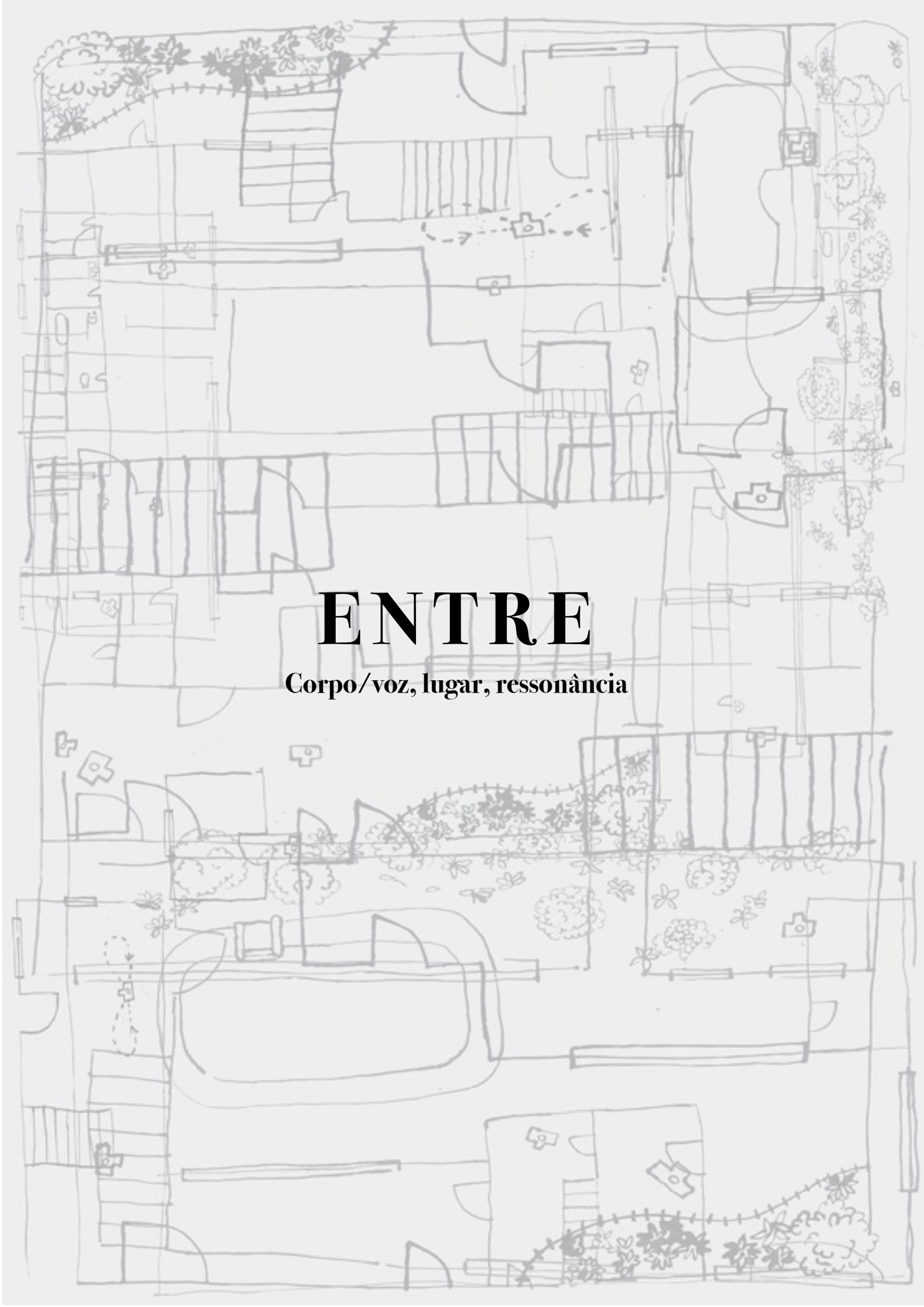




ENTRE

Corpo/voz, lugar, ressonância

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES MESTRADO

PAOLA RIBEIRO DA SILVA

ENTRE : Corpo/voz, lugar, ressonância

SÃO PAULO
2021

PAOLA RIBEIRO DA SILVA

ENTRE : Corpo/voz, lugar, ressonância

“Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas
Orientação : Profa. Dra. Wânia Mara Agostini Storolli.

SÃO PAULO
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S586e Silva, Paola Ribeiro da, 1986-
Entre : corpo, voz, lugar, ressonância / Paola Ribeiro da Silva. - São Paulo, 2021.
135 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dra. Wânia Mara Agostini Storolli
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Performance (Arte). 2. Vídeos para Internet. 3. Linguagem corporal na arte. I. Storolli, Wânia Mara Agostini. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: E N T R E Corpo/voz, lugar, ressonância

AUTORA: PAOLA RIBEIRO DA SILVA

ORIENTADORA: WÂNIA MARA AGOSTINI STOROLLI

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em ARTES, área: Artes Visuais pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. WÂNIA MARA AGOSTINI STOROLLI (Participação Virtual)
Departamento de Artes / Instituto de Artes da Unesp

Profª. Drª. PAULA MARIA ARISTIDES DE OLIVEIRA MOLINARI (Participação Virtual)
Linguagens e Códigos - Música / Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. JOSÉ PAIANI SPANIOL (Participação Virtual)
Departamento de Artes / Instituto de Artes da Unesp

São Paulo, 17 de dezembro de 2021

Link para acesso as videoperformances:
<https://paribeiros.wixsite.com/entre>

*Vou fazer a louvação - louvação, louvação
Do que deve ser louvado - ser louvado, ser louvado
Meu povo, preste atenção - atenção, atenção
Repare se estou errado
Louvando o que bem merece
Deixo o que é ruim de lado - Gilberto Gil*

Esse trajeto se iniciou em 2019 atravessou a pandemia e se encerra agora. Estamos em 2021 e chegar ao fim deste ano já é uma grande vitória.

Louvação é agradecimento e gratidão. Se você escutasse minha voz agora ressoaria essa canção.

Louvando quem bem merece deixo o que é ruim do lado.

Louvo a vida daqueles que me permitiram estar aqui Mãe e Pai, Pai e Mãe. Mesmo que um deles não tenha conseguido ver esse processo até o final. Louvado Seja.

Louvo aquela que me orientou até aqui na forma de corpo docente, Profa Dra Wania Storolli.

Louvando quem bem merece deixo o que é ruim do lado.

Louvo aqueles que abriram as casas para que o trabalho acontecesse. A generosidade dessa partilha deve sempre ser louvada.

Louvo aqueles que me apoiaram com mãos generosas e contribuíram no design, na revisão entre outras coisas que não consigo enumerar nesse espaço.

Louvando quem bem merece deixo o que é ruim do lado.

Louvo aos ouvidos que se disponibilizaram a me ouvir me apoiar e me estimular a seguir persistindo. Aos braços que me envolveram me aterrando não me deixando cair.

Por fim agradeço a banca que esteve comigo na qualificação e que tem a generosidade de voltar agora na defesa .

*Meu povo, preste atenção - atenção, atenção
Repare se estou errado
Louvando o que bem merece
Deixo o que é ruim de lado*

RESUMO

Esse ensaio é desdobramento de uma pesquisa prático poética sobre corpo/voz em relação com o lugar, através de ENTRE, que é um trabalho composto de uma série de videoperformances em que ações não pré-programadas são desenvolvidas em casas vazias, que estejam à venda ou para alugar. O percurso percorrido no processo criativo é apresentado para o/a leitor/a na forma de endereços a serem visitados, disponibilizados em um site A dissertação que aqui se organiza como um processo reflexivo em diálogo com o texto poético, propõe uma mistura entre as linguagens textuais, visuais e sonora, traz questões como vazio, corpo, voz e escuta, fundamentando-se em referências teóricas tais como Pauline Oliveiros, Huber Godard, Adriana Caverero, Juhani Pallasmaa e Michiko Okano , e práticas tais como Shirin Neshat , Alvin Lucier, Anna Bella Geiger e Mika Rottenberg.

Palavras Chave : corpo/voz, lugar, escuta, videoperformance, ressonância .

ABSTRACT

This essay is an unfolding of a poetic practical research about the body/voice in relation to the place, through ENTRE, which is a work composed of a series of video performances in which non-pre-programmed actions are developed in empty houses, which are for sale or for rent. The path taken in the creative process is presented to the reader in the form of addresses to be visited, available in a website. The dissertation, which is organized here as a reflective process in dialogue with the poetic text, proposes a mixture of languages textual, visual and audio, brings issues such as emptiness, body, voice and listening, based on theoretical references such as Pauline Oliveiros, Huber Godard, Adriana Caverero and Mitiko Okano, and practices such as Shirin Neshat, Alvin Lucier, Anna Bella Geiger and Mika Rottenberg.

Keywords: body/voice, place, listening, video performance, resonance.

APRESENTAÇÃO

Começa em 2017 o que hoje se configura como E N T R E, que nasce como resposta a uma provocação em um grupo de acompanhamento. O que compartilho neste texto é o desdobramento reflexivo desse processo, que começa de forma teórica em 2019 com este mestrado.

Na esperança de aproximar texto e trabalho/processo, me lanço em caminhos e ritmos menos usuais, entendendo palavra, diagramação e estrutura como um processo de criação e campo de experimentação. A leitura, que é seu encargo caro/a leitor/a, pode ser silenciosa e intimista, mas sinto que este é um texto que pode ser lido em voz alta, para ganhar corpo no seu corpo.

Quanto à experimentação, ela começa em meus ouvidos desde cedo, ouvindo, por horas, jazz, Gilberto Gil, João Bosco, Elis Regina e, depois, cantando maracatu, coco, ciranda e MPB – o primeiro momento é mais palpável em experimentação, o segundo, porém, envolve brincadeira e jogo nos processos de improvisação coletiva. De início, eu escutava da vitrola e, depois, sem abandoná-la, vieram os formatos em CD e mp3. Mas se passaram muitos anos até que experimentar se tornasse parte consciente do processo criativo. O que foi brincadeira na EMIA- Escola Municipal de Iniciação Artística, que fica no bairro Jabaquara em São Paulo, virou intuição no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e, agora, é experimentação. Não digo com isso que a intuição tenha me abandonado, mas apenas que ela mudou de forma.

Esse longo processo foi um desdobramento de encontros. O primeiro, sem dúvida, é o da música com minhas outras práticas artísticas. Por mais que parecesse possível, eu não sabia que caminho seguir. Nas artes visuais, as coisas ainda careciam de uma perna na maior parte do tempo, e, na música, minha voz ainda era aquela construída em coros, mas que, aos poucos, ia ganhando individualidade. A perna que faltava parecia ser essa porção de corpo que estava na música.

Considero que o segundo grande encontro tenha sido com o L.I.V.E - Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação¹. Fui apresentada a ele para trabalhar com questões mais imagéticas, de vídeo e figurino, mas acabei integrando o grupo, mesmo que de forma desajeitada. A voz da camada musical descobriu outros caminhos e o corpo entendeu que não era uma questão de jeito, mas sim de possibilidades contidas dentro de si. Depois desses encontros, outros tantos vieram e continuam vindo, ensinando, mostrando, desdobrando.

Narro tudo isso para ressaltar que E N T R E é portas-encruzilhada. No tempo, ela situa a materialização da quebra de paradigmas internos, que permite que meu processo criativo continue sem reservas de linguagem ou de corpo. No espaço/sociedade, E N T R E tem, aos poucos, se tornado portas-encruzilhada de lugares íntimos, tempo e som.

Escrevo este prefácio como quem conversa com um/a amigo/a e faz um convite para um passeio.

Não é nenhum convite rebuscado. É só um passeio pela cidade. E nele vamos de endereço em endereço, de casa em casa, encontrando assuntos nas coisas que cercam a vida, e que são da vida e também do trabalho.

O mapa que segue é um traçado simplificado que liga os pontos a serem visitados da cidade de São Paulo, que vamos percorrer através de E N T R E. O ponto inicial, a introdução, e o final, a conclusão, são os únicos pontos fixos do trajeto. Sabemos de onde saímos e para onde vamos, o trajeto entre os dois, porém, é uma escolha individual. Seguir a sequência dada é uma opção, não uma exigência.

A leitura é experimento, assim como tudo o que daqui seguirá.

1 Criado em 2012, no âmbito da pesquisa de pós- doutorado Vozes Performáticas: dissolvendo fronteiras, por Wânia Storolli, o grupo LIVE se configurou como um espaço interdisciplinar de pesquisa/experimentação/reflexão de recursos vocais a partir da conexão entre corpo/voz, além de dedicarem-se ao desenvolvimento de performances a partir da pesquisa vocal.

MAPA

Link para videoperformances	P.7
Apresentação.....	P.10
Introdução.....	P.13

RUA CRUZEIRO p.116	
	AV. IPIRANGA p.43
RUA LEIRIA p.56	
RUA GOMES DE CARVALHO p.72	RUA DOMINGOS DE MORAIS p.16
	RUA JOÃO SALEM p.31
RUA MATILDE DIEZ p.99	
	Conclusão.....p.130
	Bibliografiap.132

INTRODUÇÃO

Entre!

Seja bem vindo/a!

Entre é uma palavra engraçada, cabe muita coisa dentro dela. Entrar e estar entre. Existe uma diferença entre a preposição e o verbo. Gosto de pensar o entre, o que acontece no meio, pensar no que é passagem, transição, o que é espaço, pausa e acontecimento. Pensar a ligação e a potência da possibilidade. Gosto de pensar um entre, entre a roda e o eixo, em que o espaço vazio permite que a roda rode e seja roda. O entre que liga elementos, estabelecendo relação, a ação de estar.

O corpo em um lugar vazio, sem mobília, decoração ou coisa parecida, foi a imagem que deu origem a essa pesquisa/trabalho.

A ignição da imagem foi uma proposta de exercício dada ao grupo de acompanhamento de artistas a que pertencia, e deveríamos realizar entrevistas.

Tentei me esquivar dessa imagem com tentativas de entrevistas tradicionais, ou seja, com uma pessoa que respondia às minhas perguntas, mas o sentido só passou a existir quando um amigo, depois de compartilhar a imagem, abriu um apartamento de família, recentemente esvaziado pela inquilina, para eu visitar.

Cheguei lá sem saber o que fazer. Posicionei a câmera e escutei, segui as percepções e a intuição. O que aconteceu ali gerou uma necessidade sendo descoberto de sonoridades, do corpo e do meu processo criativo. O que era para ser uma entrevista, naquele momento, ganhou outros contornos e hoje é ENTRE.

Visito casas não habitadas, casas vazias, que geralmente estão disponíveis para locação ou venda, e, nelas, desenvolvo ações.

Um corpo roda e um espaço eixo.

Essas visitas geram videoperformances.

E o nome dado à série é E N T R E.

O pensamento inicial da entrevista ruiu por não me entender como entrevistadora, assim como não entendo o espaço como entrevistado, ou vice-versa. Levei um tempo para compreender que o que move a procura por casas vazias é meu interesse pelo que acontecia entre o corpo e o lugar através da percepção dos sentidos.

As casas que visito são geralmente oferecidas por inquilinos, donos ou parentes que ficam sabendo do trabalho/pesquisa.

Eles abrem e eu entro, percorro os cômodos.

Às vezes a narrativa dessas pessoas me acompanha nessa chegada. Às vezes o que me acompanha é a confluência entre a luz, a arquitetura e a vontade que a casa parece ter. Escuto.

O cômodo em que desenvolvo as ações é escolhido assim, nessa caminhada de ouvidos atentos, esperando a casa dizer: - Entre, pode ser aqui! É curioso que, olhando em retrospecto, geralmente fico em áreas comuns, como a sala, por exemplo. Não sei o quanto isso é a vontade da casa e o quanto é a minha subjetividade, mas não respeitar essa vontade resulta em certo insucesso da visita, porque a escuta parece ser mais difícil e, em consequência, as ações, que são sempre improvisadas, perdem a fluidez.

Tudo se passa como se eu tivesse que pensar o tempo todo no que fazer a seguir: a presença é alterada.

Depois de escolhido o cômodo, posiciono uma câmera em um ponto de vista que privilegie algum recorte arquitetônico específico, e sigo para o espaço. Esse é um momento decisivo em que o estado de presença guia a escuta. A presença pode ser pautada por estímulo, ou seja, um corpo em movimento constante, ou por repouso. Ambos os estados são de escuta, apesar de parecerem opostos.

Câmera posicionada, escuta aprofundada.

Os sons da casa são contaminados ora mais, ora menos pelos sons da rua. A mão desliza no vidro frio. As costas roçam na parede morna. Os olhos encontram os padrões de construção do piso que os pés brincam de seguir. O corpo experimenta sua proporção em relação à parede, em relação ao chão. A voz tenta mimetizar o que o ouvido ouve. Experimentar: gerar ruído, improvisar com o ruído. O que é vivido no cômodo é uma experiência na qual os movimentos e sons se desdobram a partir da relação corpo-lugar.

Os vídeos das visitas não são registros de tudo que aconteceu, mas são parte da performance pela forma como a câmera é entendida, direcionada e integrada nessa relação corpo/ lugar. A edição, que começa muito tímida, também é responsável pelo estabelecimento da videoperformance como tal.

Quanto às formas de exibição, as possibilidades são muitas, mas sempre deve ser levada em consideração a relação público/ lugar. A quantidade de videoperformances provenientes das visitas varia, e elas são identificadas e organizadas por endereço, volume (quando existe mais de uma do mesmo lugar) e ano em que a visita foi feita.

Os vídeos das visitas não são registros de tudo que aconteceu, mas são parte da performance pela forma como a câmera é entendida, direcionada e integrada nessa relação corpo/ lugar. A edição, que começa muito tímida, também é responsável pelo estabelecimento da videoperformance como tal.

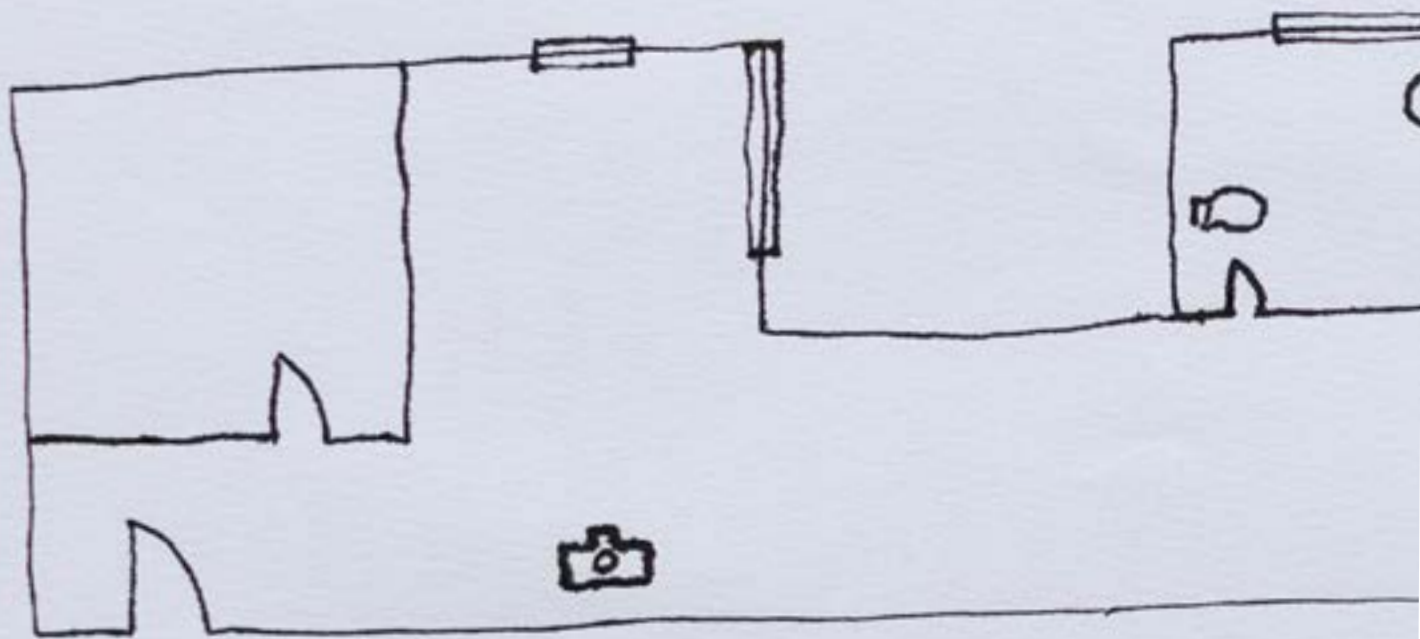
Quanto às formas de exibição, as possibilidades são muitas, mas sempre deve ser levada em consideração a relação público/ lugar. A quantidade de videoperformances provenientes das visitas varia, e elas são identificadas e organizadas por endereço, volume (quando existe mais de uma do mesmo lugar) e ano em que a visita foi feita.

