nothing is in there then the interviewer realizes that the questions are at her fingertips

The body is present in my writing always. Both how I experience the act of writing, and also within the writing itself. This was interesting to discover when working with learning books by heart, to what extent the body is important also for the process of memory. When we begun I thought that understanding – a specific word – would be important in order to be able to memorize it. So when I came across words in my book that I didn't fully understand, I would look up their meaning. Later I learnt that it was in fact more important to be able to say the word, pronounce it, than to understand – for memory. Both oral and aural memory, the muscular memory of the coordination of the tongue in the mouth, as well as hearing the sound pattern the word makes, is what keeps it there. I like how in English they say 'learn by heart'. In some languages they say 'learn by head'. If I try to situate where in my body my memorized 'book' is, I cannot really point to it. When I open my mouth right now, nothing comes either. Like I am muted. It's not the same as not speaking. In some pieces I think of myself as medium between stage and audience, that the text is passing through me, or that the audience can see things through me.

I: how does the interviewee choose when the text should be read or be listened to in the interviewee's pieces

That will be part of the writing itself. When I write I know already 'where'. I am not writing first and then directing it or finding it in space. For instance in the piece "oslo", the text was a journey through space, as I saw it. The text was part of a larger movement from my voice, as the performer on stage, to the LED displays where the audience were silently reading, to the choir singing whilst being seated amongst the audience members. These choices are part of the writing process.

I: *performances* | *other media* | *artist's books* | *publishing house* are categories that the interviewee uses to organize her website What drives the interviewee to decide which media to work with

This also depends so much on the material, the context, the purpose. Sometimes what's made on paper is a trace of something, sometimes paper is a new space for experimentation. There is no regular order of things, each work has its own logics, asks its own questions, has its own needs.

I: how does the experience of making a piece have to do with editing

Do you mean comparatively, how making pieces are or could be like editing? I think that it is probably very close, yes. How to compose, how to write, editing is part of that. At least in the way I work. I guess one could speak of real time editing as well, but in my case I think the editing is happening throughout the writing process, it's part of the process. I don't usually cut entire scenes afterwards, once a piece is made. It's a delicate construction, where the elements build upon each other.

I: when the interviewer went to see "Time has fallen..." in the 34th São Paulo Biennale she realized that nobody could notice that a work of art was happening It looked like an intimate conversation The work disappears as an art piece and melts into life Is the interviewee interested in life as art

I don't know if it's about life as art, but I am interested in different forms of address. I like that you say that it disappears. I find this very interesting to be in a work that is not there to be seen. It's there for the one reader in that moment. It's happening between us. And we don't need to isolate from the world around. Yet it's not relational, it's not 'about' the two of us being there, together. There is something else, an experience is being shared. In general, I think I also work on a lower volume. I make pieces that don't push out, but pulls in. I like to leave the audience be. Let them make their journeys inside the pieces. As an artist today it becomes a political gesture to work with invisibility, to propose discrete, non-visual, abstract work. We are working, and living in an attention regime. How can we propose something else inside of that, to resist that – not by simply disappearing, as in resigning or withdrawing, but by proposing other modes of working and perhaps also dispersing the attention, away from the singular artist to art itself. If I make art it's not to express myself, it's not about me. It's because I am figuring something out, I am proposing something, sharing something.

I: "Black" (2011) "No Title" (2014) "We to be" (2015) and "oslo" (2017) in the interviewee's words "this series of pieces started with the desire to make something with nothing"
Nothing also appears in "Time has fallen..." in the sense that the work is not easily visible (and there is nothing to see)

The interviewee mentioned the series in the "note to the reader" in the book "not not nothing" "to start with nothing and end with nothing, and everything happens in between" Is this *nothing* a desire to rupture with the excess of things produced by capitalism

Well, how to rupture with the beast of capitalism, we're not even rid of kings and queens yet! But can we resist, or can we only comply or resign? Perhaps I am taking a myopic view on this, and perhaps this is a survival strategy too. Or could it be a form of freedom that I am claiming? But I am not so structured, I don't work with long term plans or goals. I work close to my practice, close to what I do and make. And sometimes that feels like resistance too. But about the 'nothingness', I think that one thing that has been important to me is to work against visibility. This doesn't mean that it's not aesthetic, that there is nothing to see, that it's minimal, that it's about deconstruction – it simply means that optics senses are not first, not guiding. To me, dance is not primarily a visual art form. Other senses are being engaged. Such as listening, feeling,

memory and imagination. So I work with other focuses.
I: does *nothing* in the interviewee's works have something to do with zen practice

I am not myself practicing zen, I don't meditate. But I do other things that are probably close to meditation. And this is coming from different body practices and working with presence. I tune in to a lower volume, and that makes other things appear.

that there is a space that opens up.

I: continuity is a challenge for our time "Time has fallen...." is a more than 10-year ongoing project which takes place in different countries The interviewer is curious to know a little bit about the process of meeting and working with different people and how you handle their languages and book choices

The question of language is always there in "Time has fallen asleep in the afternoon sunshine". To begin with we performed the work in a library. And as libraries are public spaces I think it is important that there are also books in the local language in addition to English, which is our work language. We don't always have books, already part of the project, in the language of a place we are invited to. When that's the case, we work with 'new books'. New people are invited to be part of the project, and to select a book they would like to be, to learn by heart. The choice of books is entirely open, it's always the people themselves who chooses which book they wish to learn. The only thing that is set is the language. And depending on the place, either I or some of the 'books' know people locally, or the venue that invites us brings me in contact with people. Then we share a process of getting to know the project, how it works, our intentions, and agree on a work contract/ fee. And depending on where it is, and also on each individual, we meet more or less often to exchange during the process of learning. And the process of choice of books is always so exciting. It's a moment of bringing up questions anew, sharing and discovering books and authors, and hearing people's readings and thoughts for the different books, and what motivates choice. By now I have a long list of books I want to read, I won't get through it!

I: attention memory subtleness are qualities that we experience with the interviewee's works
All of them are not stimulated in the daily life of neoliberal society Why are they important to you

I guess I myself need these qualities, in my life as well as in art, so I search for that. There is so much diversity, how come that that would not also be represented in art? To me the problem today is that we lose the ability to differentiate. Efficiency does that. We stop asking questions, to take real risks. When I make a piece I don't only want to make something that works, I want to figure something out. As an audience I am also looking for this in art. I don't want to just be served a smooth product where I am told what to think, I want to think and feel myself, and

I: the interviewer noticed in your website that the title "Time has fallen *alseep* in the afternoon sunshine" is written with this mistake Mistakes are very common How do you deal with mistakes

Oh, I haven't noticed that mistake on my website! Where is that? Of course mistakes happens. And depending on the mistake, I leave it or I correct it. If the mistake is good

I repeat it.

