

BIBLIOTECA

ASSUNTO DESCONHECIDO

Luana Navarro e Ronie Rodrigues



---

1 é a voz entre a pele e o osso que a movimenta, que a mantém de pé. o dedinho do pé esquerdo agarra o chão. o dedinho do pé direito também agarra o chão. o tronco vacila. os olhos insistem abertos. numa altura média de 1.51 m os olhos não oscilam. a voz raspa o músculo. o pé direito é projetado para trás com a parte de cima voltada para baixo, o chão empurra o pé o pé empurra o chão. o chão inicia o toque de ossinho por ossinho. Metatarso. Tarso. Tíbia. Patela invade chão. com voz entre pele e osso produz quedas. de tanto falar sobre aquilo que fazia descobriu que interessante era o que não via, o que não tocava, o que não lia. descobriu que fazia o que fazia para descobrir as coisas que não fazia.

*All versions are valid, including this one.*

Esther Ferrer





## RESUMO

Isto é uma pesquisa, um objeto, uma narrativa que contém imagens e textos que compõem uma espécie de *pensamento corpo*. Isto é também uma intenção de performance.

Isto faz parte e constitui o meu processo poético que abarca a experimentação de diversas linguagens e suportes (fotografia, vídeo, texto, leitura e performance) e que tem o corpo como questão.

Uma das características recentes do que tenho produzido é o deslocamento do uso da imagem do meu corpo para a criação de situações de leituras em voz alta e performances realizadas ao vivo a partir de processos de criação que são compartilhados com artistas e/ou participantes de outras áreas e contextos.

Neste momento algumas relações me interessam como: tempo e corpo, palavra e corpo, biografia x ficção, escrita e escuta e queda. Para pensar estas relações teço aqui uma escrita sobre e sob meu processo poético discutindo os trabalhos *Micro-Resistências*, *Quando o corpo acontece*, *Até o momento não sabemos; quem sabe depois*, *Como se tira alguém para dançar?* e *Biblioteca para corpos em expansão*.

Esta pesquisa é composta também pelas publicações *Assunto desconhecido*, *Corpo sem sinônimo* e *Biblioteca para corpos em expansão*, tendo sido as duas últimas parte da exposição *Corpo sem sinônimo*.

Palavras-chave: corpo, leitura em voz alta, performatividade, texto, palavra, performance, escrita, escuta, queda

## ABSTRACT

This is a research, an object, a narrative that contains images and texts that make up a kind of body thought. This is also an intention of performance.

This is a part and is my poetic process that embraces experimentation of several languages and formats (photography, video, text, reading and performance) that holds the body in question.

One of the recent features of what I've been producing is the displacement of the use of my body image to create situations of reading aloud and performances held live starting from creative processes that are shared with artists and/or participants from other areas and contexts.

In this moment some relations interest me such as: time and body, word and body, biography x fiction, writing, listening and fall. To think these relations I weave a writing here over and under my poetic process discussing the works *Micro-Resistances*, *When the body happens*, *Until now we don't know; maybe later*, *How does one take someone to dance?* and *Library for bodies in expansion*.

This research is also composed by the publications *Unknown subject*, *Body without synonymous* and *Library for bodies in expansion*, these two having been part of the exhibition *Body without synonymous*.

Keywords: body, reading aloud, performativity, text, word, performance, writing, listening, fall

ASSUNTO DESCONHECIDO  
(introdução em diálogo com Ronie Rodrigues)

- p. 07 **SOBRE O TÍTULO DESTA DISSERTAÇÃO QUE NÃO É SÓ TÍTULO**
- p. 14 **O TEMPO É O CONTEXTO DO CORPO**
- p. 24 **ACONTECER ESCRITA ACONTECER VOZ**
- p. 32 **QUANDO O CORPO ACONTECE**
- p. 44 **ATÉ O MOMENTO NÃO SABEMOS; QUEM SABE DEPOIS**
- p. 64 **COMO SE TIRA ALGUÉM PARA DANÇAR?**
- p.84 **BIBLIOTECA PARA CORPOS EM EXPANSÃO EM CORPO SEM SINÔNIMO**

CORPO SEM SINÔNIMO

BIBLIOTECA

PARA CORPOS EM EXPANSÃO

- p.92 **REFERÊNCIAS**



# Sobre o título desta dissertação que não é só título

(introdução depois de outra introdução)

Desde o início da escrita e da elaboração das questões que se apresentarão aqui, quando indagada sobre a metodologia de pesquisa, ou sobre o que estava fazendo, o que saltava da minha boca era uma imagem. Na performance *Se hace camino al andar* da espanhola Esther Ferrer, a artista caminha pela cidade pisando sobre uma fita adesiva branca que fica pelo caminho na medida em que se desloca. Me relaciono com esta imagem/performance como uma imagem conceito sobre o que aqui se apresenta. Aos poucos outras formas de me referir ao que venho fazendo constituiu-se com a frase *estou em estado dissertativo*. Estar em *estado dissertativo* implica movimento, algo que acontece no presente, pode ser transformado, um estado de falar, dissertar, deixando pistas, construindo marcas.

estado dissertativo -> Diversas temporalidades  
estado líquido – vejo, sinto, toco, pouco manipulável  
sólido – corporificado, corpo, sinto, toco  
gasoso – presente, mas não vejo, contém o restante mas é imaterial já em direção a outra coisa  
Os processos não têm hierarquia  
Gasoso > sólido > líquido > gasoso > ∞  
O corpo é contido em sua grande parte por água

Uma afirmação possível agora: meus trabalhos são movimentos do corpo, ainda que palavra, ainda que fala, ainda que imagem, ainda que texto. Esses movimentos acentuam o corpo como acontecimento, que é estado presente e disposto a encontros e embates diversos que o modificam e potencializam sua capacidade de modificação. Encontro então imagens, escritas e processos, gente que escreve em *estado de dança*. Eu escrevo em estado de quê?

\_ Escrevo.

sob<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Em sua tese *Entre a palavra pênfil e a escrita porosa [investigações sob proposições sonoras]*, a artista e pesquisadora Raquel Stolf elabora um pensamento de escrita que distingue a escrita sobre o processo criativo e sob o efeito do processo criativo. É nesta segunda situação que percebo a formação deste texto.

Escrever sob implica não se ater a uma estrutura textual prévia, mover-se nas possibilidades de escrita impulsionada pelos processos, imagens e palavras em latência. Palavras que aparecem ou saltam da boca entre uma conversa e outra, imagens/miragens que se fazem e desfazem num perder de vista. Assumo a irregularidade de estilo, passo de um ritmo ao outro com saltos abruptos ou delicados.

linguagens.

\_ Movo-me entre

De algum modo, desejo que essa escrita, que transborda para fragmentos de outras materialidades, *descreva o próprio movimento de uma procura, procura que liga pensamento e existências em uma experiência fundamental, sendo essa procura a de uma andança* (BLANCHOT, 2001, p.30).

\*\*\*

Dosse (2013, p. 4) em um contexto de investigação no campo da história diz que *o acontecimento é a ideia de uma ruptura inesperada no percurso do tempo*, eu o digo como a ideia de uma ruptura inesperada no percurso do corpo. Utilizo a palavra acontecimento como afirmação de um corpo que pode apontar um fato específico dissolvido, mas principalmente um estado temporal de enquanto, em que não se sabe o que, não se sabe onde, mas algo se passa e se diz ao se passar. A noção de acontecimento neste sentido, e em meu corpo, parece mais com uma ruptura que é abertura e impulso para movimentos nem sempre previstos. Em alguns dos trabalhos que discutirei adiante *Quando o corpo acontece, Até o momento não sabemos; quem sabe depois e Como se tira alguém para dançar?* existe a criação de narrativas biográficas compartilhadas em seu processo de escrita, mas também a tentativa de potencialização de escritas ficcionais. Michel de Certeau (in DOSSE 2013, p.1) a respeito de Maio de 68 afirma que *o acontecimento é o que ele se torna*. Escrevo formas de acontecimentos como possíveis junções de impulsos que compõem práticas que não têm encontrado e nem desejado assentar-se sob definições constituídas a partir de suas linguagens.

Na nota da *Conversa Infinita – a palavra plural* de Blanchot, lendo, imagino uma cena de teatro. Dois personagens em um diálogo circular, em que se fala muito, se fala pausadamente, frases longas são construídas, no entanto, não se trata de redundâncias. Se diz (BLANCHOT, 2001, p.19):

Um acontecimento: isso que no entanto, não acontece, o campo da não chegada e, ao mesmo tempo, do que, acontecendo, acontece sem se localizar num ponto qualquer definido ou determinável – o advento do que não se constitui como possibilidade una ou de conjunto.

Rabisco possibilidades de nomeações.

**Acontecimentos sólidos suspensos** \_ poeira que vai baixando ( pergunta retorna diretamente ao espectador / como se tira alguém para dançar / até o momento não sabemos; quem sabe depois / micro-resistências ) / impacto no corpo

**Acontecimentos gasosos** \_ que escrevem corpo / corpo sonoro / movimentos a partir de palavras

escritas e verbalizadas / quando o corpo acontece / aonde vamos / como se tira alguém )

**Acontecimentos líquidos intencionais** \_ em movimento / acentuação de processos que geram novos processos num transbordamento. (Os acontecimentos anteriores não geram novos processos?)

a afinação de corpo-acontecimento decorre da escuta do brotar de si no encontro com o retorno do que vai sendo mundo.

o corpo-acontecimento é a experiência do enquanto.

Enquantar é experimentar não ver uma coisa em vez de outra, é ver-sentir as coisas que vão sendo, os seres-estares-fazerem que vão aparecendo. Ver e continuar a ver

No visível-sentível enquanto invisível-sentível. (NEUPARTH, 2014, p.24)

O acontecimento às vezes tem data, às vezes tem lugar. No entanto, não há cronologia. É o corpo que escreve escrita ou a escrita que escreve corpo? Para descobrir há que se mover. Me movo. Movo junto.

Movo e sou movida pelo diálogo de um corpo sem sinônimo, por uma pergunta sobre direções e o sentido daquilo que fazemos, por um punhado de cartazes, pela repetição de um corpo no centro da imagem, por palavras deslocadas, pela urgência de ser corpo coletivo numa rua decadente do centro da cidade, pelos espaços não preenchidos na borda da página. Me movo. Sem libido não há movimento. Me movo então também por prazer.

Neste processo muitas coisas/conceitos me seduzem, como um princípio vital de aproximação experimento a voz, produzo leituras em voz alta, performances, provooco *espaços de performance*<sup>3</sup>, penso conferência/leitura performativa, produzo escritas, escutas, penso *artista etc*<sup>4</sup>, crio de maneira compartilhada, **ficciono**, biografo, relato e, danço.

Algumas perguntas se justapõem: Como um relato pode se tornar uma ação? Como falar o corpo? O que seria falar/escrever o corpo em leitura performática? Como inscrever o corpo? Uma leitura não é sempre performática? Como um trabalho puxa o outro? Como iniciar uma dança? O que é um corpo que resiste?

Estas perguntas, aparentemente tão distintas fazem parte do que percebo também como uma prática que permite desprendimentos formais e temáticos. Quando no movimento de um trabalho ao outro, no deslocamento de um lugar para outro carrego poeira nos sapatos e o próprio impulso do movimento anterior. Assim, parte do que escrevo aqui é esse movimento entre duas coisas ou mais, entre pessoas, e entre linguagens.

---

3 Conceito criado por Regina Melim (2008, p.61) para designar uma *situação que surge do encontro do espectador com a obra-proposição, possibilitando a criação de um espaço relacional e comunicacional. É o espaço de ação do espectador, ampliando, portanto, a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participante.*

4 Refiro-me ao artista etc de Ricardo Basbaum (2013, p.167). Este termo criado pelo artista deriva da combinação da noção de "artista-intermídia", investigada por Dick Higgins e o contexto Fluxus, com o "artista-conceitual", e é uma tentativa de designar o artista que questiona a natureza e a função de seu papel como artista, num movimento que não se deixa moldar por categorias e que possui fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos. Gosto de utilizar o artista etc de Basbaum, pois sinto-me num trânsito de linguagens que potencializa meu contato com outras áreas e também potencializa a possibilidade de atuar na organização de ações, publicações, exposições, eventos e encontros.

Acontecimento de um corpo refere-se a um novelo a-histórico e intempestivo devido à sua irrupção no presente como espanto e surpresa, como relâmpago e tempestade, como devir. Falar de um corpo que acontece implica, portanto, em imergi-lo nas potências desse tempo acontecimental que age nas sensibilidades corporais. Corpo sensível que se esvai caso não seja transmutado em linguagem,

5

De alguma maneira o acontecimento, como aparece em meu processo, liga-se a sensação de um abalo no corpo, um abalo que tem duração e densidade, um abalo que é e gera movimento. Não se trata de criar representações para tal abalo, mas de lidar com sua vibração que preenche o processo. Como afirma David Lapoujade (2013, p.23), para Henry Bergson *a duração é sempre a duração de um movimento, a vibração da mobilidade das coisas*. A duração daria acesso a um estado contínuo de passagem. Tento acessar uma imagem disso.

Água caindo.

Cachoeira.

Fluxo contínuo para uma mesma direção.

Penso na velocidade da água que faz de uma cachoeira uma cachoeira. Com a cabeça embaixo de uma queda de água penso no fluxo de sangue dentro do meu corpo que não é cachoeira. Descubro que a velocidade média do fluxo sanguíneo no corpo é de 2 km/h.

Há como emparelhar o fluxo sanguíneo de um corpo humano ao fluxo da água de uma cachoeira? Talvez o processo criativo tenha a ver com um tipo de fluxo, no entanto o que compõe este fluxo não pode ser observado em sua totalidade, mas constrói-se paragens, momentos de visibilidade, pode ser que este texto nos/me coloque diante destes pontos de paragens, ou ainda, seja um destes pontos de paragem, mas estou certa de que nas paragens muitas coisas ainda se movem.

---

5 Trecho do parecer para qualificação desta dissertação escrito pela professora Dra.Tania Mara Galli. Assumo nesta escrita as interferências que compõem este processo e entendo que esse discurso aqui formulado é afetado por diversas situações de trocas e interlocuções.

Bergson (LAPOUJADE, 2013, p.13) assinala que só podemos ter acesso à duração “pura” através de um esforço independente de qualquer emoção definida. *Não há dúvida de que para nós o tempo se confunde, primeiramente, com a continuidade da nossa vida interior. O que é essa continuidade? É a de um escoamento ou de uma passagem... É preciso conseguir pensar o escoamento independentemente das coisas que escoam, assim como é preciso pensar a mudança “sem nada que mude”. Então, veremos sobressair o elemento puramente espiritual do tempo, sua verdadeira substância: a duração*

6

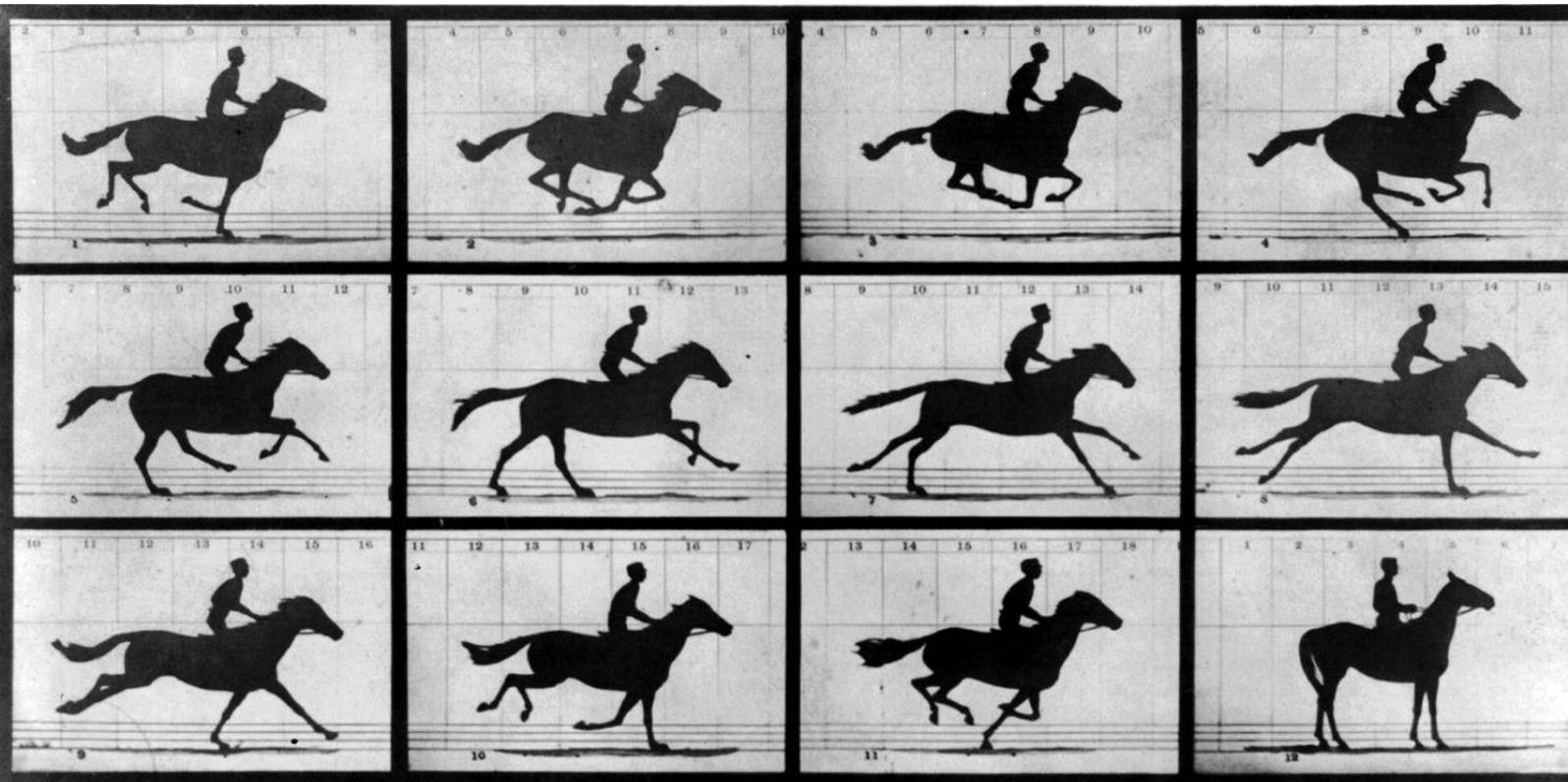
Aprender a duração e a mudança em si, independentemente de tudo aquilo que dura e de tudo aquilo que muda.

7

---

6 Não seria o processo uma escrita que é duração? Como escrever uma duração? Alongar as palavras? Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaannnnnnnnntttttttteeeeeeeesssssss? Alongar para dizer o que precede? A queda da água de uma cachoeira toca meu corpo em sua duração. Retomo um trabalho de 2013, o vídeo [Murmuro](#). Nele há a duração de uma duração, se algo é passagem contínua é a água na queda de uma cachoeira, assim como o sangue que flui dentro do corpo. Cada veia vibra, toca de dentro para fora a pele, o corpo dentro de um macacão toca de dentro pra fora.

7 Ações ao vivo, que ainda serão comentadas, mas aqui antecipa-se uma questão. A leitura em voz alta e ao vivo pode construir a sensação de uma ação contínua, sendo que perceber a sua duração e lidar com ela em frente ao outro me dá acesso ao tempo, principalmente por ele escorrer diante do outro. É na relação com o outro que sinto também o tempo. Em ações ao vivo sou eu que proponho e conduzo a instauração de uma passagem do tempo, sou eu que proponho o ritmo desta passagem. Me interessa pensar que o tempo existe no corpo e o atravessa em suas múltiplas variações. Uma imagem que derrete.





# O tempo é o contexto do corpo

Sou tomada pela descrição que Didi-Huberman (1998, p.98) faz de um relato<sup>8</sup> do artista Tony Smith em *O que vemos, o que nos olha*, o relato mobiliza em mim a lembrança de duas distintas experiências que contém a ideia do título acima. O título acima constituiu-se como frase solta anotada em um caderno, a frase parecia antecipar o “miolo” deste processo de escrita, uma conclusão antecipada que é título e questão.

Um carro em movimento percorre o trajeto Maringá – Marialva, cerca de 14 km com velocidade que varia entre 60 km/h e 110km/h. O ápice da viagem é um túnel com aproximadamente 20m de comprimento que fica na entrada de Marialva. Um túnel curto. Em viagens durante a noite o prazer era ao passar pelo túnel solicitar ao pai que conduzia o veículo que as luzes frontais do carro fossem apagadas e que, por aquele instante se guiasse em completa escuridão. Assim, a escuridão do túnel se alongava num volume negro que tomava o corpo protegido pelo carro, um fusca vermelho e mais tarde uma *variant* verde. A escuridão e o carro em movimento produziam no corpo a excitação do perigo de ser levada por um caminho que não se vê, mas se prevê e um prolongamento desta experiência.

Um parque de diversões anuncia um novo show: *Monga, a mulher gorila*. O espetáculo de ilusionismo tem como personagem central uma mulher, do tipo malhada e produzida, que aos poucos transforma-se diante do público em um gorila. Neste processo de transformação, guiado pela locução de uma história sedutora, a mulher-gorila torna-se violenta estourando a grade e correndo atrás do público, que neste ponto do show, em sua grande maioria abandona o local aos gritos e em velocidade.