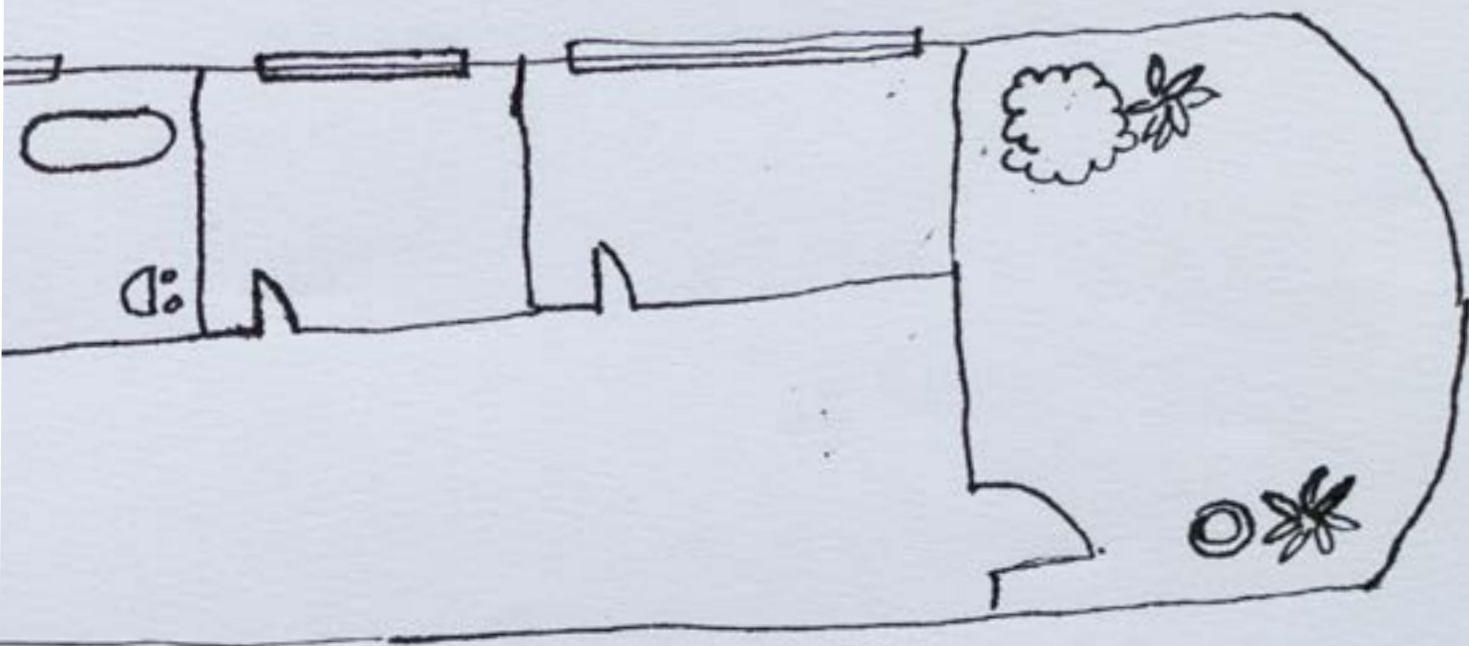
Devemos seguir o percurso.

Munidos do endereço, cada casa terá seu tema.



**RUA DOMINGOS
DE MORAES, 2017**







RUA DOMINGOS DE MORAIS - A imagem do vazio

*“existe lugar quando há corpo ali
onde antes havia nada;
mas se o corpo se retirar, o lugar
retoma ao vazio”.*
Anne Cauquelin

A rua Domingos de Moraes fica na zona sul de São Paulo. É uma rua atravessada por três estações de metrô: Santa Cruz, Vila Mariana e Ana Rosa. Torna-se avenida Jabaquara sentido bairro, e rua Vergueiro sentido centro. É dotada de uma variedade imensa de comércios e alguns prédios residenciais. Nela foi construído o Edifício Chaker Assad. E é nele que entramos. Um edifício baixo, construído na década de 1940, por um imigrante de mesmo nome.

Escadas, sem elevador.

Chaves.

A porta está aberta.

Estamos no último andar.

- Acabaram de se mudar. Vai ter uma pequena reforma e vai ser alugado novamente - diz o portador da chave, que é neto do senhor Assad.

Nenhuma mobília restou nos cômodos. O apartamento de chão de tacos de madeira está vazio.

E foi por partilhar essa imagem, de um corpo em um espaço vazio, com o neto do senhor Assad que cheguei a essa casa

Anne Cauquelin diz que o vazio existe quando não existe corpo, e que “o lugar emerge do vazio como aquilo que é repentinamente ocupado por um corpo”(CAUQUELIN, 2006, p.37). Ela faz essa afirmação partindo da articulação do pensamento filosófico dos estóicos gregos. Usando esse contexto como partida, abrir a porta e pisar no chão de taco é romper com o vazio. O vazio transitório, sempre iminente, que antecede a presença nessa e em outras casas.

Segundo os estóicos, o vazio é “um espaço que não contém corpo algum, mas que é capaz de contê-lo” (CAUQUELIN, 2006, p.31). É um incorporeal, invisível, imaterial. Ao mesmo tempo, eles afirmam que tudo é corpo. Esse fundamento estóico, paradoxal por excelência, não é possível ignorar. A resolução apontada por Cauquelin é a de abandonar as análises pautadas em oposições entre “corpo e espírito, entre corpo e não -corpo, para poder avançar em uma concepção tão sutil quanto paradoxal de suas relações” (CAUQUELIN, 2006, p.23).

A casa vazia é um espaço que se torna lugar quando o corpo nele adentra. Se ele se retira, tudo volta ao vazio. A totalidade aqui parece se desenhar nesse encadeamento de vazio, lugar e tempo. Sem essa relação, o lugar se perde, pois, sem o corpo, ele não existe; assim como, com um corpo perene, o vazio se perde e a contagem de tempo fica sem sentido, já que a presença do corpo passa a ser uma constante.

O chão é quente.

Quente porque é taco, quente porque a luz do sol atravessa a sala.

Quando de frente ao vitrô, há uma janela à esquerda.

O vitrô circular está sempre no centro, um centro superior, mais alto que meu pouco mais de 1,65m de altura.

A amplitude de um lugar sem móveis é sempre muito interessante.

O vazio é um grande assunto da arte, principalmente depois da metade do século XX. Grandes nomes das artes como John Cage, Bas Jan Ader, Louise Lawler, Sherrie Levine, Gordon Matta-Clark, Rirkrit Tiravanija, Andy Warhol, Doris Salcedo, e outros, se debruçaram sobre o vazio, seja como ponto de partida, como meio ou fim. Articular as possíveis respostas de como a arte lida com isso moveu Cauquelin a apresentar o pensamento estóico, que pincelo acima como forma de aproximação. No entanto, algo que me chamou muito a atenção foi que, dentro desse recorte estóico, não existe um espaço intermediário entre o vazio e o não vazio¹.

1 “Crispo, por sinal recusa-se a dar-lhe nome: “se uma parte é ocupada e outra parte não é ocupada, o conjunto não será nem lugar nem vazio, mas algo que não recebeu nome”, e prossegue: “Talvez se trate de um espaço intermediário ou de um espaço intermediário que cedeu seu lugar” (...) Talvez uma extensão dessas seja simplesmente um espaço de trânsito, da ordem da prática. O que equivale dizer que ela é insignificante. O único espaço onde o vazio e o lugar poderiam encontra-se juntos e misturados seria o caos(...)” (CAUQUELIN, 2006,p.38)

É interessante se deter nessa indisponibilidade porque a ontologia ocidental, fortemente influenciada por Aristóteles, admite apenas duas possibilidades dentro de um pensamento lógico: a de ser ou a de não ser, como posto por Hamlet, de Shakespeare. E essa é uma corrente de pensamento à qual os estóicos não se alinham por ter como conceito a fusão (krasis), expressa na ideia de totalidade¹.

O espaço intermediário que existe entre as mudanças de pessoas é o momento de minha entrada nas casas. Na verdade, essa é a condição para eu entrar. O tempo entre o morador novo e antigo. Sem mobília. Sem gente que habite. É esse intervalo de um vazio entre habitantes que viabiliza minha passagem pela casa. E permite que eu tenha um tempo só meu com a casa para desenvolver ações, para experimentar o que acontece entre corpo e lugar.

Pela vontade de investigar a zona intervalar casa/corpo, o entre, direciono-me então para o recorte do qual Cauquelin escolhe não se aproximar, o Oriental². Muitas são as articulações sobre o que chamamos de vazio em algumas culturas não ocidentais. Talvez as mais populares sejam a japonesa e a chinesa, devido às vertentes religiosas e espirituais como o Budismo.

A forma como os cantos se dão me chama a atenção.

O encontro de duas paredes.

Proporção, ângulo.

O corpo é atraído como se o canto fosse imã.

Geralmente as pessoas põem vasos nos cantos.

O quanto de corpo cabe em um canto?

Em uma situação corriqueira, me deparei com um vídeo falando sobre como o espaço onírico era criado nos filmes do Studio Ghibli, e o narrador atribuía parte da forma como isso se dava ao Ma, que ele traduziu rapidamente como vazio.

Ma. Escreve-se 間 em japonês

Quando procurei saber mais sobre o assunto, me deparei com uma complexidade específica: não existem muitos escritos disponíveis sobre o tema em língua ocidental e/ou oriental. Isso se dá por ser, como diz Michiko Okano, uma expressão que trata de “algo próximo de um senso comum peculiar dos japoneses: todos sabem o que é, mas não conseguem explicar com exatidão” (OKANO, 2014, p.150).

1 “Os estóicos entendem o mundo como ”uma totalidade animada pelo sopro que atravessa todas as coisas, nenhuma parte pode ser separada dela sem perder imediatamente seu sentido.”(CAUQUELIN, 2006,p.23)

2 “(...) essa teoria parece ser conveniente para as obras da arte contemporânea, visto que ela revela os diversos aspectos, ao mesmo tempo em que permite elucidar suas obscuridades, a meu ver, de modo muito melhor do que faria recurso às filosofias místicas do Oriente.” (CAUQUELIN, 2006,p.14)

O ideograma que representa *ma* é construído através da composição de dois kanjis¹. O primeiro é o radical usado para portão (門) e o segundo é o radical utilizado para sol na contemporaneidade, mas antigamente era utilizado para lua (日).

間 = 門 + 日
(portão + sol)

Um portão em que a luz do sol, ou da lua, entra pelas fendas.

Ma é uma expressão de tradução inexistente no ocidente. Traduzir *Ma* como vazio não dá conta de suas dimensões. Então o que tem sido feito no Ocidente são análises e organizações conceituais que visam tornar compreensível o conceito. O arquiteto alemão Gunter Nitschke é um desses organizadores/pesquisadores. Ele separa em três eixos, não excludentes, suas considerações sobre a amplitude de conceitos que *Ma* carrega dentro de si por meio da análise de palavras compostas com o kanji. Os eixos são: o domínio do objetivo, o domínio do subjetivo, e o domínio da metafísica.

São quatro as dimensões de atuação organizadas dentro do domínio objetivo:

A primeira denota a linearidade espacial, a distância entre dois pontos no espaço com a simultaneidade da existência dos pontos como unidades. É uma dimensão de distância ou o interstício, assim como é de relatividade ou polaridade;

Fico de ponta de pé para alcançar o vitrô.

Calculo que é preciso a medida de dois corpos meus, deitados, para cobrir a longitude da parede.

Essa é a sala.

Não penso muito, apenas parei nela.

Devem ser as janelas, sempre paro nas janelas.

Esse apartamento é grande.

É dessas construções antigas que têm dois quartos grandes.

A cozinha é bem pequena. Um corredor.

1 “O kanji é um ideograma, ou seja, um símbolo que representa uma ideia, um significado. Em relação à escrita, podem ser distinguidos em número e ordem de traços, que varia de 1 a 23. Consistem em, pelo menos, duas formas de leitura: a originária da China⁹, adaptada com o passar do tempo ao sistema fonético japonês, geralmente adotada em palavras compostas por mais de um ideograma.” (TEIXEIRA, 2015, p. 18)

Junto dela fica a despensa.

O banheiro tem banheira.

Tem quintal. Deve ser maior que a sala.

Em certo ponto da paisagem dá pra ver as árvores do Parque Ibirapuera.

Na segunda dimensão ele aborda a área e sua relação de medidas. O contato do Japão com o mundo ocidental gerou a necessidade de criar palavras para conceitos que eles não tinham, e a terceira dimensão é um desses processos de “importação” de conceitos ocidentais. Com isso, Ma pode ser lido como espaço, espaço vazio, no sentido ocidental. Na quarta dimensão, Ma é associado ao tempo. O tempo abstrato sem indicação de duração, início ou fim. Na descrição rápida do item, Nitschke se refere a essa dimensão como “time-place (tempo-lugar)” (NITSCHKE, 1993, p.53). O uso do hífen confere uma unidade relacional às palavras: o lugar é definido pela temporalidade, assim como a temporalidade é definida pelo lugar.

As paredes brancas são só as da sala.

Gosto quando as paredes vibram.

As paredes têm essa presença marcante de quem não pretende se mover de maneira nenhuma.

Mas quando a onda sonora as encontra, elas reverberam.

A mão que desliza pela superfície nota.

A coluna, a barriga, os pés também.

As configurações mudam as vibrações .

Insistir em uma mesma nota para tentar ouvir melhor.

A mesma nota.

E ela dura o tempo do corpo, do ar, da parede.

No domínio subjetivo, Ma é dividido em: experiência, arte e sociedade. Aqui é possível acessar a unificação de polaridades e a interação com os opostos sob o viés japonês. As polaridades entre forma e não forma (caligrafia e pintura)- considerando que as áreas não pintadas, brancas, são elementos compositivos; objeto e espaço (a casa e seu jardim)- as áreas de transição entre dentro e fora; som e silêncio, ação e não-ação, movimento e descanso (artes performativas)- o silêncio, a não-ação e o descanso como elementos compositivos da performance; pessoa e sociedade – porque as pessoas, quando referidas, são sempre atreladas a um contexto de lugar, tornando-as sempre parte de algo

maior, que é a comunidade. Isso se dá de maneira a, no japonês, não existir uma palavra específica para indivíduo.

Outra forma de olhar o senso/entendimento de lugar ou localização é em termos do continuum que liga o mundo a uma estrutura única e ininterrupta. O conceito Ma no ambiente objetivo expressa a continuidade do espaço e tempo, o tempo-estruturador de espaço e de espaço-estruturador do tempo. Ma no campo subjetivo define o evento e a experiência contínuas, de realidade externa e humor interno (NITSCHKE, 1993 ,p.58).

A insistência que tem na nota que soa também está em ficar no canto.

No canto em silêncio.

Experimentando a medida do corpo.

Experimentando a medida do canto.

Medida parede no corpo em relação à distância do teto.

Por fim, temos o domínio da metafísica, em que Ma foi adotado pelos budistas japoneses para expressar a noção de vazio. O vazio budista não é oriundo de um pensamento racional, mas uma experiência pessoal alcançada por meios da meditação pautada nos ensinamentos de Buda, que são disseminados através dos Sutras. Para os budistas, esse é um caminho para alcançar a plenitude.

É possível notar ao longo deste breve panorama o uso constante da palavra lugar no traçar dos perfis relacionais das dimensões de Ma .Isso se dá por Nitschke acreditar que “no inglês a palavra place (lugar) pode ser usada simultaneamente para implicar consciência de conceitos intelectuais de forma + não-forma, objeto + espaço, unido/junto à experiência subjetiva” (NITSCHKE, 1966, p.117). Considerando essa abrangência da palavra lugar, que a aproxima do conceito japonês de espaço, o autor deixa de usar a palavra espaço¹, e passa a usar sempre a palavra lugar ou Ma.

Eu abraço essa escolha de Nitschke pelo uso da palavra lugar. E o que me leva a isso é a relação indissociável de lugar com tempo e sua consequente implicação no desenvolvimento das relações. O lugar nessa abordagem não precisa ser criado, ele já existe como parte fundante do continuum que é o tempo. Por meio dessa abordagem, as casas já são lugares e a presença do corpo marca um intervalo, em uma relação de distância entre um ponto e outro da linha dessa existência.

Penso que não ter essa função criadora de lugar possibilita outras formas de ser, de estar. Porque o vazio/intervalo/Ma não parece ser algo que precise ser preenchido. A casa sem mobília e habitantes

1 6. O espaço, de acordo com uma leitura ocidental, é aquele que está associado a uma “área mensurável”; na arquitetura, segundo o autor, o espaço é um “conjunto de lugares”(NITSCHKE, 1993, p.49)



Figura 1 - Anna Bella Geiger, *Passagens*, 1968 , frame de video disponível em : <https://vimeo.com/114812789>



Figura 2 - Antonio Dias, *Território de Liberdade*, 1968 . Vista da instalação reproduzida no catálogo da 29ª Bienal de São Paulo.

HUUUUUUUUUUUHUUUUUUUUUUHUUUUUUUU

E os tacos, como tacos que são, me convidam a percussionar.

Toda superfície tem sonoridade própria na percussão.

Se não soubesse o que ele é, o que ele poderia ser?

Pensando possíveis outras leituras com essa instrumentalização, além de E N T R E, podemos nos aproximar de Antonio Dias, por exemplo, em Faça você mesmo: *Território de Liberdade*, de 1968. Ele realiza um gesto preciso de ambivalência ao marcar o chão com um diagrama e, junto dele, também no chão, colocar a legenda que dá nome ao trabalho. Ao mesmo tempo que propõe, Antonio Dias dá a responsabilidade pela liberdade ao outro por meio do texto.

O diagrama lugarifica o espaço, transformando-o em uma plataforma de possibilidades. Tal gesto põe em xeque a liberdade, quem a protagoniza e onde ela acontece por meio do lugar-tempo.

Muita gente perguntava para onde ela ia. E essa é uma pergunta de uma lógica regida pela dualidade de que quem faz alguma coisa, faz para alguma coisa. Depois de um tempo muitos afirmavam que Geiger nada fazia. Um gesto vazio. Anna Bella permanecerá passando enquanto



Figura 3 - Hayao Miyazaki , *A viagem de Chihiro*, 2001 Frame de filme produzido pelo Studio Ghibli.

o vídeo estiver ligado: - não existe chegada ou partida.

Na animação *A viagem de Chihiro*, 2001 de Hayao Miyazaki, em certa parte do filme, Chihiro, a protagonista, presa no mundo dos espíritos, se desloca da casa de banhos onde trabalha para a casa da bruxa Zeniba, que é irmã de Yubaba, a dona da casa de banhos. É um recorte muito emblemático. Ela entra no trem, que tem seus trilhos inundados. Ele segue, a paisagem muda, passageiros descem, anoitece. São dois minutos de plano sequência em pouco mais de duas horas de filme. Quando ela ganha as passagens, é informada de que esse é um trem só de ida, sem volta.

O Ma, além dos exemplos acima, pode também ser identificado no Minhocão (formalmente denominado Elevado João Goulart, situado na cidade de São Paulo), quando destituído de sua função programada, e no Vão do MASP, obra de Lina Bo Bardi, como sugere Michiko Okano (OKANO, 2013-2014, p.160). Ambos são lugares significativos, que abrigam possibilidades articuladas pelas pessoas que os frequentam/transitam/passam/param. O Vão nada mais é do que um vazio, e o Minhocão, sem carros, também. Vazio, esse espaço intermediário por onde a luz passa, imagem evocada pelo ideograma que forma Ma, é “algo do nível de potencialidade, que tudo pode conter, e portanto, da possibilidade de geração do novo”(OKANO, 2013-2014, p.151).

A casa de vitrô redondo na sala e janela lateral tem uma luz bonita. Ela muda conforme o fim da tarde se aproxima. Nenhum corpo habita ali. Talvez algum inseto esteja de passagem, mas minha visão não os alcança.

Estamos também de passagem.

Tem um objeto esquecido no parapeito da janela.

A legenda é de lembrancinha de evento.

Dois gatos. Maneki neko.

Gatos da sorte. Gatos amuletos.

Parece um bom presságio para as visitas, para as passagens.