I: the interviewer wants to know about the interviewee's visit to Brazil in 2021 for the 34th São Paulo Biennale – it was the very beginning of a re-opening to social life after a long self-quarantine regime because of coronavirus It was a really tense moment The president organized a public attack and threat to democracy on the national holiday of September 7th (Brazil's Independence Day) while the interviewee's solo pieces were shown

I was so happy to come to São Paulo and to the biennale. This was the opening up towards the world for myself as well. I had been looking forward to finally meet IRL Paloma, Pâmela, Veridiana and Joana – the 'new books'. As the biennale had already been postponed for a year, it was by then a long ongoing conversation – at distance. And I wasn't really sure, until the very last minutes, if this travel would actually take place or not. Next to "Time has fallen asleep", which was also installed as an exhibition format inside the pavilion, I was also performing "Black" and "No Title" during the opening weekend. So my days were full, and I had no time to visit anything outside of the biennale. I left São Paulo before the national holiday and the public attack you are referring to. And now all of this is blurred as a timeline, but its disconcerting all these events of the world, like in Brazil, that undermine democracy. It's insane how bluntly outright lies can be not only presented, but also supported. It's hard to believe that this will all end well.

But you know, my image of the visit to São Paulo is also walking around in this amazing pavilion, a huge landscape filled with art of all kinds, from all over the world, and different times. It was so beautiful. I tend to find these kinds of large scale art events quite overwhelming, in a draining kind of way, but at this point in time it was just refreshing, and so inspiring. For a few days, the world was that to me.

I: in these tough times of increasing fascism all over the world with so many threats of the end and of extinction of diversity Where is art

I don't know how to answer that right now other than encourage us all, myself included, to make and practice art in the way we believe it should be. To be able to make art feels like both a privilege and a necessity. It's both about curiosity and sanity.

ligações

Em 1923, László Moholy-Nagy, ao invés de produzir uma pintura, passa as instruções por telefone. Alguém de uma fábrica de esmaltes em Weimar com o mesmo *grid* que ele, consegue, a partir das suas coordenadas orais, realizar a “pintura” em três escalas (grande, média, e pequena). Nagy afirma a dissolução da manufatura do artista tornando-se um propositor que adere à tecnologia da época para produzir suas telas.

Em 1969 a exposição “Art By Telephone”¹ é montada inspirada no procedimento de Nagy, na qual, artistas estadunidenses e europeus são convidados a enviar suas instruções por telefone para o curador David H. Katzive, do Museu de Chicago. A equipe do museu monta os trabalhos baseados nessas instruções orais sem projetos ou textos e depois de seis meses de exposição todas as obras são destruídas ou descartadas.

Em 2013 é feita uma remontagem em La Panacee - Centre de Culture Contemporaine de Montpellier, “Art by telefone... recalled” que acontece simultaneamente em outras cidades. Trabalhos originais são remontados somados a outros que são produzidos por artistas contemporâneos. As instruções são enviadas para estudantes de arte executarem.²

155

‘If this telephone rings, you may answer it. Walter De Maria is on the line and would like to talk to you.’

“Art by Telephone”. Walter de Maria, 1967.

‘Echo telephone piece: Get a telephone that only echoes back your voice. Call every day and talk about many things. Spring 1964’

‘Telephone in Maze: When the phone rings know that it’s me’

‘Telephone piece, 1964: Please answer the phone when it rings.’

‘Telephone Peace for New York City, 2009: When the phone rings, pick it up.’

Yoko Ono³

¹ “Art by Telephone”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2oMgfH7i8sQ>.

² “Art by telefone... recalled”. Disponível em: <https://www.artbytelephone.com/presentation/>.

³ “Telephone piece”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YwuB3LvznuU>

Estes são alguns exemplos de trabalhos que usaram o telefone. Ao lado da instrução, em todos esses casos, está exposto o objeto. O telefone é deslocado do seu lugar comum e provocado a partir da sua função cotidiana. Nestes trabalhos o telefone não é mais a mediação. O objeto e a sua relação com o texto-instrução são as matérias produzem a operação dos trabalhos.

*

Em 1969, John Giorno realiza seu “dial-a-poem”.

John Giorno propôs o trabalho na Architectural League of New York, com grande cobertura da mídia. Além de um artigo publicado na Junior Scholastic Magazine, ouvir “dial-a-poem” era lição de casa para estudantes de escolas públicas de Nova York. Foram 10 linhas telefônicas disponíveis durante 5 meses, com os mais diversos poetas da época. Os artistas atendiam os telefones e falavam algum poema de sua autoria. Esta primeira montagem foi feita com uma seleção de poemas eróticos que causou a suspensão do trabalho. Mais tarde a proposta foi acolhida pelo MoMA onde “metade do conteúdo era poesia politicamente radical”⁴, e não deixou de causar problemas. “Time magazine picked up on how you could call Davis and Nelson Rockefeller’s museum and learn how to build a bomb”. Esta reportagem gerou desconforto para os donos do MoMA e fez com que eles pedissem a retirada do trabalho, mas na época o diretor do museu conseguiu sustentar a obra. As notícias e provocações da mídia sobre “dial-a-poem” fizeram com que as pessoas tivessem o desejo de discar. Eram 60 mil chamadas por semana.

Na montagem do MoMa foram disponibilizadas 12 linhas telefônicas, cada uma conectada com uma resposta automática pré-gravada. Quem ligava ouvia 12 diferentes poemas em ordem randômica, alterada diariamente. Foram aproximadamente 700 poemas de 55 poetas diferentes. Depois o projeto se desdobrou num LP de mesmo nome, com a colaboração de 27 poetas. A seleção foi feita a partir dos poetas que se destacaram entre 1953 até 1972, a maioria estadunidenses, com diferentes abordagens, mas que se interessavam pela relação entre palavra e som. Os poetas eram da New York School, Bolinas e West

Cost Schools, Concrete Poetry, beat Poetry, Black Poetry e Movement Poetry.⁵

Esta proposta de John Giorno que reúne John Cage, Frank O’hara, Diane Di Prima, Allen Ginsberg, Bernadette Mayer, Jim Carrol, o próprio John Giorno, William Burroughs, Anne Waldman, Vito Acconci, Laurie Anderson, Patti Smith, Gary Snyder, Tom Waits entre outros, remete à entrada do som no campo das artes visuais via oralidade. Na introdução de *Wireless imagination, sound, radio, and the avant-garde*, Douglas Kahn começa a desenhar um possível traçado de relações entre os interesses pela audição no campo das artes. A obra de Marinetti “Destruction of Syntax – Wireless Imagination – Word in freedom”, de 1913, é realizada a partir da desconstrução da ideia de linearidade do poema tanto graficamente quanto sintaticamente. Marinetti incluiu a dimensão sonora na escrita a partir de, por exemplo, inserções de onomatopeias e outros sons que eram ouvidos na guerra, transportando-os para o poema e para a sua leitura.

Nos anos 20, na Europa, os artistas dadás produziam, a partir da ideia de anti-arte, as conhecidas farras no *Cabaret Voltaire*, explodindo com a *linguagem devastada e tornada impossível pelos jornalistas*, segundo Hugo Ball. O movimento foi também uma forma de resgatar o entusiasmo, as experimentações e contestações a partir do que havia sobrado de poesia da guerra que ainda estava no ar.