Em 2008 inicio a série fotográfica *Micro-Resistências* que consiste no registro da presença do meu corpo nu em distintas paisagens e situações de arquitetura. Esta série tem como ponto de partida a repetição e insistência de uma pose específica. Esta pose, corpo ereto e braços juntos ao tronco, é o indício da tentativa de afirmação de um corpo que é enfrentamento e que assume a capacidade de se opor ao ambiente, criando uma narrativa que revela uma insistência e persistência em existir. Este corpo não pretende seduzir nem ser expansivo em seu estado, mas sólido e “fincado” no espaço/



LUANA NAVARRO  
*Micro-Resistências*  
Fotografia colorida 35mm  
2008

---

<sup>8</sup> Era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de Colinas ao longe, mas pontuada por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaças e luzes coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora. A Estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais, e no entanto não se podia chamar aquilo uma obra de arte. Por outro lado, eu sentia algo que a arte jamais me fizera sentir. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.98)

paisagem.

Inicialmente busco espaços sem identidades definidas e onde a presença humana não é evidente. Me coloco em corredores de prédios que evidenciam a tensão entre o público e o privado, fábricas abandonadas, paisagens que em alguns aspectos insinuam destruição e em outros construção, estacionamentos de containers, terrenos vazios e outros. Fabiana Dutra e Paola Berenstein (2003, p.80) ao discutirem as possibilidades de uma corpografia urbana apontam a existência de *espaços desencarnados, que seriam novos espaços públicos cada vez mais privatizados ou não apropriados pelos habitantes*. Em certo sentido a primeira etapa de **Micro-Resistências** que vai de 2008 a 2012 enfatiza minha relação com este tipo de espaço. Existe a experiência de um corpo distanciado destes espaços que se tornaram de fato cenários, não há o apontamento ou a relação com uma memória local, e nem tão pouco de uma memória do corpo ou de uma memória que seria visível neste corpo. O corpo que se mostra não é o corpo do erotismo que para Perniola (1992, p.237) insinuará o movimento de uma coisa a outra. Em **Micro-Resistências** há um corpo esvaziado, que é frio num rebatimento e semelhança pulsante com os espaços que ele ocupa. Mas este corpo é esvaziado de quê? E de que maneira acontece este esvaziamento?

Nas imagens que produzo não há platéia, estou diante da câmera. Meu olhar na imagem não impõem e nem abre espaço para signos de afeto possibilitando que o espectador, a partir da repetição do corpo, se depare com os distintos espaços e ambientes que esse corpo ocupa. Olhar para o corpo é olhar também para o espaço. Assumindo isso que chamo de uma micro-resistência como um gesto político, o corpo pode e deseja ser muitos corpos.

Sinto-me resistindo ao apagamento do corpo num contexto que nos massifica através de um ideal de imagens. A pergunta *o que é resistência?* me coloca em movimento e deslocamento, ela não está fora de mim, mas ela é e faz-me corpo. Um corpo esvaziado, mas movido por isso que é um estado. Sofia Neuparth (2014, p.41) diz que *resistir é a afinação contínua da tensão de existir, esta afinação contínua é um estado do corpo*.

Quando realizo esta série tenho em mente a composição de uma fotografia. No entanto, a partir de 2012 iniciei o deslocamento da captação de fotografias para a captação de vídeos. Neste movimento o tempo irrompe meu processo e provoca a percepção de uma vibração na carne. Assumir a pose sob esta nova condição para captação de vídeo me traz a noção de duração, de uma ação que transcorre no tempo e no espaço. De algum modo uma espécie de *pensamento corpo* se desloca da concepção de criação de imagem para criação de um estado. Estar diante da câmera videográfica nua não mais por alguns segundos mas por minutos me faz compreender o tempo como contexto do corpo, trata-se de sustentar este corpo. Assim, o corpo e o que proponho com ele passa a ser um operador de tempo. Como pontua Peter Pal Pelbart citando Pierre Levy *não existe o tempo enquanto tal, ou uma essência do tempo, e sim operadores de tempo, formas do tempo* (PELBART, 2000, p.183).

Na fotografia não há promessa de algo por vir, o corte no tempo e espaço, sua suspensão não insinua uma ação seguinte. A fotografia abre um tempo circular de leitura, como aponta Villém Flusser (2002, p.8), sugerindo um eterno retorno do olhar para os elementos que se apresentam. No vídeo, esperamos que algo aconteça, a imagem se apresenta em movimento e supostamente algo deve vir a acontecer, o vídeo nos sugere que ali poderá haver uma leitura linear, uma noção de começo, meio e fim. No entanto, nos vídeos de **Micro-Resistências** o que reforço é esse corpo existindo em um tempo que pode ser circular. Elementos externos cruzam a cena para “lembrar” o espectador que o corpo ali cravado instaura um tempo distinto daquele ambiente e distinto daquele do olhar do espectador. O corpo acontece diante da câmera, o corpo se atualiza, ainda que sensações e movimentos internos não possam ter visualidade externa a si, pequenos indícios apontam que este corpo é afetado: a respiração que sutilmente se acelera, um leve movimento dos pés, o vento que toca o cabelo.

A verticalidade confrontante do corpo nega qualquer possibilidade de queda, a postura ereta pode ser um pré-movimento no sentido empregado por Hubert Godard (1999, p.13) que aponta

a condição de pré-movimento como *essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé*. Estar em pré-movimento, estar em pé gera tensão em meu corpo e um desafio de sustentar a verticalidade. Um corpo ereto carrega sempre a possibilidade da queda?

Em *O corpo que não aguenta mais* (2002), David Lapoujade problematiza a questão da verticalidade dos corpos ao apontar a quantidade de trabalhos contemporâneos que propõem a horizontalidade como sintoma de um corpo esgotado, corpos se arrastam, se contorcem, caem, cedem a gravidade. Num impulso óbvio de memória irrompe em mim diversas imagens do artista holandês Bas Jan Ader, que passou parte de sua vida cedendo, provocando situações de queda. Na série de filmes 16mm *Fall*, ações simples revelam um ápice de resistência e uma queda. A câmera é o testemunho de um corpo que se faz queda. Em *Broken Fall* (geometric, 1971), o vento toca seu corpo provocando um leve desequilíbrio, o desequilíbrio acentuado pelo próprio artista leva o corpo ao chão. A relação do corpo com a queda é evidente. Em contraposição a um corpo queda construo e sustento um corpo totem, que esvaziado pela pose e pela repetição torna-se uma imagem de solidez.

Notar a verticalidade do corpo e minha pulsão em sustentá-la me lança ao encontro no cotidiano com as estátuas vivas que podem ser vistas em semáforos e esquinas das cidades. Para que a estátua viva se movimente é necessário pagar, a estaticidade seria assim uma espécie de aprisionamento do corpo. O que passa a me intrigar diante destas figuras é o silêncio que elas sustentam, vejo ali um corpo vazio, não há qualquer indício que possa me aproximar daquele sujeito tomado pela tinta prata, o pulsante ali parece ser, nos termos de Didi-Huberman (1998, p.108), *o vazio da boca fechada*<sup>9</sup>.

Como escreve o autor (DIDI-HUBERMAN,1998, p.122), *o caráter essencial das estátuas, é o estado de manter-se de pé (stare), e é algo que se diz primeiramente dos homens vivos, para distingui-los do resto da criação – animais, coisas – que se move, que rasteja ou simplesmente é colocado diante de nós*. Vejo então nas estátuas vivas performance e vazios que são sustentados.

Paul Schimmel, em *Campos de acción – entre el performance y el objeto 1949-1979*, utilizará a ideia de performances escultóricas ao abordar uma série de trabalhos do artista minimalista Robert Morris. Descrição da primeira apresentação/exibição da obra *Coluna I*:

...a cortina se abre. No centro da cena há uma coluna, erguida de oito pés de altura, dois de largura, em compensado, pintada de cinza. Não há nada mais em cena. Durante três minutos e meio, nada se passa; ninguém entra ou sai. Súbito, a coluna tomba. Três minutos e meio se passam. A cortina volta a se fechar. (KRAUSS, P.236)

O que mais me interessa neste trabalho de Morris é o fato dele prever a presença de seu corpo dentro da coluna de madeira, que deveria move-la e provocar sua queda. Há a tentativa de



**BAS JAN ADER**  
*Broken Fall* (Geometric), Westkapelle, Holland  
1971

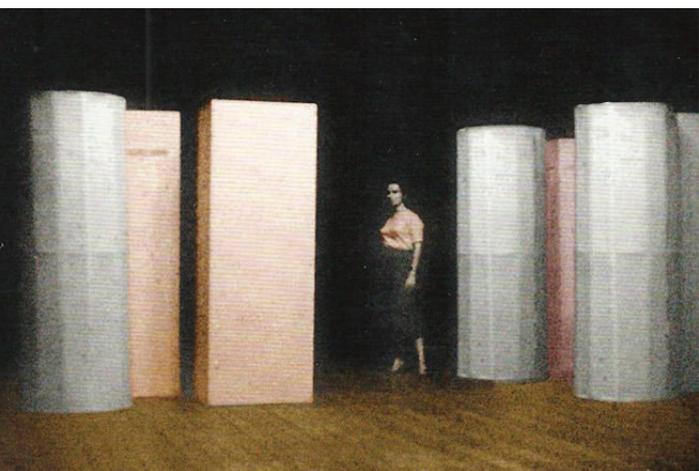
<sup>9</sup> O autor utiliza essa imagem ao referir-se principalmente a obra de Tony Smith e de alguns minimalistas que carregaria o vazio enquanto questão visual.

inserção do corpo dentro da forma geométrica. Segundo relatos, Morris teria se machucado ao experimentar a realização da queda, optando posteriormente em provocá-la com um fio que puxava e tombava a coluna. Há nesta proposta de Morris a instauração de um tempo até então não fora proposto pelo o artista em seus trabalhos, a queda só deveria ser provocada após 3 minutos de espera, de algum modo Morris provoca um acontecimento, a coluna cai, há impacto no chão, há som. Na descrição de Paulo Shimmel (2012, p. 190-191) é reforçado o caráter da duração e a importância que o operador de tempo terá para o minimalismo e ainda uma nova relação proposta pelo artista deslocado para criador e participante:

con Column, Morris construyó su primer objeto escultórico, que anticipaba, en forma y escala, sus futuras esculturas minimalistas. Usando una columna basada en la escala de su próprio cuerpo, Morris se mantuvo de pie dentro de la estructura, en silencio, durante três minutos y médio, u despues se dejó caer hacia adelante ... (em standing box) el cuerpo era representado a través de la geometria de la cajá; la figura estaba implícita por médio de su ausência. El objeto escultórico, protominimalista y con tintes dancísticos de Morris documento su doble papel como creador y participante.

Um paralelo possível e já abordado por Paulo Herkenhoff (2012) e Luiz Camilo Osório (2012), é o de pensar essas propostas de Morris em relação aos trabalhos do final dos anos 50 de Lygia Pape. Na arte brasileira do final dos anos 50 e ao longo dos anos 60 e 70 diversos artistas assumem o corpo como “motor” do trabalho. Os tons dancísticos insinuados por Schimmel, podem ser compreendidos como *um desejo de inserir vida e movimento as figuras geométricas* (OSÓRIO, 2012, p.104), desejo de colocar o corpo em jogo. Em *Balé Neoconcreto I* de Lygia Pape, executado três anos antes de *Coluna I* de Morris, o corpo é o motor de uma sequência de movimentos geométricos coreografados a partir do poema *Alvo/Olho* de Reynaldo Jardim.

Nesta proposta Lygia em parceria com Jardim cria uma coreografia para ser realizada em um palco por bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro que é apresentada no Teatro Copacabana. A partir do poema *Alvo/Olho* Lygia cria duas formas geométricas, quatro cilindros de 2mx70cm pintados de branco para a palavra alvo e quatro paralelogramos pintados de zarcão para a palavra olho. Com a trilha sonora de Pierre Henry, músico concreto a coreografia é executada sob um jogo de luzes. Lygia em comentário sobre os *Balés Neoconcretos* afirma que *o que interessava nesse momento a ela e aos artistas ligados ao neoconcretismo era a busca da máxima expressividade com um mínimo de elementos e desenvolver trabalhos no espaço real.*



LYGIA PAPE E REYNALDO JARDIM  
*Balé Neoconcreto I*  
1958

As colunas de Lygia não são as colunas de Morris, mas os corpos que movem as formas de Lygia poderiam ser o motor do tombamento da coluna de Morris? Em ambos existe a retirada de uma carga dramática da utilização do corpo, e uma espécie de esvaziamento gerando, o que Luiz Camilo Osório (2012) denomina de *neutralidade temporal*. Osório (2012, p.104) afirma sobre o tempo na proposta de Lygia:

a inserção da temporalidade não vai se dar como quebra do tempo da vida, que imporia um corte dramático, mas como radicalização de certa neutralidade temporal, o que acaba por ser uma negação da teatralidade, entendida aqui como vivência de um “outro tempo”...

Em banca dos sete lagos, andámos os versos!
Chuva! eis valei: uma lagem,
Fogo caindo de nuvens feita fêla, chuva passada ao lince-fuzo
Nuvem na lampada na cabana impreta.

Lua de outono: colinas se erguem em torno de lagos
contra crepúsculo
Tarde, coctina de nuvem,
bordão sobre ondas crespa; e através dela
atadas espigas longas de canela,
fêla canção entre canções.

Lá onde a bandeira cor-de-vinho colhe o crepúsculo
Esparras chinimes fuzegam na luz oblíqua
A nave escuta então por sobre o rio
Um mundo inteiro sobre-se de jade

Garças selvagens se precipitam sobre o barradoço.
Nuvens cercam a abertura da janela
Água larga: chegado outono os gansos fazem fila
Corvo se bateu sobre os lampões dos pescadores,

O estado para criar riqueza será precho endividar-se?
Isto é infâmia: isto é Orida.
Este canal aloda leva a TenShi
embora o velho rei o construisse

K E I M E N K A N K E I
K I U M A N M A N K E I
J I T S U G E T S U K O K W A
Y A N F U K U T A N K A F

Sol de pé: trabalhar
sol deitado: descansar
cavar poço e beber da água
cavar campo: comer do grão
O poder imperial? e para nós que é?

A aurora: a dimensão da quietude.
E o poder sobre as bestas selvagens.

Com o estréia do Ballet Contemporâneo
de Gilberto Mota no teatro do Copacabana Palace, quando se apresentou o
Ballet Concreto de Ligia Pape e Reynald
do Jardim, o movimento concretista conse-
guiu uma de suas mais expressivas ri-
torias, afirmando em novo campo da ex-
pressão da estética as possibilidades de
uma linguagem de puras formas. Na-
quele noite — que sem exatidão ficará
como um marco definitivo das artes vi-
suais brasileiras — o público que ali fôra
levado por mera curiosidade assis-
tiu deslumbrado a um espetáculo novo,
de alta carga poética, que ô fez vibrar e
aplaudir sem reservas, quando os cilin-
dros e paralelepípedos laranja e branco
começaram a mover-se numa dança ri-
gorosa e fascinante.

O Ballet Concreto foi concebido junta-
mente por Reynald Jardim e Ligia Pape,
por sugestão de Gilberto Mota. O poeta
é a gratoeira, deixando de lado todas as
experiências anteriores no campo da dan-
ça, idealizar um ballet em que a li-
ngua do balizmo fôsse substituída por
formas geométricas exatas e tendo seu
movimento controlado — no caso — por
um poema "rotativo" de Jardim, álvo-
ólho. Uma vez que o movimento dos cor-
pos deixaria de ser contínuo e melódico
para se tornar descontínuo, como seg-
mentos de reta, também o acompanha-
mento musical não poderia ser como de
costume. Recorreram à música eletrôni-
ca e adotaram um traço de composi-
ção de Michel Phillipott, que dava bem
a idéa dessa descontinuidade rítmica e
da exatidão das partes isoladas, que se
harmonizavam segundo um critério que já
não é o da linha melódica contínua. Os
baixarinos ficariam dentro das formas e
agiriam como motor. Dada o caráter ex-

suplemento
d o m i n i c a l

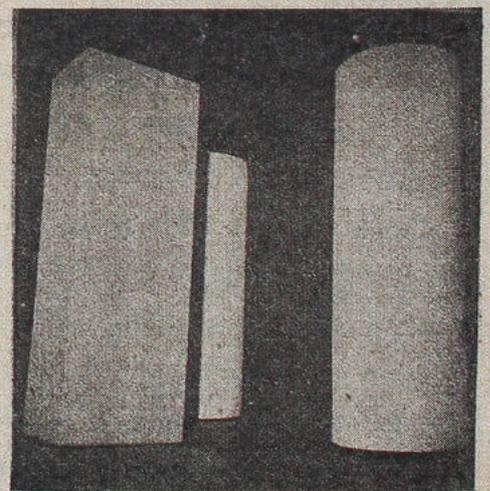
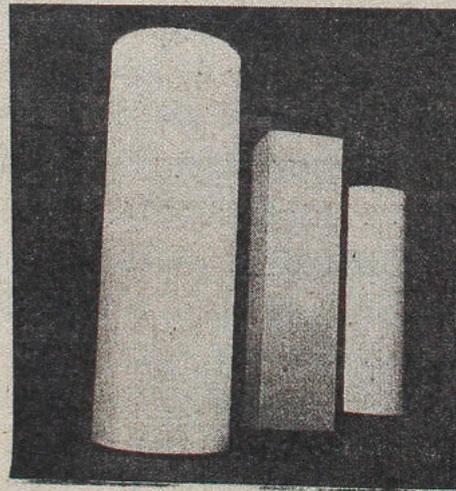
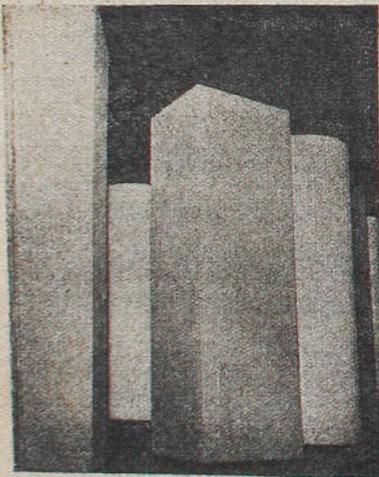
rio de Janeiro, domingo 31 de agosto de mil novecentos e oitocentas e oito

perimental do trabalho, experiência ori-
ginal que não se podia valer de qualquer
referência anterior, o Ballet Concreto
exigiu muito de seus organizadores e até
às reservas de sua apresentação pública,
mesmo entre as pessoas mais chegadas
a Ligia e Jardim nascera uma expectá-
tiva não muito confiante. Dessa expectá-
tiva de suas apresentações públicas,
mesmo entre as pessoas mais chegadas
a Ligia e Jardim nascera uma expectá-
tiva não muito confiante. Dessa expectá-
tiva de suas apresentações públicas,
mesmo entre as pessoas mais chegadas
a Ligia e Jardim nascera uma expectá-
tiva não muito confiante.

Quando o pano se abriu, uma claridade
lênue veio se acendendo aos poucos e
com ela nasciam e se definiam, num es-
paço impreciso, as superfícies, as arestas
e em seguida as cores e as formas. A
claridade crescia e as formas que se de-
senvolviavam das sombras iam ganhando
uma nitidez, uma precisão inesperada:
com um som que alien e afina, aliena

e afina, até alcançar ponto que parece
inacreditável, impossível! Nem bem al-
cançado esse climax, as formas começam
a mover-se, lentas, e súbito o laranja e o
branco se acentuam e elas se dispersam
pela cor. Voltam de novo à imobilidade,
agora em grupos mesclados, cubos e ci-
lindros, em conjuntos de três. A música
deve o início acentua o conflito das cur-
vas e das arestas. E a inecção formal
contínua, espontânea: são dois parale-
lepípedos que se isolam em oposição ao
conjunto pôsto todo em fila para o fundo
do palco; aglutinam-se depois; agora são
os cilindros brancos que se descolam do
grupo e avançam, num silêncio de
nuvem, pelo espaço. O público assiste em
suspenso. Como um jogo mágico, o mun-
do das formas coloridas ganha vida para
encantar um espaço que não é mais o
mesmo onde até bem pouco os dançar-
inos rodopiavam. Que dignidade, que mo-
numentalidade naquela conjunto de ci-
lindros e paralelepípedos laranja e bran-
co! que fascínio nas relações espaciotem-
porais que se fazem e desfazem com uma
riqueza espantosa! que rigorosa e inten-
sa poesia!

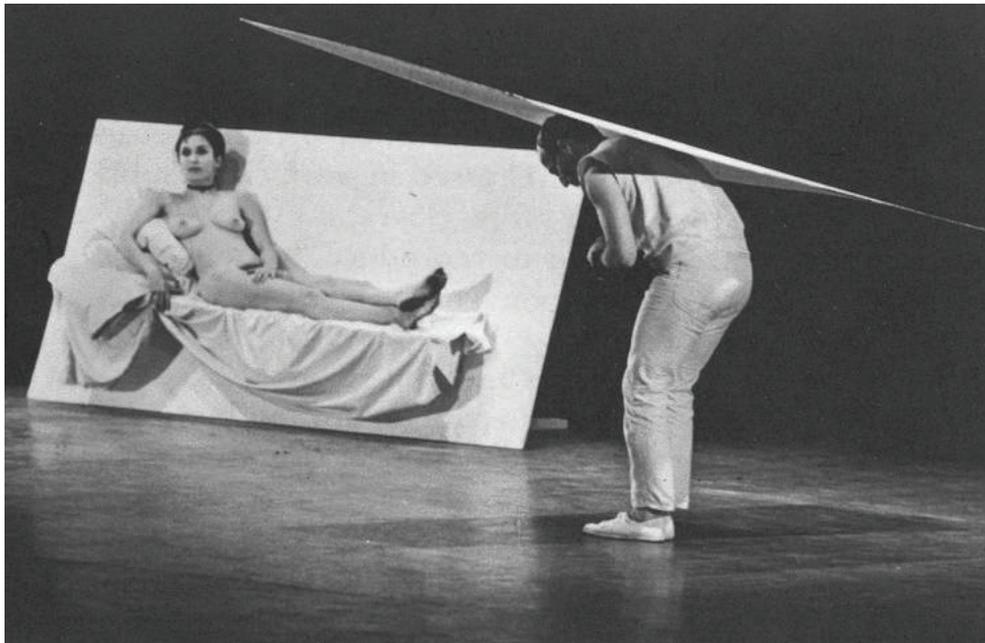
Naquela noite de segunda-feira, no Co-
pacabana Palace, uma centena de pes-
soas assistiu ao nascimento de uma nova
linguagem visual — o Ballet Concreto.