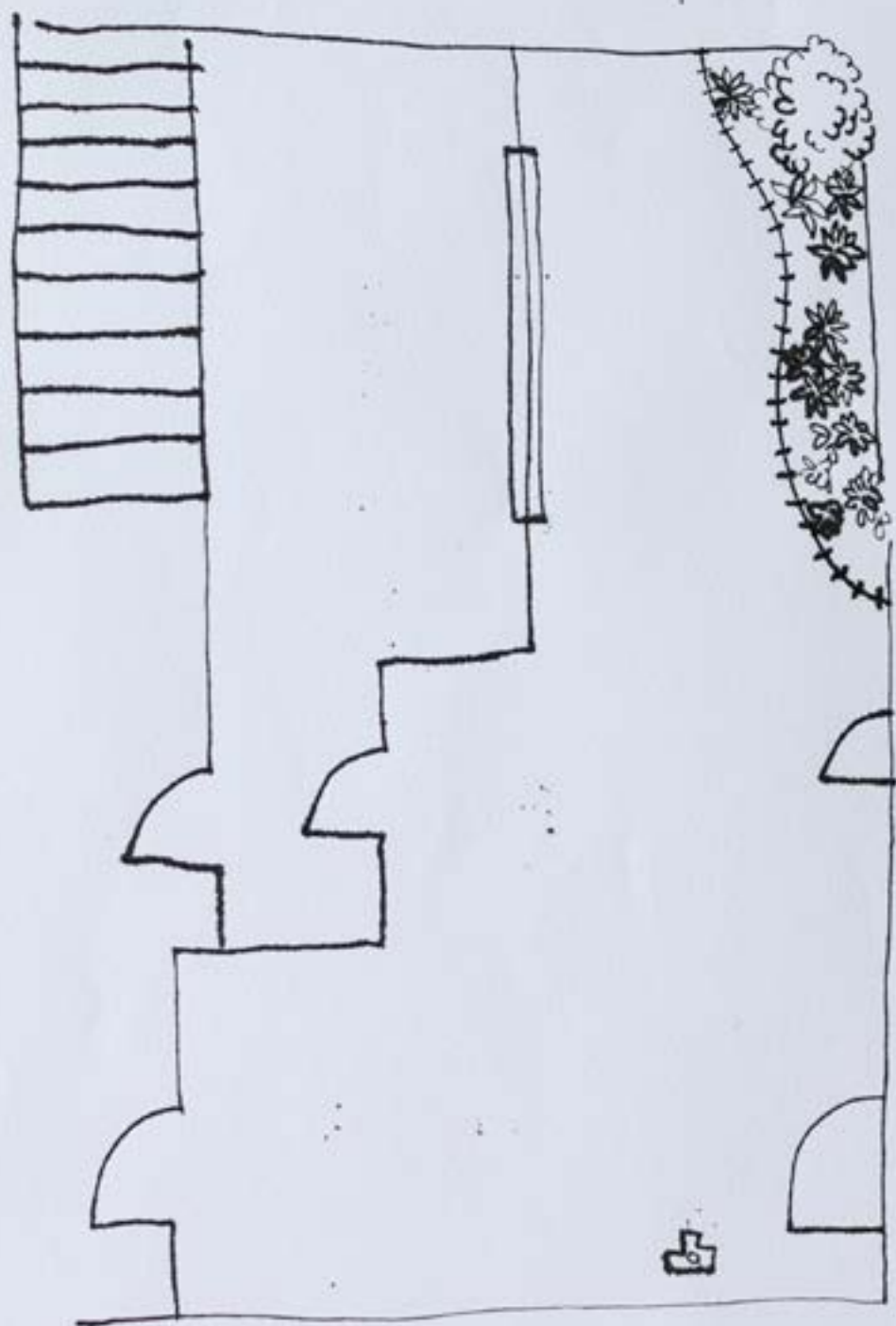
Essa casa tem tanta luz. E é tão acolhedora que, mesmo de passagem, não é possível sair sem pensar em como seria habitá-la. Deve ser a ligação apaixonada com o habitar, como diz Bachelard¹.

O hábito de ver no intervalo de moradores o potencial de fazer lar.





RUA JOÃO SALEM, 2017



RUA JOÃO SALEM- A rua de casa, ou, sobre escutar e ouvir.

Rua estreita que é contramão para quem desce. Já foi de paralelepípedo e hoje é asfalto. Fica próxima ao metrô “Conceição eu me lembro muito bem” de Cauby Peixoto. Rua que ando sem pensar. Com caminhos óbvios, pois sempre os fiz, já que sempre morei no mesmo endereço. Mas a casa a ser adentrada não é a minha. É uma casa vizinha.

Casa de muro de amarelo gasto. Os cobogós do muro foram sufocados internamente por tábuas de madeira. Um grande portão e uma pequena porta, ambos de madeira escura. De fora, vemos apenas a janela de um quarto do andar de cima do sobrado. Ela está fechada.

A garagem, que outrora vivia com grande fluxo de carros, está vazia. Só folhas e as telhas amontoadas perto da janela grande estão ali. A casa ainda tem móveis. A família que ali morava já segue outros rumos. A matriarca idosa está sob cuidados dos filhos, tem um grave problema no coração. A casa ainda tem ares de abrigo. Mesmo com muito pó e coisas espalhadas.

Essa casa é visitada sem acompanhantes. Munida da chave, entro.

Entre bem-te-vis, cachorros e aviões, esse ambiente se organiza. O silêncio da casa contrasta com todo o ambiente à sua volta. Um silêncio muito eloquente. As coisas deixadas para trás carecem de alguém para usá-las. Talvez seja por isso que o silêncio de gente é tão barulhento.

Não é possível realizar qualquer ação lá dentro.

Dentro da casa tem um lustre antigo azul.



Os armários e gavetas estão todos meio revirados, mal fechados.

Tem um barco de madeira na sala.

Estar dentro da casa é como ser observado.

Ficar dentro da casa não é possível. A garagem, por sua vez, parece muito indiferente ao trânsito. Talvez por ter essa vocação de passagem que toda garagem tem. Mais do que passagem, as garagens funcionam como transição entre o dentro e o fora. Muitas casas não têm jardim, na maioria das vezes a entrada é marcada pela garagem.

A percepção de lugar transitório na garagem dessa casa, nesse momento, é muito mais pelo som do que pelo fluxo de entrada e saída. Pássaros e carros soam aqui dentro, assim como o martelo do vizinho fazendo sua própria reforma e o voo do avião.

O som tem essa qualidade de não ser interrompido por qualquer barreira física.

Depois de trinta e cinco anos de convívio com a frequência de voos do aeroporto de Congonhas¹, os sons das aeronaves não incomodam. No entanto, quando precisamos dar atenção a algum som específico, como o de um filme, de uma música, ou da fala de alguém, o avião se faz presente através do impetuoso som.

Tenho me assustado às vezes quando um avião passa, e isso não acontecia antes. Notei uma mudança no som. Acho que tem aeronaves novas na região.

“Ouvir não é o mesmo que escutar e escutar não é o mesmo que ouvir”, afirma Pauline Oliveros. Isso porque “o ouvindo constantemente recebe e transmite informações – no entanto, a atenção do córtex cerebral pode ser desligada. Muito pouca informação é transmitida para o cérebro pelo sentido do órgão de percepção no nível consciente. As reações podem acontecer sem consciência “ (OLIVEROS, 2005,p. xxi).

Arrasto meus pés

F ARR FA LHARR , FAAR FA LH AR.

Giragiragiragiragiragiragiragira

Árvore

1 “Inaugurado em 1936 o aeroporto ganha o nome Congonhas em homenagem ao Visconde de Congonhas do Campo, Lucas Antônio Monteiro de Barros, primeiro governante da Província de São Paulo após a Independência do Brasil, não está associado à palavra de etimologia Tupi que significa o que sustenta, o que alimenta ou a árvore à qual só conhecemos suas folhas , a erva mate”.

giragiragiragiragiragiragira

derrapa

giragiragiragiragiragiragira

F ARRR F AAaaRR , FAAR F AAAaAR.

Um perambular de um corpo que recentemente perdeu seu eixo .

Um desequilíbrio sutil, mas presente.

O que se escuta quando se diz que se está ouvindo algo/alguém/alguma coisa?

Essa é uma pergunta que me assombra, tanto que a divido com todos/as que passam pelo meu caminho. É uma angústia que perpassa significados.

“O que é que eu ouço na concha?”, pergunta Huber Godard refletindo sobre o trabalho de Lygia Clark em uma entrevista. “O eco dos barulhos de meu corpo. É como se esses barulhos do corpo se parecem com o barulho do mar, é comum se dizer que é o mar o que se ouve na concha.”

A concha no mar é casa. Formação de carbonato de cálcio extraído do oceano onde o molusco vive somadas às proteínas entre outras coisas. Tudo secretado pelo corpo mole que cresce e precisa de uma carapaça maior. Seu interior é semelhante a um labirinto espiral. Quando desabitada e fora da água, funciona como uma caixa de ressonância.

“Para uma concha habitada, quantas conchas vazias?”, pergunta Bachelard (1993, p. 267)

A concha vazia pode ser análoga a uma casa desabitada, porém deslocada de seu contexto. Esse novo contexto parece tentar reduzir a distância entre seu local presente e seu ponto de origem, trazendo o barulho do mar para dentro da concha.

M A R U L H O. Qual é o barulho do mar?

A física desmente o mar, diz que o que se ouve é a reverberação condensada das ondas sonoras do entorno que se tornam audíveis dentro dessa caixa concha.

~~O que se escuta quando se diz que se está ouvindo algo ? ouvindo algo ?~~

A sonoridade da concha, mesmo sem ter um endereçamento de conteúdo ou uma linguagem, configura um problema, uma vez que o som do mar e a ressonância dos espaços não têm formas fixas. São muitas as possibilidades de ser ou não ser. Quem determina é o contexto, somado a quem escuta. E a escuta é um processo longo e ininterrupto de aprendizagem sobre o som e o mundo.

Corrida pequeno salto.

Agarro-me ao gradil da janela.

Balanço.

Para. Subir e descer os degraus.

Degraus são telhas amontoadas.

Subir e descer os degraus.

Piso. Não quebro; crio um desalinho.

Subo e desço, repito balanço.

~~O que se escuta quando se diz que se está~~ ouvindo alguém ? ouvindo alguém ?

Som, fenômeno relacional que se propaga como onda, ligando imaterialmente um ponto a outro. Ouvir alguém parece ser sobre estar passivo a essa conexão. Entendo que escutar alguém seja sobre estar consciente¹ dessa ligação.

“Leitura da luuuuuuuz !” um homem fala em alto e bom tom.

Uma mensagem direta, uma chamada e um pedido residem em uma única frase. Reconheço a mensagem. Essa é uma frase campainha, que enuncia a necessidade de abrir a porta para que a leitura do relógio de luz, que está fora do alcance externo, seja feita. A voz identifica seu ponto de origem, um homem de meia idade em frente à casa.

O homem da luz, que é como costumamos chamar esses trabalhadores em casa, é uma ótima entrada para pensarmos um pouco sobre a relação fala-escuta. A fala transmite oralmente um dado social geográfico que é a língua². Entre o que o homem da luz fala e o que eu entendo existe uma distância,

1 “Consciência não se confunde com razão. Consciência é como um lago sem fundo no qual as ideias (partículas materiais da consciência) estão localizadas em diferentes profundidades e em permanente mobilidade. A razão (pensamento deliberado) é apenas a camada mais superficial da consciência. Aquela que está próxima da superfície. Sobre essa camada, porque superficial, podemos exercer autocontrole e também, porque superficial, é a ela que nossa autoconsciência está atada.” (SANTAELLA, 2010, p. 40-41)

2 “(...)o comunicar-se dos falantes está em sintonia com uma dupla racionalidade. Uma se refere à unicidade de uma voz que é para o ouvido; a outra soa na própria musicalidade da língua. Ambas possuem uma substância física, corpórea. (...)Nesse sentido, a distinção entre semântico e vocálico alude à trama incluível entre a universalidade de um registro linguístico, que organiza a substância incorpórea dos significados, e a particularidade de uma existência encarnada, que se faz ouvir na voz. A palavra - voz e significado, mais do que voz e significante – serve de ponte a essas duas margens. Mesmo quando ela comunica alguma coisa, obedecendo aos códigos universais da linguagem e às suas regras, comunica sempre vozes singulares e, ao mesmo tempo, a cadência ritmada de uma ressonância que as conecta.” (CAVARERO, 2011, p.230)

e entre o que ele fala e o que alguém que não reconhece a mensagem, existe outra.

Qual a distância entre o que é dito e o que se escuta ?

É certo que a habilidade de oratória do interlocutor interfere no acesso à mensagem, no entanto, a atenção dada pelo escutador também é fundamental. Atenção ao dito contido no logos, ao contexto em que ele está, ao corpo que emite, à forma como a voz enuncia¹ 4.

A palavra, quando colocada na fala, busca um ouvido que a entenda, mas ela sozinha não dá conta de tudo a ser comunicado. É preciso que o conteúdo permeie o corpo. Corpo que é único dotado de história/memória/experiência e que se manifesta de diversas formas através do som (uma interjeição, um grunhido, a fala, um canto, uma vocalização..), do movimento (expressão facial, trejeitos das mãos, posicionamento dos pés, uma dança,...), da imagem(fenótipo, da roupa, da maquiagem, do desenho, da escrita...).

Vassoura

Vassoura encontra o gradil, encontra a parede, encontra o tronco

pappa pappapa papapa tá tá tá trrrra pappapa bom pappapa trrrrrá

furadeira? makita?

Na gira corpo encurva.

Agarro-me ao tronco da árvore

Balanço.

A física desmente o mar, diz que o que se ouve é a reverberação condensada das ondas sonoras do entorno que se tornam audíveis dentro dessa caixa concha.

~~O que se escuta quando se diz que se está~~ ouvindo algo ? ouvindo algo ?

A sonoridade da concha, mesmo sem ter um endereçamento de conteúdo ou uma linguagem, configura um problema, uma vez que o som do mar e a ressonância dos espaços não têm formas fixas. São muitas as possibilidades de ser ou não ser. Quem determina é o contexto, somado a quem escuta. E a escuta é um processo longo e ininterrupto de aprendizagem sobre o som e o mundo.

1 “Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia canções, apregoava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paria que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se torna violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeira-mente.” (ZUMTHOR,2018,p..28)

Corridas ensaio. Corre uma, duas, três.

Corrida pequeno salto.

Agarro-me ao gradil da janela.

Balanço.

Para. Subir e descer os degraus.

Degraus são telhas amontoadas.

Subir e descer os degraus.

Piso. Não quebro; crio um desalinho.

Subo e desço, repito balanço.

~~O que se escuta quando se diz que se está~~ ouvindo alguém ? ouvindo alguém ?

Som, fenômeno relacional que se propaga como onda, ligando imaterialmente um ponto a outro. Ouvir alguém parece ser sobre estar passivo a essa conexão. Entendo que escutar alguém seja sobre estar consciente¹ 5 dessa ligação.

“Leitura da luuuuuuz !” um homem fala em alto e bom tom.

A árvore é circundada por folhas úmidas e terra.

O balanço é também iminência da queda.

Escorrega

shisssshzssszshhhiii

Ar shizzz para gradil, janela

uiiiiii – pássaro

uiiiiii – pássaro

uiiiiii -humana

1 “Consciência não se confunde com razão. Consciência é como um lago sem fundo no qual as ideias (partículas materiais da consciência) estão localizadas em diferentes profundidades e em permanente mobilidade. A razão (pensamento deliberado) é apenas a camada mais superficial da consciência. Aquela que está próxima da superfície. Sobre essa camada, porque superficial, podemos exercer autocontrole e também, porque superficial, é a ela que nossa autoconsciência está atada.” (SANTAELLA, 2010, p. 40-41)



beecem te viii, bemm te viiiiii

~~O que se escuta quando se diz que se está ouvindo~~ alguma coisa? alguma coisa?

Inspire. Sinta seu corpo se encher de ar.

Expire. Solte o ar contando até dez .

Repita.

Feche os olhos por alguns instantes e receba os sons que ressoam em seu ambiente e além dele.

Qual som estava mais longe ? (Responda abaixo)

Qual som estava mais perto ? (Responda abaixo)

Você já reparou que quando ouvimos um som muito alto, as superfícies do entorno vibram? Na verdade, não só o entorno. Você vibra também. Esse corpo de carne, de osso, de oco, de água ressoa sempre em relação ao seu entorno. O som não seleciona, ele apenas passa, se propaga, devido sua natureza de onda.

Ouvir é um mecanismo importante, viabiliza que vivamos em um ambiente altamente ruidoso através da supressão daquilo que não tem sua atenção. No entanto, o som que estava mais longe, ou até mesmo o mais perto, teria sido notado se por alguns instantes você não tivesse parado?

Acredito que escutar alguma coisa reside na disponibilidade de estar presente e receber imparcialmente, como diz Pauline Oliveros, “todo o continuum espaço/tempo do som, não apenas um ao qual você está atualmente preocupado. Nesse sentido, a descoberta e a exploração tem espaço.”¹

A escuta é um processo ativo, leva em conta o corpo com todos os seus sentidos e o ambiente em que ele está inserido. Todas essas informações/acontecimentos são rapidamente processados pelo cérebro e organizados no corpo de quem a recebe. ENTRE me provoca a pensar nos desdobramentos que a escuta produz, já que as ações desenvolvidas nas casas não têm partitura de ação e/ou planejamento.

¹ “Compaixão (desenvolvimento espiritual) e compreensão vêm de ouvir imparcialmente todo o contínuo espaço / tempo do som, não apenas com o que estamos preocupados no momento. Desta forma, a descoberta e a exploração podem ocorrer.” (OLIVEIROS,2005. p.XXV - Tradução nossa)

A “intuição é uma escuta”¹, diz Romulo Alexis. Estar disponível e permeável “é uma abertura radicalmente intuitiva”, é o que permite que as ações se desdobrem sem partitura/planejamento, uma situação de composição em tempo real/improviso. “Ouvir intuitivamente passa por silenciar-se e dar passagem à vazão do indefinido em oposição ao que se supõe saber, às respostas prontas, aos velhos truques muito bem treinados”. O modus operandi consiste nessa disponibilidade de escutar a casa, receber imparcialmente suas informações e estrutura, sem procurar objetivar ou nomear as coisas para que minha própria corporeidade comunique e se desdobre em ação.

O canto
O pássaro
O recuo

frrrrrraaaaaã frrrrãaaaaa

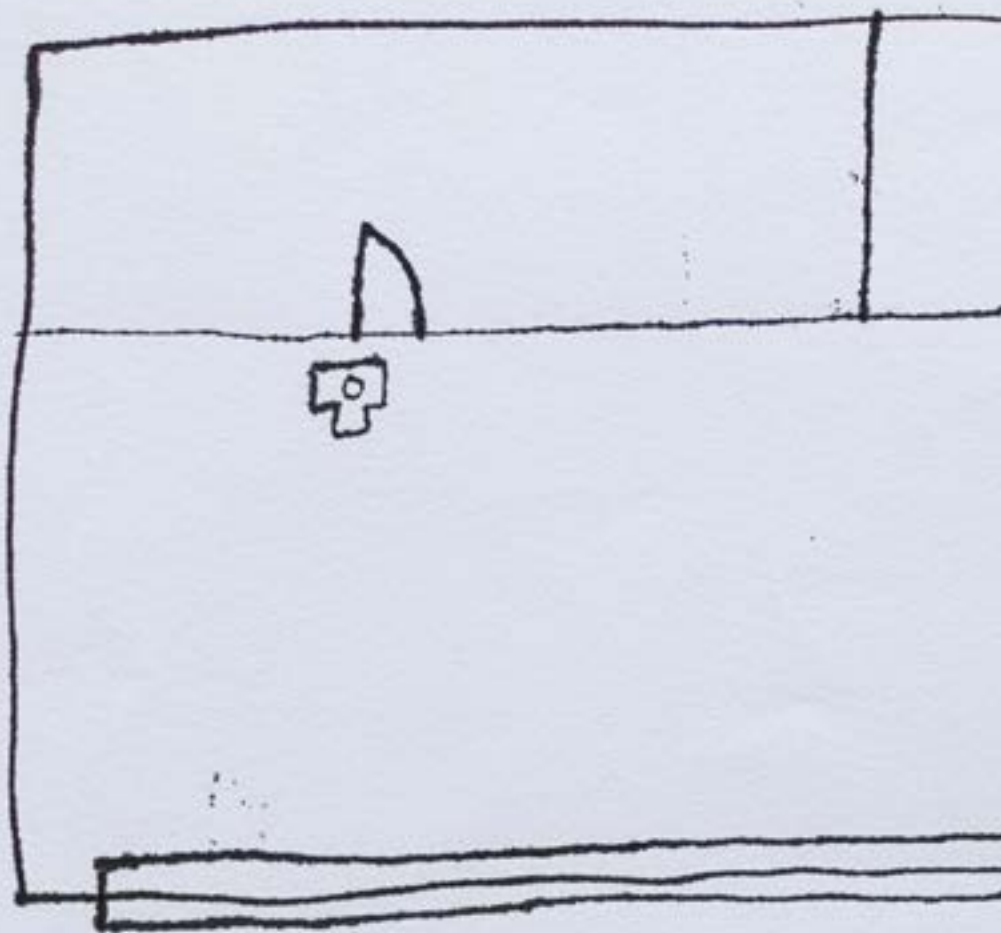
Abrir os braços e sentir o vento leve
tanb tamb tamb tamm Ullltraaagás
Andar em círculos
Muitos círculos nauseiam.