A introdução do som no circuito de arte ocidental nos movimentos modernistas se instaurou a partir do interesse de derrubar o sentido unidirecional da linguagem, do alfabeto, da compreensão linear, da lógica de comunicação e do “regime do visual”. E assim, pouco a pouco, o ruído foi incorporado como matéria da arte.

Apesar das obras que privilegiaram a escuta à visão ficarem marginalizadas pela historiografia das artes “visuais”, é cada vez mais comum a inserção de trabalhos de som no contexto das artes. As chamadas artes visuais não são apenas visuais. Khan comenta ainda que John Cage descrevia a audição como o sentido mais público porque é possível ouvir o que acontece em longas distâncias.

Estamos sem nos encontrar presencialmente e os processos todos passaram a ser virtuais. A maioria dos artistas começa a se encontrar em plataformas de reunião *online*. *Zoom*, *google meet*, *jitsi*, entre outras. Para mim, o vídeo, os protocolos e senhas de entrada, a relação com o enquadramento, a imposição da posição da cabeça e dos olhos, e o magnetismo que é ver o próprio rosto espelhado fizeram com que eu não tivesse nenhuma vontade de produzir mediada por esses programas. Então a partir dessas referências, das longas chamadas telefônicas que fazia com alguns amigos e familiares; do sonho que um amigo teve – ligavam para ele e quando atendia, ele ouvia o coro de vozes que de fato já tínhamos cantando juntos⁶ – ; e, por fim, um telefonema que recebi inesperadamente de Portugal – a artista me ligou para saber se poderia falar dois poemas –, tive certeza de que gostaria de trabalhar e ensaiar pelo telefone.

O telefone, atualmente, é um micro computador com câmera fotográfica, acesso à internet, aplicativos de banco, de saúde e redes sociais. É também o despertador, o cronômetro, a calculadora, a bússola e a lanterna. Como esse telefone/ *smartphone* pode ser também meio para interrupção do seu uso cotidiano, produtivo, e surpreender o sujeito (o celular é sua extensão) com uma peça?

A voz, o som, liberam a imaginação. E, quando o aparelho não está conectado na tomada, o corpo fica com outras possibilidades de movimentação, a sua posição não é necessariamente na vertical. Pelos ouvidos ninguém se vê e, portanto, vivenciamos uma experiência com a presença do outro e também com a nossa própria, desdobrando outras possibilidades de relação.

(...) *A voz, a mais protética e fantasmática de todas as habilidades do corpo (lembramos que nascemos sem voz e que esta só é “implantada” em nosso corpo depois de termos sido socializados, como se fosse um software), é a única coisa que consegue cruzar o umbral. O mesmo tempo e dois espaços.*⁷

Aos poucos vou delimitando um trabalho a partir de uma ligação de áudio por *whatsapp*, como uma maneira de atingir maiores distâncias, sem o custo das linhas telefônicas, e uso a internet *wireless* em que estou conectada 24hs.

⁶ Giovanni Venturini participou da peça “Imagine” que co-dirigi com Beatriz Sano, Eduardo Fukushima e Isabel Ramos Monteiro, a partir da canção “Imagine” de John Lennon e Yoko Ono. Neste sonho ele ouvia parte do coro que tínhamos produzido a partir dos sons das sílabas da canção.

⁷ Preciado, 2020, p. 252.

La palabra es y ha sido el arma más hermosa del mundo, pero en estos tiempos donde todo es tan inmediato, creo que la palabra es hoy más importante que nunca. Esta frase de Patti Smith, em entrevista publicada no dia 27 de fevereiro de 2018 pelo “La Nacion”, fica ecoando.

De frente para o presente-exceção epidêmico que estamos vivendo no mundo, intensificado no Brasil, pelo governo Bolsonaro, o que falar, o que é importante de ser ouvido?

Décio Pignatari relacionou a síntese “o meio é a mensagem” com a colocação do poeta W.B. Yeats *não se pode separar o dançarino da dança*. Pignatari continua, *Não se pode separar a mensagem do veículo que a transmite. (...) A ilusão de que se trata da mesma mensagem [quando é transmitida por veículos diferentes] nasce da lógica linear inerente à nossa cultura escrita (...) cuja tendência é a de só encontrar significado nas coisas que possam ser ‘traduzidas em palavras’.*⁸

Me pergunto: O que é hoje uma mensagem?

Escolhi três textos de John Cage para remontar “Comunicação”, “Quatro afirmações sobre a dança” e “45’ para um falante”, todos reunidos no livro *Silence*; e com eles, produzi uma partitura de 15 minutos para fazer individualmente numa chamada de áudio. Incluí também pequenas ações e melodias.

*

John Cage esteve duas vezes no Brasil. Em uma das viagens, em 1968, durante a ditadura civil-militar, foi convidado pelo anarquista Pietro Ferrua na ocasião de um jantar na casa da pianista e compositora Jocelyne de Oliveira para falar no C.I.R.A. (Centre International de Recherche sur Anarchisme). No relato “John Cage: anarquista fichado no Brasil”⁹ Ferrua conta que combinou de telefonar para Cage antes de buscá-lo no hotel no dia da sua fala. Em *M: Writings’67-72*, Cage diz “eu espero no hotel do Rio de Janeiro, para saber se devo ou não me encontrar com pessoas que estão estudando o anarquismo (eles haviam estudado até Thoreau e como descobriram que eu gostava do Journal de Thoreau, pediram que eu dividisse minhas impressões com eles): o telefone não

⁸ Pignatari, 1971, p. 63-68.

⁹ Ferrua, 2011, p. 22-24. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/4960>.

160 tocou”. Ferrua explica: “Cage ainda não sabia que nós tínhamos tentado em vão conseguir uma linha de telefone num restaurante ao lado, o que, no Brasil dos anos 1960, significava ficar meia hora na fila, esperar o sinal de linha livre, achar o número do hotel, ceder o aparelho para a pessoa de trás, retomar a fila e assim em diante, às vezes podendo chegar a mais de duas horas de espera.” Ainda sobre este episódio, Waly Salomão no perfil que escreveu sobre Hélio Oiticica, relata que John Cage, a convite da dançarina Maria Ester Stockler, presenciou o acontecimento APOCALIPOPÓTESE na manifestação coletiva “Arte no Aterro”. Waly escreve: “Cage até inventou um repente espirituoso que o Hélio gostava de repetir: ‘os anarquistas brasileiros, antes da derrubada completa e absoluta de todo e qualquer sistema, a primeira tarefa seria aperfeiçoar o sistema telefônico.’ Já que era difícil conseguir linha, a linha não estar cruzada, o número discado não cair errado, as linhas não se encontrarem congestionadas, as pessoas recebiam recados e não devolviam as ligações, quando a chamada era completa, ouvia-se em ondas paralelas uma parafernália de sons...” Waly também encontra no diário de Cage *Como Melhorar o Mundo – você só tornará as coisas piores*: “aviso aos anarquistas brasileiros: melhorar o sistema telefônico. Sem telefone será simplesmente impossível começar a revolução.” É na sequência desse relato que Waly relaciona a palavra “telefone” com o nome dado para a tortura usada pelos agentes da repressão, feita nos ouvidos.