A grid of text containing the words 'alvo' and 'ólho' in various combinations and orientations, arranged in a pattern that resembles a visual puzzle or a specific artistic layout.



**ROBERT MORRIS**  
*Box Standing*  
Técnica mista  
1961



**ROBERT MORRIS E STAN VANDERBEEK**  
com PERFORMANCE DE MORRIS E CAROLE SCHNEEMAN  
*Site*  
1964

tomado pela tinta prata, o 98, p.108), o vazio da boca

ter essencial das estátuas, é primeiramente dos homens coisas – que se move, que então nas estátuas vivas

formance y el objeto 1949-1950: uma série de trabalhos para a apresentação/exibição da

há uma coluna, erguida de oito minutos e meio, pintada de cinza. Não tomba. Três minutos e meio se debruça (AUSS, P.236)

Ver Balé I e II de Lygia Pape 1958

cita Lygia Pape

Herkenhoff (2012) sobre o balé de Lygia observa a importância de considerarmos o ballé como um experimento, como uma instalação temporária. Um encontro direto com o espectador, que mais tarde seria intensificado em trabalhos como *O Ovo*, *O divisor*, *Roda dos prazeres* nos quais Lygia assume o espectador como participante.

10

Em *Balé Neoconcreto I* o espectador está diante de algo que acontece e não se trata de teatro ou ballé apesar de utilizar códigos dessas linguagens, para Herkenhoff o título de *Balé* supre apenas uma falta de vocabulário naquele contexto para nomear o que Lygia propõe. A palavra/poema é suprimida e transformada em movimento geométrico e se há dança nos ballés de Lygia, que corpo é esse que dança?

O corpo que tomba de Morris não se deixa ver e produz a queda de algo maior, o corpo da dança de Lygia é pura energia que desloca os objetos geométricos para uma experiência do olhar, não se trata do corpo dionísio dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, mas ainda sim há corpo vivo, ambos, Lygia e Morris, lidam com uma ideia de acontecimento. Herkenhoff (2012, p.46) diz:

Os dois artistas (Lygia Pape e Robert Morris) trabalharam sobre a mesma questão: um teatro de sólidos geométricos sem presença ou intervenção humana visível, ou seja, o movimento sem anatomia conduz a motricidade aos próprios objetos.

Na aproximação entre o neoconcretismo brasileiro e o minimalismo norte-americano está ainda o deslocamento do espectador para um modo de participação que compõem as obras, no neoconcretismo essa participação parece ser mais radical e evidente. A obra como operador de tempo passa a ser também característica das obras, e ainda o desejo de que tal operação se dê no espaço real. Em *O Retorno do Real*, Hal Foster (2014, p.53) situa o minimalismo nesse desejo de encontro com o espectador:

(o espectador)...é trazido de volta para o aqui e agora; e, em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado. Essa é a reorientação fundamental que o minimalismo inaugura.

Em outras obras de Morris como *Duas Colunas*, há uma dimensão de movimento no corpo do espectador que em relação as duas colunas move-se num jogo que inicia-se com uma relação visual de semelhanças e supostas diferenças entre os objetos e culmina num deslocamento do espectador diante das colunas. Como aponta Batchelor (1999, p. 25):

a obra de Morris alerta o espectador – por meio de sua forma, superfícies e posicionamento – para as contingências do local e da variabilidade da perspectiva, eles começam a implicar um tipo diferente de espectador. ... um espectador que está corporificado e cuja experiência existe através do tempo e no espaço real.

Desde os anos 50 Morris esteve em profunda relação com artistas da dança, ele mesmo dançava e participou de uma série de oficinas de dança experimental. Patrícia Correa (2009) recupera a relação da obra de Morris com os experimentos propostos na dança por Simone Forti, com quem Morris foi casado de 1954 a 1961 e para quem construiu algumas peças como a plataforma de *Slant Board*. Neste trabalho, que funda a pesquisa de Simone Forti está o interesse em um me-

10 Imagem de uma das anotações feitas pela professora Dra. Regina Melim no material de qualificação.

canismo que tenha suas próprias regras de uso. Em declaração de 1968, Morris afirmará perceber na dança maior possibilidade de experimentar o processo do fazer e o seu resultado, algo que se experimenta e se faz em ato. Como afirma Correa (2009, p. 2561), *Coluna* é uma escultura que surgiu como “construção de dança”.

Em *Site* (1964), trabalho de Stan VanDerBeek e Morris, vemos o artista junto com Carole Schneeman mover-se segurando uma placa de madeira, os movimentos oscilam entre sustentação e apoio da placa em distintas localizações da cena. Carole aparece nua e deitada, numa clara referência a *Olympia* de Manet, enquanto Morris posiciona a placa na vertical e a solta em queda livre. Novamente o corpo aparece como motor de uma queda.

\*\*\*

Retomando a ideia de esvaziamento que atravessa algumas das obras até aqui citadas, se em Lygia Pape e Morris o corpo não aparece diretamente como imagem mas provoca movimento e situações de esvaziamento, isto não significa que ter o corpo em cena e visível não possa também trazer o esvaziamento como questão poética.



FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES  
*Untitled (Go-go Dancing Platform)*  
1991

Em *Untitled (Go-go Dancing Platform)* de Félix González-Torres, um homem com fones de ouvido, trajando apenas sunga e tênis dança sobre uma plataforma iluminada. O corpo que dança é forte e corresponde a um tipo estereotipado do *Gogo boy* que dança sensualizando com certo distanciamento do espectador numa tentativa de aguçar o desejo daquele que vê.

O dançarino movimentava-se sozinho, numa espécie de dança muda para o espectador que não tem acesso a música do fone de ouvido, no entanto se reconhece os passos de uma música eletrônica. São os vários códigos insinuados que esvaziam esse corpo. O homem do tipo musculoso é o mesmo homem que dança numa boate gay seja em Nova Iorque ou em Itajaí. Os passos dessa dança silenciosa para o espectador são os mesmos passos da dança dentro da boate de som alto no interior de Minas Gerais. Reconhecemos esse corpo dentro do museu como um corpo que também está fora.

Na plataforma de González-Torres há ainda insinuações sobre a própria história da escultura, o corpo ideal masculino sobre o pedestal salvaguardado pelo museu. No entanto, é o movimento que arrebatava essa relação, é pela dança vazia que saímos do museu. Trata-se também de um esvaziamento da imagem do corpo. Se o esvaziamento vem em González-Torres pelo movimento, em *Micro-Resistências* o esvaziamento se faz na estaticidade e repetição. Esvazio meu corpo e minha imagem. Esvazio sem saber fazê-lo. Depois de 8 anos, abruptamente estou no vazio e em desejo de quedas.



---

11 Olhando as fotografias de **Micro-Resistências**, que já tem 8 anos de produção, penso que as fotografias que não fiz são o trabalho. Ao vê-las de forma cronológica, e decidi que vou apresentá-las assim, fiquei imaginando todas as fotos que não fiz e que são o espaço entre uma imagem e outra que apresento e me deu uma sensação de que o trabalho é justamente as **imagens faltantes**, esse espaço que não está ali onde o corpo se anuncia. Acho que em outros trabalhos onde aparece a escrita isso também acontece, parece que o trabalho é na verdade a relação proposta.

As fotografias de **Micro-Resistências** passam então a ser apresentadas em uma espécie de livro de parede que pode receber a qualquer instante novas imagens e principalmente solicita ao espectador o gesto de manipular as imagens, de passar uma a uma numa temporalidade pessoal que revela a temporalidade entre uma imagem e outra, o tempo aqui está entre as imagens, o tempo é todas as imagens. O trabalho é também esse vão de imagens.

Sobre a série em vídeo: a imagem em movimento contém um tempo particular, então a questão é fazer com que o tempo da imagem reverbere no corpo de quem a vê, por isso a projeção em tamanho real, por isso na sala onde a série em vídeo é apresentada não há cadeiras.



acontecer escrita acontecer voz

Em 2015 o Museu Reina Sofia em Madri promoveu uma série de encontros intitulada *Cuerpos Desplazados – trazas audiovisuales entre la danza y la performance 1963-1986* que trouxe a público sob a curadoria de Gabriel Villota Toyos a exibição de vídeos como *Pelican* (1963) de Robert Rauschenberg, *Site, Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Square Dance) 1967-1968 de Bruce Nauman estes dois últimos dentro da sessão *Performance, Nova dança e Minimalismo*.

A curadoria de *Cuerpos desplazados* evidenciou a colaboração frequente entre artistas de distintas áreas entre os anos 60 e 80, numa dinâmica onde as questões discutidas sobrepunham as fronteiras de linguagens. Se no início dos anos 60 vemos Morris provocar o deslocamento do espectador diante de suas colunas verticais, no anos 70 Trisha Brown, bailarina e coreógrafa nova iorquina, desorienta o público ao realizar obras como *Homem descendo pela lateral de um edifício*, que consiste na inversão dos planos, alguém desce caminhando pela lateral do prédio criando uma instabilidade gravitacional no público, assim *ela acrescenta uma nova dimensão à concepção do espectador de “corpo no espaço”* (GOLDBERG, 2006, p.152).

*Cuerpos Desplazados* foi finalizado com a nona sessão de nome *Aparición del lenguaje y la voz*, na qual vídeos como *Not I* (1973) de Samuel Beckett, *Open Book* (1974) de Vito Acconci, *Accumulation with Talking Plus Watermotor* (1985) de Trisha Brown e Jonathan Demme foram apresentados. O que pareceu evidenciar-se foi um movimento final que culminou em investigações que assumem a voz como corpo e movimento.

Haveria aqui, nessa narrativa textual que crio, um paralelo que aparece na curadoria de *Cuerpos Desplazados* e que tem conexão com os trabalhos que venho desenvolvendo e seus possíveis encadeamentos, a problematização da verticalidade do corpo e na sequência a descoberta da palavra e da voz a partir das proposições de leitura.

A relação entre a verticalidade humana, estar de pé, e a experimentação da voz acontece naturalmente no desenvolvimento humano, quando uma criança ensaia os primeiros passos ela ensaia também as primeiras palavras. E não seria pelos pés e pela voz que nos direcionamos ao outro? Paul Zumthor (2014, p.80) diz que *a voz é um corpo que se lança ao outro e retorna a si mesmo, reverberação e retorno constituem o que chamamos de alteridade, que funda a palavra do sujeito*.

### **falar / escrever / inscrever o corpo**

A escrita e a voz são os elementos que me levam para uma relação presencial com o público. É pela leitura em voz alta que passo a me colocar diante do outro, numa relação não mais mediada pela imagem técnica.

10 de julho de 2014, escrevo. Falece On Kawara.



Estúdio de On Kawara, 1966.

A presença do corpo do artista em uma ação ao vivo quase sempre apresenta-se como afirmação da vida. Colocar-se diante do outro, em relação ao outro é compartilhar a experiência de um aqui e agora, que na performance é construído pelo artista como um espaço para acontecimento do trabalho. A artista espanhola Esther Ferrer (2011) aponta taxativamente que *a performance é a arte do tempo, espaço e presença*. No entanto, ainda que essa afirmação pulse de maneira contagiante não exclui a documentação de ações performáticas e seus desdobramentos, tais como instalações, textos, relatos e suas eventuais apresentações como modos do trabalho acontecer.

Aqui, **relato** é descrever, narrar, contar, expor, romancear, noticiar é versão, boato, conversa, rumor é ouvi dizer, disse me disse, sussurro, o texto é pensado como lugar para performances, gestos, ações e movimentos.

**Quando** é duração, datar, período, prazo, transcurso, fase, lapso, época, ocasião, momento, instante, durante. Corpo é ser, materialidade, concretude, massa, alguma coisa, organismo,

CORPO NÃO TEM SINÔNIMO

humanar-se, totalidade, corpo a corpo.

**Acontece / Acontecimento** é lance, acidente, incidente viravolta, acaso, eventualidade, coisa, fenômeno, crise,

EU ACREDITO NAS CRISES

desenrolar, onda, maré dos acontecimentos.

Simultaneamente a evidência de que um corpo presente e ativo é um corpo vivo, sua existência aponta também para imanência de um fim. Disso que é constituído como uma interrupção no tempo e espaço para a abertura de um acontecimento com começo, meio e fim transborda o que carregamos como metáfora para a própria vida.

Em *Táticas para Troca e Atravessamentos* (2014) exposição organizada por mim e pela artista Elenize Dezgeniski, os artistas participantes permaneceram durante um mês dentro do espaço expositivo, Galeria Centro Cultural Sistema Fiep em Curitiba, deixando a mostra seu processo e alimentando um espaço de simultaneidades e diálogo. Neste contexto, me propus a promover uma fala sobre meu trabalho. No entanto, fui movida por um desejo de que esta fala pudesse trazer à tona questões dos meus trabalhos sem conotações explicativas ou descritivas, me coloquei então como regra produzir uma situação que indicasse contextos, interesses e sinalizasse aquele momento como uma proposta em si. Algumas perguntas pulsavam: Como apresentar/escrever o processo? Que tipo de escrita surge? Não seria esta escrita um diálogo direto? Ou seria uma forma de apresentação para além da exposição? Algo se inverte neste processo? Estas perguntas, que moveram parte da escrita que compõe a leitura de *Quando o corpo acontece*, me parecem hoje poderem ser deslocadas também para o contexto de produção desta dissertação. Como considerar a defesa uma apresentação que em si mesma acontece enquanto trabalho? E se eu simplesmente disser: isso agora é um trabalho que independe de um espaço expositivo convencional? A leitura de *Quando o corpo acontece* surge então de um tensionamento entre expor, falar e apresentar. O que se expõe quando se expõe um trabalho? O que apresentamos ao apresentar um trabalho? Qual a diferença entre apresentar um trabalho e expor um trabalho? Fervenza (2007, p.76) diz que:

nos modos de agir da arte contemporânea a apresentação de uma produção como *produção artística* não fica restrita à sua exposição num lugar físico determinado. Uma palestra, por exemplo, pode constituir-se numa apresentação e agregar valor simbólico ou agir sobre a visualidade. Embora possa não ser designado explicitamente como um ato artístico, ou não querer sê-lo, uma palestra ou uma publicação pode produzir um *efeito de arte*, agir no sentido e na concepção de uma produção, ser um desdobramento do fato anterior, mesmo que o ocorrido não esteja mais visível ou acessível, a não ser talvez por sua documentação.

Em minha prática a performance, ou o que prefiro chamar de intenções de performance, foram até então direcionadas à fotografia e ao vídeo, em trabalhos como *Micro-Resistências*, havia um pensamento de performance que acontecia na imagem, a fotografia e o vídeo não eram documentos. No entanto, durante a exposição *Táticas para Trocas e Atravessamentos* uma série de acontecimentos bruscos me deslocam e o desejo de me colocar diante do outro sobrepõe-se ao meu processo anterior. O que antes era uma relação mediada pela imagem técnica, passa a acontecer em um presente construído. A própria ideia da exposição que se constituiu com o processo como acontecimento expositivo me encaminhou para esse embate direto com o público, afinal estar na galeria por si só se constituía como trabalho sendo apresentado, neste sentido desejava que *Quando o corpo acontece* fosse experienciado como um ato artístico.

Partindo da palavra corpo iniciei um processo de escrita dentro do espaço expositivo que se compôs quase como uma fala, a verbalização de pensamentos sobre questões que dentro de uma narrativa biográfica apontavam para o meu trabalho, um processo que se assemelha ao que Barthes (2013, p.77) chama de *escritura em voz alta*. Minha tentativa era também a de propor um ponto de partida para a reinvenção do meu corpo, pensando esse corpo como um corpo-arquivo no sentido empregado por Beatriz Furtado (2011, p.37) que afirma que *o corpo arquivo não é o lugar de armazenar as marcas do mundo, não é o baú no qual se encontram fantasmas. O corpo-arquivo é presente e o lugar para onde confluem as diferentes temporalidades*.

Em uma cena do filme *Asas do Desejo* (1987) de Wim Wenders, o Anjo, personagem central da narrativa, adentra uma biblioteca e é invadido por todas as leituras que são feitas naquele espaço. As diversas pessoas que ali se encontram e realizam individualmente suas leituras apenas pelo pensamento, criam para o anjo diversas camadas de sons produzindo um ruído, sendo que apenas o anjo em sua condição de existência como anjo é capaz de ouvir tais pensamentos. A estrutura do

meu texto/performance propõe tocar esse lugar de pensamento verbalizado e de camadas textuais, em que há relato, há roteiro, há fragmentos, há fala e há diálogos, diferentes temporalidades que são costuradas na leitura em voz alta do texto.

A leitura foi então espacialmente organizada a partir de uma mesa, que remetia a uma mesa de professor, contaminação visível da minha prática dentro da universidade entre 2011 e 2014, e dos seguintes objetos: textos, livros, catálogos, um microfone, uma bola de futebol, um saco com cimento e um saco de areia. Assumi o espaço construído diante do público sem a pretensão de produzir uma narração, mas sim de provocar um acontecimento que escapasse à representação, assim sinto que esta leitura tem aproximações diretas com a performance e com aquilo que alguns artistas e teóricos passaram a nomear principalmente a partir dos anos 90 de leitura ou conferência performativa. Esta teria um formato heterogêneo como uma prática expandida que permite incorporar o processo, a investigação, a disseminação de informação e o envolvimento da audiência (OLIVEIRA, 2014, p.9).

Algo que me parece importante e que aponta Manuel Oliveira (2014,p.12) é que a conferência performativa questiona as concepções estabelecidas sobre o que é uma forma de arte, sobre os mecanismos de difusão de arte e sobre a maneira em que uma forma de arte ou configuração artística se dirige a audiência. Ainda para o autor uma das características deste tipo de prática é que ela tem como ênfase a informação.

A prática da conferência performativa é frequente em artistas que transitaram/transitam por diversas linguagens e suportes. Listo aqui alguns deles: John Cage, La Monte Young, Walter de Maria, Joseph Beuys, Isidoro Valcárcel Medina, Martha Wilson, Esther Ferrer, Robert Smithson, Chris Burden, Dan Graham, Yvonne Rainer, Robert Morris, Paco Cao, Andrea Fraser, Tania Bruguera, Xavier Le Roy e no Brasil Ricardo Basbaum, Eleonora Fabião, André Masseno e outros.

Manuel Oliveira<sup>12</sup> ao esboçar um panorama histórico da prática da conferência performativa evidencia John Cage e aquilo que o artista denominou como *lecture demonstration*, sendo que a primeira conferência deste tipo foi realizada por ele em 1949 e intitulada de *Lecture on Nothing*, e consistiu na leitura de um texto em que aparecem as palavras/frases a serem lidas e espaços em branco, esses espaços de silêncio/pausa são preenchidos justamente pelos ruídos do entorno onde a leitura é feita. A diagramação do texto aponta um modo de leitura a ser realizada, Cage dizia que a construção e notação de seu texto eram feitos a partir de um pensamento de construção e notação da partitura musical.

Importante sublinhar alguns contextos em que a leitura em voz alta tem importância central, como por exemplo na *Franklin Furnace* de Martha Wilson, fundada em 1976, onde antes do programa de performances havia um programa de leituras, no qual artistas de diversas áreas executavam leituras em voz alta para o público. É a partir deste programa de leituras que emerge o programa de performances. Martha Wilson em leitura direcionada ao vídeo e intitulada *History of Performance Art According to Me* comenta algumas das leituras e performances realizadas no espaço. Alguns dos artistas que realizaram leituras no início da *Franklin*: Jacki Apple, Martine Aballea, William Wegman, Jenny Holzer... Se inicialmente a *Franklin*, nas palavras de Martha Wilson (1985), havia sido fundada visando o colecionismo de um tipo de arte que não era colecionado por outras instituições, coisas que o museu não queria guardar, de algum modo com o passar dos anos o espaço passou a ser além de um arquivo um ponto de produção e compartilhamento de trabalhos que tinham a intersecção entre texto, performance e publicação<sup>13</sup>. Muitos dos artistas que trabalhavam com performance nesse contexto passaram a ver também o espaço impresso como uma possibilidade de execução de

---

12 Em 2014 Manuel Oliveira organizou uma série de conferências e também a publicação Conferencia performativa, Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos que aconteceram no Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León na Espanha. Parte das atividades que envolveram o projeto pode ser acessada em <http://conferenciaperformativa.org/>

13 O terceiro número da publicação Hay en Portugués, organizada por Regina Melim, aborda a Franklin Furnace e traz uma entrevista com Martha Wilson, na qual a artista discorre sobre a criação da Franklin e as mudanças que aconteceram desde a sua fundação.