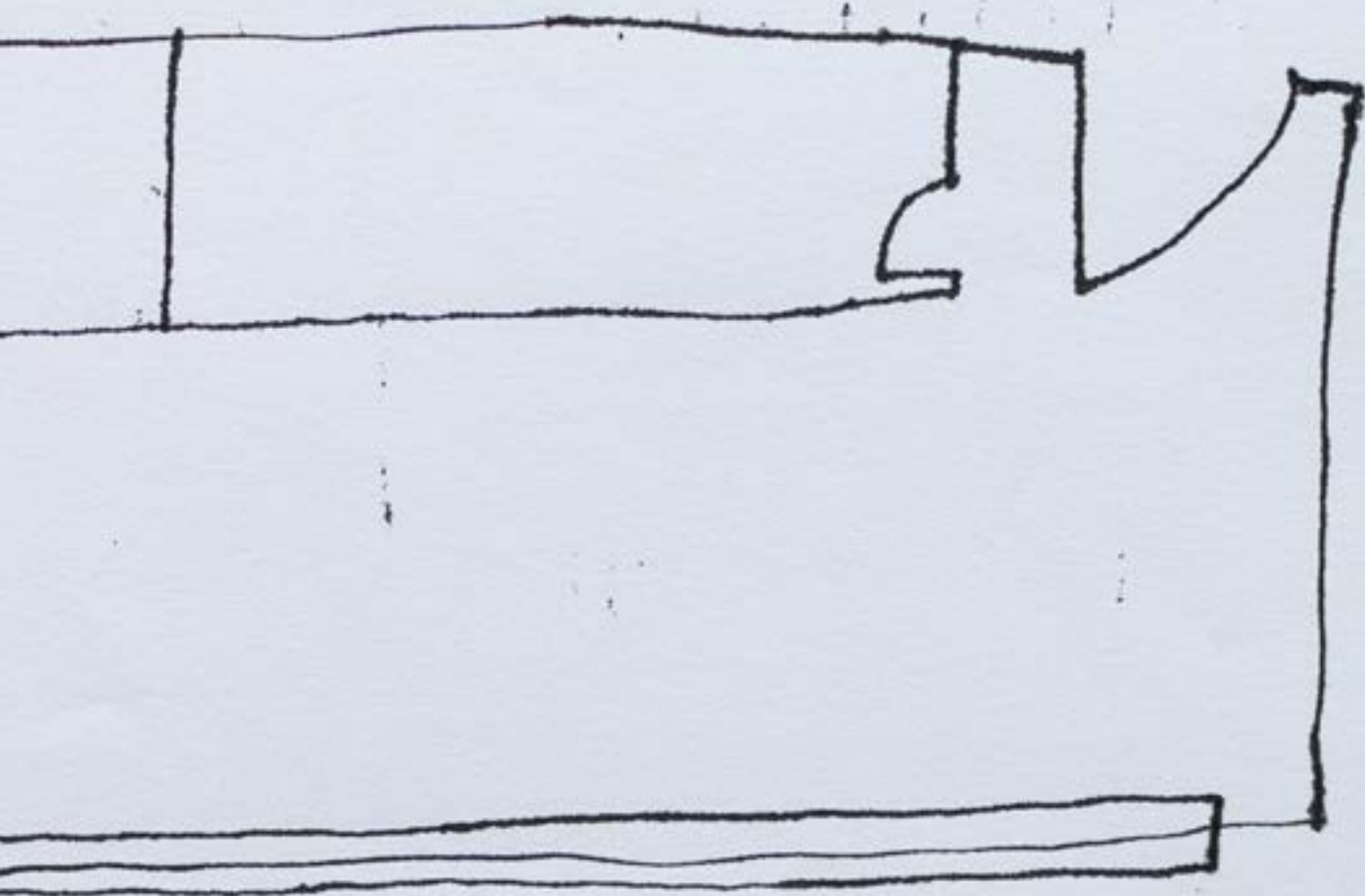
A câmera, apoiada no chão sobre a sacola, é desligada. A náusea persiste, foram muitas voltas.
A câmera, apoiada no chão sobre a sacola, é desligada. A náusea persiste, foram muitas voltas.

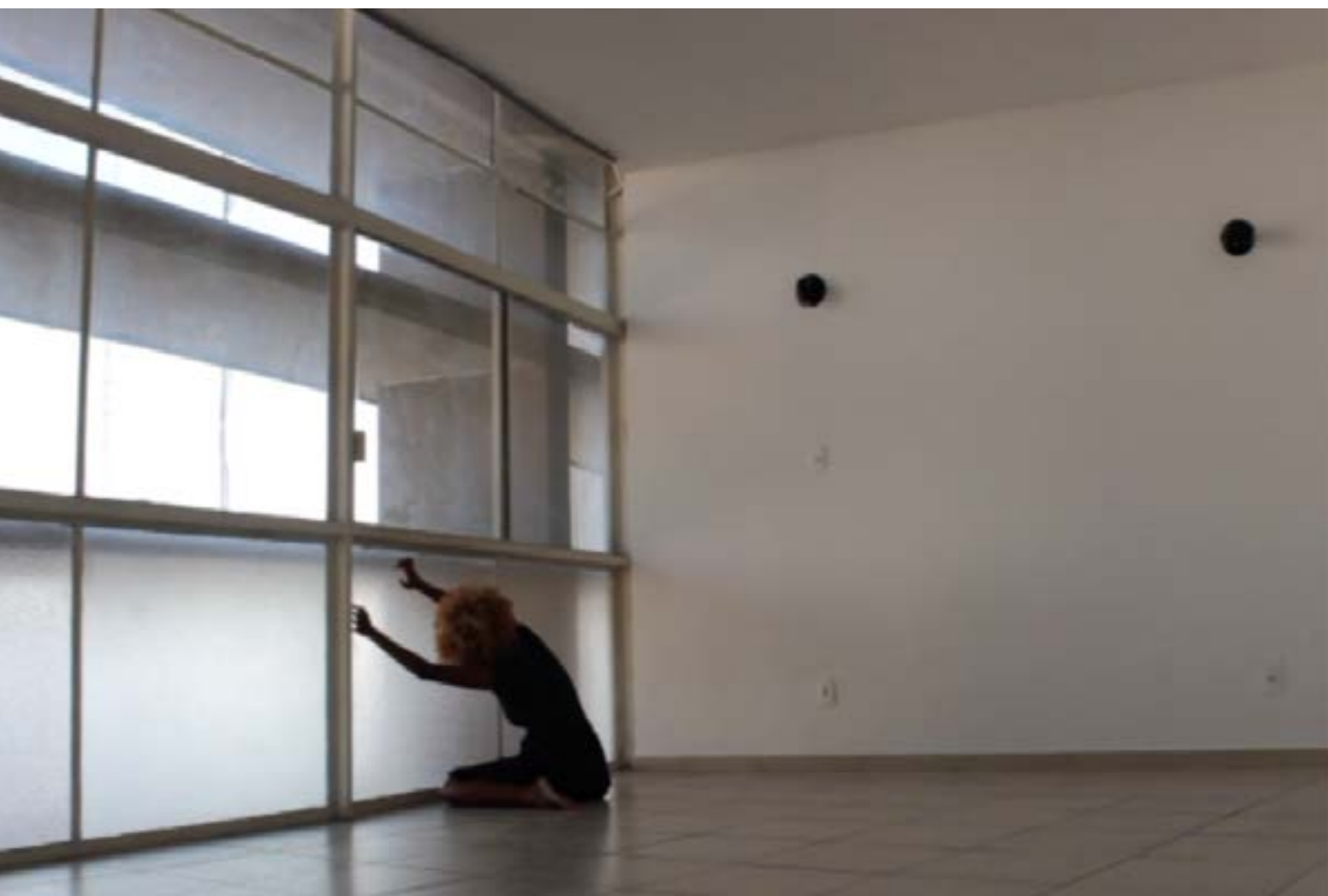
1 ALEXIS, Romulo. REAJA - Um olhar sobre os react videos performances de @paola_ribeiros no Instagram. Disponível em : <https://medium.com/@romuloalexis/reaja-um-olhar-sobre-os-react-videos-performances-de-paola-ribeiros-no-instagram-2242705be8cb> Acesso em : 04.out.2020

AV. IPIRANGA, 2019









AVENIDA IPIRANGA - Ressonâncias.Voz corpo. Sentidos sopro.

Na avenida Ipiranga, temos um dos mais icônicos prédios de São Paulo: o Copan. O Copan não precisa de grandes apresentações. É um dos marcos arquitetônicos modernistas da cidade, assinado por Oscar Niemeyer. O fomento de sua construção se deu em homenagem ao IV Centenário da cidade em 1964, essa grande comemoração que inaugurou no mesmo ano a Catedral da Sé, com sua arquitetura neogótica, e o Parque Ibirapuera, com outra série de construções de Niemeyer. As construções das cidades são sempre muito eloquentes.

“Alguma coisa acontece no meu coração...”.Caetano é engraçado, talvez aconteça mesmo.

Avenida Ipiranga que se torna rua da Consolação ou Casper Líbero, a depender do sentido, e tem algumas das saídas da estação República do metrô.

Ipiranga, Consolação e República. Que tríade ! A república e a independência nunca me pareceram tão longe da consolação quanto agora. O centro da cidade é uma região de muitas caminhadas longas. De muito perder-se e achar-se. Tem de todos. Tem de tudo.

Se entrar com você contar como entrada, essa é minha segunda vez no prédio. Eu costumo vê-lo sempre de fora, ora como bandeira que foi capturada tremulando em uma foto, ora ponto de referência na geografia do centro.

Depois de subir alguns andares de elevador e cruzar um corredor, entramos.

É uma quitinete.

É uma kitnet.

É um apartamento studio.

Nomenclaturas de moda imobiliária à parte, a luz é linda. O Niemeyer tem dessas coisas de grandes janelas. Aqui podemos avistar o orgulhoso horizonte de concreto paulistano. As cores do céu são lindas. É sempre um privilégio ver o céu.

O piso é frio, mas essa luz envolve tudo.

Contaram-me que tinha uma parede rosa aqui.

A tinta branca já cobriu e o cheiro denuncia isso. Para mudar de casa, você precisa cobrir os buracos com massa corrida, apagar os rastros, pintar tudo de branco¹.

A maior parede da casa é de vidro.

É janela e parede. É de vidro.

Descalça. O piso é frio.

A luz. A luz envolve tudo.

É uma sensação de vida ser envolvida pela luz. O sangue que corre quente, ganha fluidez. Os olhos se fecham, a saliva é engolida, braços e pernas se reposicionam. Sentir o corpo é parte importante do processo de presença. Analise seu corpo. Sinta as partes que estão tensionadas. Movimento. Sinta o corpo novamente para ver se existe alguma diferença. O sentir está diretamente relacionado com o tomar consciência.

Merleau-Ponty² diz que para apreender seu próprio apartamento ele precisa ter consciência de seu corpo em movimento e do “corpo como idêntico através das fases desse movimento”. A multidimensionalidade do lugar demanda que o corpo se desloque com uma dupla consciência, a do movimento e a do corpo em transformação, para que o lugar se configure como algo apreendido. Essa consciên

1 O branco que “sob todas as suas formas, é o signo do nada, do vazio: o branco em um texto, um espaço ‘em branco’, o branco como não-cor ou, o que vem dar no mesmo, como fusão de todas as cores. O branco está ali para ser preenchido, assim como o branco está para ser tapado a qualquer momento. Uma página branca, uma tela branca esperam ser escritas ou pintadas.(..) O branco é, então, bem mais que uma metáfora do vazio, sua própria expressão, sua ‘forma’ sob o aspecto de uma não-forma”(CAUQUELIN, 2008, p.77,78)

2 “Quando caminho em meu apartamento, os diferentes aspectos sob os quais ele se apresenta a mim não poderiam aparecer-me como os perfis de uma mesma coisa se eu não soubesse que cada um deles representa o apartamento visto daqui ou visto dali, se eu não tivesse consciência de meu próprio movimento e de meu corpo como idêntico através das fases desse movimento” (PONTY, 2011, p. 273)

cia é do corpo em relação ao lugar em que ele se desloca, e o referencial de apreensão é sob o ponto de vista do posicionamento do corpo.¹

O ponto de vista tratado aqui é o substantivo, que se refere ao lugar em que o corpo se encontra naquele instante do deslocamento. Um corpo que apreende conhece e reconhece em movimento. É um corpo que não é um observador passivo, e que não tem no olhar fixo sua única maneira de ter/dar atenção. E que reconhece que olhar é apenas uma parte das formas de conhecer algo/algum lugar/algum.

Sinto com meus pés o piso liso que reveste o chão.

A mão que desliza descobre a textura do vidro da parede/janela.

A janela/parede do lado esquerdo faz brrrranm bum brrrranm bum bum para abrir.

Segundo Cavarero, existe uma convicção que caracteriza a cultura filosófica grega “de que a visão é o mais nobre dos cinco sentidos” (CAVARERO, 2011, p.54). Ela aponta que toda a estrutura de palavras relacionadas ao pensamento usadas por Platão e Homero, por exemplo, estão pautadas na visão. Pallasma também traz os gregos como ponto de partida do “paradigma do ocularcentrismo”² e atribui à “multidão de invenções tecnológicas”, que deram condições para a “infinita multiplicação e reprodução de imagens”³, o agravamento da hegemonia da visão na modernidade. E, como resultado disso, encontramos corpos condicionados a apreender/ler o mundo de forma parcial e pré-programada, pois passam a invisibilizar/achatar os outros sentidos.

Ter consciência de que a visão foi posicionada como sentido hegemônico na sociedade é importante para repensar a forma com que estabelecemos relação com nosso entorno. Hubert Godard faz considerações preciosas nesse sentido. Ele diz que a “história da percepção” faz com que não seja mais possível “reinventar os objetos do mundo”, então, gradualmente, passamos a lidar com projeções associadas sempre da mesma maneira.

Ou seja, vejo sempre a mesma coisa, sempre através do filtro da minha história. Portanto, poderíamos dizer que há uma neurose no olhar. Algo que diria respeito ao fato de que meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo”. (GODARD, 2006, p.72)

1 “Quando caminho em meu apartamento, os diferentes aspectos sob os quais ele se apresenta a mim não poderiam aparecer-me como os perfis de uma mesma coisa se eu não soubesse que cada um deles representa o apartamento visto daqui ou visto dali, se eu não tivesse consciência de meu próprio movimento e de meu corpo como idêntico através das fases desse movimento” (PONTY, 2011, p. 273)

2 “Uma coleção de ensaios filosóficos intitulada Modernidade e a Hegemonia da Visão argumenta que “começando com os gregos antigos, a cultura ocidental foi dominada por um paradigma ocularcentrico, uma interpretação centrada na visão gerada pela visão do conhecimento, verdade e realidade”. Este livro instigante analisa “conexões históricas entre visão e conhecimento, visão e ontologia, visão e poder, visão e ética””. (PALLASMA, 2005, p.16- Tradução nossa)

3 “A hegemonia da visão foi reforçada em nosso tempo por uma infinidade de invenções tecnológicas e pela multiplicação e produção intermináveis de imagens - “uma chuva interminável de imagens”, como a chama Italo Calvino. ‘O evento fundamental da idade moderna é a conquista do mundo como imagem’, escreve Heidegger. A especulação do filósofo certamente se materializou em nossa era de imagem fabricada, produzida em massa e manipulada.” (PALLASMA, 2005, p.21. Tradução nossa)

A subjetividade a ser desempenhada pelo olhar que Godard apresenta não é a do espaço íntimo, mas é um “olhar que não está ligado ao tempo ou, em todo caso, que não está ligado a uma memória, que não está ligado a um retorno a história do sujeito” é

um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido. (...), há uma sensorialidade que circula sem que seja necessariamente consciente e interpretada”(GODARD, 2006, p.72).

Godard aponta o olhar objetivo, que, por sua vez, deve ser entendido como “associativo”, “objetivante”, “o que está associado a linguagem etc”, como a outra polaridade em relação ao olhar subjetivo, ou subcortical. As polaridades, apesar de opostas, são complementares.¹.

Em algum trajeto você já olhou para uma janela sem procurar nada?

Seu corpo estava lá, de olhos abertos, só recebendo as imagens. Isso já aconteceu com você?

Você já fechou os olhos para ouvir melhor, ou para sentir melhor o vento em seu rosto?

Em uma sociedade ocularcentrada desfazer a neurose do olhar é importante para repensar o papel da visão como um todo. E, com isso, reconhecer as especificidades que perpassam todos os sentidos sem os subjugar a um sentido “maior”. “Não posso mudar de gesto se não mudar a minha percepção”, diz Godard (GODARD, 2006, p. 74). O gesto que não muda é automático²⁷ do corpo que se desloca sem consciência de si e do entorno.

Como tentativa de desneurotizar os sentidos, de mudar os gestos e desconstruir o automatismo da percepção, visito casas vazias/desabitadas. Em E N T R E, visitar é sobre disponibilizar a percepção para relações que o lugar em questão oferece, dentro do intervalo de tempo que é possível estar, sem planejamento/partitura/programa ou predeterminação de minha parte de conteúdo/narrativa.

1 “É uma capacidade de fazer corpo com. Quer dizer que posso olhar completamente em recepção do mundo, ou posso também olhar com meu olho que se projeta no espaço, passando assim do côncavo para o convexo. (...) Nos estudos clínicos encontram-se pessoas que em decorrência de um acidente haviam perdido uma parte do olhar objetivo, cortical ou convexo, se seguimos a metáfora dos bisões. Isso foi chamado de “olhar cego” “ (GODARD, 2006, P. 72

“Dado momento, os dois extremos seriam: ou estou bloqueado num olhar objetivo, ou estou num transe completo. De fato, o ideal é poder efetuar idas e vindas. E aí, não é regressão, pois não estou submerso por algo, mas é voluntariamente que crio um diferencial. Há ainda o Outro depois não há mais. Caso eu tenha um olhar só objetivo – isso parece louco- não há mais o Outro. que me permite criar um diferencial, que dizer, recolocar em movimento a alteridade, o outro, e ser capaz de tomar outro caminho.” (GODARD, 2006, P. 73)

2 “Se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos atos para um meio inconsciente e automático; os que podem recordar a sensação que tiveram quando seguraram pela primeira vez a caneta na mão ou quando falaram pela primeira vez uma língua estrangeira e podem comparar com esta sensação com a que sentem fazendo a mesma coisa pela milésima vez, concordarão conosco.” CHKLOVSKI. V. A arte como procedimento. Disponível em : https://edisdisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5700412/mod_resource/content/1/A%20arte%20como%20procedimento.pdf Acesso em : 28.nov.2021



Desneurotizar sentidos é plural, porque os sentidos são mais de um. Tato. Olfato. Visão. Audição. Paladar. Cada sentido é voltado a uma especialidade, que, por sua vez, está atrelada ao conjunto de sistemas que compõem um corpo. E mesmo quando não são colocados no centro da importância da sociedade, como a visão, também são automatizados no cotidiano¹.

Seguir as linhas do piso confere um outro ritmo ao passo.

Acho um adesivo no vidro e repito seu texto até que ele se esvazie de sentido.

Os sentidos são mais de um e são especializados, e, como diz Merleau-Ponty, não se pode traduzir “dados do tocar” para a “linguagem da visão”, ou inversamente, já que essa reunião de informações está no próprio corpo. (PONTY, 2011, p.207) Corpo unidade. Corpo não dividido. Que se configura e opera através dessa reunião de informações intraduzíveis. Um corpo uno-todo.

Os estóicos dizem que tudo é corpo. Um corpo uno-todo. Em uma compreensão de que “o mundo é precisamente uma totalidade animada pelo sopro que atravessa todas as coisas, nenhuma parte pode ser separada dela sem perder imediatamente seu sentido” (CAUQUELIN, 2008, p.23). Eles não separam corpo do espírito, corpo e não-corpo. Os sentidos estão no corpo como unidade, não há motivo para criar hierarquias.