*

Quando estava decidindo o título do trabalho tive certeza de que não faria uma “peça-telefone”. E ficou ainda mais nítido que agora eu realmente não estava usando a linha telefônica, mas a não-linha (sem fio), com cobertura global e parte de um sistema de controle e vigilância, eficiente e, muitas vezes, veloz, a internet. O trabalho então passou a chamar “peça chamada”.

*

Em uma reunião de orientação vi pela câmera, atrás do professor Mario Ramiro, o pôster “Arte pelo telefone: Videotexto”. Estávamos justamente conversando sobre o assunto. Ramiro contou sobre a exposição organizada no MIS, em 1982, pelo artista Julio Plaza. Com Carmela

Gross, Lenora de Barros, León Ferrari, Mario Ramiro, Omar Khouri, Paulo Miranda, Paulo Leminski, Régis Bonvicino e Roberto Sandoval. O “videotexto” era um novo meio de comunicação que a Telesp oferecia. Era preciso ter um telefone, um modem, um televisor e você conseguia ter acesso aos dados que eram então transmitidos para a TV. O telefone, nesse caso, servia de ponte/mediação para a constituição do videotexto, que no limite se produzia como experiência ideográfica¹⁰ e sem som.

*

Hoje a arte não está mais na “arte”/ nem no “museu”/ nem no “artista”/ Ela emigrou para os conglomerados/sígnicos/ (Incluindo-se aí o humano¹¹ – que é signo –)/ Os multimeios/ E também o “real”/ que é a linguagem (...) Os possíveis/Instantes poéticos e políticos/ Que podem interromper o fluxo da comunicação/ A maneira zen/ (“Ou o caminho que não leva a lugar nenhum”)/ E que configuram a nossa sensibilidade/ Entre o dito e o entendido/ Entre o dizível e o dizer...¹²

*

161 Em 1978, para celebrar o Dia Nacional da Poesia, Jota Medeiros criou, em parceria com Eduardo Alexandre Garcia, o Poema por Telefone que consistia em discar o número 136 para ouvir o poema sonoro *Florestas, animais, nuvens, concretos*. A companhia telefônica do Rio Grande do Norte, no entanto, ao considerar o conteúdo da proposta subversivo, proibiu sua transmissão.¹³

¹⁰ Plaza afirma a visualidade do videotexto em contraposição à visualidade fotográfica. “O meio irrompe no mundo da comunicação onde predomina o signo fotográfico-verossímil (...) colocando em seu lugar uma linguagem pictográfica, e que, por isso mesmo, apela para a decodificação analógica. Ele troca o mundo perceptivo óptico-visual pela percepção ideográfica-mental.” Disponível em: https://monoskop.org/images/0/0d/Plaza_Julio_1983_Sobre_videotexto_VTX_Arte_e_videotexto.pdf. p.106.

¹¹ No original está escrito “homem”.

¹² Plaza, 2018, p. 92; 96.

¹³ *Terra Brasilis: Arte Brasileira no acervo conceitual do MAC USP*. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/356/312/1297?inline=1>. p.148.

*

Estou pesquisando o modo de falar o texto. O que faz um texto soar não como uma peça teatral ou como a leitura de um poema. O que pode produzir movimento a partir do texto, mas sem que ele seja um apanhado de instruções para serem executadas. Como fazer para ouvirmos sons *que estão longe demais para serem ouvidos*¹⁴. Como a minha prática presencial em dança pode produzir uma peça chamada?

Também percebo que é importante “peça-chamada” não ser uma peça única. E produzo uma segunda partitura de 1 minuto, de modo que posso testar a relação em diferentes durações e intensidades.

Outra necessidade foi convidar mais pessoas para fazerem a partitura. Diferentes vozes e sotaques e ligações acontecendo em simultaneidade. O caminho para receber a chamada também foi detalhado.

As pessoas se inscrevem por e-mail e podem escolher entre receber a peça de 1 minuto ou de 15 minutos. Também definem o dia da semana e o período (manhã, tarde, noite). Sem uma hora precisa, cada pessoa recebe a chamada, como uma surpresa, uma interrupção.

peça chamada



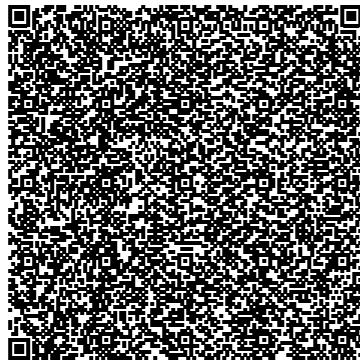
15min (trechos)



1min

peça chamada

uma ligação de áudio por whatsapp
duração: 15 minutos / 1 minuto



a peça acontece fora do espaço expositivo
informações: QR code ou escreva p/
pecachamada@gmail.com

“peça chamada” acontece numa ligação individual de áudio, por *whatsapp*. Foi concebida e realizada durante a crise sanitária e distanciamento social como um modo de atualizar a presença a partir da voz.

As ligações são feitas por diferentes performers nos mesmos períodos e dias da semana criando uma zona de simultaneidade.

Para receber a peça, os interessados mandam um e-mail para (pecachamada@gmail.com) por onde escolhem entre duas peças com durações diferentes (15 minutos e 1 minuto); o dia da semana e o período (manhã/tarde/noite) que preferem receber a ligação. O horário exato não é pré-agendado, porque a peça pretende surpreender e interromper o cotidiano do interlocutor.

Para a peça de 15 minutos cada performer faz a ligação e sem se apresentar, anuncia: “peça chamada, o começo, vai começar, no lugar onde você está, onde você está, um minuto de silêncio.” Em seguida, dá sequência à partitura textual que explora o campo da escuta e da relação no momento presente, a partir do texto construído com trechos do livro “Silence” de John Cage somado à intervenções sonoras como canto, assobio, beber um copo d’água, espirro, tosse, um abecedário e perguntas direcionadas para o ouvinte:

“quando desligarmos, não estaremos mais ligadas?”

“não parece besteira continuarmos nessa chamada, quando há tanta coisa urgente a fazer?”

A peça de 1 minuto acontece como um susto. É uma ação que rapta o ouvinte do estado em que estava, criando uma fenda no tempo. Um minuto é uma duração para poucas palavras.

poema se confunde com respiração¹

Hoje, em 1979, estou prestando atenção no ato de respirar. Segurei minha respiração por anos – ative-me piamente a ela. E eu teria sufocado se (a despeito de mim mesmo) eu não tivesse que soltá-la de vez em quando. Ela era minha, afinal? Ao soltá-la, eu a perdia? Será que a expiração era (é) simplesmente uma corrente de moléculas aceleradas jorrando do meu nariz?

Eu estava com alguns amigos uma noite. Falando sem parar, nossas bocas gentilmente derramavam ar e dicas do que havíamos comido. Nossas respirações, circulando entre nós, eram liberadas e reabsorvidas. Respiração em grupo.