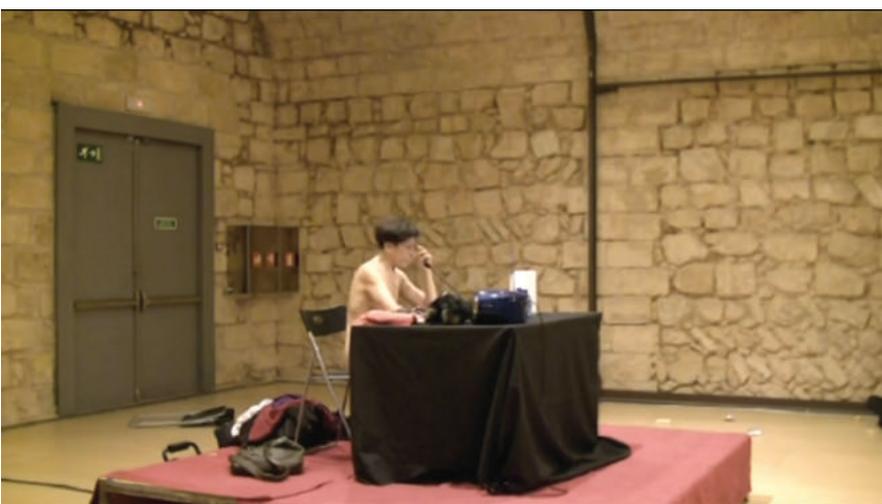
um trabalho performativo e não documental.

Alguns artistas ainda fizeram a passagem inversa, da página impressa para o espaço real, como é o caso de Vito Acconci fundador da revista *0 to 9* junto com Bernadette Mayer. Os dois artistas estavam interessados inicialmente na criação de uma publicação que desse vazão aos trabalhos que produziam, pois compreendiam que as revistas de poesia de Nova Iorque não os publicariam. Nas edições da *0 to 9*, publicadas de 1967 a 1969 é bastante evidente o interesse dos artistas de explorar o espaço impresso como um espaço de acontecimento do trabalho, publicando artistas da dança, artistas conceituais, poetas, músicos a revista tornou-se um espaço de experimentação. A sexta e última edição da *0 to 9* foi dedicada a trabalhos realizados no espaço urbano, (performances e ações) intitulados *Street Works*. Mais tarde Acconci passaria então a realizar uma série de performances nas ruas e utilizaria textos e fotografias na composição da documentação dessas ações.

Em leitura performativa o artista norte-americano Gordon Hall (2014) produz uma leitura em voz alta que toma como tema a própria leitura performativa. Interessado em esboçar um histórico do contexto norte-americano e em entender as razões pelas quais a leitura parece ser tão presente nos anos 60 e 70, Hall observa que neste período muitos artistas passam a integrar o corpo docente de diversas universidades. Essa presença é marcada pela vontade de questionar esse lugar de autoridade que um professor ocupa. Hall destaca a prática de Adrian Piper, que recém formada em *Harvard* e iniciando uma carreira acadêmica propõe uma série de aulas chamada *Funk Lessons*, nas quais estudantes, em sua maior parte brancos, aprendiam sobre a *African American funk* e *soul music*, a premissa da proposta de Piper era *White people can dance*. Aqui engendra-se uma tentativa de pensar o lugar do artista na academia como o de um proponente de novos modos de relação com o espaço de ensino e aprendizado. Em *An investigation of the lecture in and as art*, Gabrielle de Vietri (2013, p.25, trad. minha) desenvolve uma narrativa que também pensa a leitura performativa no espaço da universidade, principalmente referindo-se a *artistas que entendem o processo de ensino como um componente central de seus trabalhos*, no contexto europeu Joseph Beuys é a figura mais citada.

De algum modo, realizar uma pesquisa em processos artísticos desencadeia em mim uma vontade semelhante de repensar este lugar de produção e compartilhamento e principalmente dos formatos utilizados para isso.

\*\*\*



ESTHER FERRER  
*A arte da Performance: Teoria e Prática*  
2012

Em 2012 Esther Ferrer realizou no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Palma *A arte da performance: teoria e prática*<sup>14</sup>. Nela a artista coloca-se diante do público como uma palestrante que pretende explorar o tema a partir de uma fala. No entanto, o que se tem é o balbúcio incompreensível da artista pontuado por algumas palavras que escapam e que podem ser identificadas, tais como: “performance”, hiper-performance”, “micro-performance”, “radio-performance”... A medida que a “fala” transcorre Esther tira a roupa e intercala seus balbúcios com a manipulação de alguns objetos. Ameaça comer uma ba-

14 No link <https://vimeo.com/61516168> pode-se acessar parte o registro desta performance que vem sendo realizada pela artista em distintos contextos e espaços.

nana, morde, mastiga e cospe fora, aperta duas buzinhas, tira a dentadura e coloca em um copo de água para na sequência retorná-la à boca. Permeada por ironia, a artista faz daquilo que seria uma fala sobre performance, uma performance em si. Nesta fala entrecortada ela joga com o estado de tentativa de enunciação de uma definição e simultaneamente executa uma performance, uma fala que é ação. Na desconstrução e satirização do discurso ela define performance fazendo performance.

Entre 1986 e 1996 o grupo *The V Girls* composto por Andrea Fraser, Jessica Peri Chalmers, Marianne Weems, Erin Cramer and Martha Baer realizou uma série de conferências performativas em ambientes institucionais da arte no contexto norte-americano e internacional. Em *The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted* executada em 10 de março de 1990 no *New Museum of Contemporary Art*, as cinco artistas fazem uma paródia dos discursos da arte sobre o corpo da mulher

construídos por, em sua maior parte, teóricos e críticos homens. Num paralelo ao trabalho de Esther Ferrer, que lida com os modos de construção do discurso acadêmico, nesta conferência cada artista “encarna” a figura de um teórico (homem) e produz uma crítica/comentário a partir da obra apresentada.

O que estas propostas executam tem reverberação direta daquilo que John L. Austin nos anos 50 denominou dentro da sua *Teoria dos Atos de Fala* como enunciado performativo. Esther Ferrer e *The V Girls* não constróem enunciados que pretendem ser balizados sob critérios de verificabilidade (verdadeiro ou falso), o que elas propõem são falas que são ações, falas que são acontecimentos e que são aquilo o que dizem.

A performatividade em Esther estaria nesse balbucio que sequer equipara-se a construções sentenciais claras, mas que apontam possibilidades de discursos que se constroem também nos gestos e expressões executados pela artista. É uma fala sobre performance e que é performativa, uma fala que significa o que faz. Erika Fischer-Licht (2014) sublinha a importância e o engajamento do corpo nos enunciados performativos, que como propõe o próprio Austin as realizações desses atos de falas são sempre ritualizadas e públicas.

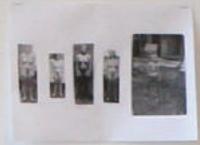
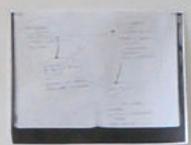
Assumir o tempo presente como condição de acontecimento do trabalho passa a ser questão fundamental. Não mais projetar a execução de um trabalho, mas executá-lo em sua apresentação ou em sua exposição, ou apresentá-lo/ expô-lo em sua execução.



THE V GIRLS

*The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted*  
1990

Eu performo  
Tu performas  
Elx performa  
Nós performamos  
Vós performais  
Elxs performam



# quando o corpo

texto e leitura Luana Navarro

# acontece

Ontem enquanto eu começava a escrever esse texto fiquei na dúvida se eu tinha 28 ou 29 anos. O corpo para mim sempre foi um lugar de resistência, de embate com o outro. E o que eu queria fazer aqui hoje era mover meu corpo. Eu queria dançar para vocês.

Eu queria também cantar uma música da Joanna, aquela cantora dos anos 80. Quando eu tinha dois anos eu costumava dormir no colo da minha mãe enquanto ela dançava ao som de Joanna.

Eu convidei uma pessoa da dança para dançar os meus trabalhos, mas essa pessoa me disse: *por que você mesma não dança seus trabalhos?* É por isso que eu realmente queria dançar para vocês hoje.

Essa semana, na terça-feira eu estive em um velório na Capela Vaticano, na sala Diamante. Uma mãe perdia uma filha. Essa semana, na quinta-feira eu estive em um velório na Capela Vaticano, na sala Diamante. Uma filha perdia uma mãe.

\*\*\*

O corpo é impotência, também.

Eu dizia a ela: eu não consigo dormir sobre o meu coração.

## **Sonho 1**

Sonhei que a abraçava e com a mão no seu peito repetia: você tem o coração de um leão.

Ela dizia: *meu coração é grande demais e pesa.*  
*A coluna enverga, a vida entorta, o corpo não suporta.*

Com os olhos bordados e uma espessura fina de lamentos caminho.  
*Roo minhas unhas para que não te doas.*  
Não.  
*Roo minhas unhas para que não...*

Ontem, sobre essa mesa, quando cheguei um envelope me esperava. Um amigo da Alemanha. Em destinatários consta: Luana Navarro E Elenize Dezgeniski. Dentro do envelope, que já me chegou aberto, um saco de balas orgânicas e provavelmente um relógio.

(colocar o relógio/se for um relógio embalado) FALAR O HORÁRIO

(abrir o pacote de balas e compartilhar com o público)

PAUSA \_\_\_\_\_

Somos o transbordamento desse tempo. Desse tempo.  
Eu decidi fazer essa fala com microfone, porque eu queria me ouvir.  
Pensei: e se eu amplificasse minha voz ?

\*\*\*

Me perguntaram muitas vezes na infância se eu era menino ou menina. Minha primeira mochila escolar era uma mochila do *He-Man*. Meu corpo às vezes não tem gênero. Eu gosto de jogar bola. Gosto de correr e ao mesmo tempo ter que pensar muito rapidamente a próxima ação. Um chute, um esquivo, um empurrão. E quando eu corro muito jogando, meu peito dói.

## Sonho 2

Acordei com muita necessidade de suar, era urgente suar. Saí correndo do prédio subindo a rua, comecei a ficar molhada, o suor escorria, acendi um cigarro. Era bom correr e ao mesmo tempo fumar. A fumaça preenchia meu peito. Alguém colocou a mão nas minhas costas e disse: *eu não acredito que você voltou a fumar*. Era meu pai dizendo isso.

\*\*\*

Desde domingo, quando meu peito voltar a doer, quando meu coração disparar, acho que vou me lembrar do coração de leão. ( hoje quando meu peito dói ... )

## Materiais:

Texto: Letra de uma carta de Almor (Lacan)  
Cimento  
Areia  
Ferramentas para mexer o cimento  
8 cartas de amor  
8 anos

*O número 8 representa o que permanece em equilíbrio: A Justiça ! Na mitologia egípcia, Anubis é a representação máxima do número 8. Anubis (saturno) faz o julgamento dos mortos através de uma enorme balança, onde, num dos pratos, é colocado o coração do morto e no outro encontra-se uma pena. Este simbolismo, indica que o coração não pode pesar mais que uma pena, daí a importância da pureza em nossa evolução. Compreende-se que a evolução do homem (quadrado) se dá no momento em que ele completa 28 anos ( $4 \times 7 = 28$ ). Observamos então o mistério do número 28 \_\_\_\_\_ 2 (polaridade-equilíbrio), 8 (justiça-julgamento) que, curiosamente, é o ciclo de saturno. No aspecto da evolução da alma, 2 representa a polaridade entre emoção e a mente (alma), 8, a consciência (espírito).*

Meu corpo acontece no outro.

**NOUTRO.**

**PONTO FINAL**

**PONTO INICIAL**



**LUANA NAVARRO**  
*Quando o corpo acontece*  
Centro Cultural Sistema Fiep  
2014

registro da leitura pode ser  
acessado em:  
[https://www.youtube.com/  
watch?v=kwjzEzmRmqQ](https://www.youtube.com/watch?v=kwjzEzmRmqQ)





15

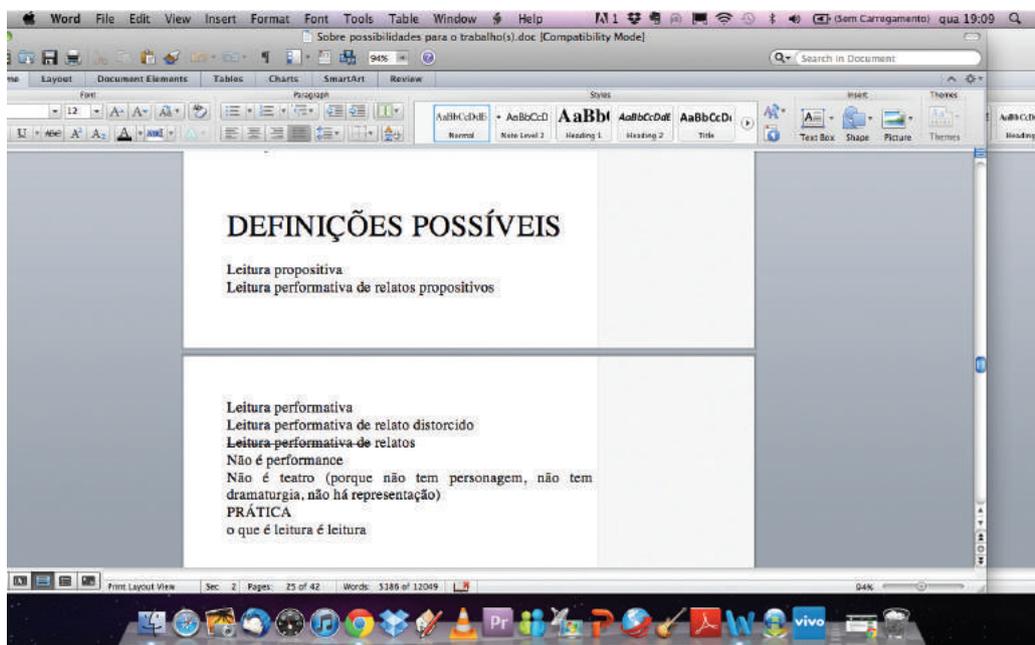
---

15 Em outubro de 2014 o trabalho *Quando o corpo acontece* foi selecionado para ser executado no VI Ciclo de Investigações da UDESC dentro do painel de ensaios visuais. A partir do edital encaminhei parte de um texto que compõe esta dissertação e a leitura em voz alta. No dia das apresentações, enquanto os artistas e pesquisadores projetavam seus trabalhos e teciam comentários a respeito deles, o que fiz foi executar a leitura atualizando-a para aquele contexto.

Projetei o registro sem áudio da primeira situação da leitura feita no Centro Cultural Sistema FIEP e paralelamente realizei a leitura em voz alta fazendo pequenas alterações no texto como: *ontem* foi substituído por *aquele dia* e *na terça-feira* foi substituído por *naquela terça-feira*.

Ao terminar a leitura, as pessoas que estavam na mesa e os próprios organizadores ficaram esperando que eu comentasse o que ali havia sido executado, e neste momento ficou forte para mim que eu não deveria falar sobre o acontecido, que qualquer coisa que fosse dita fora da leitura destruiria a leitura e que a potência do trabalho, que poderia ser visto como apresentação de questões em torno do que produzo, estava nesse outro lugar que é o de considerar e assumir aquilo como o próprio ato artístico. Me mantive em silêncio, até que o próximo artista fosse chamado para apresentação de seu trabalho.

A partir de **Quando o corpo acontece** várias questões surgem: quando escrevo o texto que é projetado para uma leitura em voz alta, que tipo de construção visual do texto estrutura? Que indicações contém este texto ou deve conter este texto? O texto indica movimentos e ações? Há qualquer coisa de roteiro neste texto? Outras pessoas podem executá-lo?



Sobre as possibilidades para o trabalho(s)<sup>16</sup>

Em **Quando o corpo acontece** há a construção de um texto que perpassa questões biográficas, no entanto, o corpo escrito é um corpo que se desfaz em sua leitura, assim como as balas consumidas pelo público. Escrever o corpo é escrever uma imagem processual, e não seria o corpo, como aponta J.-D. Nasio (2008) a partir de Lacan, *o que sentimos e vemos dele?* Assim, percebo que realizar uma leitura em voz alta é provocar e deslocar imagens do corpo num processo acentuado na condição presencial e de ocupação do espaço que acontece pela reverberação da voz.

A narrativa de tom pessoal e intimista mescla relatos e ficções que para além de conduzir os participantes para um lugar de criação de imagens sobre aquilo que se narra aciona a presença daquele que ali escuta a leitura. A pausa no discurso realizada no momento da distribuição das balas intensifica a noção de tempo, o processo de comer as balas em silêncio coletivamente é o compartilhamento de um tempo vital, de um processo interno do corpo.

Em *Momento Vital* (1979), Vera Chaves Barcellos sentada atrás de uma mesa narra a própria situação de leitura que acontece. Em cada página uma nova palavra soma-se a narrativa composta por um único parágrafo, o virar das páginas torna-se a marcação do ritmo de leitura do texto *eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui meus pés no chão ...* Se em *A Arte da Performance: Teoria e Prática* Esther Ferrer sublinha principalmente a desconstrução de um discurso acentuando a ação, Vera Chaves ao esvaziar o discurso através de sua narração quase objetiva daquilo que executa, redimensiona o tempo, a presença do artista e o ato de ler como algo que se inscreve naquele tempo e espaço propostos, existe uma suspensão que vibra, que não aponta para fora

<sup>16</sup> Desde o início do mestrado mantenho um arquivo de word no computador intitulado *Sobre as possibilidades para o trabalho(s)*. Nele mantenho todo o processo de leituras (fichamentos e anotações), lista de artistas, lista de autores e questões que vão surgindo ao longo da pesquisa. Além do arquivo virtual me acompanha também um caderno de anotações que poderá aparecer como imagem neste texto.

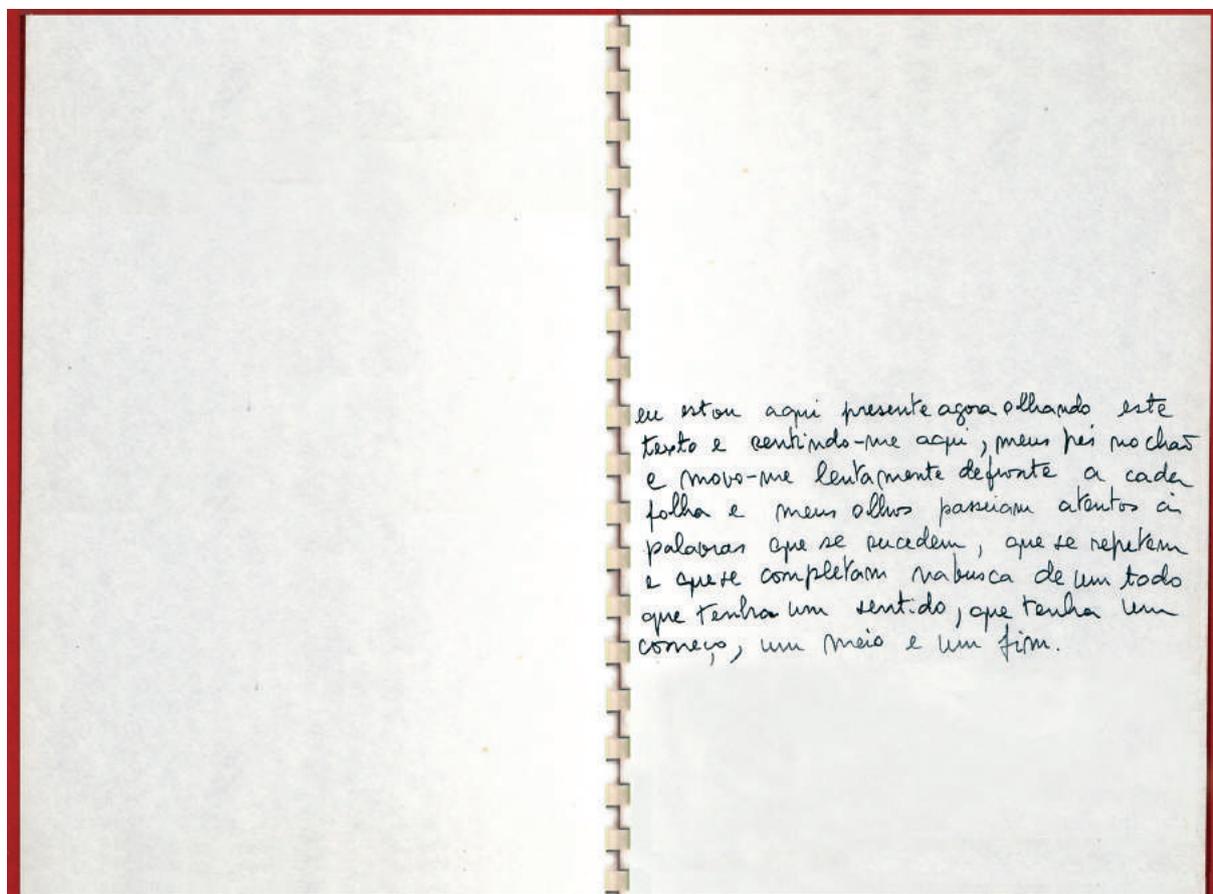


**VERA CHAVES BARCELLOS**  
*Momento Vital*  
1979/2013

Na fotografia acima a artista executa a performance na 5ª edição da Tijuana Feira de Arte Impressa. Abaixo, reprodução da última página do livro da artista.

daquilo que acontece, mas acentua a presença. Há um endereçamento na leitura que é um laço proposto. Como diz Lucia Pastorello (2015, p.116), *a forma como se lê e a maneira de se encontrar com o texto vão determinar o laço inicial no gesto do leitor* Na cena da leitura em voz alta, o espectador é levado a optar por um caminho: ou entra ou não na leitura pelo corpo do outro.