Andar com a cabeça embaixo das pernas me faz perder o ar.

O ar.

Esse sopro que passa pelas coisas.

Entra pelo nariz, e traz o cheiro consigo. Passa pelos pulmões, cai na corrente sanguínea, volta para os pulmões. Sobe: traqueia, laringe, faringe, nariz ou boca, ou os dois.

Transborda.

Ar.

Som.

Som de ar, e/ou som de corpo vibrando.

Transborda.

Ar.

Som.

Som de ar, e/ou som de corpo vibrando.

¹ “O primeiro diferencial que descrevi não age unicamente para o olhar, mas para cada um dos sentidos. Por exemplo, identificou-se um fenômeno similar no tato eu termo “tato cego” foi escolhido por referência à primeira descoberta sobre o olhar.” (GODARD, 2006, p.73)

O ar é diferente da comida. Comida é substância visível. Sabemos quando está e quando não está. Escolhemos como e onde nos alimentar com ela. O ar não. Não se pega com a mão. Não existe escolha, ele entra e sai com e sem consentimento, e, mesmo que consigamos, eventualmente, manipular sua entrada, a ausência é sinônimo de óbito. Ele existe perene. Permeia todas as coisas. Nos circunda.

“É sempre bom lembrar, que um copo vazio está cheio de ar.” (Chico Buarque – Copo Vazio)

Estar contido em algo materializa a relação com o ar. O ar contido no copo. Nas bolas que rolam do campinho e no Maracanã. O ar que pode estar contido na bexiga de aniversário e nas bexigas de Il mio fiato [O meu sopro], de Piero Manzoni, feito da década de 1960. O ar que é soprado para fora está contido no corpo antes de sair.

Corpo. Invólucro de ar.

Respiração.

Diferente da bola e da bexiga, a materialização do ar no corpo se evidencia mais pelo corpo animado/vivo do que pela contenção material. Um caminho para materializar o ar/sopro pode ser a voz, como diz Wania Storolli¹. A voz que não tem órgão especializado, mas que é resultado da mistura de dois sistemas corpóreos, o respiratório e o digestório. Ambos responsáveis por grandes operações de entrada e saída na manutenção da vida.

O sopro gerador de vida é parte de diversas cosmogonias. Na iorubá, por exemplo, contam que Olorum criou o universo com um sopro. Tupã, da cosmogonia de alguns povos originários da América do Sul, fez homem e mulher do barro e com seu sopro deu vida a eles.

Na cosmogonia judaico-cristã, que é de longo alcance devido aos diversos processos colonizadores, temos a seguinte narrativa bíblica : “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.” (Gên, 2.7).

Cavarero diz que, “segundo a Bíblia, a potência de Deus, que por meio da criação e da revelação se manifesta ao povo de Israel, encontra a sua expressão no respiro, ruah, e na voz, qol. O termo ruah indica antes de tudo o fôlego, o hálito vivificante de Deus soprado na boca de Adão, ou seja, aquele mesmo respiro divino que sopra sobre o caos antes de nomear os elementos que dele surgem.” (CAVARERO,2008,p.35).

¹ “A voz realiza esse caminho de materializar o sopro, elemento que realiza troca constante entre espaço interno e externo. É o sopro que possibilita a existência da voz. E também é o sopro que faz nosso corpo um corpo vivo.” (STOROLLI, 2018, p.59)

As razões que levam Cavarero a utilizar essa cosmogonia não são acessíveis, mas a presença de manifestações do ar vinculadas ao prenúncio ou anúncio de uma catástrofe ou de uma bênção são constantes nas escrituras judaico-cristãs. A figura divina, apesar de descrições, nunca é acessada por ninguém, mas toda a sua fisicalidade está em seu hálito, e em sua voz quando dirigida a seus escolhidos. E esse é um dado muito interessante. O corpo de Deus é a voz.

Inspira. Solta o ar pela boca.

O ar sai nota. E a nota rebate nas paredes, no ouvido.

Um novo fôlego é requisitado.

Uma nova nota, mais reverberação.

Mesmo respirando, às vezes sinto vertigem.

A voz mesmo como materialização do ar segue sendo sopro. Ela é reconhecida pela audição, vista pela visão, quando alguma superfície líquida é atingida por ela, e sentida pelo tato, quando essa superfície atingida é sólida, mas não é possível pegar com as mãos. Sob o olhar da física, ela é onda. Vibração. Ressonância. O pneuma, o ar, o sopro, o fluxo, ou ainda a alma, como diria Cauquelin¹, é essa coisa que está sempre dentro/fora, sempre entre, sustentando a vida por meio das trocas respiratórias, que dentro da estrutura corporal ocupa cavidades vitais, e quando caminha para fora carrega voz, carrega hálito, secreção.

“A voz está intimamente ligada a este corpo que a origina” (STOROLLI, 2018, p.59). A intimidade aqui é na instância de formação estrutural. O corpo estrutura é cheio de ocos a serem preenchidos por ar, alimentos, dejetos, líquidos e secreções em uma alternância característica da vida.

“A voz está intimamente ligada a este corpo que a origina” (STOROLLI, 2018, p.59). A intimidade aqui é na instância de formação estrutural. O corpo estrutura é cheio de ocos a serem preenchidos por ar, alimentos, dejetos, líquidos e secreções em uma alternância característica da vida. Os ocos se configuram de maneiras únicas, mesmo quando em fenótipos idênticos. Todo oco é importante para cumprir sua função dentro do sistema, e também para vibrar, ressoar e formar a voz que sai.

Doris Kolesch afirma que “nenhuma voz pode existir sem corpo”². Seria o inverso, nenhum corpo

1 O fluxo que atravessa o mundo e o mantém coeso é chamado de pneuma, sopro ou ar, ou ainda alma. Esse sopro é corporal, ele é quente, é um fogo criador, em ação, que gera o que existe. Esse também é chamado “alma” (psykhê), que é capaz de sensação, e percebe: isso se deve ao fato de a alma ser corporal e, enquanto tal, suportar a agir, viver e sobreviver para além da morte. E somos, nós humanos, uma parte dessa alma, do universo, sopro cálido. (CAUQUELIN, 2008, p.33,34)

2 Nenhuma voz surge e existe sem espaços de ressonância e eco do corpo, que tanto na fala como na escuta se tornam igualmente ativos, sendo que estes nem sempre precisam se referir às mesmas regiões do corpo. A voz que ressoa depende dos movimentos do corpo, resulta do jogo conjunto entre a ‘imaterialidade’ do sopro da respiração com a capacidade de ressonância dos órgãos, que tem cavidades como característica e uma extrema mobilidade, e com a vibração e alteração da posição das pregas vocais. (KOLESH, 2004.p. 119 in STOROLLI, 2018,p.55)

pode existir sem voz, também válido? Creio que isso implique pensar um corpo maior que a estrutura de carne, do osso, do oco. Para ser unidade, a estrutura não deve ser separada da alma-ar em trânsito que a torna viva. Estrutura e alma-ar fazem do corpo, corpo. Assim como a carne, o osso, o oco. Ela, alma-ar, torna vivo o sistema materializada na forma de onda sonora.

Cauquelin cita Crispo para delinear uma compreensão de voz afirmando sua corporeidade por meio da relação ar-respiração-emissão. Ela diz que “A voz é ar que recebe choque, é um corpo, pois todo agente ativo é um corpo.” (CAUQUELIN, 2008,p.40) Para que o corpo não possa existir sem voz, é preciso reconhecer que a voz não é um fragmento do corpo, mas é parte estrutural; ela é corpo.

Um corpo não como anexo da estrutura, mas como parte da estrutura. Um corpo uno todo. De sentidos. De camadas de si. Corpo que se expande em forma de onda, para além dos limites estruturais.

Tato, olfato, audição, visão, paladar, voz.

Voz sentido.

Quando penso a voz, penso em um corpo que, expandido, perde suas fronteiras entre dentro e fora, voz-ar-alma que é o entre que, como os cinco sentidos, é sentido ao colocar no espaço/tempo. E como corpo expandido que aponta nossa unicidade para o mundo, traz esse mesmo mundo a nós em um único gesto. Camada de corpo no corpo. Corpo sem fronteira, radar de si-corpo e do mundo.

Como palavra, se voz é corpo, usarei pensando a palavra voz como sentido, como ressonância, mas apenas quando necessário. Desejo que nessa linguagem o corpo se fragmente o menos possível, e seja uno. Como ação nas casas, a ressonância sonora vocal, de alternâncias subcorticais e objetivas, é inerente aos gestos de deslocamento, percepção e da construção de presença desse corpo que cria lugares.

Subo na janela/parede.

Não atravesso porque, mesmo com o parapeito largo, tenho medo de cair.

Mas sempre amei sentar em janelas, apesar de margear o perigo da queda.

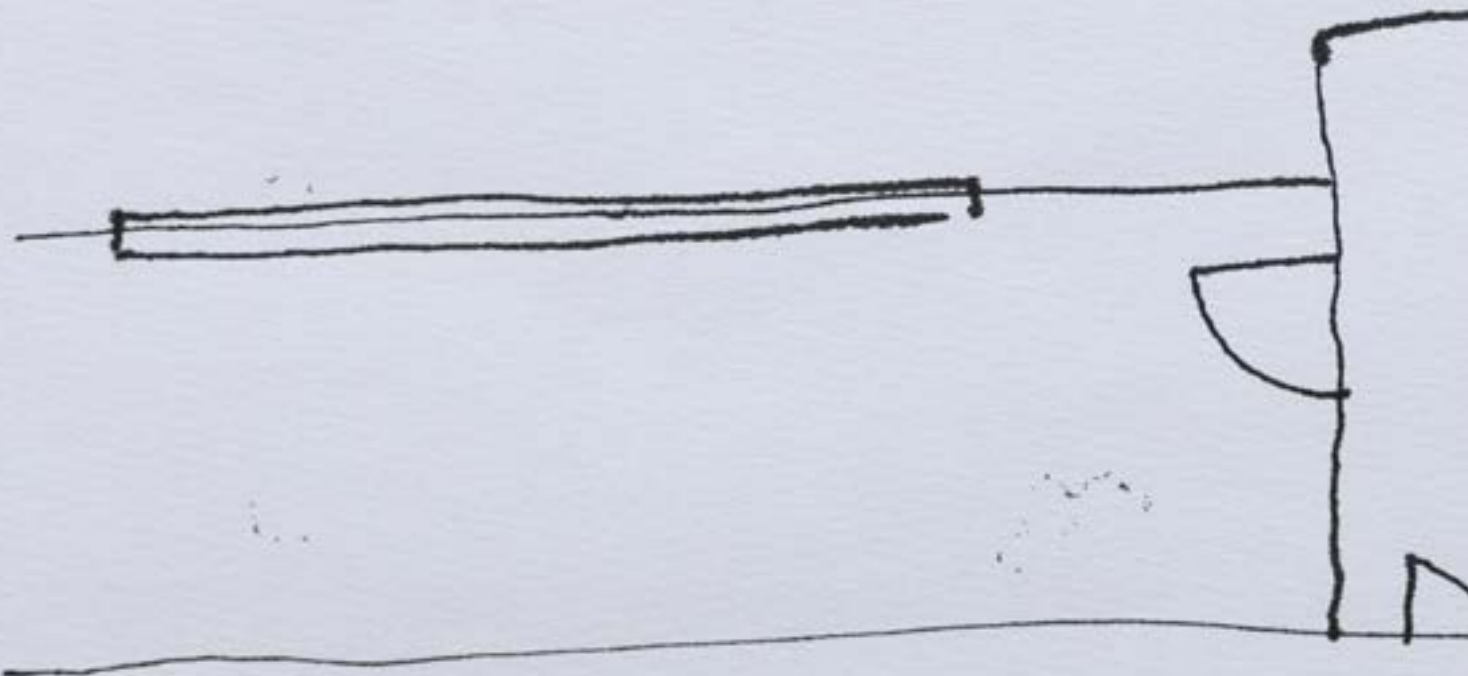
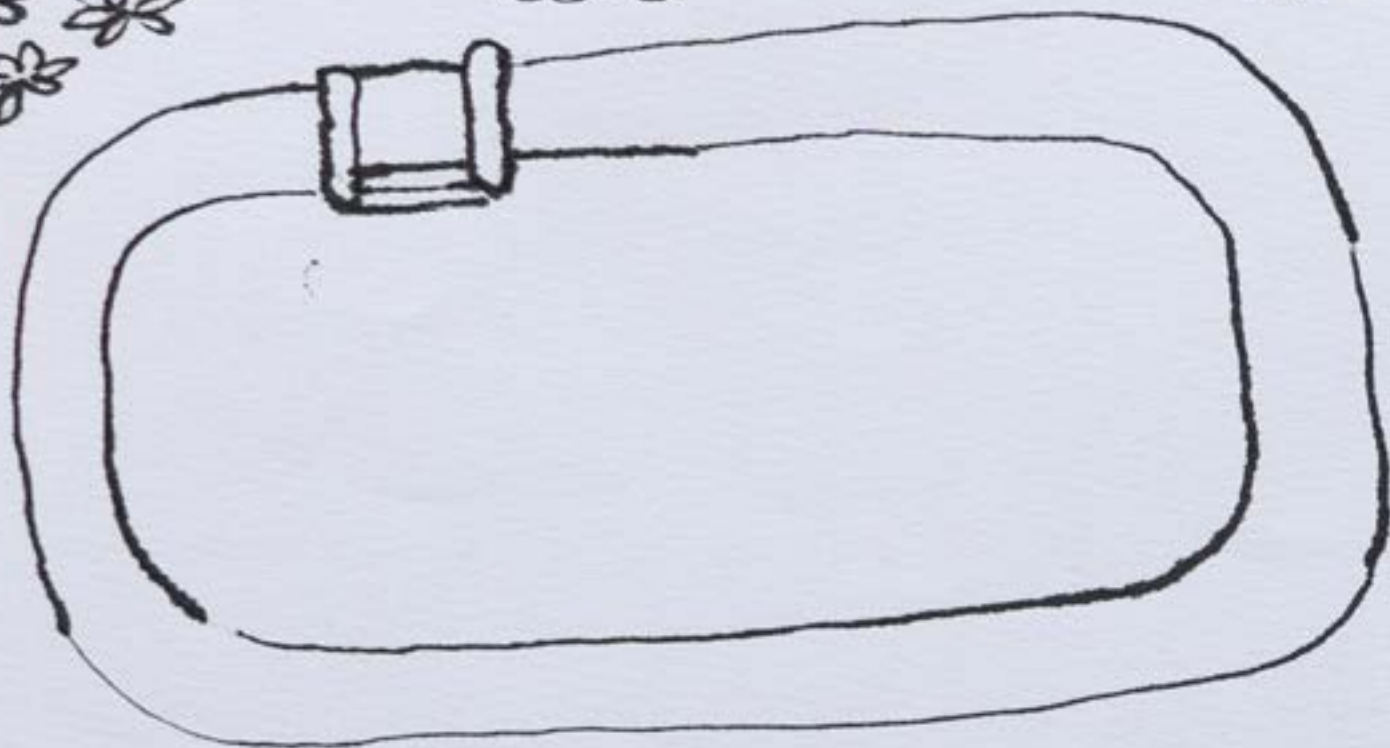
Não quero cair, mas me sento nela.

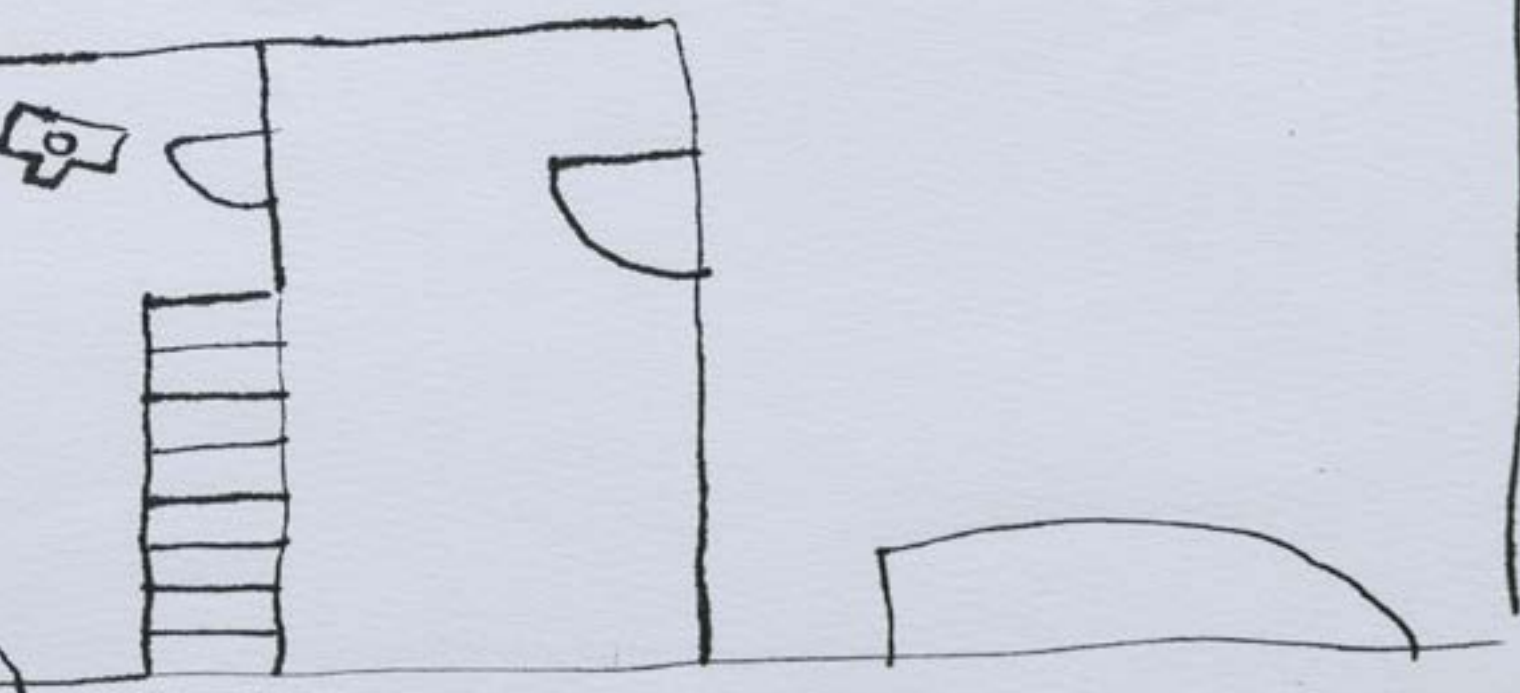
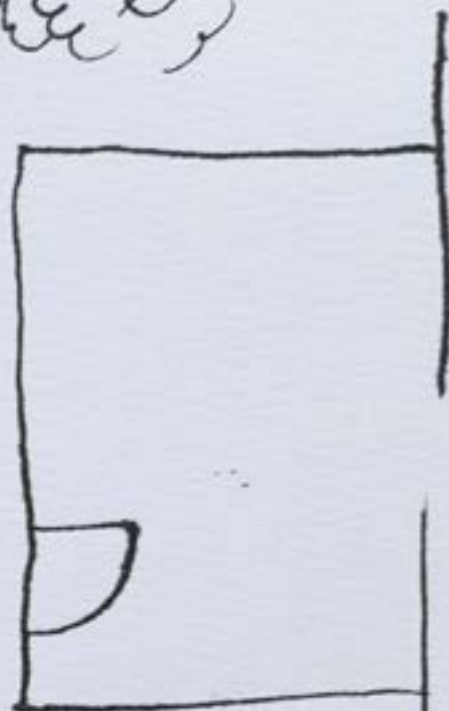
É nela que o vento me atravessa.

O lugar se forma conforme o corpo se move, ressoando onda, ressoando gesto. Sem dúvida existe um encantamento da minha parte com o vazio das casas e suas possibilidades inimagináveis por mim de ressonância. A única expectativa é o vazio. A única promessa/acordo é estar presente, consciente, atenta.

LEIRIA, 2019







A casa fica em uma vila fechada, colada a um parque. A arquitetura é de um avô matemático. A garagem é grande, tem escritório, no mínimo quatro quartos, e uma piscina que mantém a casa viva nos verões.

Casa da época em que ainda se usava carpete na sala. E em que ninguém se incomodava em dizer quarto de empregada e criado-mudo. Mas se tem algo que rompe barreiras do tempo em meio a temperaturas cada dia mais altas é a piscina. É o que se usa da casa hoje em dia, além de guardar um carrinho de milho de um vendedor do parque.

A piscina acolhe as pessoas, algo que os cômodos já não fazem mais há um bom tempo.