Algumas vezes, acordava ao lado de alguém que eu amava e escutava nossa respiração sem sincronia (e supunha que era por isso que eu tinha acordado). Eu praticava a inspiração e a expiração, imitando a mulher que dormia, e me perguntava se aquela dança estava ecoando em seus sonhos.

Há também o respirar de grandes pinheiros ao vento que pode ser confundido com ondas quebrando na praia. Ou rajadas da cidade batendo nos becos. Ou o silvo do ar sendo sugado pelos canos vazios, quando as torneiras são abertas depois do inverno. O que é que respira? Pulmões? O eu metafísico? Uma multidão em um jogo de bola? O chão exalando odores na primavera? Gás de hulha nas minas?

Estes são pensamentos sobre a consciência de respirar. Essa consciência do que fazemos e sentimos a cada dia, sua relação com a experiência alheia e com a natureza à nossa volta, torna-se, de modo real, a performance da vida. E o próprio processo de prestar atenção a essa sequência está no limiar da performance artística.

¹ Adaptação da frase de Ricardo Aleixo, (...) e do poema como um estado do pensamento e possível respiração, escrita na "Nota do autor" de *Pesado demais para a ventania: antologia poética*.

escuro breu



vendo o quê



notas

“A língua é um músculo” começou com o projeto focado na estrutura de um abecedário. As letras foram fundantes, já que a língua surfa a partir delas. É a menor partícula desta língua. E podem ser vistas em discussões recentes também como uma espécie de lugar. Pensem na obra “Espaço expositivo”, de Fabio Morais: [a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z]. Percebi, depois das interlocuções no exame de qualificação, que o abecedário comprimia os materiais que eu trabalhava, de modo que ficavam apartados uns dos outros, ao invés de se relacionarem entre si. Durante o segundo ano da pesquisa, transformei a organização em ordem alfabética pela tensão entre escrita e movimento reunidas nesta divisão entre partes, na qual o próprio texto foi se diluindo no passar das páginas.

As experiências que tive com a linguagem em seus diversos formatos aconteceram como uma forma de ensaio, a partir da repetição. Cada texto foi escrito e reescrito muitas vezes, ensaiei os textos na página, na fala, no espaço e assim eles foram se inscrevendo no corpo, num processo mútuo de produção e memória. Escrevo para não esquecer, ou para poder esquecer?

Essas experiências podem ser lidas também como ações, focos de atenção, modo de vida. A crise que atravessou o planeta fez parte de todo o processo, uma vez que não consegui me afastar da avalanche de acontecimentos inéditos e de como eles foram alterando meu trabalho, a casa, os hábitos, pensamentos, gestos, vocabulário, as relações. Pela primeira vez, meu companheiro e eu fomos viver em outra cidade, num bairro rural, inaugurando também uma vida em trânsito; idas e vindas, mudança de sons, de paisagem e relações que se estabeleciam no contato com outras formas de viver, longe da cidade – parte do que chamamos de lixo é terra – de como o tempo é também espaço, da quantidade incatalogável de insetos e a presença das estações nas mudanças de cor da montanha – o morro inteiro roxo no final do verão, tingido pelas quaresmeiras. Mudanças de escala, de umidade, vista e horizonte. O modo de incidência do sol, a qualidade do breu, menos humanos e muitos fungos.

Quando um cachorro passa e deixa seu xixi como marca para os outros e para si mesmo, isso pode ser visto, cheirado, como uma forma de escrita?

*Cuco, quando tuas
pegadas serão usadas
como um alfabeto?*¹

A respiração é retomada ao longo do trabalho como lembrança deste período onde aderimos ao uso de máscaras, tarjas usadas para tapar as bocas e narinas e conter o contágio com o vírus pela movimentação de perdigotos, filtrar nossa respiração. Ficamos por quase dois anos isoladas em nossos próprios hálitos.

Ao reunir as produções fiz uma divisão dos materiais entre “textos em linha (unidimensionais)” e “espaciais” que se intercalam de acordo com esta montagem sugerindo uma sequência de leitura, uma vez que tanto na tela, quanto no impresso, uma ordem consecutiva se apresenta.

outras notas

A primeira “parada” [aqui] faz referência ao trabalho “Já Já”, de Lenora de Barros, artista presente no meu percurso desde a adolescência e, enquanto escrevo estas notas, sua exposição individual “Lenora de Barros: minha língua”, com curadoria de Pollyana Quintella, está em cartaz, na Pinacoteca de São Paulo.

As letras das fotos analógicas dispostas entre as páginas 72 e 85 foram encontradas na calçada da rua Teodoro Sampaio na altura do número 400 e eram de um estabelecimento de manipulação de remédios que fechou durante a crise e largou seu letreiro no chão. A letra “d” é, na verdade um “p” maiúsculo que tentei inverter ao lançar. As fotos foram feitas com o trabalho de John Baldessari na memória “Throwing four balls in the air to get a square (best of 36 tries)”. Também me lembro da sintética obra de Mira Schendel, com apenas as letras “p” e “d”.

Vasculhando na internet descobri que Jenny Holzer estudou com Yvonne Rainer no Whitney Independent Study Program, durante os anos 1970, e provavelmente o contato com a importância do corpo e movimento do trabalho de Rainer endossam o interesse de Holzer pela afirmação corporeamente, *minhas ideias vêm da minha pele*.

Dois Brecht estão presentes no texto. George Brecht e Bertolt Brecht. O primeiro na reprodução de “Three Dances”; o segundo, na versão, “Escuro

breu”, que fiz a partir do trecho de seu poema “In the dark times /Will there also be singing?/ Yes, there will also be singing./ About the dark times”. A última Bienal de São Paulo, edição na qual pude presenciar o trabalho de Mette Edvardsen, chamou “Faz escuro mas eu canto”, verso de um poema de Thiago de Mello. Apesar da palavra “escuro” pintar como metáfora dos tempos duros e difíceis, da barra pesada que atravessávamos; é um excesso de luminosidade que vivemos. Não só as luzes das telas, de computadores e *smartphones* em que estamos a todo instante conectadas, e que, durante a aderência a formatos remotos, detonou muitas retinas.

Como provam estudos recentes, cientistas dedicam-se à especificidade da migração do pardal de coroa branca, que diferente da maioria dos outros pássaros, é de 7 dias ininterruptos em vigília, para encontrar drogas que façam, por exemplo, soldados ficarem o máximo que puderem acordados, sem danos cognitivos. E como a maioria do investimento governamental em tecnologia serve primeiro à indústria da guerra para depois ser aplicada na população civil², este é um exemplo do empreendimento da ciência para que a gente perca o sono e durma cada vez menos.

Tartarugas marinhas também sofrem com o excesso de luz, a fotopoluição. Quando nascem são orientadas pela luminosidade da espuma da onda no mar. Mas a luz dos centros urbanos as atraem para a cidade, de maneira que não conseguem retornar ao oceano.