Em entrevista a Paulo Silveira (2008), a artista comenta que o processo de criação deste trabalho se deu inicialmente no desejo de produzir um livro. É da escrita que parte a voz, e que voz é essa que deseja saltar do texto no papel? Lucia Pastorello (2014) diz que na leitura em voz alta um corpo procura outro corpo, e deste modo, não seria essa voz que salta do papel uma voz do desejo? Na leitura em voz alta, a voz que é corpo se direciona e toca o outro afetando-o. Gabrielle de Vietri (2013, p. 41, trad. minha) afirma que, *nesta transição da forma escrita para falada, a voz atua como uma calorosa e expressiva ferramenta que combina com informação crítica e empírica. Falando o corpo é reintroduzido: não apenas influenciando o corpo do leitor/palestrante, mas também os corpos receptivos da audiência que vão reagir tanto intelectualmente as ideias e esteticamente em resposta a performance.*



Segundo Manguel (1996), até o século X a leitura em voz alta era uma prática comum que sobrepunha a leitura silenciosa. Havia modos de se realizar uma leitura em voz alta, cuja interpretação era dada por representantes da igreja, o livro sagrado assim só tinha uma forma de interpretação controlada e guiada. É Santo Agostinho que propõe a leitura silenciosa, isso que Lucia Pastoreli (2014, p.42) chamará de leitura desencarnada, *uma leitura que não evidencia o corpo, mas que deveria ser uma ferramenta de conexão direta com a palavra de deus. Assim a leitura abandona um pouco a materialidade corpo.*

No escrito de Vera Chaves Barcellos as palavras no papel também possuem uma temporalidade induzida pela fragmentação do parágrafo, e podemos retomar sua visualidade. Na leitura em voz alta a palavra flutua, se relaciona com o sentido da escuta que tem seu ritmo a partir daquele que lê, sem possibilidade de antecipação ou retomada, a escuta passa a ser afirmação contínua. A experiência desse presente parece intensificar-se como uma espécie de esvaziamento do sentido textual, aqui há uma correlação com *Lecture on Nothing* (CAGE, 1973, p.109) que inicia-se da seguinte maneira: *não tenho nada a dizer e estou dizendo-o e isso é a poesia de que preciso. Este espaço de tempo está organizado. Não precisamos temer esses silêncios, - podemos amá-los.*

Numa operação semelhante há a intensificação da experiência de estar presente numa percepção também do entorno. Para Patricia Correa (2008) o esvaziamento cageano reverbera no *blank form*, ou forma vazia de Morris, que refere-se a uma forma inexpressiva, neutra, um suposto esvaziamento onde não há quase nada para se olhar num paralelo a proposta de Cage onde aparentemente não há quase nada a se ouvir, e onde em Vera Chaves não há quase nada a acontecer, mas ambos envolvem um caráter situacional e uma relação com o entorno.

\*\*\*

Ao esboçar esta escrita necessito retomar projetos anteriores para visualizar questões que envolvem a palavra. Aparecendo principalmente em forma escrita e lida construo pequenas narrativas deslocadas que se referenciam a algo que encontra-se fora de sua apresentação. Em *Expresso buburé* (2012), sobre um backlight coberto com terra da região amazônica abro espaço com os dedos e escrevo: *lá onde há uma imagem*. O áudio de um trecho de minha viagem realizada pela Rodovia Transamazônica em 2010 acompanha essa escrita. Há evidentemente aqui um gesto, escrever é assim como diz Flusser (1994, p.31, trad. minha) *rasgar, arranhar uma superfície ... Escrever continua sendo fazer inscrições. Não se trata portanto, de um gesto construtivo, mas de um gesto irruptor e penetrante.*

Numa sala fechada um espelho no chão reflete o texto em neon *Amava as meninas prostituídas e sonhava ter dentes de ouro*. A fala de um garimpeiro do interior do Pará é materializada pelo neon e deslocada para superfície do espelho que devolve em forma de imagem a impalpabilidade do que foi dito. Ambos trabalhos foram realizados no contexto



LUANA NAVARRO E ARTHUR DO CARMO  
*Amava e sonhava*  
Instalação  
2012



LUANA NAVARRO E ARTHUR DO CARMO  
*Da Floresta Amazônica ao palito de fósforo*  
2010

Artista lê artigo publicado na revista *Realidade* de 1971 sobre o processo de fabricação do palito de fósforo na floresta Amazônica. O ato é realizado em completa escuridão, com a leitura sendo possibilitada pela luz da queima de fósforos.

de viagens ao Norte do país durante o projeto *Transamazônica Imaginários Compartilhados* (2009) e *Projeto Fordlândia* (2010). O uso da palavra aqui é de ordem matérica, a escrita se faz no espaço.

Em *Da Floresta Amazônica ao palito de fósforo* produz uma leitura em voz alta que é direcionada ao vídeo. O texto lido é uma reportagem publicada em 1971 na revista Realidade e detalha o processo de produção do palito de fósforo. O ato é realizado em completa escuridão, com a leitura sendo possibilitada pela luz da queima de fósforos, o discurso é interrompido pela escuridão. Neste e nos trabalhos comentados anteriormente há uma espécie de montagem que se configura como escrita. Resignificar falas, textos encontrados, recortes de jornais passam a ser também possibilidade poética de uma escrita que se faz em voz alta.

Em *Hoje, só emergências*, trabalho de 2012 que partia de uma série de notícias violentas publicadas em um jornal popular, a palavra traça um jogo com a imagem. Em um espelho vê-se uma fotografia fundida a superfície que reflete o próprio olhar do espectador. No verso desse espelho o fragmento textual de uma notícia de jornal torna a palavra constituinte da imagem. Há uma escrita que é marcada pelo gesto e que se configura como resto sobre a superfície da fotografia e do objeto espelho. O aparecimento da palavra em minha poética atravessa assim a imagem, e atravessará a presença do corpo nas ações ao vivo. A partir de Maurice Blanchot (2001) penso nas possibilidades de coexistência e atravessamentos da palavra e da imagem em um mesmo espaço poético. Ver uma palavra equivale a ver uma imagem? Há alguma espécie de hierarquia entre esses elementos ou eles constituem uma trama de significantes? Blanchot considera a ideia de linguagem como fundadora de uma realidade e a escrita como um processo de pensamento.

A utilização do espelho delinea um jogo do olhar que constrói uma ideia de alteridade. O espectador se vê vendo. A impalpabilidade da imagem remete a ideia de desejo, que para psicanálise se constitui como aquilo que não se alcança, mas se tangencia. Como aponta Cappelatto (2010), *o desejo vai buscar um objeto ainda que desconhecido*. Esse lançar-se ao outro, lançar-se a busca relaciona-se ao próprio processo poético que desencadeia relações nebulosas e de difícil nomeação. E não seria a imagem algo sempre inalcançável? Como indica Berguer (2001, p.11) olhar é desejar, olhar é uma relação:

Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação das coisas e nós mesmos. Nossa visão está continuamente ativa, continuamente em movimento, continuamente captando coisas num círculo à sua própria volta, constituindo aquilo presente para nós do como estamos situados.

O espelho ressalta esse movimento da imagem, que me interessa por evidenciar o espectador como presença ativa. Tanto nas leituras performativas, quanto nos objetos onde a palavra é utilizada, o trabalho nunca está onde ele se anuncia, mas ele acontece numa relação que é proposta.

Em *Resposta* (1973), de Cildo Meirelles, dentro de uma caixinha de veludo o artista dispõe a seguinte frase

**LUANA NAVARRO**  
*Hoje, só emergências*  
2012



três articulações de metal com espelho e fotografia e no verso fragmento de texto de jornal.





**CILDO MEIRELLES**  
*Resposta* (da série *Objetos Semânticos*)  
1974



até o mo-

men-

Texto  
colaborativo

Leitura  
Luana Navarro  
e Luciano Faccini

to não sabe-  
mos; quem sabe  
depois

Para ler em voz alta,  
improvisando,  
em duas ou mais pessoas

Eu estou aqui.  
Você está aqui.

Se notares na minha voz qualquer vacilo, é meu corpo que vacila.  
Isso tudo é corpo.

E pra onde vai a voz quando não dizemos?  
E se dizemos, logo depois, para onde vai a voz?

### **Relato:** O ROUBO DO CAVALO

Enquanto caminhava da escola para casa se deu conta da existência de um cavalo em um terreno baldio.

Era um cavalo feio, com pelos ralos, de cor branca e bastante sujo. Um cavalo doente e um pouco triste. Dentro da cidade ninguém tinha cavalos. Eles apareciam vez ou outra carregando homens que vinham negociar a plantação.

A menina com mochila escolar do *He-Man*, enfrentou o matagal inicial do terreno e caminhou até o fundo. Tudo era cheiro de cavalo.

Numa passada de mão sentiu os carrapatos gordos grudados na pele do bicho.  
O desejo era cavalgar.

\*\*\*

22 de setembro

Insônia fulminante

Envio para 13 amigos a pergunta: **aonde vamos com o que fazemos?**

*Oi amore,*

*Sua pergunta me pegou profundamente, logo de manhã...*

*Podemos ir para muitos lugares com o que fazemos.*

*Falarei de mim, mas falarei de você.*

*Na sua pergunta existe um nós implícito.*

*Bom, tento aqui responder:*

*Podemos ir para muitos lugares. Amazonas, México, França, Paranaguá, Lapa, Salvador, mas podemos ir para Lugar Algum. Podemos ir para aonde nosso desejo e nossas possibilidades nos levam. Podemos ir para tantos lugares, mas saímos da gente ou não? Como no "tu não te moves de ti", será mesmo que as paisagens não são capazes de nos modificar? Eu já não tenho mais certezas.*

*Paisagens são passagens e elas nos modificam e nos fazem nos mover, mesmo que de maneira passageira.*

*Perdoe-me Hilda Hilst.*

*Mas te pergunto: o que fazemos aonde vamos?*

**5DGC46**

**SVMX8L**

**A4V3NH**

**MFTK5W**

**WM1C5R**

**3QBELM**

EGXDUL

MP68X9

RWKMJ

OTEVON

RWKMJK

J7C7GP

WJQWSP

CYMCVK

PBVJQR

**HFDHFT**

**5AGWWY**

*Mi querida,  
no sé a qué te refieras, pero trataré de responderte.*

*Por el día de hoy yo iré al trabajo y del trabajo a la casa.*

*Qué hago con todo el trabajo acumulado? Pagar la renta, el mandado, gastos fijos y con lo que sobra salir a fiestas o juntar dinero para un libro o viajes y procurarme un futuro decente sin muchas exigencias.*

*Con el "arte" no sé bien a dónde voy. Solo siento la necesidad de hacerlo y esa necesidad se ve aliviada cuando en el proceso, el mismo desarrollo del proyecto alivia mis necesidades. Si después se puede compartir con alguien y por ahí alguno se identifica, eso es gratificante.*

*Compartir ideas a través del lenguaje visual, en el que no estamos tan bien educados como el verbal y que te sientan o entiendan lo que tú tratas de decir es poderoso. Entonces no sé cuál sea la meta cuantificable a largo plazo.*

*Yo nomás quiero estar bien.*

*El hacer estas acciones me generan bienestar, me siento tranquilo porque hago cosas significativas para mí. Supongo que es esa la meta: tranquilidad y satisfacción.*

*Yo también te extraño.  
Besos de vuelta,  
Qué hago con ?*

\*\*\*

Quando acorda no meio da noite tem por costume ir até a cozinha. Bebe um copo de leite gelado e às vezes mordisca uma bolacha. Caminha da cozinha para sala e deitado no sofá enfrenta a televisão: show da fé, pornografia, filme italiano, e coisas que não sabe bem o que é. Desde os 20 anos não dorme mais do que 4 horas seguidas. Atento. Sempre atento. Agora seu coração pulsa visivelmente no antebraço esquerdo.

do we have any individual story?  
is there any story that we could say  
it is only ours?

Existe alguma história que possamos dizer  
serem apenas nossas?  
Temos alguma história individual?

*resposta 1 -> eu já fui para Londres, Manchester, Tallin, San Peterburg,  
Paris, Lisboa, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Rio de  
Janeiro, Bahia, Sergipe, Roraima, Pará, Brasília, Acre...*

*resposta 2 -> para um outro plano espiritual*

*resposta 3 -> não importa, segundo o colóquio que rolou no Rio com  
os gigantes da teoria feminista, filosofia e antropologia sobre o meio  
ambiente, o mundo acaba em 2040. Tá fácil, só precisamos sobreviver  
36 anos.*

*amo vc.*

\*\*\*

My friend, i would like to ask us, how could we get somewhere?

John Cage escrevia em 1966:

*Que faremos com nossas emoções? ("Suporte-as, eu a ouvi dizendo.) Tendo tudo de que preci-  
samos, continuaremos, contudo a passar noites sem descanso, em vigília, desejando prazeres  
que imaginamos que nunca virão.*

**#7**

não sei, querido, eu estou perdido.

**#8**

Não sou capaz de responder.  
Talvez seja melhor a gente não saber.

Tenho tentado ficar tranquila com o não saber nem o que eu tô fazendo.  
é só vontade (lado bom) e obrigação (lado depende do que).

**#9**

uma boa pergunta, não sei muito bem a direção,  
sinto-me desajeitadamente em busca de uma nova suavidade.  
Para onde será que apontam os vetores dos simultâneos afetos?  
Será um lugar comum? Se não for, será que coexistem?

Aonde vamos?

**#10**

Para o fundo?

**#11**

Vamos àquele lugar que vibra junto com a pulsação de nossas veias.  
Abraço.

**#4**

Se eu fizer com muita honestidade, não vou a lugar nenhum. Mas não consigo parar de fazer. E tb não consigo fazer de outro modo, a fim de chegar em algum lugar.

Engraçado, ontem a minha analista me perguntou por que você "tem que"? Já dá conta da realidade, por que tem que...?

E você?

**#5**

Vamos ao idêntico ou a um similar de nós mesmos

**#6**

não sei responder com exatidão... Aliás, espero realmente nunca saber com antecedência sobre meus pontos de chegada... Talvez o grande desafio para mim, seja questionar por onde vamos? e como nos comportamos nesses meios/lugares que escolhemos?

## #12

Iremos aonde fazemos.

## #13

Do we have any individual story?  
Is there any story that we could say it is only ours?

The point of your story that you are right now: did you really choose to be there? what were the things you choose? you see, it is not that we don't have autonomy. autonomy is also just a word in the story. an object in the room.

please tell me, i want to know, when you experience knowing, is it like you learned something or that you recognize something?

so, when the story advances, you know more about yourself, right? let's think about direction and sentido. so, where do we go? with this question,

my friend, i would like to ask to you, (and when i say to you, i mean me, because i am thinking through you, you remember? and we are in the same story) so, i ask us, what is not an interpretation?

my friend, i would like to ask us, how could we get somewhere?

**what is it that is moving?**

seu amigo Pedro

**LUANA NAVARRO E LUCIANO FACCHINI**  
*Até o momento não sabemos; quem sabe depois*  
2015

Apresentada na II Mostra Sonora Cena na Capela Santa Maria em Curitiba.

Registro completo: <https://www.youtube.com/watch?v=dYmox5BWNKg>



Nas proposições textuais, *Quando o corpo acontece*, *Até o momento não sabemos, quem sabe depois* e *Como se tira alguém para dançar?* as relações que se estabelecem em suas narrativas criam temporalidades e dinâmicas que partem da vida privada, mas podem estar associadas e engendradas por um contexto do corpo que é social, público e é afetado e afeta o coletivo.

Numa tentativa de expandir este processo de produção textual compartilhada a escrita biográfica reaparece em parte no trabalho *Até o momento não sabemos, quem sabe depois* no entanto, novas formas de composição e montagem do texto são experimentadas. O envio da pergunta *aonde vamos com o que fazemos?* para distintas pessoas e as respostas recebidas detonam um processo de escrita que é movimento de CTRL C + CTRL V na estruturação de um texto que sai da página para posteriormente acontecer no espaço pela voz.

Este trabalho foi desenvolvido em duas etapas: a criação de um texto base e na sequência no convite realizado ao artista da música Luciano Faccini para a estruturação da leitura. Luciano enviou a pergunta feita para seu círculo de amigos e agregou as respostas recebidas ao texto inicial. Numa série de encontros que realizamos ao experimentar a leitura imagens surgiram, como duas cadeiras atadas por um cadarço de tênis. Decidimos então realizar a leitura e experimentar sua improvisação num processo de montagem que se fez em ato de leitura. A voz microfonada torna-se corpo expandido criando assim uma situação de escuta coletiva. Utilizando um pedal de *looping*, que ao final de nossa leitura aciona o mecanismo de repetição do texto acabamos por criar uma problematização entre estar ou não presente, voz e gravação, narrativa, lugar de escuta, escutar diante daquele que diz, escutar o que foi dito, escutar o que se diz.

Ao deixarmos o espaço com nossas vozes iniciando a repetição do texto que acabara de ser lido geramos um novo lugar para o trabalho que é o da instalação sonora. Estarmos ausentes-presentes criou uma camada para o trabalho que é corpo sonoro e que se faz como uma instalação e não um resquício do que foi a performance, o trabalho acontece em dois momentos que podem existir separadamente.

17

Em processos anteriores este movimento de transformar a performance em instalação já havia sido explorado. Em *O abraço*, performance realizada por mim e pela artista Má Ribeiro, construímos uma plataforma quadrada com cimento molhado e permanecemos em pé abraçadas sobre esta plataforma por 40 minutos. Ao final da ação estava criada uma instalação com este objeto e uma fotografia foi impressa e instaurada no espaço, compondo um segundo momento do trabalho num movimento que se aproxima das esculturas performáticas citadas por Paul Schimmel.

Imagens se articulam para a criação de uma ação com começo, meio e fim. No entanto, da ação surge a necessidade de instauração de uma série de objetos, ou dispositivos que prolonguem a ação podendo ou não gerar uma nova situação. Estes elementos não pretendem ser a documentação da performance, não são os resquícios, mas uma nova instauração do trabalho.

\*\*\*

---

17 Uma segunda versão deste trabalho foi realizada com a participação de Natália Nuñez e do poeta Ricardo Corona. Eles foram convidados a realizarem a leitura no evento *Arte Sonora: o som pensado e degustado*, que aconteceu no Centro Cultural Heitor Stockler de França em Curitiba em 2015 e que teve curadoria de Lilian Nakahodo. Os participantes mantiveram a estrutura de ações da leitura e o texto base, mas incluíram textos de sua autoria, numa espécie de continuação da escrita que eu e Luciano havíamos iniciado.

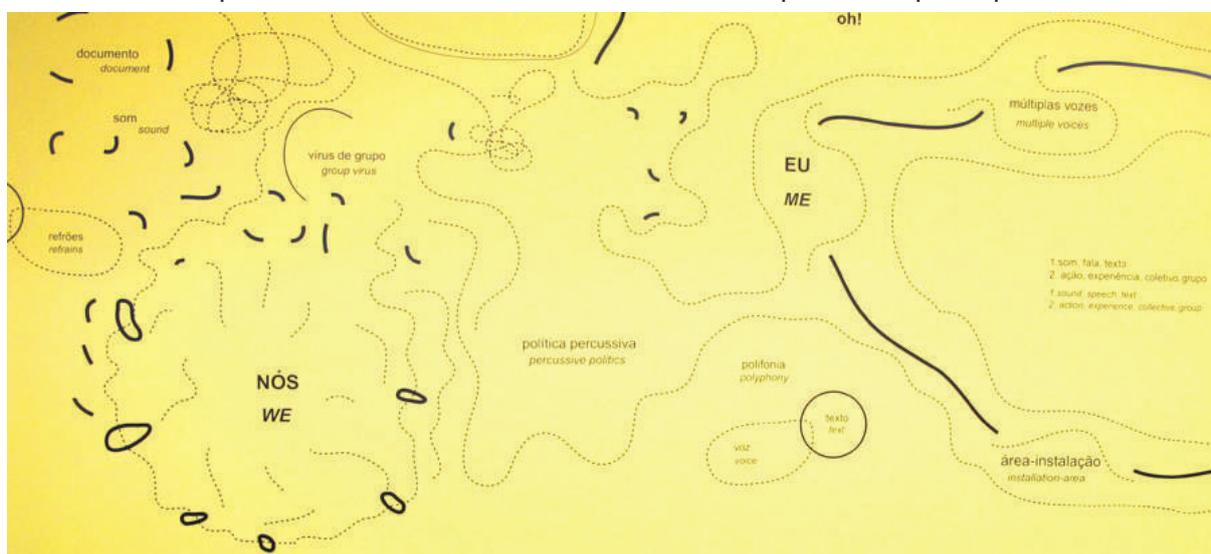
Retomando as leituras em voz alta e os processos de construção textual que as geram, gostaria de comentar algumas leituras públicas de Ricardo Basbaum propostas em *Conversas-exercícios*. Nesta proposta Basbaum agencia uma série de ações com um grupo específico de pessoas definido a priori. São realizados encontros coletivos, discussões sobre tema escolhido previamente, construção de um texto sobre este tema e sua leitura pública.

Em *Conversa-coletiva 1 – som, fala, voz, texto*<sup>18</sup>, realizada dentro da 30ª Bienal de SP, e que teve a participação de Alexandre Fenerich, Brandon LaBelle, Yiftah Peled e Raquel Stolf, as múltiplas vozes abrem sentidos possíveis para o tema abordado.

Basbaum (2012) ao se referir a este processo em específico comenta o desejo de sonorização do texto e o da compreensão da *performance não como um jogo cênico, mas como um jogo de corpo que se construa no contato com o trabalho*<sup>19</sup>, para ele não se trata de produzir leituras dramatizadas numa tentativa de produção de sentido nas entonações e gestualidades durante a leitura, mas justamente de produzir uma leitura esvaziada de representação.

Há pelo menos duas camadas de acontecimento neste trabalho, a oficina que permite ao artista a construção de um jogo com os participantes a partir de trocas e compartilhamentos e na qual ele aparece como uma figura facilitadora e condutora, e a segunda camada a publicização dessa construção compartilhada. Além da leitura pública do texto construído, a proposta pode gerar a gravação de um CD, podendo ser distribuído como uma publicação sonora<sup>20</sup> ou ainda fazer parte de outras situações propostas pelo artista, podendo esta sonorização do texto ser incluída na própria instalação onde a leitura aconteceu.