Uma das opções de entrada na casa é uma porta de correr de vidro que dá acesso à sala. Há outra menor, de madeira, uma porta meio emperrada, que dá acesso à despensa /cozinha. É uma entrada pela brecha.

O interior não é muito iluminado. Na verdade nem sei se a energia elétrica está ligada, mas as janelas parecem não ser o suficiente para dar conta. É como entrar em uma passagem secreta para descobrir um novo universo. Um túnel para outro tempo. Essa casa, apesar de desocupada há bastante tempo, tem uma eloquência temporal muito maior que as outras.

A estampa da cortina de um dos quartos poderia ter saído de um catálogo dos anos 70. Das coisas que ficaram, além da cortina, tem guarda-roupas, gaveteiros, tudo de madeira escura. Os quartos ficam no segundo andar do sobrado. A luz filtrada pela cortina de flores dos anos 70 é bonita.



A câmera, que vem a tiracolo, não é ligada até que seja encontrado um lugar ideal para o seu repouso e captura de imagens.

Apoiada no chão, a câmera muda a relação de horizonte por conta do plano baixo. Gosto de pensar nos primórdios da fotografia e no quanto esses fotógrafos aprenderam sobre composição com os pintores, desenhistas, gravuristas. Sinto que essa relação já é outra hoje, mas quando coloco a câmera no chão, leio a arquitetura como paisagem.

Subir as escadas.

Hall e portas abertas.

Entro onde tem luz.

Guarda-roupas atados à parede.

Gaveteiros atados à parede.

Adesivos. Alguém jovem dormia aqui.

A luz do dia filtrada pelo tecido amarelado pelo tempo.

Mexo na cortina, o avião passa.

Entro no armário.

Slashhhh vozes da piscina

Apesar de gostar muito do chão, um tripé, uma mesa ou algo que sirva de suporte - já usei até escada - também trazem planos interessantes de composição. O recorte da câmera propõe uma área de captura de imagem e as ações podem acontecer dentro ou fora dela. O recorte é tanto para quem for assistir posteriormente, quanto para mim, que estou desenvolvendo a ação.

Essa câmera, que não tem como objetivo um registro, não se preocupa com a captação de todas as ações do corpo. (Afim, a experiência vivida in loco não é passível de reprodução, e, se um público a acompanhasse, a experiência seria outra.) Ela se torna uma extensão de corpo, que através de seu posicionamento acrescenta campos de articulação a serem trabalhados na edição dessas imagens.

A relação estabelecida entre corpo e lugar acontece no campo da percepção, isso é algo que ela mesma aponta, e as ações desenvolvidas nas casas, mesmo sem programação, partitura ou composição prévia ensinam coisas sobre o lugar ao corpo, e do próprio corpo através do lugar. Sempre ouço sobre o aspecto métrico que o corpo parece trazer através dessas ações, e nesse plano prático do aprendizado esse é um dado que aparece, ainda mais se considerarmos que os primórdios das medições se davam pelas medidas do corpo. Braçadas, palmos, pés. No entanto, se me perguntassem o que aprendi e apreendi, não saberia dizer. Porque não fui com o intuito de aprender, mas aprendi algo, porém não passível de tradução. O que coloco em palavras sobre a experiência não é um relato vindo de caderno de anotações. É como se fosse uma montanha rochosa muito alta, com um precipício, do qual eu já saltei, que olho e reconheço nele a sensação da queda.

muito pequena.

Desço as escadas e encontro a permissão.

Esse olho mecânico me auxilia no processo de composição, não de uma coreografia corporal/sonora, mas na organização do que é gravado por essa extensão de corpo. O olho que posiciona a câmera, que decide luz e ângulo, é do mesmo corpo que se desloca pelo lugar ressoando seus ângulos e sentindo suas temperaturas, texturas e cheiros. A câmera, extensor primordialmente ocular, é posicionada em relação ao lugar.

Como eu quero que os outros vejam? O corpo segue sua ressonância consciente do ângulo que o olho mecânico abrange, mas não restrito a ele - um ouvido não precisa ver a boca pra ouvir o som que dela sai. A cor da parede, o tipo de chão, como se forma o canto, tudo interessa no recorte. A ressonância estática do lugar é tão rica quanto o corpo em movimento.

A gravação é o ponto de articulação da dobra que é a edição, que, por sua vez, pode ser a articulação da exibição. A ação na casa, o vídeo e a edição configuram uma situação de videoperformance, porém não aquela em que não se sabe “onde termina o corpo e onde começa o vídeo”, como diz Christiane Mello¹ (2008,p.145), porque existe um tipo de protagonismo câmera/corpo nessa leitura que parece deixar de lado o lugar onde essa câmera/corpo está. Ela cita os trabalhos como *Marca registrada*, 1975, de Leticia Parente, em que a artista borda na planta do pé “made in brasil, e *Desenho corpo*, 2001, de Lia Chaia, em que a artista está nua posicionada em frente a um fundo listrado riscando o corpo com uma caneta vermelha até que ela acabe. Ambos de fato exemplificam muito bem essa relação simbiótica entre corpo e vídeo.

Já em ENTRE toda a ação se dá pela relação com o lugar, toda imagem captada é organizada em relação ao lugar, não unicamente a ação. O lugar aqui é tão protagonista quanto corpo/câmera. Ele não é plano de fundo de um acontecimento, mas parte dele. Lugar, corpo, câmera se articulam como contexto e conteúdo em um protagonismo coletivo estabelecido pelo que se dá entre as partes.

TEMP nhec TEMP nhec TEMP nhec

Sobe e testa.

Sobre e pendura.

Balança, escorrega.

EM TI VIIIII eN tI Viiiinii

Chão de pisos pretos e brancos 20x20

1 “O resultado diferencial da videoperformance situa-se no limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo. Esses procedimentos marcam a criação de um campo nas artes em que corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados.” (MELLO,2008, p. 145)

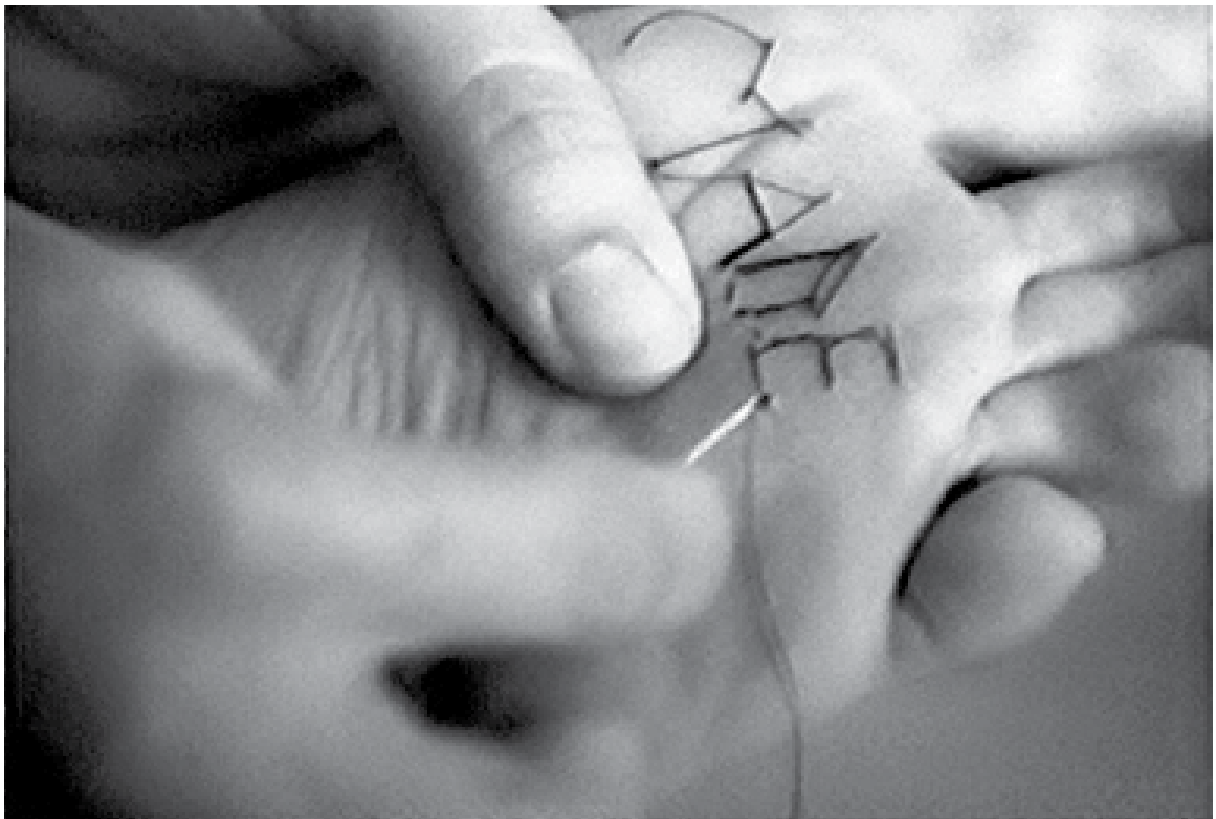


Figura 4 - Leticia Parente , *Marca registrada*, 1975, frame de vídeoperformance disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x3im92m>



Figura 5 - Lia Chaia , *Desenho corpo*, 2001, frame de vídeoperformance disponível em: <https://liachaia.com/DESENHO-CORPO>

Tudo o que é gravado é assistido. Onde cortar? Para que cortar? Onde colar? A dobra, que é a edição, tem muitas perguntas. Inicialmente a edição de E N T R E era muito pouca, com apenas alguns pequenos cortes e plano-sequência dentro do tempo cronológico. Todas as videoperformances entre 2017 e 2019 têm essa característica. Apesar de alguns experimentos em 2018, apenas em 2021 edições maiores passam a acontecer.

Isso se dá por dois fatores fundamentais. O primeiro foi, sem dúvida, o excesso do uso de telas¹. Ao longo de quase dois anos, a forma de ver as imagens mudou, assim como as velocidades das produções, e o tempo de apreciação.

O segundo fator é que a gravação da ação, ao longo desses quatro anos de processo criativo, passou a ser feita em mais de um ângulo, ou seja, a câmera é trocada de lugar no decorrer do desenvolvimento das ações. Com isso, o tempo de experimentação se dilatou, assim como as possibilidades de edição e montagem. Enxergo hoje a gravação/o arquivo, considerando que esse plano-sequência é o que dá a ler a videoperformance, como um tipo de ressonância da ação que segue reverberando continuamente através da edição e posteriormente no encontro com o público.

Outro fator instigador de mudanças foi gravar o áudio separado do vídeo. A qualidade sonora da captação externa, no meu caso, é superior à da câmera por possuir mais definição e maior amplitude sonora. Com isso, a edição passou a ter novas possibilidades, já que o som poderia sustentar, ou não, a sonoridade dentro da cronologia, viabilizando, por exemplo, a quebra de imagem e adição de efeitos. Pela contaminação que acontece entre processos essa liberdade de manipulação terminou por extravasar as situações em que o áudio foi separado. Sinto que de certa forma precisei reorganizar a relação com as sonoridades para me sentir livre e poder manipulá-las também. Seguir fazendo esse trabalho é revisitar-se e aceitar as mudanças, e a edição é uma das mais palpáveis.

A escada é de madeira, assim como o corrimão

ai que legal amigaaa!!! – voz feminina ao fundo

Os blocos de vidro são a única fonte de luz
corpo contra a luz

De saia na cabeça e coturnos.

Agacha, levanta, estica, pendura.

No escuro, um sino dos ventos ressoa

1 Depois de testemunhar as notícias de centenas de mortos na Europa e Ásia, na segunda quinzena de março de 2020, o Brasil dá início a medidas de contenção da disseminação do COVID 19 (vírus). Sem apoio do Governo Federal cada estado adota políticas de distanciamento social. Antes do processo de imunização, foi convencionado o uso de máscaras, cobrindo nariz e boca, álcool gel e lavagem frequente das mãos como medidas preventivas. Em dezembro de 2021 o Brasil ocupa o terceiro lugar no ranking de falecimentos por COVID 19, contabilizando cerca de 613 mil mortos



Continuar a fazer tem sido ver as mudanças ao longo do tempo, mas também pensar, testar e ver formas possíveis de exposição. Tela. Projeção individual. Projeção múltipla. Como o formato de exibição interfere na forma como as pessoas se relacionam com o trabalho?

Exibições de videoperformances em telas é algo muito corriqueiro. Não é uma situação ruim, geralmente funciona bem, muitas vezes são ações em que o público constrói a leitura em uma passagem rápida ou repetida pela tela. Contudo existe um ganho enorme quando junto com a tela existe um mobiliário para que a pessoa se sente, o que prolonga a experiência temporal e pode colocar o espectador em uma situação mais íntima com o trabalho.

Vejo a tela como uma possibilidade, no entanto a experiência que ela gera é ainda bastante frontalizada, centrada no olho. Mesmo quando colocada no chão, a bidimensionalidade segue bastante eloquente, apesar da relação corporal de deslocamento.

Tendo em vista que esse aspecto relacional é inerente ao processo, me interessa tentar colocar as pessoas em uma situação mais sensorial. Gostaria de “gerar sentidos com o espaço arquitetônico, com os demais elementos que constituem esse espaço físico e com a ação participativa do público” (MELLO, 2008, p.172). Tais considerações são feitas por Chistiane Mello ao delinear a natureza contaminada da videoinstalação¹ através da relação entre “vídeo”, “ambiente” e “corpo do visitante” como característica fundamental, e que em E N T R E adaptaria para videoperformance, ambiente e corpo do visitante.

Mika Rottenberg e Shirin Neshat têm situações de videoinstalações instigantes. Em *Turbulent* (1998), Neshat dispõe duas projeções em telas montadas uma de frente para a outra. Cada tela tem um vídeo, De um lado, temos um homem e, do outro, uma mulher. Juntos eles estabelecem uma situação narrativa que é reforçada pela separação espacial. Tal situação tira o público da ambientação tradicionalmente cinematográfica, colocando-o fisicamente entre, de forma que não é possível ver um lado sem deixar de ver o outro. É preciso escolher o que ver. Esse posicionamento físico cria uma situação ativa do visitante e o coloca em uma posição de editor em tempo real do trabalho.

Todas as escolhas compositivas são partes integrantes da narração, que é visual, espacial, corporal, auditiva. O mesmo acontece com a videoinstalação *Dough* (2006), de Mika Rottenberg, que pode ser montada de diversas formas. Entre as descrições de montagem/material pode-se encontrar “vídeo escultura, com som 7 min., com teto rebaixado, madeira, sacos de areia e ventilador de teto”². Na vivência que tive com esse trabalho na exposição Em Nome dos Artistas: Arte contemporânea Norte Americana na coleção Atrup Fearnley, que aconteceu em 2011 na Fundação Bienal de São Paulo,

1 Trata-se de um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se desloca do epicentro da sua linguagem (o plano da imagem e do som em meio eletrônico), para gerar sentidos com o espaço arquitetônico, com os demais elementos que constituem esse espaço físico e com a ação participativa do público. Desse modo, a videoinstalação é um dispositivo contaminado de linguagem, entre o vídeo, o ambiente e o corpo do visitante. (MELLO, 2008, p.172)

2 MIKA Rottenberg: Dough. Nova York, USA, 2006. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/17312> . Acesso em: 30 out. 2021



Figura 6 - Mika Rottenberg, *Dough*, 2006, frame de video disponível em: <https://www.nytimes.com/video/t-magazine/100000001149614/dough-20052006.html>



Figura 7 - Shirin Neshat, *Turbulent*, 1998, instalado em Lahore Biennale Foundation

a montagem não tinha o ventilador, nem os sacos de areia. Passava-se por um corredor e entrava-se em uma sala apertada de teto rebaixado. O vídeo era projetado no fundo da sala, em uma espécie de janela criada para ele. Na sala também tinha um banco para sentar. Tudo era apertado. A sensação de aperto da sala estava em consonância com as personagens do vídeo, que ficavam em espaços mínimos manipulando/fabricando a massa. Essa sensação habita minha memória física até hoje.

A disposição espacial que coloca o público como editor do vídeo e a montagem da projeção que acontece em um espaço que ressoa o trabalho fisicamente são situações que me interessam. Reconhecendo tais interesses, foram feitas algumas experimentações nesse sentido. compartilho-as aqui.

Durante o grupo de acompanhamento, em 2017, fiz o primeiro teste com duas projeções simultâneas, uma maior e centralizada na sala, e outra menor, que se encaixava embaixo do canto inferior direito da primeira. No chão, havia um tatame em que as pessoas poderiam se acomodar como quisessem. Apesar de não ter registro algum, foi revelador perceber a forma como as sonoridades se cruzavam, além da liberdade que o público tinha de organizar, movido pelo interesse, seu próprio plano-sequência alternando a atenção entre as videoperformances/projeções.

A segunda experiência aconteceu no Ateliê 397, em 2019, quando ainda se localizava em um galpão na Vila Anglo, São Paulo. Nessa ocasião,



Figura 8 - Paola Ribeiro, *ENTRE*, 2019 montagem no Ateliê 397 - imagem do arquivo pessoal

foram três videoperformances da série E N T R E projetadas simultaneamente. Cada projeção tinha um tamanho decidido pelo tamanho da parede, além de amplificadores. O público poderia se sentar em um conjunto de pufes que ficava no meio da sala. As projeções simultâneas amplificadas reforçaram a experiência da sobreposição e da espacialização, criando uma paisagem sonora.

No mesmo ano tive a oportunidade de montar E N T R E na Universidade Federal do Maranhão – UFMA, na cidade de São Bernardo. Em um dos corredores do departamento de música, projetei duas videoperformances, uma de frente para a outra. Foi interessante ver que os alunos da UFMA chegaram a confundir os pássaros do vídeo com os pássaros do entorno, e os pássaros do entorno respondiam ao pássaro da videoperformance. A paisagem sonora que se organiza se funde com o entorno.

A montagem mais recente de E N T R E aconteceu em agosto de 2021, na exposição Dizer Não, realizada na nova sede do Ateliê 397, localizada na Barra Funda – São Paulo. Para a ocasião as duas novas videoperformances da série foram realizadas e instaladas no prédio em questão. As ações, realizadas no terceiro andar e no térreo, foram instaladas no hall da escada, entre o segundo andar e o térreo. Havia apenas uma projeção com as duas videoperformances.



Figura 9 - Paola Ribeiro, *ENTRE: - Rua cruzeiro*, 2021 montagem no Ateliê 397 - imagem do arquivo pessoal

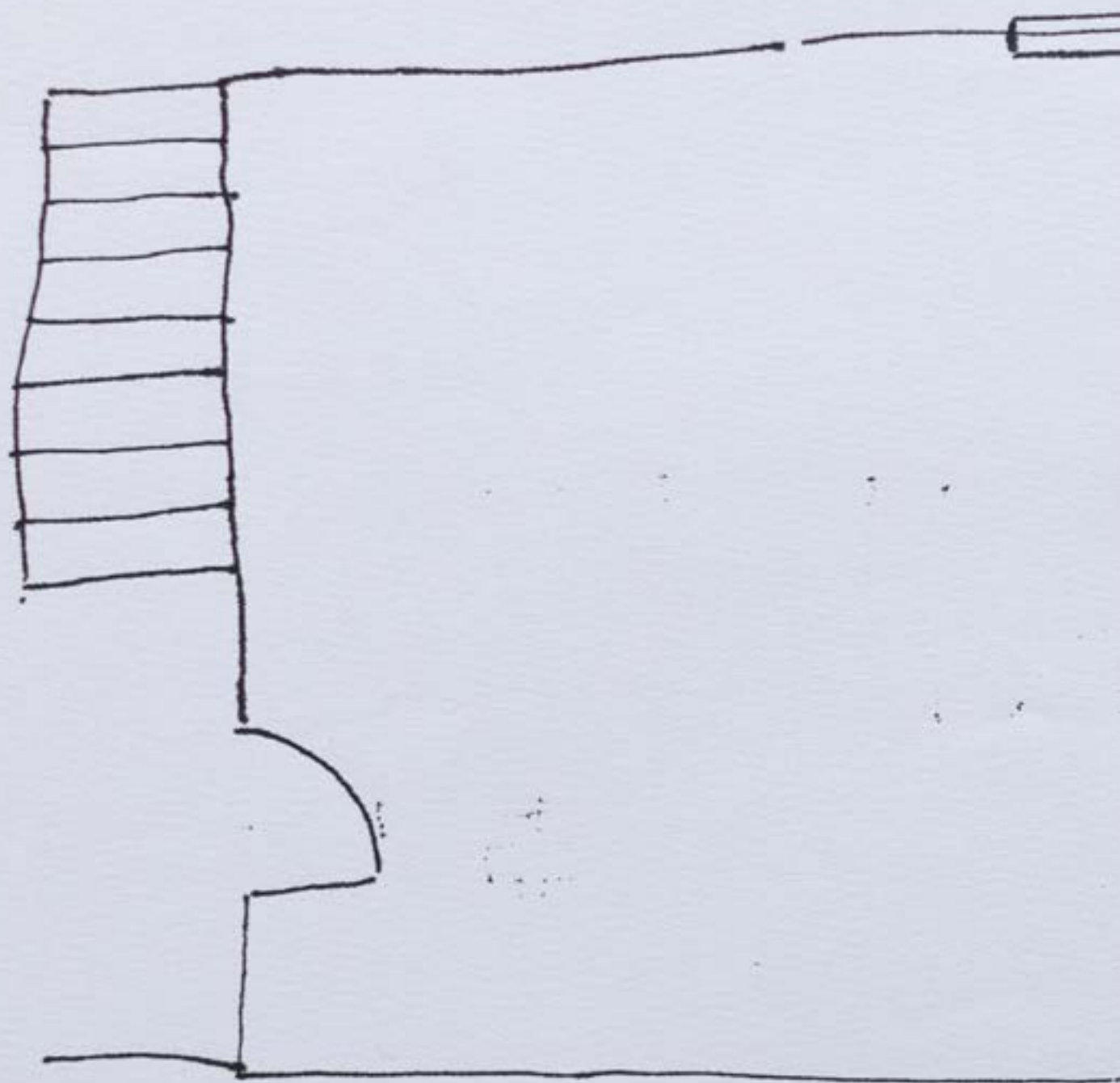
Em todas as situações apresentadas aqui as projeções buscam encaixes que estabelecem diálogos com a arquitetura, inicialmente pelo tamanho da projeção e posteriormente pela localização, pela geografia do prédio. Essa mudança de comportamento, motivada pela experimentação, permitiu que mesmo em espaços de trânsito, não de repouso, o trabalho tecesse diálogos. Viver o espaço em que o trabalho é/será instalado parece vital para que essas nuances apareçam, e esse parece ser um caminho para insistir.