Um consórcio espacial russo-europeu considerou produzir uma reflexão da luz solar quase cem vezes maior que a da lua, para iluminar regiões remotas do planeta. Pessoas de diferentes áreas do conhecimento, astrônomos, cientistas, ambientalistas, humanistas reivindicaram a alternância regular entre dia e noite responsável pelo processo metabólico de seres vivos e nosso direito pelo escuro, pela noite, por podermos contemplar o céu, as estrelas.³

² Crary, 2016, p. 11-13.

³ Idem, p. 13-15.

parada

Não podemos nos movimentar o tempo todo. Movimentar e descansar; de repente, surge um espaço minúsculo. Um espaço onde descansamos a partir do qual, pouco a pouco ascendemos. Há um espaço de liberdade para descansar. Não precisamos nos mover o tempo todo, há esse cantinho. (...) Não crescemos quando estamos em movimento, sabiam? Mas quando paramos, descansamos e sonhamos...¹

Nos últimos meses de escrita e ensaios de escrita, dentre os inúmeros testes de textos e testes de laboratório, fiz um teste de gravidez que deu positivo e enquanto escrevo estas notas uma vida de 29 semanas se mexe na minha barriga, alterando os planos.

O corpo que sou se transformando diariamente, a dança que sinto na pança, a incapacidade de dar um nome, uma língua sendo formada ainda sem palavras, ou a linguagem já está presente no útero? Me tornar mãe e língua materna.

Fico sentindo o corpo que sou, um corpo que agora contém outro corpo. Ser casa, bolsa, sacola, cesto, mochila, ser membrana. Me sinto uma humana de Ursula Le Guin, sem precisar conquistar ou vencer algo. Não ter mais nada a dizer. *Falas que falham, delírios, coisas que não entendo...*, e a chance de dar passagem para uma nova geração e continuidade para *as palavras da outra estória, a estória não contada, a estória da vida*. Detalhes, louças quebradas, o sonho que tive com o bebê na semente de abacate e que, Sano, minha amiga, assoprava a semente e eu dizia pra ela que o bebê ainda não podia ter contato com o ar, ele respirava de outro jeito.

Enquanto digito, descubro que entre a sexta e a décima terceira semana de gestação se formaram as digitais do bebê, na ponta dos dedos e nas palmas das mãos. Os sulcos e relevos nos dedos são registros da sua movimentação no líquido amniótico e dependem da posição, do crescimento, da velocidade e composição, quantidade e densidade exatas desse líquido que gira em torno das mãos e dedos do bebê enquanto ele toca as superfícies ao seu redor.

Acho bonito pensar então que temos nas pontas dos dedos essa partitura coreográfica de toda uma vida anterior. E que quando acariciamos alguém [quando tocamos algo], emprestamos àquela outra superfície essa memória de movimento de toda uma vida [ainda no escuro, no líquido dentro da barriga].²

participações

A diagramação foi trabalhada em um longo e detalhado diálogo com Tina Merz.

A revisão, revisão da revisão e revisão das traduções foram realizadas por Sílvia Rocha.

Os textos “isto isto” e “Yvonne” foram escritos para as disciplinas cursadas “Imagem e palavra nas artes visuais e no cinema” e “A questão do corpo e os seus desdobramentos no cinema recente e na arte contemporânea”, e adaptados para a dissertação.

As fotografias analógicas das páginas 72-77 produzidas com Micaela Wernicke; e das páginas 78-85, com Lívea Castro.

A entrevista com Mette foi elaborada em inglês em colaboração com Joana Ferraz, contribuições de Clarissa Sacchelli e Louise Crivelenti. E traduzida para o português por Joana.

Sugestões ao longo de todo o processo, e desde antes, Fabio Morais e Regina Melim.

Companhia durante cada etapa, do começo ao início, Isabel Ramos Monteiro.

Retorno do relatório de qualificação, entre outras interlocuções, Felipe Melhado.

Longos áudios com Érica Zíngano.

Livros de outro hemisfério que Clarissa me emprestou, além de ser a primeira a trazer à tona e me emprestar a frase “a língua é um músculo”.

Fu, San, Bel, Andreia, Marion, Babi, Teresa, Joana, João, um contínuo.

Ade, Guto, Gio, Tom, Amora, Rubi, vizinhança.

Gabi, Filipe, Flora, Nina, Carla, vocês sabem.

As pessoas que me convidaram para trabalhar, abrindo espaços para minha prática. As pessoas que trabalharam comigo, abrindo espaços para minha prática.

São muitas pessoas que fazem parte desse percurso circunscrito em 3 anos, que começou bem antes e não se encerra nessa formalização. Desde que ouvi pela primeira vez a síntese “a língua é um músculo”, até aqui, são diversas as presenças fundamentais que me ajudaram a conduzir o caminho do trabalho. Contribuições por vezes mais sutis e outras vezes precisas e objetivas, todas, indispensáveis.

Quero agradecer cada conversa, ensaio, prática, processo. Cada pessoa que leu ou viu algo sobre a língua e me enviou mensagem, comentário, telefonema. Cada leitura, retorno, livro emprestado, cada preocupação e entusiasmo com as diversas fases que uma dissertação atravessa.

Ramiro, por entrar nessa viagem comigo e militar pelo híbrido, pela mistura, pelo que também é invisível, na confiança punk do “faça você mesmo”, ao mesmo tempo que com rigor pela comunicação necessária no contexto acadêmico.

Professores e colegas, cada qual com suas referências, ajudaram a definir um contorno para pesquisa, as diferenças e os possíveis encontros.

Daniela, na secretaria da pós, que responde imediatamente os e-mails, solucionando dúvidas dos mais variados graus.

Capes, pelos 11 meses de bolsa, ajudando na concentração para o trabalho.

Mãe e Pai que me ensinaram que os estudos são tesouro, por amarem a língua portuguesa e me darem suporte suficiente para trabalhar como artista no país Brasil, que muitas vezes pode ser: “acordar e não saber o que fazer”.

Mãe, por me gestar no poema. O micropoema, haikai.

Pai, pelo exemplo de concentração e respeito pela contemplação.

Amigas e amigos, parcerias de trabalho, por tecermos um campo de interesses e descobertas na confiança de que o pequeno e, provavelmente, inútil, é da maior importância. Agradeço a oportunidade de cultivar os detalhes, a sofisticação da sensibilidade e a insistência por outros modos de contato, em silêncio, em movimento, telepaticamente ou nos sonhos, os sonhos, que a partir da pesquisa e dedicação da minha irmã Lucila, sou incentivada a partilhar.

Por fim, quero te agradecer, g, o primeiro leitor de todos estes textos e trabalhos, um leitor incansável de inúmeras versões. Nossos livros, seus grifos nos livros, suas dobraduras e exclamações. A companhia do dia a dia, as viagens e os transportes feitos em mochilas e caronas, o cuidado com as refeições, os “três acordes com a força da palavra”, os beijos de língua.