Os roteiros das conversas coletivas de Basbaum trazem como grafia a separação das vozes com pequenas indicações, onde outros sons são incluídos ou onde pausas são realizadas. A indicação da leitura se dá também pela inclusão dos nomes dos participantes no texto, o que de certa forma indica a impossibilidade dessas leituras serem realizadas por outros participantes.



RICARDO BASBAUM Diagrama *Conversa-coletiva 1 – som, fala, voz, texto*

Os gráficos construídos pelo artista em cada uma das conversas coletivas apresenta-se como

18 O registro da leitura pública pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=VN7TUF9leWY>

19 Depoimento a Katia Maciel durante a 30ª Bienal de SP e disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OJp2f-GwjJtM>. 2012.

20 O termo publicação sonora vem sendo utilizado pela artista Raquel Stolf (2016) para denominar *publicações que podem envolver relações entre componentes em áudio (agrupados em discos, em plataformas online, veiculados no espaço radiofônico ou ainda, a serem concatenados/acionados/produzidos sem serem fixados, como através de telefonemas, entre outras possibilidades) e materiais gráficos, textuais e impressos*.

espaço discursivo dinâmico que aponta zonas de intersecção, aproximações e distanciamentos, a partir do que parecem ser palavras-chave do tema abordado.

Os diagramas são uma vontade de desenho, de fato, vontade de desenhar. São desenho e são também uma espécie de mapeamento, a cartografia de um processo, que não necessariamente já ocorreu, mas um processo que está ali em vias de ocorrer. São também poemas visuais, não é? Como eles têm essa linguagem gráfica que vai se desdobrando, você pode também pensar que eles conversam uns com os outros – um diagrama sendo acoplado a outro diagrama, em certa medida, como se todos fossem parte de um outro diagrama mais amplo, como se todos eles pudessem se acoplar. Ou eu poderia ainda desenhar diagramas intermediários para que fossem acoplados nos já existentes, enfim, os diagramas são também uma maneira de pensar o trabalho, de pensar minha prática, a cada vez. (BASBAUM, 2013)

Como nos diz o próprio Basbaum, há nesse processo uma referência direta a Allan Kaprow e suas *Atividades*, que consistiam em ações realizadas em grupos pequenos e que tinham uma instrução base que guiava sua execução. Kaprow em sua prática radicaliza a noção de experiência desenvolvendo uma poética que pode ser observada a partir de três termos elaborados por ele para pensar suas produções e as de outros artistas a partir dos anos 50.

**1) Environments/Ambientes.** Em texto publicado em 1958 sobre a obra de Pollock<sup>21</sup>, Kaprow pontua que sua pintura abstrata borrava a fronteira entre a vida e a arte. O fato de o artista estender suas telas no chão para pintar o colocava literalmente dentro do trabalho. As dimensões de suas pinturas inauguravam ainda uma nova proposta de relação do espectador com a obra que parecia transbordar para o espaço, tornando-se assim o próprio ambiente. A percepção dessa relação gerada pelas pinturas de Pollock leva Kaprow a repensar o status do espectador e sua relação com a obra de arte. O espectador estaria mais próximo então de uma condição de participação, e não de observação, pois havia nessa relação um envolvimento corporal direto. Como aponta Gillian Sneed (2011, 171), *essa percepção levou Kaprow e outros artistas a desistirem totalmente da pintura em favor de atividades que estavam mais sintonizadas com o mundo fora das telas.*

**2) Happenings.** Interessado em complexificar o lugar do espectador, a partir dos anos 60 Kaprow se empenha em uma arte participativa. Uma das premissas dos então chamados happenings seria a participação do público em um evento que envolve o improviso e o acaso. O artista buscava possibilitar a autonomia do participante, fazendo dele justamente um agente ativo e constituinte do trabalho. Esse não deveria ser repetido e deveria evitar os espaços circunscritos no campo da arte (galerias, museus, teatros etc.). Ricardo Basbaum<sup>22</sup>, em leitura sobre Kaprow, refere-se a essa relação proposta pelo artista como uma forma de *tornar o participante responsável pela obra.*

**3) Atividades.** Por fim, conceberia esse termo para pensar suas ações cotidianas e realizadas sem audiência, com pequenos grupos e frequentemente dentro do contexto da universidade em que ministrava aulas. Em *Atividades*, a proposição realiza-se no participante, o que apresenta-se nessas ações é a possibilidade de uma experiência compartilhada que poderá ou não acontecer por e

---

21 O texto "O legado de Jackson Pollock" foi publicado em 1958 na revista Art News. No Brasil, foi traduzido e publicado em *Escritos de Artistas anos 1960/70*, organizado por Gloria Ferreira e Cecília Cotrim, em 2009.

22 Em 2014, Ricardo Basbaum participou de uma atividade proposta por Bulegoa z/b em Bilbao intitulada *Abriendo um happening de Kaprow*. Na ocasião, o artista realizou uma fala sobre a obra de Kaprow articulada em 5 eixos: arte e vida, técnica conceitual, imersão na experiência, an-artista e a ideia de jogo. A fala completa está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Pz33lym5LrQ>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

naquele que a realiza.

Air condition (1975)

Molhar uma parte de seu corpo com a saliva de alguém  
esperar até que seque  
de novo e de novo  
Molhar outra parte do corpo  
assoprar até que seque  
de novo e de novo  
Molhar ainda uma outra parte  
correr até que seque  
de novo e de novo  
Repetir  
até que a boca seque  
até que o corpo esteja molhado  
(NARDIM, 2011, p.111)

O que engendrava as práticas de Kaprow parece ser não apenas o desejo de rompimento cada vez mais evidente entre arte e vida, mas também a possibilidade de construção de ferramentas para uma experiência assumidamente real e presentificada. Como diz Basbaum (2014), *Kaprow saiu do campo da arte para falar da vida, e naquele contexto era necessário sair das convenções, dos espaços institucionais*. No entanto, nunca se sai por completo, e Kaprow, consciente disso, explorou justamente esse deslocamento e essa tensão.

No texto *A educação no não-artista* (1971), Kaprow empenhou-se em travar conceitos para esmiuçar e propor uma noção de não-artista que, segundo ele, deveria evitar os papéis estéticos, desistir de todas as referências e desviar-se para longe de onde as artes se congregam.

Para Kaprow (1971), *não-arte (an-arte) é mais arte do que Arte-arte. Não-arte é qualquer coisa que, embora ainda não aceita como arte, tenha atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente*.

Hoje, a palavra experiência - e mesmo arte como experiência - parece encoberta por uma noção excessiva e esvaziada de potência de sentido. Ainda nas palavras de Basbaum (2014), *a arte contemporânea naturalizou esse processo. Cada vez mais em galerias, museus e revistas de arte nos deparamos com trabalhos que afirmam esse lugar*. No entanto, no trabalho de Kaprow, essa noção é radicalizada ao tentar instituir-se fora do circuito da arte e ao fundar uma nova relação do até então espectador com a obra. O artista sequer documentou fotograficamente ou videograficamente a maior parte de suas proposições.

Se sublinharmos o elemento alteridade presente na obra de Kaprow, na medida em que considera o espectador como agente ativo e constituinte da obra, e guardadas as diferenças e contextos históricos, podemos perceber um diálogo que se estabelece entre suas *Atividades, os Bichos* de Lygia Clark, os *Parangolés* de Hélio Oiticica e por que não a proposta *eu-você: coreografia, jogos e exercícios* de Basbaum. Não seria demasiado incluir Kaprow na afirmação de Basbaum (2008) sobre as proposições de Hélio e Lygia: *em ambas as situações o espectador é convidado a fugir de uma fruição estética passiva para se envolver corporalmente em um processo sensível*.

Tornando permeável a fronteira entre arte e vida, esses artistas nos levam a *uma arte que nos faz principalmente lembrar de nossas vidas* (KAPROW, 1971). E lembrar da vida é lembrar daquilo que experienciamos ao ativar o que Lygia chamava de memória do corpo.

A VOZ ÀS VEZES É UM CORPO QUE CAI

existem

outros modos de  
**CORPO FALAR O**  
outros diálogos

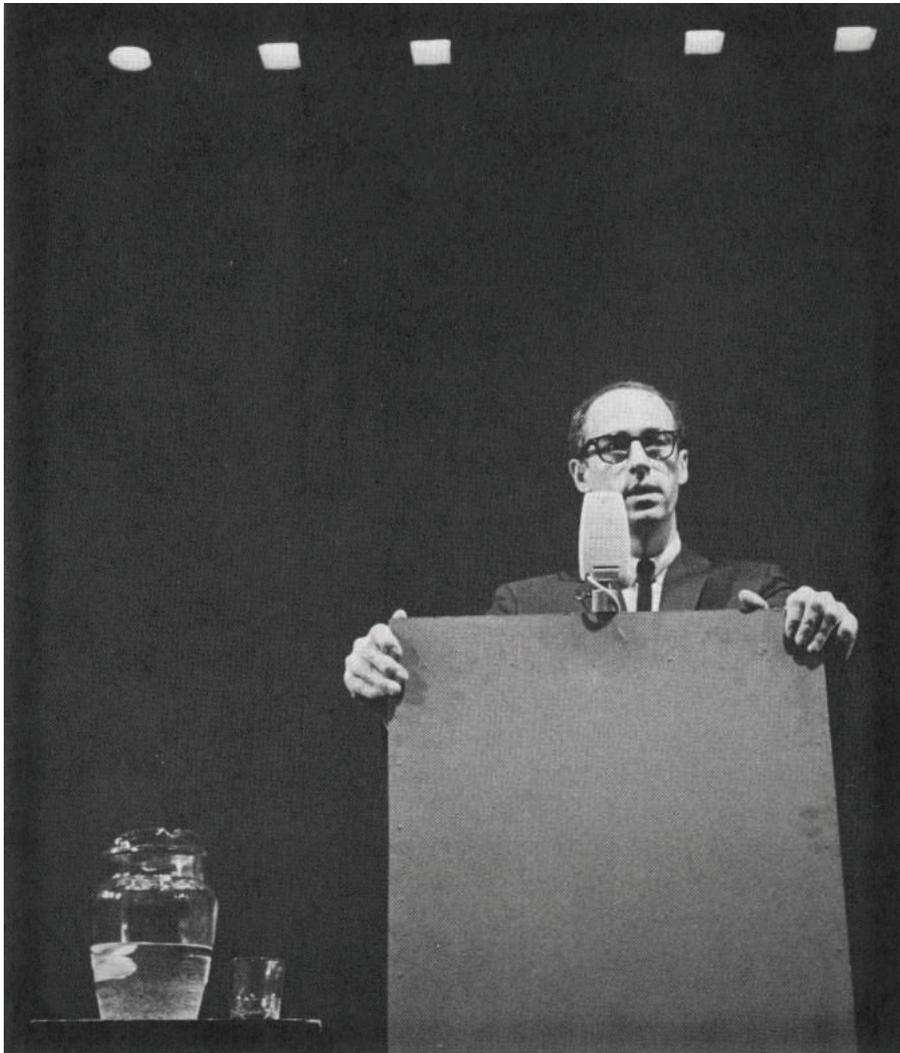
---





Em 1964 Robert Morris executa *21.3*. Ele sobe no palco, posiciona-se atrás de um púlpito e começa a mover os lábios, no entanto o som que se escuta é uma gravação, o fragmento de um texto de Erwin Panofsky.

Apresentado pela primeira vez no *Surplus Dance Theatre* em Nova Iorque, Morris declarou naquele momento que via o trabalho mais como dança do que como performance, uma espécie de coreografia do discurso do outro sobre a história da arte.





como  
se tira alguém  
para  
dançar?

Texto Luana Navarro e Ronie Rodrigues Leitura Luana Navarro

### Movimentos

Parada, nua, com a máscara de um pirata. Permanecer ao lado da projeção do videotexto de apresentação. (+- 2 minutos)

Lentamente iniciar o movimento de foder com o dedo indicador direito a mão esquerda fechada.

Permitir que a ação coloque o corpo em deslocamento.

Permitir a transformação do movimento anterior para retirar a máscara.

Retirar a máscara com o movimento da mão com o indicador esticado e entrando por baixo da máscara até passar pelo olho.

Foder os olhos da máscara com o dedo indicador dando continuidade a ação anterior.

Colocar o bico de cada seio dentro dos olhos da máscara.

( sem assunto )

Escrevo sem destinatário, mas não deixo de escrever para você. Escrevo de costas para o mar, num caderno cor de **rosa** e com a letra muito pequena.

Barthes gostava de escrever com letras minúsculas em seus rascunhos, pois pensava ser uma forma de perceber o movimento de seu pensamento. Gostaria de poder reler sua última carta, mas estou longe de meu computador.

Estou de costas para o mar e revejo meu inventário de pequenas coragens.

E se não falássemos mais sobre medos? Vi hoje um vídeo de uma foca que abraçou um caçador de patos e não sei porque pensei também em você. O que isso teria a ver com seu/nosso inventário?

Do inventário de pequenas coragens:

**Fazer curva de olhos fechados**

**Cruzar um oceano**

**Não saber sobre a duração do amor**

**Ousar riscar o espaço com isso que chamamos de voz**

**Recomeçar uma história. Inventar uma história. Acabar uma história.**

**Travestir-se de homem, de mulher e de foca.**

Ontem conversamos um pouco sobre honestidade intelectual, referências e citação e por isso não posso deixar de citar e referenciar o MAR<sup>1</sup> (2015). Sua voz (a do mar) invade-me completamente e não se trata de poesia. Falo sobre geografia amorosa.

Anteontem começou o verão por aqui Você começou o seu inverno – **DIGRESSÃO 1**

Caso dia 8 de agosto. Mês das noivas, do cachorro louco, do desgosto. Não sou supersticioso. **DIGRESSÃO 2**

Sua imagem, na qual você segura uma xícara com o céu azul de fundo me tocou bastante, e nem sei por quê. Você parece-me feliz e cansada.

Você está cansada de que afinal?

O céu está azul todos os dias em Montpellier, e eu que adoro o cinza do céu de Curitiba, começo a aprender a amar o azul claro.

Fiquei imaginando como seria um *strip-tease* em leitura. Como se faz um *strip* enquanto se lê. A forma como você tira o relógio para iniciar suas leituras seria um *strip*?

Giorgia me contou ontem que o verbo *to tease* significa provocar, mas que pode significar também atormentar, ridicularizar, atentar.

O que você pretende atormentar?

---

<sup>1</sup> Mar da praia de Maguelone em Montpellier (sul da França) às 18 horas, dia 23/06/2015

## PROJETAR A FOTO



Dos desesperos calculados:

**Fazer poesia com o que é possível**

**Escrever num pequeno caderno rosa na esperança de retirar todo o cinza da retina**

**Dançar numa sala pequena**

**Fazer uma prece enquanto se faz espuma no banho**

Quanto tempo falta para chegar?

**Falar a quantia de linguas possível ate conseguir inventar novas palavras**

**Utilizar versos, rastros, panos**

**Fugir**

**Terminar um livro**

**Fazer uma curva de olhos fechados**

**Não deixar o estomago pesar mais que duas pedras pequenas**

**Dizer amém.**

## PROJETAR A FOTO



mesmo assunto

Retomo

**caminhar pela cidade tocando os pés apenas nos meios fios. Cruzar as ruas sendo carregada. Dar voltas e voltas em uma única quadra.**

Dia 09 de agosto é meu desaniversário, como em Alice de Lewis Carrol.

Agosto é mês do desgosto, pela tradição por aqui, melhor não casar nesse mês, ou pelo menos melhor não casar no Brasil.

Quando tiro o relógio, quando tiro os sapatos não faço *strip-tease*.

Pensei num *strip-tease* da voz. Como fazer *strip-tease* com a voz?

*Strip tease* é uma dança, não é mesmo? Como seria uma dança da voz?

**Minha voz oscilava e eu sentia a mandíbula tremer. Era como no sono e o bruxismo que me acompanha há tantos anos. Tenho frequentemente dado gargalhadas enquanto durmo.**

**Sinto nossa conversa com voz em registro de peito e cabeça. É preciso encontrar cada espaço nesse crânio, é preciso deixar o ar tocar cada pedacinho, cada ossinho.**

1 -

*veja como saem os  
movimentos e as feições.*

2 -

*eles devem ter bastante leveza*

3 -

*Comece*

4 -

*Olhe fixamente e depois desvie o olhar.*

5 -

6 -

*Leve uma  
mão até a nuca*

colocar os sapataos

7 – Tire os sapatos.

[Redacted]

8 –

Vire-se de costas

[Redacted]

9 –

[Redacted]

sem

perder o contato visual.

10 –

veja seu corpo

Agora

[Redacted]

Tempo \_ há pelo menos um ano deixei de usar relógio.

Espaço \_ há um ano prometi a mim mesma que não usaria mais All Star.

falar o  
texto  
colocando  
a roupa

Tirar o relógio e os sapatos tem a ver com isso, desconexão com o tempo e conexão com o espaço. Certa vez na Casa Hoffman um senhor japonês entrou na sala e pediu para fotografar os pés de algumas pessoas que estavam ali dançando. Esse japonês colecionava imagens de pés, segundo ele, era possível pelas fotografias identificar a personalidade, características da pessoa pelas linhas do pé. Ontem, me dei conta que só posso emitir uma voz que ressoe fortemente se tiver os pés aterrados, se compreender o que é esse centro do corpo, e tanta gente fala sobre isso né? O tal do centro do corpo, energia vital, *ki* e tantos outros nomes. Em *Samambaia* a Gladis ironicamente convidava o público a uma pequena experiência, vocês lembram disso?

refazer  
a cena  
da Gladis

Ela dizia: *a gente não tá nem na frente e nem atrás, a gente tá no meio. Ache o seu meio. Achou? Agora dilata esse meio, expande esse meio para todas as direções, relaxa a testa, dilatando, as bochechas, relaxa. Chegamos? Agora sai de você e vê você nessa posição, fora dessa posição.*

E se ao invés da estabilidade, da firmeza desse centro, buscássemos a instabilidade da borda, o corpo tem borda? A voz tem borda? O texto tem borda? Uma conversa pode ter borda? Comer pelas bordas. Borda recheada com catupiry. Borda da piscina ->

PS: esta carta tem como trilha sonora barulho de carro e o canto dos pássaros do centro da cidade, que ainda hoje não sei se cantam nesse horário por fome ou para comunicar alguma coisa boa<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Pássaros da região central de Curitiba. Terça-feira 10:35 da manhã. 07/07/2015. As aves que circulam nessa região têm o Passeio Público como ponto de parada entre o trajeto Margem Oeste da cidade / Rio Passaúna e leste Pinhas e Piraquara direção Serra do Mar.

E se sua resposta for o silêncio desses dias ?  
Me debruço sobre Barthes e penso em nossa escrita.

Depois do centro do corpo a ideia de uma margem da escrita tem pulsado.  
O que você deixa de me escrever?  
Não estaríamos interessados justamente nisso que não escrevemos um ao outro?

Lia agora o que te envio abaixo e penso em ti, penso em nós, penso na Neide, e no dia que raspei o buço. O buço que é a margem da boca.

*Não se trata do prazer do strip-tease corporal ou do suspense narrativo. Em ambos os casos, não há rasgão, não há margens, há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na esperança de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca).*

Te tenho ainda uma pergunta: como se tira alguém para dançar?

EVANS DAVID

ALOMTEER

NO CORP

De: Luana Navarro  
Para: Décio Pignatari  
19.04.2016  
13:49

Décio,  
você não vai acreditar, ontem ao chegar na Praça Santos Andrade dei de cara com a Elenize no meio da multidão com um stencil espalhando o LUTOLUTA por toda parte, inclusive nas camisetas das pessoas que estavam por lá. E veja só, antes de sair de casa entrei numa crise danada. Não sabia o que vestir, uma crise boba, mas é que não tinha uma camiseta que fosse em si um manifesto e com essa bobagem toda de que vermelho é coisa de petista, sabe como é, né? Por fim, encontrei uma camiseta branca com uma daquelas frases ótimas da Barbara Krueger: Who does she think she is? It's time for women to stop being politely angry.

Stallybrass está certíssimo ao dizer que a roupa é um meio de incorporação. O que havia ali era essa presença-ausência desse morto político que se fazia nas palavras LUTOLUTA criadas por você. Que doideira isso, não? Será que o tempo sim faz dobra?

Me senti incorporando algo que não sei dizer o que é. Primeiro fiquei com a sensação de ter dois tempos distintos sendo carregados no corpo, dois discursos que se cruzam nessa camiseta e que tomaram meu corpo por inteiro. De algum modo são discursos que tiveram um contexto e que ainda são válidos e potentes no agora. É agora. É agora. É agora. É agora.

Te digo que foi bonito chegar na praça e ver aquela multidão, foi bonito ver o LUTOLUTA ali, ainda que meu desejo maior fosse o de nunca ter que ir para rua com motivos semelhantes aos da sua geração.

Te deixo um abraço,  
Luana



**Who does  
she**

**think  
she is?**

*It's time for women to stop being politely oppressed*



**LUTOLUTA**

De: Luana Navarro  
Para: Lygia Pape  
19.04.2016  
23:42

Querida Lygia,  
desde sua partida doze anos nos separam. Ontem lembrei de ti. Era uma multidão na rua XV e haviam muitas bandeiras vermelhas, mas também havia branco e em algum momento a imagem de Divisor me cortou a vista, era como se aquilo tudo tivesse se tornado um imenso lençol branco e tudo eram cabeças para fora. Era noite. Havia muitos gritos. Gritos de corpos cor de terra, gritos de mãos grandes, ásperas e acolhedoras. Desde sua partida doze anos nos separam. Ainda ontem queria te escrever, te ligar, saber algo mais sobre 1967. Por onde andava sua gente? Nesse ano meu pai se escondia dos milicos em bares nos bairros afastados do centro de Curitiba, servindo ao exército lhe proibiam de beber. E você, você no meio da favela levantando o Divisor, ainda ontem lembrei de sua fala e às vezes tenho medo do *mundo andar novamente em oposição a nós*. Por aqui continuam confundindo teu nome, quem me dera a substituição do Y por I fosse resistência, mas acho que não, é apenas confusão. E tudo anda mesmo muito confuso.