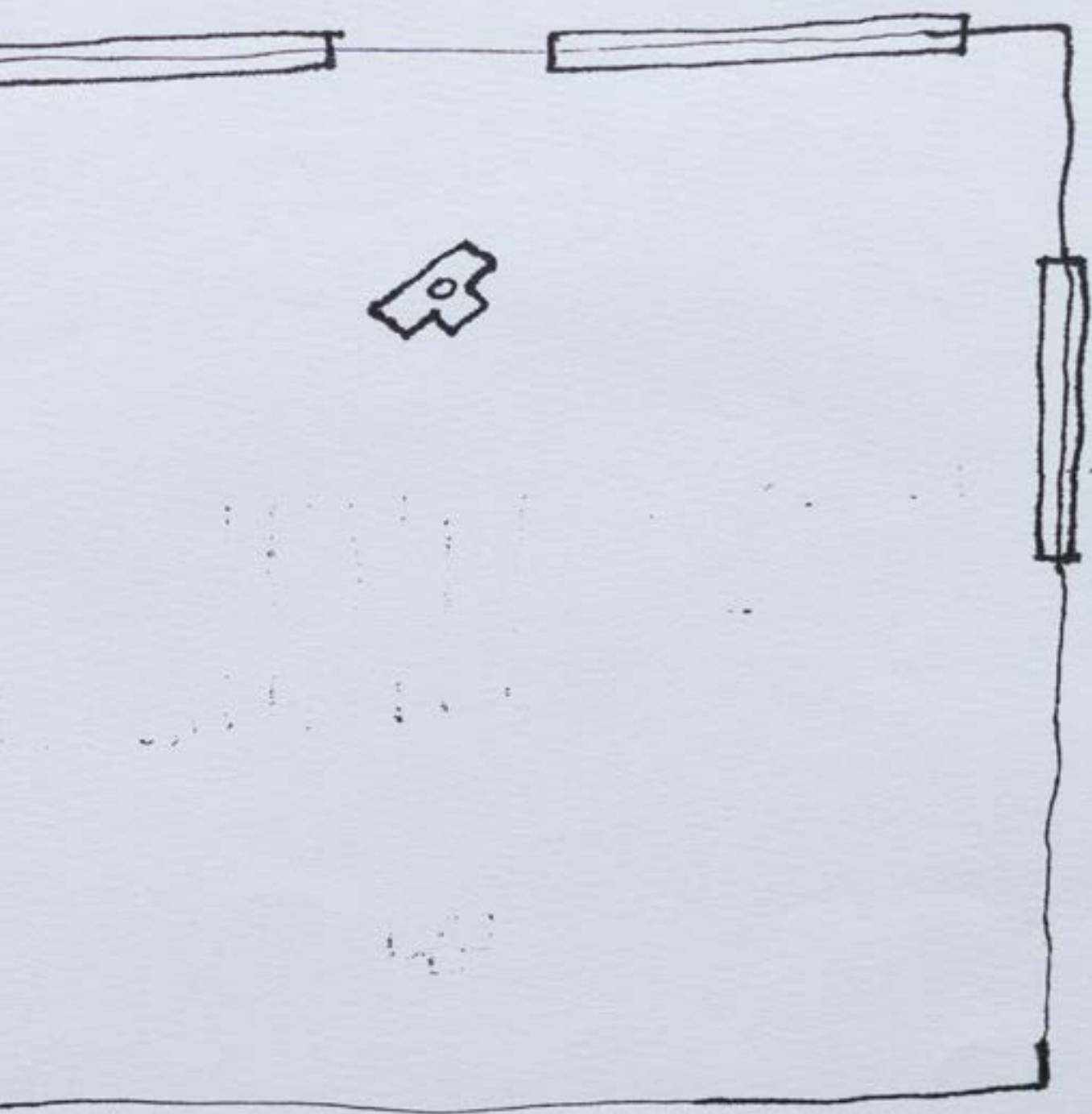
As instalações com múltiplas projeções se repetiram e permitiram a experiencição viva, minha e do público, das nuances possíveis de relação. Nessas situações o corpo é chamado à pausa do fluxo do cotidiano para escutar o trabalho e a ele mesmo. O corpo precisa ser sempre pensado quanto é proposta uma situação imersiva e esse é um desafio a ser encarado em uma próxima oportunidade.

E N T R E é um trabalho de possibilidades abertas, como o próprio nome evoca, que pode se dar em formatos variados. Ele se situa na videoperformance que ora se mantém na interface mais tradicional do vídeo, ora cria novas fronteiras em situação de videoperformance instalada. Entendo que a montagem é o horizonte de possibilidades a serem experimentadas.

**GOMES DE
CARVALHO, 2019**







RUA GOMES DE CARVALHO

Na zona sul de São Paulo há um bairro chamado Vila Olímpia, e essa rua fica nele. Olímpia com i, não com Y como na música de Caetano Veloso, da qual só consigo me lembrar na voz de Elis Regina.

A casa da vez é grande. Uma casa quase prédio. Grande, grande. Já foi fábrica de sapatos e depois muitas outras coisas. Foi moradia para os donos e para o zelador. Hoje espera por um novo alguém.

Quatro, cinco andares. Isso depende se você conta, ou não, a laje, que tem uma área externa. Sobe e desce escada. Várias modificações estruturais foram feitas ao longo do tempo. A narrativa é da neta dos antigos fabricantes de sapatos.

Aqui as paredes não foram deixadas brancas pelos últimos habitantes. Tem uns textos nas paredes e algumas pinturas. Pelo que entendi, eram designers.

O pé direito é alto. Principalmente o do primeiro andar. Qualquer som propaga. Reverbera.

Ponto de partida, segundo andar. Na grande sala a janela circular salta em meio à parede de um azul profundo, quase preto. Cada casa é uma e o chegar é sempre novo. Pela casa, pelo corpo que vai até a casa. Câmera no chão.







Caminhada como medida de escuta e concentração no tempo presente, no passo, na respiração

Caminhada como ato de chegada e reconhecimento do corpo do dia, da temperatura do chão, das medidas de deslocamento do pé.

Deslocamento como deslocamento
DES LOCA MENTO

A respiração soa e ressoa.

Gira , desliza o pé escorrega até o joelho encontrar o chão.

O resto do corpo aceita e cede

O que existe entre o corpo e o chão ?

O pó impregna na saia, na blusa no cabelo

Boiando no seco permanece soando

A o s P o u c o s d e i x a r r o c h ã O

Ficar de pé, fincar de pé

Mergulhar agora no círculo de luz

Cada casa é uma e o chegar é sempre novo. Pela casa, pelo corpo que vai até a casa.

Câmera no chão.

Caminhada como medida de escuta e concentração no tempo presente, no passo, na respiração

Caminhada como ato de chegada e reconhecimento do corpo do dia, da temperatura do chão, das medidas de deslocamento do pé.

Deslocamento como deslocamento.

DES

LOCA

MENTO



A respiração soa e ressoa.

Gira , desliza o pé escorrega até o joelho encontrar o chão.

O resto do corpo aceita e cede

O que existe entre o corpo e o chão ?

O pó impregna na saia, na blusa no cabelo

A respiração soa e ressoa.

Gira , desliza o pé escorrega até o joelho encontrar o chão.

O resto do corpo aceita e cede

O que existe entre o corpo e o chão ?

O pó impregna na saia, na blusa no cabelo

Boiando no seco permanece soando

A o s P o u c o s d e i x a r r r o c h ã O

Ficar de pé, fincar de pé

Mergulhar agora no círculo de luz

Enraizar e de pé

Direita, esquerda, recuo.

vchhhhhhh vchhhhh vchhhhhh

Encontra parede em uma dança junto,

até se escorar nela

escorregar nela.

Um carro passa.





E o canto é a medida do recosto

Impulso. O canto é L. O corpo é L deitado agora. 90 graus

Rolando até achar os quatro apoios no chão largo horizonte.

Com chão o convite a um ritmo aumentado chega que começa em um passo dança e vira corrida .

Com um pé direito alto e uma ilustração de relógio na parede de fundo azul. Minha roupa a corrida se unem a saltos.

Uma etiqueta encontrada e ela é girada como ventoinha contra a parede branca.

Giro no canto, giro relógio

plac plac plac plac plac plac

As marcas do chão determinam a passada criam rotas e ritmos.

sALTo , sALTo, sALTo

Janela circular, passagem de vento. Melodia.

O quanto de corpo cabe no círculo? Quanto de círculo engole o corpo?

Pêndulo direita, esquerda.







Enraizar e de pé

Direita, esquerda, recuo.

vchhhhhhh vchhhhh vchhhhhh

Encontra parede em uma dança junto,
até se escorar nela
escorregar nela.

Um carro passa.

E o canto é a medida do recosto

Impulso. O canto é L. O corpo é L deitado agora. 90 graus

Rolando até achar os quatro apoios no chão largo horizonte.

Com chão o convite a um ritmo aumentado chega que começa em um
passo dança e vira corrida .

Com um pé direito alto e uma ilustração de relógio na parede de fundo
azul. Minha roupa a corrida se unem a saltos.







Uma etiqueta encontrada e ela é girada
como ventoinha contra a parede branca.

Giro no canto, giro relógio

plac plac plac plac plac plac

As marcas do chão determinam a passada
criam rotas e ritmos.

sALTo , sALTo, sALTo

Os trilhos de luz também são bússolas

Alto . Tudo ALTO

meu salto não é alto .

Volto a caminhar no ritmo do chão.



Acompanhando ele, não rolando nele.

Seguindo em frente. Passando as janelas , portas, banheiro, um
hall.

Uma sala, pouca luz sem janelas

Parede prateleira? Prateleira parede?

Tudo de concreto queimado.
A moda das modas esse concreto queimado.

A luz é pouca.

Gosto da luz natural, nunca acendo nenhuma
luz de onde visito a luz é pouca, mas mesmo
assim sigo.

A parede é toda dividida em retângulos.
Em qual eu poderia caber?

Escalada
Encaixe
Risco de queda.





A ressonância é maior depois do silêncio.

O silêncio é maior depois da ressonância.

Descobrir alturas alongando o corpo

Sentir o corpo pendurado pesar enquanto alonga na extensão que consegue da parede prateleira.

[illegible]

(difônico)

O peso aumenta e o corpo derrete nos degraus até chegar ao chão.

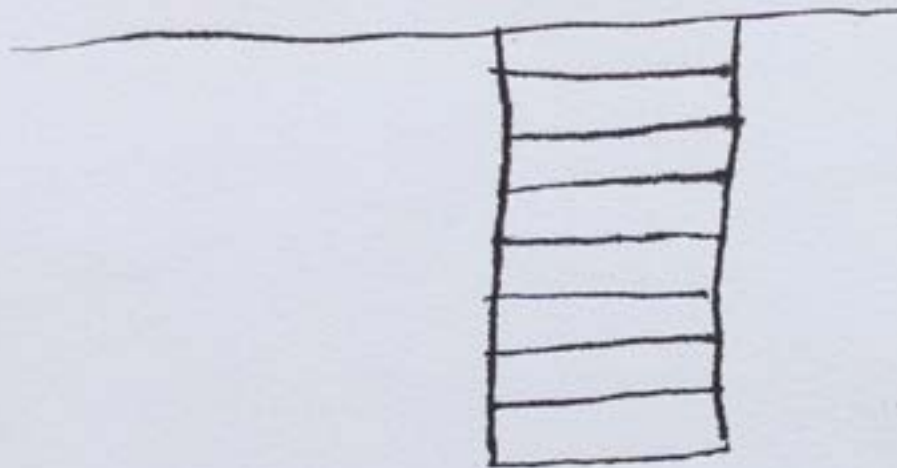
A sala já se tornou escura. É fim de tarde.

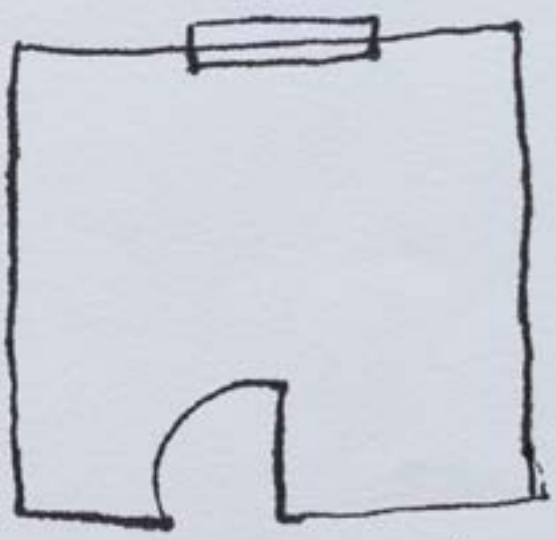
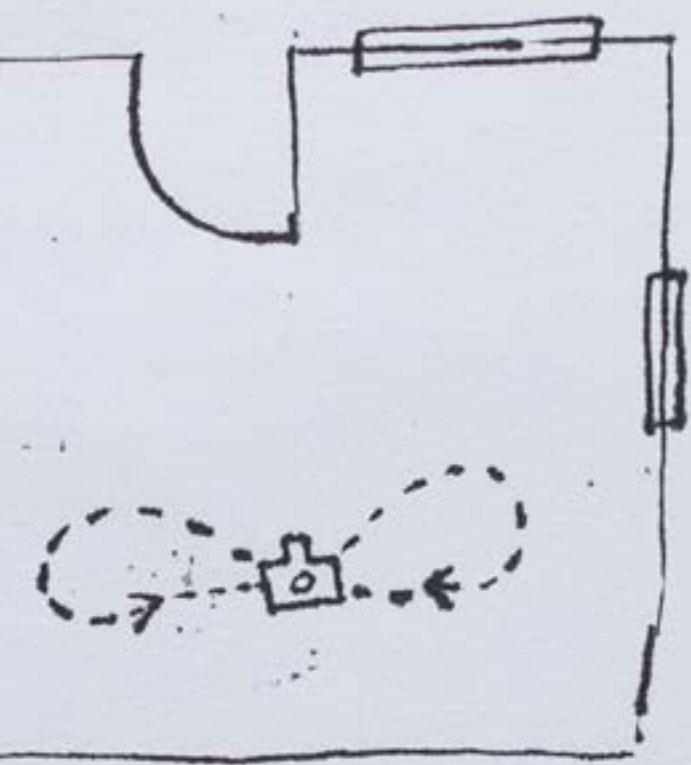






**RUA MATILDE
DIEZ , 2019**





RUA MATILDE DIEZ - Convenções

Paramos em Interlagos, um bairro que em minha memória evoca a Fórmula 1, Ayrton Senna e shopping. A casa é um sobrado de família síria com arcos no lugar de algumas portas. Fica perto da Mesquita Misericórdia Sobem, fundada em 1977 é uma das 23 mesquitas da cidade de São Paulo.

O mapa fala Santo Amaro. Qual a fronteira entre Santo Amaro e Interlagos? Os bairros e suas fronteiras invisíveis.

São Paulo tem cerca de 45 mil ruas e apenas 16% delas têm nomes de mulheres.

Dia de chuva torrencial, as meias chegam encharcadas.

Matilde Diez, atriz espanhola. Nasceu em 1818 e morreu em 1883.

CONVENÇÃO

Substantivo feminino

2. prática, técnica ou recurso adotado ou estabelecido em determinadas atividades, esp. as artísticas.

“as c. usadas na feitura de um soneto”

(O dicionário de português da Google é proporcionado pela Oxford Languages)

Essa casa costumava ter um inquilino, mas ele odiava a visita recorrente de um gato e saiu. O gato segue fazendo suas visitas. Pulando o muro e passando pelo pé de acerola do quintal. A casa é um sobrado e tem sacada. Gosto muito disso em uma casa.

Como as ruas são nomeadas?

A escada interna que liga primeiro e segundo andar é uma espiral aberta não muito longa.

Na frente da escada, um encontro na parede.

Respiros.

O chão não dá certo.



- **Casa vazia, sem moradores .**

Um alongamento meio deslocado na sala.

A câmera anda no passo de quem abriu a porta para minha entrada. A chuva não para e o ressoar da voz cria uma relação com ela. O corpo segue seu caminho entre os cantos e o chão.

O câmera anuncia sua chegada.

As mãos experimentam o vidro da janela comprida que fica em uma parede central da sala.

O vidro e sua frieza e textura.

Brrrrrãaaaaa

- **Entro na casa com a chave ou com alguém portador dela.**



À direita, janelas, à esquerda, parede.

Atrás, parede com janela comprida.

À direita, a porta.

À direita, a escada.

Existe uma despensa embaixo da escada. À direita.

Despesas intrigam e seduzem. São como portais escondidos para outro lugar, como os cantos.

Não caibo em pé.

- **Estar sozinha ou com no máximo o portador/a da chave.**

Na dispensa cúpulas de lustres nas prateleiras.

- **Apenas luz natural.**

- **A câmara é posicionada por mim em um lugar fixo.**

Cúpula contraluz que entra pela janela posicionada à direita.