E agora, g, nosso filho, que me faz ser corpo da maneira mais intensa e me mostra que a melhor posição é o movimento. Que não existe nada mais difícil do que dar um nome, e que o desconhecido é tudo que não posso imaginar.

rodrigo andreolli
carolina mendonça
regina melim
key sawao
lívea castro
barbara malavoglia
érica zíngano
felipe melhado
joana ferraz
rosa moreau
ricardo iazzetta
laura salerno
lucila de jesus
carla chaim
beatriz sano
chalé bashô
filipe barrocas
isabel ramos monteiro
joão reynaldo
helena katz
nina guedes
andrea yonashiro
rodrigo lobo damasceno
caio César
adelita ahmad
daniela abbade
ribeirão da paciência
sílvia rocha
marcos peixoto
inimá simões
marcela vieira
livia benedetti
reuben da rocha
cerco coreográfico
gusto noqueira
louise rocha
gustavo galo
capes
leninha ferreira
mette edvardsen
thelma bonavita
flora leite
tom butcher curi
claudio moreira
bruno freire
thais ponzoni
tina merz
pedro palhares
rafaella freitas
chico leibholz
clarissa sacchelli
fabio morais
eduardo fukushima
gabi bresola
teresa moura neves
nina pauline knutson
cristian duarte
aline bonamin
giovanni venturini
marcos walickosky
luann dias
marion hesser
vinicius brasileiro
mario ramiro
é selo de língua
claudia piassi
micaela wernicke
joão freddi
helena wolfenson

publicados

- p.34 “vacina”, c h e i a – janeiro, 2021. [c h e i a é um periódico produzido a cada lua cheia, editado por Gustavo Galo, Júlia Rocha e Rodrigo Lobo Damasceno (É selo de língua e Selo treme~terra) enviado por e-mail para assinantes; entre março de 2020 e fevereiro de 2021. 13 edições – <https://issuu.com/cheia>.]
- p.42 sonho – 22 de março”, publicado em “Telas” parte do projeto “Tabloide” da plataforma par(ent)esis, maio de 2020. (<http://www.plataformaparentesis.com/site/tabloide/files/julia.pdf>)
- p.50 “Morro”. Imagens por Helena Wolfenson, realizado com Adelita Ahmad, Guto Nogueira e Gustavo Galo a convite do projeto #Navaranda da Casa de Cultura do Parque, lançado em dezembro de 2021. (<https://www.youtube.com/watch?v=AxGecpMxPOg>)
- p.66 “do que vocês estão cheias?”, c h e i a – fevereiro, 2021.
- p.69 “a a z”, c h e i a – março, 2020.
- p.104 “Caminhando” fez parte do “Episódio 1: Caminhar” para o projeto “Ao fim da dança” de Isabel Ramos Monteiro, contemplado pela Lei Aldir Blanc, 2020. (<https://www.youtube.com/watch?v=iHeUajj9PLs>)
- p.120 “ponto de vista”, c h e i a – setembro, 2020.
- p.164 “Peça chamada”. Coproduzida pelo cerco coreográfico, em 2020, com apoio da Lei municipal de Fomento à Dança da cidade de São Paulo. Fez parte do projeto “Duas peças para ouvir”, premiado pela Lei Aldir Blanc, 2020, em parceria com Beatriz Sano, Eduardo Fukushima e Isabel Ramos Monteiro. Participou da exposição, “Visualidade Nascente 28º”, no Centro Maria Antonia da USP, entre novembro de 2021 e janeiro de 2022. Ao todo, foram feitas aproximadamente 300 ligações.

vozes Beatriz Sano, Gustavo Galo, Isabel Ramos Monteiro, Júlia Rocha, Luann Dias e Teresa Moura Neves.
- p.170 “Escuro breu”. Produzida para a disciplina “Campos de Interação entre a Arte e Rock’n’roll”, com arranjo e gravação de Pedro Palhares. (<https://soundcloud.com/mario-ramiro-214650740/sets>)
- p.172 “Vendo o quê” realizado para a exposição “Visita Guiada”, com curadoria do aarea, para o site Pivô Satélite / Edição #4, do Pivô Pesquisa (2022). – (25/04/2022-25/05/2022) <https://www.pivo.org.br/satelite/julia%20rocha/>.

vozes beatriz sano, claudia piassi, eduardo fukushima, filipe barrocas, isabel ramos monteiro, joão reynaldo, júlia rocha, luann dias, rafaella freitas, vinicius brasileiro, thais ponzoni / desenho de som chico leibholz/ vídeo 3D gabriel junqueira / áudio gravado no dia 2 de abril de 2022, em ação realizada no espaço do Pivô, no Copan.

bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania: antologia poética*. São Paulo: Todavia, 2018.
- ANDERSON, Laurie. *I in U/ Eu em Tu*. Trad. Renato Rezende. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.
- BANES, Sally. In: *Dance Chronicle*, 1982, Vol. 5, No. 2 (1982), pp. 167-212. Published by: Taylor & Francis, Ltd.
- _____. In: *Performing Arts Journal*, 1981, Vol. 5, No. 2, American Theatre: Fission/Fusion (1981), pp. 98-107. Published by Performing Arts Journal, Inc.
- BEY, Hakim. In: *Entrevistas [Hans-Ulrich Obrist]: Volume 4*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.
- _____. *Taz: zona autônoma temporária*. Trad. Patrícia Decia e Renato Resende. São Paulo: Conrad, 2001.
- BURROUGHS, William. “A linguagem é um vírus”. In: *Encontros – Geração Beat*. Org e Trad. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- BUSON, Yosa. *A borboleta e o sino - Uma antologia de haikus*. Trad. Sérgio Medeiros. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.
- COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de Artistas: 60/70*. Trad. Pedro Sússekind... et al. - 2.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- CAGE, John. “Conferência sobre o Nada”. In: *De Segunda a um Ano*. Trad. Rogério Duprat. Editora Hucitec, São Paulo, 1985.
- _____. “O futuro da música”. In: *Escritos de Artistas: 60/70*. Trad. Pedro Sússekind; Flávia Anderson. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 341.
- _____. *Silêncio*. Trad. Beatriz Bastos; Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CRARY, Jonathan. *47/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016.
- DANOWSKI, Déborah. “Não tem mais mundo para todo mundo”. In: *Pandemia Crítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/142>.
- _____. CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie : Instituto Socioambiental, 2014.
- DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda. 1971.
- DUARTE, Cristian e BONAVITA, Thelma (org.). *Arqueologia do futuro*. São Paulo:

Desaba, 2011.

EDVARSDEN, Mette. “La foto de una piedra”. In: *El tiempo es lo único que tenemos: Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

FERRUA, Pietro. “John Cage: anarquista fichado no Brasil.” *Verve* (São Paulo) n4: p. 20-31, (2003). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/4960>.

FIGLIARETTI, Quentin; McLuhan, Marshall. *Message et Massage*. New York: Random House; Inc; Toronto: Random House of Canada Limited, 1968.

FLUSSER, Vilém. *A Escrita: Há futuro para escrita?* Trad. do alemão Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010. p.21.