Um abraço apertado, daqueles que encaixam coração com coração.  
Luana

**11 MAIO 2016**

De: Luana Navarro  
Para: On Kawara  
12.05.2016  
08:56

Querido On Kawara,  
*we're still alive*, embora eles não queiram.

Luana

De: Luana Navarro  
Para: Carlos Zílio  
23.05.2016  
19:27

Carlos meu querido,  
não estranhe o recebimento deste correio. Te mando a maleta de meu pai, ele usava ela nos anos 70 quando trabalhava em um banco no interior do estado. Nessa época ele já havia desistido de ser um jogador profissional. Você poderia enfileirar novamente os pregos dentro dela? No envelope, como deves ter percebido, segue um documento do correio já pago para que você possa me mandar ela de volta. As publicações que seguem são da minha última exposição em Curitiba. Se você não se importar usarei: *para umA jovem de brilhante futuro.*

Um abraço,  
Luana

De: Luana Navarro  
Para: Bas Jan Ader  
27.05.2016  
08:56

Bas, até entendo sua falta de tempo, sei que você tem passado muitas horas e até dias no mar preparando sua viagem, mas não é possível que você não possa responder ao menos uma das cartas que te enviei. Tenho frequentemente encontrado pessoas com vontade chorar e inevitavelmente os olhos delas me levam aos teus.

Ontem ao despertar pela manhã tive a sensação viva do sonho sonhado. Você vinha até mim e me entregava em mãos um atlas. Todas as páginas tinham pequenos furos e os mapas haviam sido arrancados. Você dizia: é no impacto que se entende o mar.

Eu, que sempre tive medo de onda grande, tenho como pesadelo recorrente uma tormenta que se forma no horizonte e vem de encontro ao meu corpo. O sonho nunca continua, não sinto de fato esse vento todo, e tenho outros sonhos que se sobrepõem a esse. Se teu corpo cai o meu insiste em permanecer ereto em algum lugar. Como você sente os seus pés instantes antes de cair?

Beijos,  
Luana

De: Luana Navarro  
Para: Esther Ferrer  
30.05.2016  
10h19

Mi querida Esther,  
estoy quedándome loca con todo lo que ocurre en Brasil.  
Te escribo acerca de lo que tengo vivido y los absurdos  
que están ocurriendo por aquí. Me perdona, pero te  
escribo hoy de forma un tanto fragmentada.

La última decisión del gobierno golpista fue a de  
terminar con el "Ministério da Cultura", en respuesta a  
los artistas ocuparan varias sedes de este ministério  
en varias partes del país. En Curitiba, somos la prime-  
ra ocupación y el domingo pasado recibimos 2 mil personas  
en un protesto que se pasó en las calles. Los protestos  
tienen asuntos diversos, no es a penas por la cultu-  
ra, són muchos los derechos destruidos en este momento.  
En 1991, en carta al John Cage, tú hablabas de anarquía  
y de la urgencia de vivirmos una libertad individual  
para allí sí vivermos una libertad social. Lo que ocurre  
aquí es justamente la tentativa de un desmonte de nues-  
tras pequeñas libertades individuales. Hay un imperativo  
frecuente que aparece en los carteles de las manifesta-  
ciones: **DESOSBEDEZCA.**

Están intentando aprobar una ley que impiede mujeres  
violadas de realizaren aborto en caso de gestación. Mi  
cuerpo se treme sólo de relatarte eso. Somos gobernados  
por hombres, blancos, religiosos y heterosexuales. Un fa-  
moso actor pornográfico fue recibido por el Ministro de la  
Educación. El actor fue llevarle sugerencias para la en-  
señanza en Brasil. El problema, obviamente, no es él ser  
actor pornográfico, pero no entender de educación.

Dentre las cosas que más me asustan están las posiciones  
racistas/fascistas siendo institucionalizadas. Aún ayer  
un "deputado federal" llevó un proyecto para la votación  
intentando criminalizar el comunismo. El golpe nos mar-  
cará profundamente, serán por lo menos 10 años de lucha  
para reconquistar el básico. Ya cruzamos a la frontera  
del fascismo, hay gente del otro lado.

En Brasil, la izquierda se juntó a la derecha para  
supostamente poder gobernar, de allí adelante las cosas  
se perdieran. Mismo así, aún había estímulo a la parti-  
cipación del pueblo promovida por políticas públicas por  
el gobierno; de algun modo nos sentimos más responsables.  
Tengo miedo del silencio de la mayoría. Pienso en ti y

te imagino en el silencio que rondaba España en los años 60.

Veo ahora mismo las noticias que llegan de Francia, y las cosas me parecen que van muy malas también. Estamos nuevamente luchando por el óbvio. Tengo miedo de esta ascensión de los gobiernos de extrema derecha en América Latina y Europa. No imagino otra urgencia que no sea irnos para las calles y colectivamente crear nuevos espacios de discusiones políticas y estrategias para el enfrentamiento de lo que ya está formado. Necesitamos reinventar la política y eso sólo podrá ocurrir con amplia participación del pueblo. Al mismo tiempo, las acciones a veces me parecen insuficientes.

Este año he trabajado con una propuesta llamada Biblioteca para cuerpos en expansión, que no es una biblioteca, más un espacio construido para la acción de otras personas, artistas y no artistas. La única cosa que carrego es el cartel de la biblioteca que instalo en el espacio y entonces las cosas se cambian, porque se llenan de posibilidades. Ayer me he acordado de un trabajo de Mike Brookes y Rosa Casado intitulado *300 personas y un hueso*, en él los artistas crean un acontecimiento que es exactamente eso: *300 personas y un hueso en un bosque durante la noche*. En un relato, los artistas han dicho: el acontecimiento somos nosotros. Esa idea me ha encantado cada vez más. Así como, cada vez que revisito sus trabajos, en los cuales tú utilizas nada más que tu cuerpo, soy arrebatada por eso: el regreso de las cosas esenciales, regresar al cuerpo. Creo que mi biblioteca trata también de un retorno al esencial, un estarnos juntos.

Se hace camino al andar, pero, adónde vamos y lo que hacemos adónde vamos?

Te mando un abrazo fuerte,  
Luana

PS: Encuanto te he escrito esta carta, tube que interromper la escrita por dos días. Janaína se ha adentrado a la Oficina con una noticia impresionante: una chica de 16 años ha sido estuprada por 33 hombres en Rio de Janeiro. Nos quedamos aquí en la Oficina en un modo de silencio que, hasta entonces, yo no había conocido. Y nuevamente me he pensado en los silencios que rondan sus trabajos, el silencio, tu ya dijiste muchas veces, es importante, pero te pregunto, ¿cuáles silencios te són importantes? A cada día que pasa, y no te envío esta carta, muchas otras barbaridades podrían ser aquí añandidas, pero me quedo por aquí.

# BIBLIOTECA PARA CORPOS EM EXPANSÃO

## COR PO SEM SINÔNIMO

UMA OBRA DE ARTE QUE  
CONVITA O VISUANTE A REFLETIR  
SOBRE O CONCEITO DE CORPO  
E SUAS DIVERSAS MANEIRAS DE  
SE MANIFESTAR. A OBRA É  
COMPOSTA POR VÁRIAS PARTES  
QUE SE ENLAÇAM PARA FORMAR  
UM TODO ÚNICO. A OBRA É  
UMA OBRA DE ARTE QUE  
CONVITA O VISUANTE A REFLETIR  
SOBRE O CONCEITO DE CORPO  
E SUAS DIVERSAS MANEIRAS DE  
SE MANIFESTAR. A OBRA É  
COMPOSTA POR VÁRIAS PARTES  
QUE SE ENLAÇAM PARA FORMAR  
UM TODO ÚNICO.



# Biblioteca para corpos em expansão em **Corpo sem sinônimo**

A exposição **Corpo sem sinônimo** concebida inicialmente como uma exposição individual que pretendia exibir distintos trabalhos meus produzidos nos últimos oito anos foi construída também a partir da tentativa de incluir a proposta da biblioteca para corpos em expansão dentro deste espaço discursivo estruturado pelos trabalhos apresentados. Organizada por mim e com curadoria de Ana Luisa Lima a exposição, que aconteceu no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba de fevereiro a abril de 2016 contou com os seguintes trabalhos: **Acidentes são reais, Murmuro, Micro-Resistências, Corpo concreto, Luana, Ivete e Socorro, Perro, ou arroz de puta, ou o dia em que minha avó quebrou um prato na cabeça de minha tia, Para viagens longas, para viagens curtas, Biblioteca para corpos em expansão e Fala e não diz nada.**

Partindo de Ferverza (2007), assumo a exposição como uma das muitas formas possíveis de apresentação de um trabalho, mas também questiono e tento encontrar as possíveis fendas discursivas que podem ser abertas no espaço expositivo do museu. Que fendas são passíveis de serem construídas numa exposição que em principio tinha o formato tradicional de uma mostra individual? Duas coisas surgem daí, a vontade de repensar o que é um texto de apresentação e o desejo de executar a **biblioteca para corpos em expansão** dentro do espaço.

Em diálogo com Ana Luisa Lima, passamos a entender a exposição como uma narrativa, como um grande texto que abrigaria a heterogeneidade dos trabalhos. No processo de construção dessa narrativa Ana Luisa Lima propôs a criação de um texto composto por verbetes, a partir de palavras-chave que vinham dos trabalhos. Em formato de fichas em tamanho 10x15cm e disponibilizadas em dois pontos da exposição, cada verbete era constituído por uma narrativa literária criada por ela. Posteriormente os verbetes foram publicados em **Corpo sem sinônimo**, publicação que acompanha esta dissertação, numa ordem organizada pela autora do texto.

A **Biblioteca para corpos em expansão** passou a ser elaborada por mim como um espaço conceitual que pode abrigar uma seleção de trabalhos, práticas, discursos e ações que tenham o corpo como questão. A biblioteca nunca está onde ela se anuncia, ela é uma proposição que gera um espaço fluído. O que me interessa é o seu potencial de propor relações a partir das palavras que a compõem: **biblioteca / corpo / expansão**, numa espécie de imagem múltipla e movente que abraça os trabalhos. Ela passa a acontecer para mim a partir do corpo da minha avó paterna, de um corpo que é conhecimento que não passa pela escrita, às vezes passa pela fala, pelo silêncio e por ações. A partir de sua instalação, letreiro com as palavras biblioteca para corpos em expansão, ela pode abrigar e resignificar também qualquer outra imagem/situação da vida cotidiana de onde ela é instalada.

Na proposta da biblioteca não tenho a intenção de criar um arquivo que apresente trabalhos, se trata de carregar a possibilidade de um espaço que instigue relações. Móvel, ela pode acontecer em distintos contextos e formatos inclusive em contextos não circunscritos no campo na arte, espaços públicos, como praças, ruas e outros.

Na situação realizada dentro da exposição **Corpo sem sinônimo** uma programação foi executada. Participaram artistas e não artistas com performances, exibição de vídeos, execução de falas e ações. Amábilis de Jesus com Patricia Saravy, Stéfano Belo, Ricardo Nolasco, Gabriel Machado,

Leonarda Glück, Paulo Reis, Henrique Saidel e Emanuelle Gaston executou uma leitura performativa que partia da situação do convite para participar da biblioteca. Gladis Tridapalli e Ronie Rodrigues lançaram uma proposta de dança que abordava a ideia de corpo e distância. Elenize Dezgeniski com a colaboração de Faetusa Tezelli executou uma leitura que partiu de uma fotografia de uma mulher de costas construindo uma fala que colocava esta imagem em relação as diversas imagens da exposição. Vivaldo Vieira Neto exibiu o vídeo *Ensaio I*, no qual um ensaio visual com diversos trabalhos seus foi construído com a junção de imagens diversas de momentos históricos específicos. Miriane Figueira apresentou o processo de criação de *Desapropriam-me de mim* no qual investiga as representações do corpo da mulher negra na fotografia. O Coletivo Afroditas declamou o poema *Gritaram-me negra* de Victoria Santa Cruz. Brenda Maria executou uma fala sobre o corpo negro na mídia. Mai Fujimoto propôs o que nomeou como *Estudo compartilhado: ativações*, Silfarlem Oliveira apresentou *Livrocapa* e Raquel Stolf propôs uma *conversa aérea*, na qual a própria ideia do que poderia ser uma conversa (silenciosa ou não) foi lançada, a partir de algumas perguntas. Dentro da biblioteca ainda aconteceram os lançamentos das publicações *Corpo sem sinônimo* e *Biblioteca para corpos em expansão* e também da *anecoica* (publicação sonora organizada por Raquel Stolf<sup>23</sup>). A primeira instalação da biblioteca gerou também uma publicação, que acompanha esta dissertação, na qual alguns dos artistas foram convidados a pensar um trabalho a partir de sua participação.

Penso então a biblioteca principalmente como um espaço discursivo que abre possibilidades de falas e de outros protagonismos e isso redefini em meu processo o próprio conceito de corpo, sua presença continua sendo condicionante para a realização do trabalho, no entanto o corpo se evidencia mais como discurso que problematiza os discursos sobre ele. Aqui tomo emprestada uma noção de corpo colocada por Felix Gonzalez-Torres em entrevista a Hans Ulrich Obrist (2011, p.116-117):

Uma das coisas mais infernais dos últimos anos é toda essa conversa sobre *body art*, que é quase como o sistema criminal. Essas pessoas, para refletir o corpo, para falar sobre o corpo, precisam ver o corpo, certo? É como ir a uma galeria, você vê cinco corpos pendurados à sua volta, e as pessoas dizem: "Oh, é sobre o corpo.": Eu digo: "Você tá brincando?" Mas não é realmente sobre o corpo, é sobre a cera, ou sobre gesso, porque o corpo, nesse momento da nossa história, nesse momento da cultura, é definido não apenas pela carne, mas também pela lei, pelas legislações, e pela linguagem antes de tudo. Portanto, quando sentimos dor no corpo, quando sentimos a decadência do corpo, todas essas questões estão muito vinculadas à lei ou à ordem simbólica – nesse caso, à ordem falocêntrica. É claro, há uma rejeição ou aceitação nossa em relação a essa ordem; às vezes aceitamos, às vezes rejeitamos certas partes dela. Mas isso só funciona vis-à-vis à definição que se baseia na linguagem. Então, acho que quando vemos um passaporte, o que na verdade estamos vendo é um corpo, porque ele trata da definição de um corpo: um corpo que pode viajar de um lugar ao outro. E isso está fundamentado no simples fato de que existe um passaporte que nos define, que às vezes pode ser de grande ajuda ou então prejudicial.

Tomo então o **corpo como um espaço discursivo**, que pode aparecer como tema direta ou indiretamente nos espaços de fala.

Isto gera um desdobramento em minha pesquisa que é o de pensar a apresentação da minha produção, a defesa desta dissertação via *performance da dissertação*. Assim, gostaria de executar a *performance da dissertação* dentro da **biblioteca para corpos em expansão**.

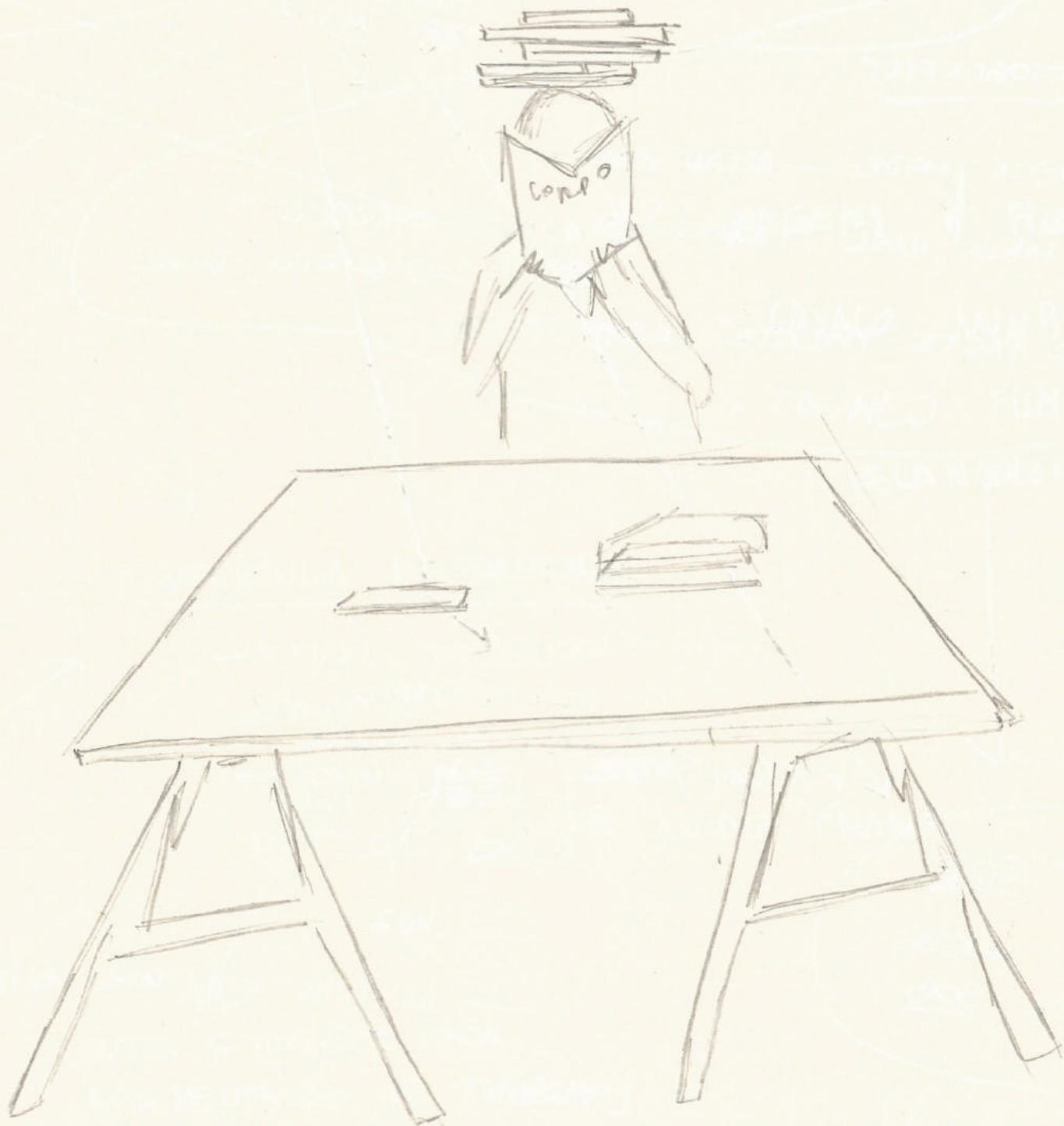
---

23 Publicação sonora proposta pelo Projeto de Ensino "Publicação Anecoica", desenvolvido na disciplina de Instalação Multimídia e no Seminário Especial Investigações sob(re) proposições sonoras, ministrados por Raquel Stolf nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, Florianópolis, em 2015. Edição: céu da boca e Editora NAVE; apoio: Edital PRAPEG, CEART-UDESC.

EXAME DE QUALIFICAÇÃO ——— DEFECA

FALA SOB O PROCESSO DE PESQUISA  
LER GRUPOS DE LIVROS USADOS  
NA DISSERTAÇÃO

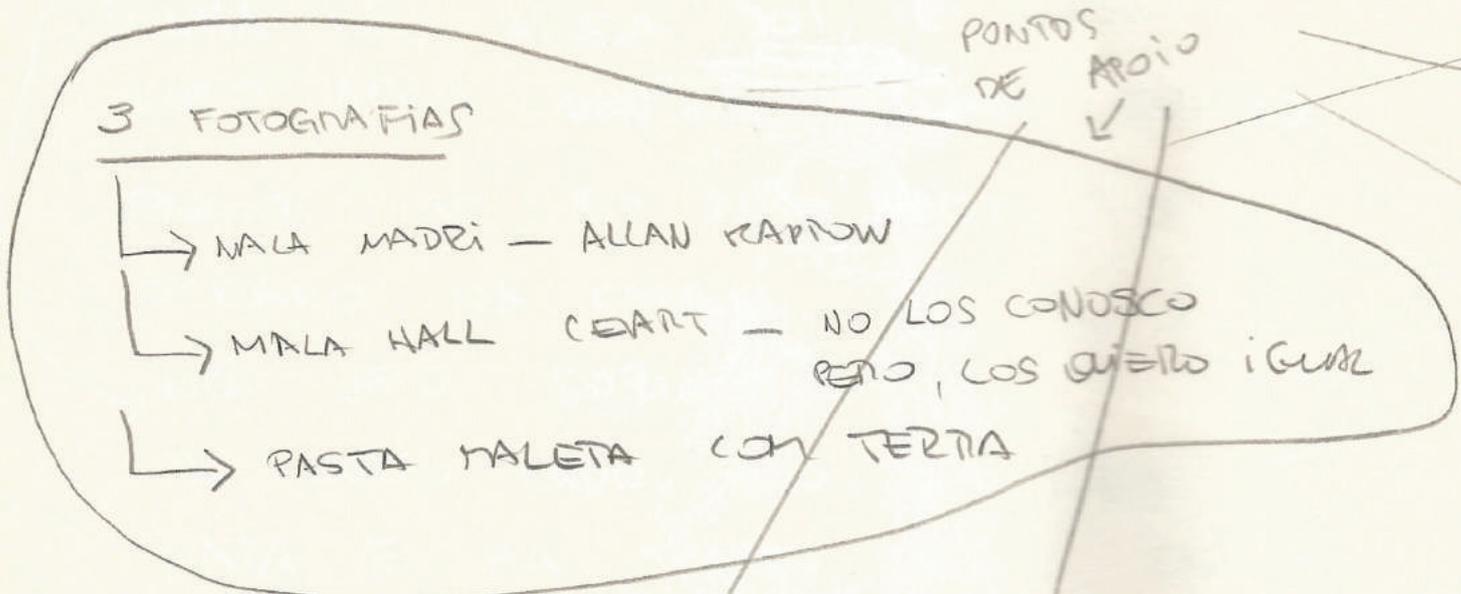
LEITURA



ESQUEMA PARA FALA LEITURA

- O TEMPO É O CONTEXTO DO CORPO
- ACONTECER ESCRITA ACONTECER VOZ
- BIBLIOTECA PARA CORPOS EM EXPANSÃO

COMPOR UM TEXTO A PARTIR DOS LIVROS LIDOS DURANTE O MESTRADO. GRIFOS E ANOTAÇÕES.



DESLOCAMENTO DO USO DA MINHA IMAGEM PARA AÇÕES AO VIVO

— VOZ

— LEITURA EM VOZ ALTA

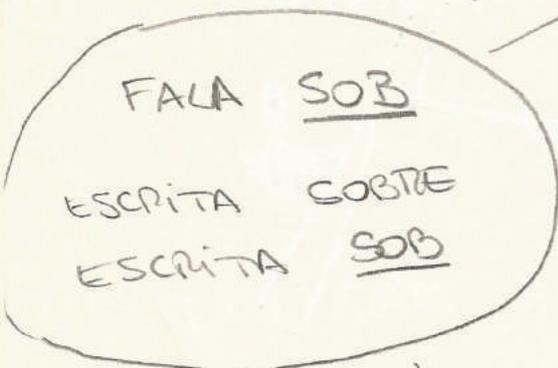


IMAGEM / PERFORMANCES

CONCEITO

PROCESSO

DE PESQUISA

"EL CAMINO SE HACE AL ANDAR"

2 IMAGENS de FINALIZACÃO

• CAVALO NYBLING

• CAVALO FILME  
MELANCOLIA

CONFERÊNCIA PERFORMATIVA

- MANUEL OLIVEIRA

- AUSTIN

- JOHN CAGE, ROBERT MORRIS

LA MONT YOUNG, ANDREA FRAPER

OUTRAS SITUAÇÕES PARA  
APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS

DANÇA



Duas horas antes de abrir a exposição *Corpo sem sinônimo* percebo que a letra **O** do letreiro da Biblioteca para corpos em expansão desapareceu. **O** não está ali. **O** esteve ali por cinco dias, e assim, no dia da abertura **O** desaparece. Fica apenas a marca da cola que o prendia na parede alta do Museu. Acho curioso. **O** da palavra expansão. Três pessoas que estão no espaço iniciam uma série de especulações: **O** teria caído? **O** teria caído e quebrado? **O** teria se jogado? **O** teria sido furtado? **O**, por pegadinha, teria sido furtado? Entre 2015 e 2016 ao menos 4 obras foram furtadas de dentro do museu. Mas **O** talvez não fosse considerado obra. Quem mutilaria uma palavra? Reviramos o espaço expositivo. Indagamos os funcionários. Reviramos o lixo. **O** não está. Penso em abrir a exposição falando sobre **O**. Desisto. Alguém, durante a abertura se dirige a mim e diz: *achei lindo no letreiro a falta do O. Essa marca de que um dia ele esteve ali é bonita*. Não falo sobre **O** na abertura, mas penso quase o tempo todo nele. **O** que tantas vezes é masculino, quando no final. Nem sempre, quan\_\_\_\_\_do. Nem masculino, nem feminino. Fe\_\_\_\_\_mi\_\_\_\_\_ni\_\_\_\_\_no. Nem sempre. Se expandiu e explodiu? Nem lasquinha de lasquinha de **O**. Definitivamente ele não está. **O**.

Retomo **O** = **O** linhas abauladas se encontram.

Não há começo nem fim, onde começa o **O** onde começa o **O** ? Este suposto espaço central de uma grafia que pode ser infinita, sobrescrever a mesma trajetória, não preencher o centro. Alguma fonte preenche o centro do **O** e o centro de **O** ? Entre **O** e **O** um sumiço, um roubo, ou um incidente. Aquilo que se diz e aquilo que se diz contando, ou se conta dizendo. E se eu subtrair todo **O** de minha fala? Falarei um dia inteiro assim. Georges Perec já subtraiu E de um romance inteiro. Escrever sem uma letra não faz de escrito um escrito. Falar sem uma letra é fala em pane. Se arquiteta a falar em tempo mesmo de fala. Não se apaga aquilo que se fala. A palavra que se escuta se dilui no ar, mas não sem antes atravessar um corpo. Não posso afirmar a idade que tenho, a idade em que estamos, a idade em que escrevo. Sem ele não há contagem, nem de trás pra frente nem de frente para trás. E se é ponto de partida porque o centro não é preenchido.

que desaparece quando exposto a algo? que em sua aparição é também diluição?

Evapora-se?

Pode ter sido uma queda, e se foi queda teve impacto.

Preocupa-se sem querer achar



EL CUERPO DEL ARTISTA

EDICIÓN DE TRACEY WARR  
ESTUDIO DE AMELIA JONES

esther ferrer

frac bretagne mac/val

FRANÇOIS SOULAGES

Vera Chaves Barcellos OBRAS INCOMPLETAS

N

JOHN CAGE

DE SEGUNDA A UM ANO

Cobogó

ALBERTO MANGUEL  
UMA HISTÓRIA DA  
LEITURA



COMPANHIA  
Das Letras

Conferencia performática. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos

GEORGES PEREC O SUMIÇO autêntica

ALAN ZAPROW BRUNO BIR TITULO Y OTROS PARAPETROS

ARQUIVO ELAVES

ana cristina cesar  
poética

000

CORPO

0007

MOVIMENTOS DA ARTE MODERNA

ZAMIRA • A VIDA PRIVADA DAS ARVORES

KINMALISMO DAVID BATCHELOR

0007

ESCRITURA E NOMADISMO

Paul Zumthor

AE

AVANÇADA CAROLIA SAAVEDRA

0007

CIÊNCIA COM WEGASTIA

0007

Hal Foster  
O retorno do real



Hal Foster  
O retorno do real

0007

Rosalee Goldberg A ARTE DA PERFORMANCE

0007

Estética lo performative ERIKA FISCHER-LICHTE

ROCCO MODOS DE VER JOHN BERGER

confl., re-banco, e servidor&conversas RICARDO ASSALUI

0007

MANUAL DE EMERGENCIA PARA PRACTICAS ESCENICAS  
(COMUNIDAD Y ECONOMIAS DE LA PRECARIEDAD)



ROLAND BARTHES o grilo da voz

ROLAND BARTHES

O PRAZER DO TEXTO

GLACI 02

PAUL ZUMTHOR PERFORMANCE, RECEPCAO, LETURA



- AUSTIN, J.L. **Cómo hacer cosas con palabras**, Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1955.
- \_\_\_\_\_. **Performativo – Constativo**. In *Visão Performativa da Linguagem*. OTTONI, Paulo Roberto. Campinas: SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2001.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- \_\_\_\_\_. **O grão da voz: entrevistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Conjs.,re-bancos:exercícios e conversas**. Org. Renata Marquez. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Vivência crítica participante**. ARS (São Paulo) vol.6 no.11 São Paulo 2008.
- \_\_\_\_\_. entrevista publicada na Revista Carbono. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/02carbono-entrevista-ricardo-basbaum/#sthash.0oT53API.dpuf>
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- BERGUER, John. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BRITTO, Fabiana Dutra e JACQUES, Paola Berenstein. **Cenografias e corpografias urbanas – um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade** in *Cadernos PPG-AU/FAUFBA – Vol. 1 n.1*. Salvador: faufba: EDUFBA, 2003.
- BROOKES, Mike e CASADO, Rosa. **Y si el acontecimiento somos nosotros**. in *Manual de emergências para práticas escenicas. Comunidad y economias de la precariedade*. Coordenador Óscar Cornago. Editorial Continta Me Tienes, colección Escénicas, coordenada por Sandra Cendal, diciembre 2013.
- CAGE, John. **Lecture on nothing**. In: *Silence*. Hanover: University Press of New England, 1973. (p.109-127).
- \_\_\_\_\_. **De segunda a um ano**. Tradução Rogério Duprat; revista por Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CLARK, Lygia e Oiticica, Helio. **Cartas 1964-74**. Organizado por Luciano Figueiredo. 2ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CORREA, Patrícia Leal Azevedo. **Construções de dança: Robert Morris e Simone Forti**. 18 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009. Salvador/Bahia.
- \_\_\_\_\_. **Escrita e escultura: sobre um texto de Robert Morris**. Artigo publicado nos anais do II Seminário de Pesquisadores do PPGartes – UERJ. 2008. Disponível em [http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp\\_artigos/patricia\\_correa.pdf](http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/patricia_correa.pdf)
- \_\_\_\_\_. **Sobre o conceito de blank form: uma leitura minimalista de Duchamp**. IV Encontro de história da arte – IFCH / Unicamp. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/CORREA,%20Patricia%20Leal%20Azevedo%20-%20IVEHA.pdf>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed.34, 1998.
- DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix**; tradução de Constança Morel. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FERRER, Esther. **Esther Ferrer**. Livro publicado a partir das exposições le chemin se fait en marchant (face a) e face b. Image/autoportratit realizadas na frac bretagne e mac/val. MAC/Val - Musée D'art Contemporain du Val-de-marne. Frac Éditions Bretagne. 2014.
- \_\_\_\_\_. **Letter to John Cage**. 1991. Disponível em <http://www.anarchicharmony.org/AnarConomy/ferrer.html> . Acesso 06 de junho de 2016.
- FERVENZA, Helio. **Formas de Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte**. In *Revista Palíndromo 2*, 2007. Disponível em [http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos\\_artisticos/2\\_palindromo\\_ferverza.pdf](http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_ferverza.pdf) . Acesso 8 de junho de 2016.
- \_\_\_\_\_. **Registros sobre deslocamentos nos registros da arte** in *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Org. Luiz Cláudio da Costa. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria /

- FAPERJ, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madri: Abada Editores. 2014.
- FLUSSER, Villém. **El gesto de escribir**. In Los gestos – fenomenología y comunicación. Barcelona: Editorial Herder. 1994.
- \_\_\_\_\_. **A filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século xx**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FURTADO, Beatriz. **Corpo-Arquivo nas obras fílmicas de Sigalit Landau e Marina Abramovic**. Ret-icências... crítica de arte. Número 3. Foratazela, Novembro de 2011.
- GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). Lições de dança. Rio de Janeiro: UniverCidade, v. 3, 1999.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HALL, Gordon. **Read me that part a-gain. Where I disin-herit everybody**. Leitura performativa disponível em <http://gordonhall.net/?q=Project&ID=57> . 2014
- HERKENHOFF, Paulo. **Lygia Pape: a arte da passagem** (p.19-59). in Lygia Pape espaço imantado. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- KAPROW, Allan. **A Educação do Não-Artista, Parte I** (1971). In: Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ / Sheila Cabo Geraldo, ed. Vol. 4, n.4 (mar. 2003). Rio de Janeiro: UERJ, ART, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Ensayo sin título y otros happenings**. Selección y traducción Alejandro Espinoza Galindo. 2013.
- \_\_\_\_\_. **O legado de Jackson Pollock**. In Escritos de artistas: anos 60/70 seleção e comentários Glória Ferreira e Cecilia Cotrim. 2d. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1 2013.
- \_\_\_\_\_. **O corpo que não aguenta mais**. In Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Companhia das letras. 1996.
- MATTAR, Denise. **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.
- MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- NARDIM, Taise. **As atividade de Allan Kaprow: artes de agir, obras de viver**. Revista – Valise, Porto Alegre, v.1, n.1, julho de 2011.
- NASIO, J.-D. **Meu corpo e suas imagens**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- NEUPARTH, Sofia. **Movimento escrito em estado de dança**. Edição c.e.m. – centro em movimento. Lisboa, 2014.
- OBRIST, Hans-Ulrich. **Entrevistas: volume 5**. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Instituto Cultural Inhotim, 2011.
- OLIVEIRA, Manuel(editor) **Conferencia perfomativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos**. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Espana. 2014.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Lygia Pape: experimentação e resistência** (p.99-115) in Lygia Pape espaço imantado. Curadoria de Manuel J. Borjas-Villel e Teresa Velázquez. São Paulo: -Pinacoteca do Estado, 2012.
- PASTORELLO, Lucila Maria. **Leitura em voz alta e produção da subjetividade: um caminho para a aproripação da escrita**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- PAPE, Lygia. **Lygia Pape / entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. Coleção Palavra do artista.
- PELBART, Peter Pál. **Rizoma Temporal** In: A vertigem por um fio – políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000. (p.183-186)
- PEREC, Georges. **O sumiço**.trad. Zéfere. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- PERNIOLA, Mario. **Entre vestido y desnudo** in Fragmentos para una historia del cuerpo humano.

- Coord. Por Ramona Nadaff, Nadia Tazi y Michel Feher. Vol. 2., Madrid, Taurus, 1992.
- SCHIMMEL, Paul. **Campos de acción: 1 entre el performance y el objeto, 1949-1979**. Cidade do México: Editorial Alias. 2012.
- SILVEIRA, PAULO. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora UFRGS; Fumproarte/SMC, 2008.
- SNEED, Gillian. **Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas**. Revista Poiésis, n 18, p. 169-187, Dez. de 2011. Disponível em: [http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis18/Poesis\\_18\\_TRAD\\_Happenings.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis18/Poesis_18_TRAD_Happenings.pdf)
- STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Trad. Tomaz Tadeu. 4d. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- STOLF, Maria Raquel da Silva. **Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]**. Tese apresentada no programa de pós graduação em Artes Visuais da UFRGS, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Página gravada**. 2016. In: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap - Art&Sensorium. Curitiba, vol. 3, n. 1, 2016 (no prelo).
- VIETRI, Gabrielle de. **An investigation of the lecture in and as art**. Dissertação de mestrado apresentada na Monash University em 23 April 2013. Disponível em <http://gabrielledevietri.com/files/gdvmfainal.pdf> Acesso 02 de maio de 2016.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

## OUTRAS PUBLICAÇÕES

- anecoica** Publicação sonora proposta pelo Projeto de Ensino “Publicação Anecoica”, desenvolvido na disciplina de Instalação Multimídia e no Seminário Especial Investigações sob(re) proposições sonoras, ministrados por Raquel Stolf nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, Florianópolis, em 2015. Edição: céu da boca e Editora NAVE; apoio: Edital PRAPEG, CEART-UDESC.
- ¿Hay en português?** N.3 e N.4 . 2014 / 2015. Publicação produzida na disciplina ‘Outros Espaços da Arte’, ministrada por Regina Melim, no PPGAV/UDESC. Cada edição conta a colaboração dos alunos participantes.
- Zimmer, Claudia e Stolf, Raquel. **Pluvial Fluvial**. Florianópolis, Editora da casa. 2013.



- BARCELLOS, Vera Chaves. **Momento Vital**. 2013. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=dnl\\_VJp4zFY](https://www.youtube.com/watch?v=dnl_VJp4zFY)
- BASBAUM, Ricardo. **Conversa coletiva: som, fala, voz, texto**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VN7TUF9leWY>
- \_\_\_\_\_. **Abriendo un happening de Allan Kaprow**. 2014 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Pz33lym5LrQ>
- CAPELATTO, Ivan. **O desejo**. Café Filosófico. TV Cultura. 2010. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/cafe-filosofico> e em <https://www.youtube.com/watch?v=Cc5X9uj9ITY> .
- FERRER, Esther. **Entrevista da artista a partir de sua exposição En cuatro movimientos**, entre 08/10/2011 al 08/01/2012. Disponível em <https://vimeo.com/30893314>.
- \_\_\_\_\_. **extractos de El arte de la performance: teoría y práctica** Disponível em: <https://vimeo.com/61516168>
- THE V GIRLS, **The question of Manet’s Olympia posed and skirted**. 1990. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-VGu3tCjsuw> .

WENDERS, Win. **Asas do Desejo**. Alemanha, 1987. PB/Col, 90 min.

WILSON. Martha. **History of Performance Art according to me**. Disponível em <https://vimeo.com/151376214>.

\_\_\_\_\_ **entrevista Artists Books Discussion at Queens College** . 1985. Disponível em <https://vimeo.com/32946131> .



p. 03 **LUANA NAVARRO**  
*Salto sem título*  
Publicado no Jornal de Borda n.3, organizado por Fernanda Grigolin. 2016

p. 61 **RICHARD SERRA**  
*Hand Catching Lead*  
1968



p. 06 **ESTHER FERRER**  
*Se hace camino al andar*  
performance  
2012

p. 73 **LUANA NAVARRO**  
página de caderno  
escaneada  
2016



p. 12 **Eadweard Muybridge**  
*The Horse in Motion*  
1872



p. 13 frame do filme **Melancholia**  
dir. Lars von Trier  
2011



p. 23 **LUANA NAVARRO**  
*5h*  
2014



p. 60 **YVONNE RAINER**  
*Hand-movie*  
1966

Todos os trabalhos de minha autoria citados nesta pesquisa estão disponíveis no site [www.luananavarro.com](http://www.luananavarro.com)

# QUANDO O CORPO ACONTECE

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos, no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Mestranda  
Luana Assis Navarro  
Orientadora  
Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf  
Banca Examinadora  
Profa. Dra. Regina Melim (UDESC)  
Profa. Dra. Amábilis de Jesus (UNESPAR)

## Agradecimentos

À minha orientadora professora Dra. Maria **Raquel Stolf** pela generosidade, dedicação, tranquilidade e total liberdade com a qual orientou este trabalho. À professora Dra. **Regina Melim** pelas referências compartilhadas em sua disciplina e pelos apontamentos na banca de qualificação. À professora Dra. **Amábilis** de Jesus por participar da banca final e por acompanhar de perto meu trabalho nos últimos anos. À professora Dra. **Tânia** Mara Galli pelas palavras no parecer da qualificação. À professora Dra. **Claudia Zimmer** e à professora Dra. **Sandra Meyer** pela disponibilidade na suplência da banca final. À CAPES pela concessão de bolsa de mestrado. Aos professores do PPGAV-UDESC por todas as trocas e o suporte oferecidos. Ao colega **Pablo Paniagua**, pelos galhos quebrados e as trocas entre uma aula e outra. À **Kátia** Nascimento pela tradução em espanhol. Aos colegas de casa em Floripa **Rafael** Schultz e **André** Filipe de Moura Ferro. Às companheiras de viagens **Caroline** Schroeder, **Marcia** Figueiredo, **Patricia** Stuart e **Vanessa** Costa da Rosa. Um agradecimento especial aos amigos **Lidia** Ueta e **Fabio** Costa por todo o cuidado que dedicaram ao Bertold durante minhas ausências, o suporte de vocês foi fundamental para que eu pudesse concluir as disciplinas. Aos amigos que acompanham minha produção de distintas formas e contribuem com afeto, conversas e questões: **Dayana** Zdebsky, **Patrícia** Lion, **Gladis** Tridapalli, **Luciano** Faccini, **Paulo** Reis, **Ana** Luisa Lima, **Ricardo** Corona e **Neide** Marela. Um agradecimento também especial à todos que participaram e ajudaram a construir a Biblioteca para corpos em expansão e a exposição *Corpo sem sinônimo*. À **Maria Angélica** Carreras, a quem agradeço pelo processo de 8 anos onde uma fala possível se fez. **Elenize** Dezgeniski, pelo desenho que existe em nós. **Guilherme** Jacon amigo e parceiro de tantas lutas e projetos, sua presença nestes dois anos foi em muitos momentos confortante. À **Joana** Corona (in memoriam), em quem pensei frequentemente neste processo de escrita. À **Milla** Jung por ter me recebido em 2008 no Núcleo de Estudos da Fotografia, aquele encontro foi decisivo para mim e a quem agradeço pela presença constante, pelos livros emprestados, pelas palavras e pelo carinho. **Ronie** Rodrigues, a quem dedico a música *Amigo é Casa* (versão da Simone com a Zélia Duncan), amigo e interlocutor, com quem divido parte da escrita deste trabalho. Aos meus pais, **Dago** e **Lourdes**, pelo apoio incondicional ao meu trabalho e as minhas escolhas, mesmo em tempos difíceis em que a vida é incerta. Ao meu irmão **Michel** pela contribuição na revisão textual e por não me deixar esquecer que há uma luta urgente. À minha afilhada **Nina**, para quem dedico este trabalho. À minha mulher **Janaina Matter**, pelo *sim*, por cada noite, pelo amor, pelo apoio e a decisão de uma vida compartilhada.



**LUANA NAVARRO**  
postal *Conversa infinita*  
2016

N322q Navarro, Luana Assis  
Quando o corpo acontece / Luana Assis Navarro. - 2016.  
95 p. il. color ; 29 cm

Orientador: Maria Raquel Stolf  
Bibliografia: p. 169-173  
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2016.

1. Expressão corporal. 2. Corpo e mente. 3. Performance (Arte). 4. Liberdade da palavra. I. Stolf, Maria Raquel. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDD: 152.384 - 20.ed.