FOUCAULT, Michel. *Isto Não é um Cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

GARCIA, Marília. *Parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

_____. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.

GIORNO, John. “Dial-A-Poem: Hype (1972)”. In: *I love John Giorno: Palais 22*. The magazine of the Palais de Tokyo”, 2015.

GOLDSMITH, Kenneth, “Por que escrita conceitual? Por que agora?” In: *Hay en Portugués?* Florianópolis: Par(ent)esis, 2016.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; KATZ Helena. “Por uma teoria corpomídia”. In: *O Corpo pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HIGGINS, Dick. “¿Existe un programa fluxus?”. In: *Fluxos Escritos: Actos textuales antes y Después de fluxus*. Org. Mariano Mayer, Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

HERINGER, Victor. *Vida desinteressante: Fragmentos de memórias: crônicas da revista Pessoa (2014-2017)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo*. Trad. Lúcia Nagib. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

KAPROW, Allan. *A educação do an artista parte III*, 1974. Trad. Mayra Flamínio.

_____. “O legado de Jacson Pollock”, 1958. In: *Escritos de artistas: anos 60/70*. Trad. Pedro Sússekind... et al. - 2.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. “Performing life”(1979). *ARS* (São Paulo), [S. l.], v. 8, n. 15, p. 112-117, 2010. DOI: 10.1590/S1678-53202010000100009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3088>.

KATZ, Helena. “O que lateja na palavra pandemia?”. Copenhague; Rio de Janeiro:

Zazie Edições, 2020. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31610631962.pdf>.

_____. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Edição da autora, 2005.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. Org. Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUNST, Bojana. “Dança e Trabalho: o potencial estético e político da dança”. In: *Histórias da dança: vol 2 antologia*. Org. Julia Bryan Wilson; Olivia Ardui. São Paulo: MASP, 2020.

LEFKOWITZ, Myriam. *Walk, Hands, Eyes (a city)*. Lyon: Beaux-Arts de Paris, 2015.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. Trad. Luciana Chierigati; Vivian Chierigati Costa. São Paulo: n-1 edições, 2021.

LEPECKI, André. “Movimento na pausa”. Trad. Ana Luiza Braga. In: *Pandemia Crítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/147>.

MAGRITTE, René. *O Espaço das palavras – de Mallarmé a Broodthaers*. Trad. Marcela Vieira; Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

MALCOLM, Janet. *Dois Vidas – Gertrude e Alice*. Trad. Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo, Paz e Terra, 2008.

MCCLURE, Michael. *A poesia mamífera*. In: *Encontros – Geração Beat*. Org e Trad. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MONTEIRO, Isabel Ramos. *Ramos*. São Paulo: É selo de língua, 2017.

MORAIS, Fabio. *Escritexpográfica*. Santa Catarina: Plataforma Par(ent)esis, 2020.

_____. (org.) *Hay en Portugués?* Florianópolis: Par(ent)esis, 2016.

_____. “Palavras para serem vistas: a linguagem na arte dos anos 1960”. In: *Hay en Portugués?* Florianópolis: Par(ent)esis, 2016.

_____. *Sabão*. Santa Catarina: Plataforma Par(ent)esis, 2018. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/urgente/files/sabao.pdf>.

_____. *Site Specific, um Romance*. Santa Catarina: Par(ent)esis, 2013.

_____. / VISCONTI, Jacopo (org.). *Retícula: trabalhos 2003 a 2018*. Rio de Janeiro: Automatica, 2018.

MUGGIATI, Roberto. “A arte de andar”. In: *Caminhando*. Henry David Thoreau, Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Trad. Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

ONO, Yoko. *Accorn*. Tradução: Carolina Caires Coelho. São Paulo: Bateia, 2014.

_____. *Imagine Yoko*. Lund: Bakhall Printers & publishers, 2005.

PAXTON, Steve. *Gravidade*. Trad. Rodrigo Vasconcelos. São Paulo: n-1 edições; Acampamento, 2021.

_____. *Material for the spine: une étude du mouvement, a movement study. webapp*. Editions Contredanse, 2008-2019. Disponível em: www.materialfortyepine.com.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *O que é comunicação poética*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

PLAZA, Julio. “O mimético, a interferência e o instante nos MM (mass media), 1987.” In: *Catálogo Arte_Veículo*, Sesc Pompéia, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

RAINER, Yvonne. “A quasi survey of some ‘minimalist’ tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A”, 1968. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/fd/Rainer_Yvonne_1968_A_Quasi_Survey_of_Some_Minimalist_Tendencies_in_the_Quantitatively_Minimal_Dance_Activity_Midst_the_Plethora_or_an_Analysis_of_Trio_A.pdf.

_____. “Doing nothing/ nothin’ doin” In: *Yvonne Rainer: moving and being moved*. Roma Publications, 2017.

_____. *Feelings are facts: a life*. Massachusetts: MIT Press, 2006.

_____. *Poems*. New York: Badlands Unlimited, 2011.

_____. “Where Is That Music Coming From? Soyoung Yoon On Yvonne Rainer’s The Concept of Dust, or How do you look when there’s nothing left to move?” In: *Yvonne Rainer: moving and being moved*. Roma Publications, 2017.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: *Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

THOREAU, Henry David. *Caminhando*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século*

XXI. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WOOD, Catherine. *Yvonne Rainer: the mind is a muscle*. London: Afterall Books, 2007.

YONASHIRO, Andreia. *Circa*. São Paulo: Terreyro Coreográfico, 2017.

ZÍNGANO, Érica. *Haikai sonâmbulo*. In: *ch e i a*. São Paulo: É selo de língua e Selo treme~terra, 2020.

sites

http://clinicand.com/wp-content/uploads/2021/02/Gilles_Deleuze_Claire_Parnet_Abeced_rioz-lib.org_.pdf

<https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/17/narcissism-pleasure-interview-yvonne-rainer/>

<http://intermsperformance.site/interviews/yvonne-rainer>

<https://assets.moma.org/d/pdfs/>

[W1siZiIsIjIwMTUvMTAvMzAva3AxcnFveXE1X3JhaW5lcnlvb24ucGRmIl1d/raineryoon.pdf?sha=fabcccc9ebb195df](https://www.moma.org/d/pdfs/W1siZiIsIjIwMTUvMTAvMzAva3AxcnFveXE1X3JhaW5lcnlvb24ucGRmIl1d/raineryoon.pdf?sha=fabcccc9ebb195df)

Allora & Calzadilla’s Land mark: you never saw footprints like these. Disponível em < <https://publicdelivery.org/allora-calzadilla-landmark/> >. Acesso em 21/04/2021.

O tempo para respeitar a terra acabou – Entrevista com Ailton Krenak. Disponível em < <https://yam.com.vc/sabedoria/775794/ailton-krenak-o-tempo-para-respeitar-a-terra-acabou> >. Acessado em 10/05/2020.

Pelas margens de São Paulo. Disponível em <<https://www.facebook.com/pelasmargensdesp>>. Acessado em 11/04/2021.

<http://www.codigorevista.org/nave/>

<https://www.ubu.com/>

hálito

(Trabalho em fase de produção técnica. Será entregue separadamente, na ocasião da defesa.)