- **A ação se desdobra no cômodo escolhido.**
- **Tempo indeterminado.**
- **Sair da casa.**



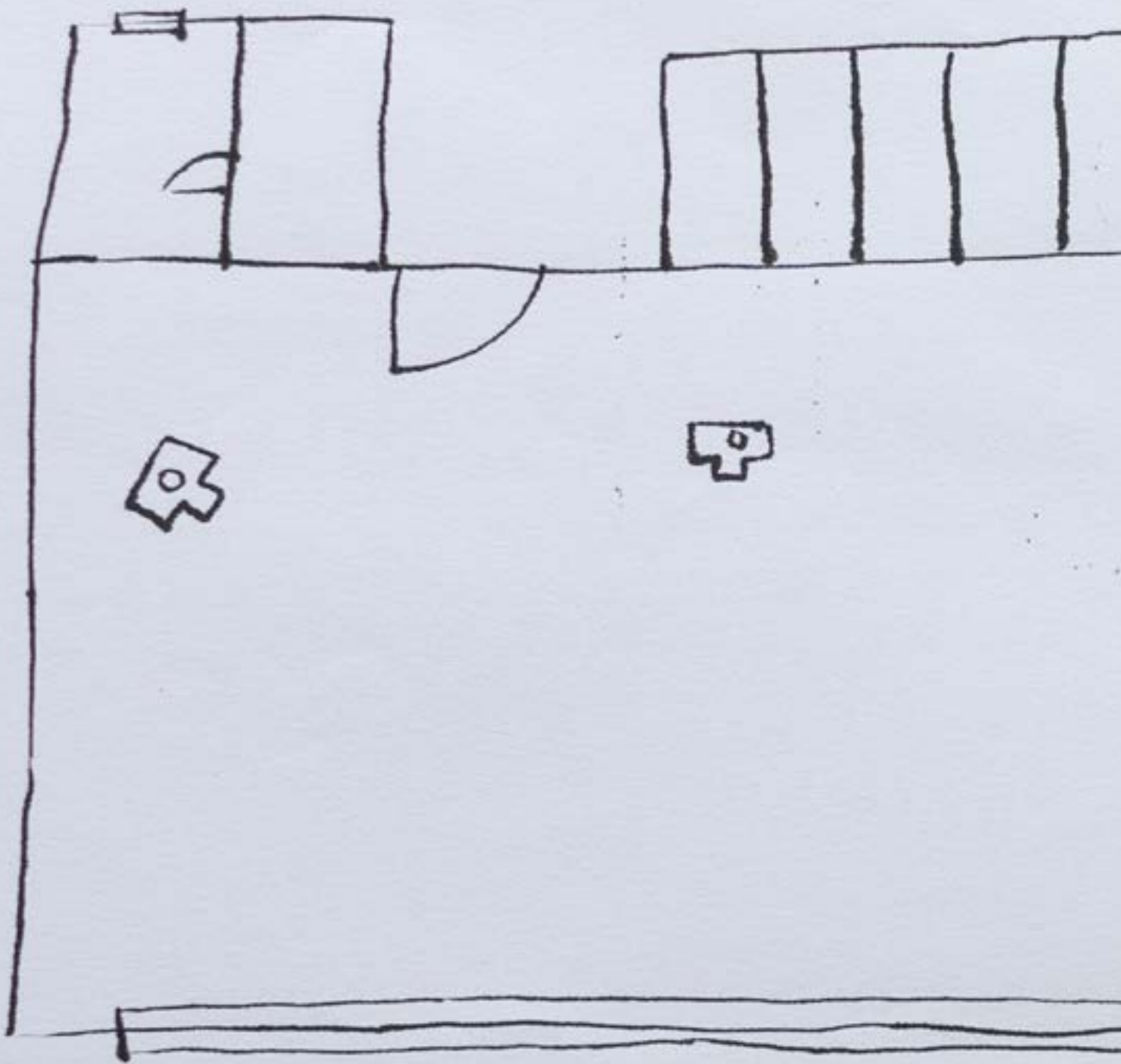
Assim como a câmara, a porta está à esquerda.

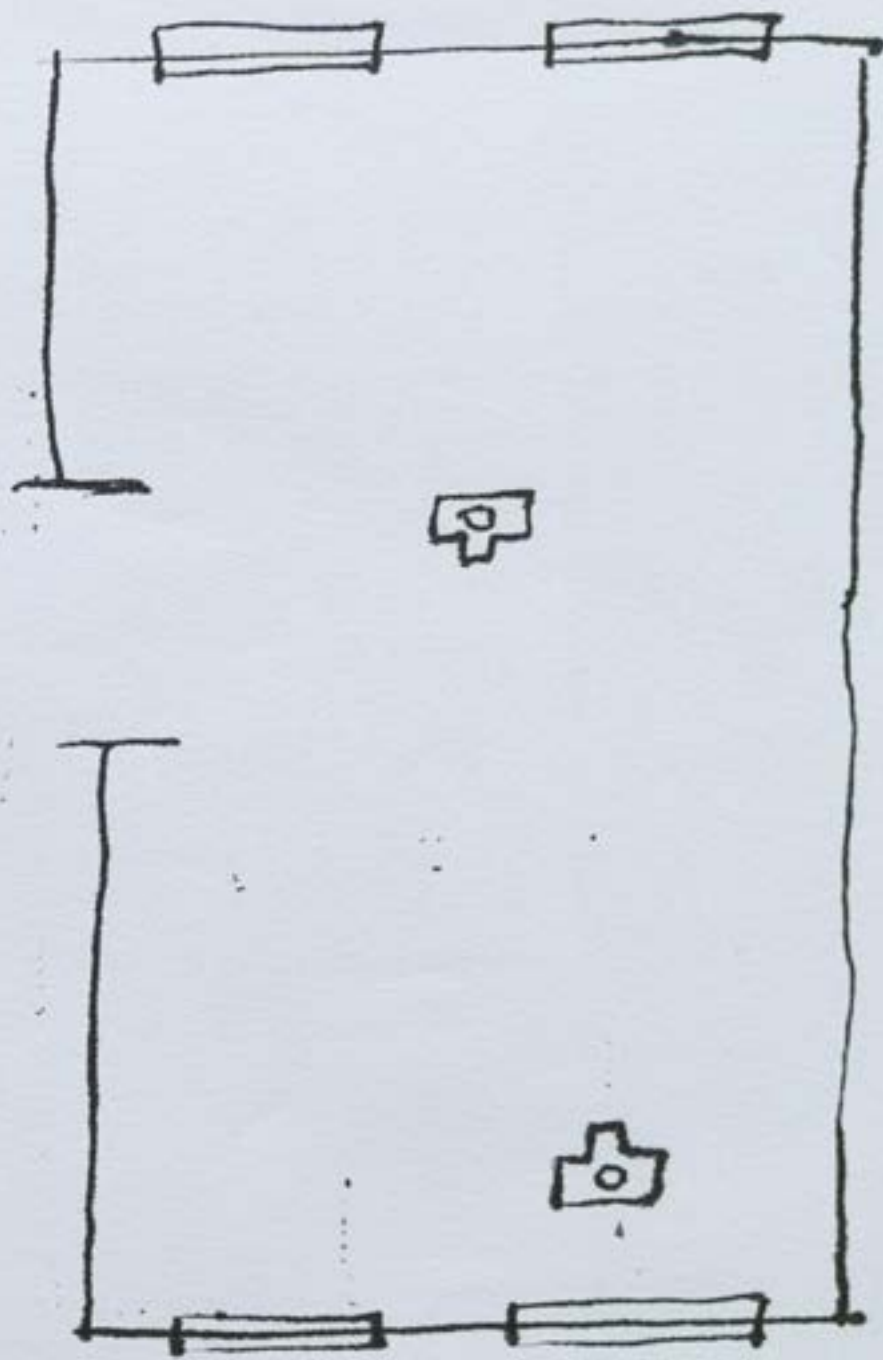
- Assistir depois de um tempo
- Editar

- **Exibição – 1. tela**
2. projeção simples
3. instalação

RUA CRUZEIRO, 2021







RUA CRUZEIRO - Do que era futuro e agora é presente

*O barco, meu coração não aguenta tanta
tormenta e a eterna madrugada
Navegar é preciso*

Aqui não é casa, mas já foi fábrica têxtil dentre tantas outras coisas. O prédio é grande. Entro e persigo as vozes. São três andares com pé direito alto .

É um galpão prédio. Um prédio galpão.

Meu corpo parece ter encarquilhado com as horas e horas de encontros online. A última visita foi em 2019 e já se passaram quase dois anos. O corpo mudou, assim como a vida em muitos aspectos. Não só a minha, a de uma nação.

Entre máscaras, álcool em gel e pó desse espaço que ainda está em reforma, me acomodo no terceiro andar, que é por onde parece que tenho que começar .

Para baixo todo santo ajuda .

Posiciono a câmera no chão apoiada pela mochila que está em cima do papelão. Ligo o gravador de som do celular plugado a um microfone de lapela. Caminho. Encontro paredes e janelas. Encaixo-me no que dá.

Penduro-me, escorrego e choro.

Volto.



Vou até a câmera e ela não gravou tudo. Não é um problema. Outro Rec.

Pego o cano.

No cano uma possibilidade.

Entrar nele. Estar entre.

E N T R E é portas-encruzilhada, borrou fronteiras de linguagem em meu processo de criação. Uma costura entre trabalhos vem se fazendo desde então articulando o interesse na relação entre corpo e lugar, escuta e som. Dentre as diversas possibilidades, pontuo três que marcam temporalidades em avanço. Dois deles, *Carta de Reis* e *Fagia*, ainda seguem acontecendo, assim como E N T R E, e um Reactions, que, por ora, dou por encerrado.

Carta de Reis apesar de ter seu ponto de partida em 2017, com a produção de uma foto para um material educativo, só alcançou sua inteireza em 2019, em sua primeira aparição no 3o Sarau Performático, depois de ter iniciado E N T R E. A imagem era de duas mãos douradas com palmas vermelhas e unhas longas posicionadas como um mudra. Como dar corpo a essas mãos? Que corpo era esse? Como ele se comportava no mundo ?

Navegar é preciso.

O corpo foi tomado pelo dourado, como roupa fiz um vestido de tule fino púrpura que beira o azul. Creio que essas mãos douradas se misturaram a um processo anterior de experimentações em que caminhei cega pela cidade, porque seus olhos se perderam e essa tarefa de ver foi delegada a músicos/musicistas convidados/das. O ver dessa figura é com o corpo todo. Escutar é com o corpo todo..

A aparição, como diz a palavra, é o momento em que a Carta aparece, é o “ao vivo” da performance, a constatação do espectro. Ela consiste na realização de um trajeto em que o ponto de início e fim são determinados previamente no local da performance. Quem guia a Carta pelo trajeto são os/as músicos/musicistas. O deslocamento flerta com situações de risco e as sonoridades geram uma situação de composição em tempo real/ feita na hora, já que a Carta responde sonoramente ao seu entorno.

Até o momento foram realizadas quatro aparições. Cada aparição revela nuances novas de quem a Carta pode ser para aquele momento, quase como um oráculo do tarô. O público escolhe como estar diante da aparição. Acompanhar o trajeto, observar de longe, se aproximar ou permanecer perto. As pessoas ressoam assim como as paredes, criam o clima em seus recuos e permanências.

Essa grande sala ressoa com qualquer pequeno gesto. O cano, que é grande de boca larga, parece um gigante.



Veshshshsuhiiii fresenshshshsh

Vruamesnshahshshsh

Tãaaa tãaaa tãaaaa tá

Boom boom BOOM boom boom

O cano extensão de corpo.

O corpo se arrasta no chão, nas paredes.

Gira, gira , gira

O equilíbrio muda com a extensão

O corpo se estende dentro do cano através do som.

Soa e ressoa dentro dele.

Cano contra o chão } 3x

Tow tow Toow TaaaAA

Vhhhhhhhhh faaaaa

Toooooowwww w toooooooooowwww toooooooooow toooooooooow toooooooooow

clraaaaaaaa clra

Tãhhw tãahw ta ta

Para as paredes, coluna e suas texturas e temperaturas

Para o chão com pó e resto de cimento

Para o teto

Vidro da janela

Dirijo o corpo expandido.

Tudo ressoa.

carro, avião, cano, voz.

A ressonância acontece por meio do estímulo. Ressonância, vibração de sistema.

A ponte Tacoma Narrows, em 7 de novembro de 1940, em Washington (EUA), ruiu com a ressonância do vento, que é igual à sua. O vento é um estímulo.

Viver não é preciso.

Viver não é preciso.

Gravar repetidas vezes o mesmo texto “até que as frequências ressonantes da sala sejam reforçadas, até que qualquer semelhança com meu discurso, talvez com exceção do ritmo, seja destruído”¹. A voz de Alvin Lucier em *Im sitting in the room/ Estou sentado em uma sala de 1969*, é um estímulo.

Mas e se uma nova camada de voz for somada a cada nova gravação ? Pensei.

Mas e se essa voz se relacionar com a sonoridade gravada, reproduzida e regravada? Perguntei.

Entendi que nessas perguntas havia um caminho a ser explorado e experimentado partindo desse trabalho de Lucier. O trabalho/pesquisa ganhou o nome de *Fagia*. *Fagia* significa alimentar-se. A voz alimenta o espaço e a gravação. A gravação alimenta a voz. E voz + gravação alimentam uma nova gravação.

O texto gravado inicialmente é, assim como o de Lucier, descritivo, e, junto dele, começa a projeção de uma videoperformance gravada anteriormente no lugar em que *Fagia* acontece. A videoperformance é *ENTRE*, porém exibida sem a sonoridade e realizada em um vazio que não é o de uma casa. *ENTRE* se dilui em *Fagia* pela relação de corpo/voz e lugar, por uma necessidade de dobra/soma de corpo/voz em movimento que se dá na ressonância sonora, e para além dela, através dos corpos em movimento.

O corpo do ao vivo forma um duplo com o corpo da projeção, e um triplo com a sombra. Os corpos estabelecem relações ora síncronas, ora não, revelando um vocabulário físico da improvisação. Essas relações entre vídeo, corpo e som podem oferecer ao público situações imersivas devido aos processos de retroalimentação/reforço estabelecidos naturalmente entre linguagens e materializados por tecnologias, como a projeção. Podemos ver isso nos improvisos de *Fagia*, e em uma composição planejada como *Dance* (1979)², de Lucinda Childs, Philip Glass e Sol LeWitt, por exemplo.

1 I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.// Estou sentado em uma sala diferente daquela em que você está agora. Estou gravando o som da minha voz falada e vou reproduzi-la na sala repetidamente, até que as frequências ressonantes da sala se reforcem de modo que qualquer semelhança com minha fala, talvez com exceção do ritmo, seja destruída. O que você vai ouvir, então, são as frequências ressonantes naturais da sala articuladas pela fala. Eu considero essa atividade não tanto como uma demonstração de um fato físico, mas mais como uma forma de suavizar quaisquer irregularidades que minha fala possa ter. LUCIER, Alvin. *I am sitting in a room*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk> acesso em : 20.fev. As 14:00

2 “... em *Dance* o conflito entre dança e imagem é muito bem planejado pelos ângulos que Sol LeWitt escolheu com a câmera. Porque você tem a idêntica movimentação do dançarino com a imagem projetada completamente sincronizada...” CHILD, Lucinda Tradução nossa. Disponível em: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/lucinda-childs> acesso em : 15 nov. 2021 as 23:44





A dimensão do vídeo nos *Reactions* passa por algumas instâncias interessantes de serem pontuadas. A primeira é o paralelo com os youtubers que costumam fazer essa modalidade de vídeo, de mesmo nome, para reagir a conteúdos de áudio e vídeo espalhados pela rede, porém com o intuito de fazer juízo de qualidade dos conteúdos. Criar um fluxo que desemboca nas redes sociais e devolver para a rede algo que faz referência a ela mesma, porém com um conteúdo, se é que podemos chamar assim, que não pertence à cultura pop e que não se posiciona de forma crítica em relação ao recebido é um elemento provocativo. Não sou Paulo Bruscky, mas me lembro dele agora com seus anúncios em jornais.

A segunda instância é o processo de escuta e sincronicidade. É diferente escutar reagindo de escutar para juntar as partes, e aí, então, escutá-las juntas. A dimensão do todo dos *Reactions* só era entendida nesse momento. Sincronizar o improvisado não é simples, só era possível pois a referência era a memória da experiência de escuta anterior, a escuta da reação. Memória gabarito de edição. Sincronicidade.

Sincronia. Estar em relação é importante para que os *Reactions* aconteçam, mas também *Carta de Reis*, *Fagia* e E N T R E. São todas situações em que a presença e a escuta determinam se o trabalho acontece ou não. O segundo de ausência é sinônimo de quebra. Estar presente é sobre estar no tempo real do acontecimento, e estar disponível para escutar sem julgamento e seguir a intuição como resposta.

No chão, um grid formado por sol e sombra

Andar como sobre a corda bamba

Subir um degrau como se fossem muitos

Escorregar e se deslocar com o eixo dos quadris.

Paredes altas, vigas, nenhuma no meio

chão liso e pó

uma passagem sem porta
o vento.



CONCLUSÃO

Enquanto escrevo ouço os pássaros cantando e revoando em uma árvore próxima, o ventilador e o trânsito. O recorte de tempo em que este trabalho/texto aconteceu abarcou diversas mudanças, de mundo, de corpo, de vida e, junto disso, o processo criativo segue; seguiu. A escrita conferiu a mim a possibilidade de refletir sobre a coleção de substantivos e verbos que estruturam ENTRE:

Vazio

ouvir

Corpo

ressoar

Voz

ressoar

Ação

Relação

Vídeo

editar,

- O que o artista quer dizer com isso?

Dói em mim ouvir essa pergunta de alguém que visita uma exposição, pois não creio que todos os trabalhos de arte necessitem de uma resposta fechada. Sinto que suas materialidades e estruturas são como bússolas que apontam para nortes individuais. A bússola é a mesma e o ponto de partida também, no entanto, a chegada depende do encontro entre a história de vida de quem visita e o trabalho. Como diria Umberto Eco, a obra é aberta.

Sinto que a voz projetada nos lugares ressoa em busca de superfícies, mas não só elas, corpos aos quais possam ressoar junto,

ressoar junto

e estabelecer uma sensação ou sentido consonante com aquele momento.

Vou até as casas, em uma visita sem o intuito de habitar, para estar e experienciar a possibilidade de ser atravessada pelo vazio dos intervalos. Assim esse trabalho se fez: permitindo-se ser atravessado, preenchido, ocupado pelo vazio ou pelo que ressoa no eco da criação.

Ainda me pergunto sobre o que é ENTRE.

A resposta nunca está pronta, mas sempre em construção, sempre em relação. Como a nossa aqui e agora, mediada por essas palavras, por esses mapas, sons e imagens.

Aqui me despeço com a certeza de que nos encontraremos em breve em outro ponto do caminho desse espaço-tempo, em outro lugar.

- ALEXIS, Romulo. **Um olhar sobre os react videos performances de @paola_ribeiros no Instagram, 2020.** Disponível em: <https://medium.com/@romuloalexis/reaja-um-olhar-sobre-os-react-videos-performances-de-paola-ribeiros-no-instagram-2242705be8cb>. Acesso em: 04.out.2020.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BÍBLIA. Gênesis. Português. In: **A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CAUQUELIN, Anne . **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria de arte contemporânea .** São Paulo: Martins Fontes. 2008.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal.** Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- CHILD, Lucinda. Tradução nossa. In: <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/lucinda-childs> acesso em : 15 nov. 2021 às 23:44.
- CHKLOVSKI. V. **A arte como procedimento.** Disponível em : https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5700412/mod_resource/content/1/A%20arte%20como%20procedimento.pdf Acesso em : 28.nov.2021
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

GODARD, Hubert. **Olhar cego**. Entrevista com Hubert Godard por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely (Org.). Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 72-80.

GOLDBERG, Roselee. . **A Arte da Performance: do Futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

KATZ, Helena. **Corpo, Design e Evolução**. In: DERDYK, Edith (Org.) Disegno. Desenho. Desígnio. São Paulo: Senac São Paulo, 2007 p. 195 -205

_____, GREINER, Christiane. **Por uma teoria do corpomídia**. In: GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125 – 136

LISTENING for Pauline (In Memoriam: Pauline Oliveros 1932–2016) . **Walker Art Center** . Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/listening-for-pauline-in-memoriam-pauline-oliveros-1934-2016> Acesso: 17. set.2017

LUCIER, Alvin. **I am sitting in a room** . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fAx-HILK3Oyk> acesso em : 20.fev. As 14:00

MELLO , Christiane. **Extremidades do Vídeo**. Senac São Paulo; 1ª edição 2008

MERLEAU -PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção** . São Paulo, 1999.

MIKA Rottenberg: **Dough**. Nova York, USA, 2006. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/17312>. Acesso em: 30 out. 2021.

MOSTAÇO, Edelcio; ET; AL. **Sobre a Performatividade**. Florianópolis; Letras Contemporâneas, 2009.

NELSON, Lisa. **Before Your Eyes: Seeds of a Dance Practice**. **Contact Quarterly**, [s. l.], ano 2004, v. 29, n. 1, p. 20-26, 2004. Disponível em: <http://sarma.be/docs/3247>. Acesso em: 12 jul. 2019.

NITSCHKE, Gunter. **Ma – The Japanese Sense of place in old and new architecture anda planning**, in ARCHITECTURAL DESIGN, Londres, Março 1966, p. 113 – 156.

_____. **Ma – Place, Space, Void, in From Shino to Ando: Studies in Architecture Anthropology in Japan**, Academy Editions, London, 1993 . p.48-61.

OKANO, Michiko. **Ma – a estética do “entre”**. Revista USP, [S. l.], n. 100, p. 150-164, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i100p150-164. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/76178>. Acesso em: 15 ago. 2020.

- OLIVEIROS, Pauline. **Deep Listening: A Composer's Sound Practice**. IUniverse, Lincoln, NE. 2005
- OLIVEIROS, Pauline. **Deep Listening: A Composer's Sound Practice**. IUniverse, Lincoln, NE. 2005
- PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. Tradução e revisão técnica: Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- _____. **The eyes of the skin: Architecture and the senses**. Great Britain: Wiley -Academy, 2005
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica?** Vo. 103. Coleção Primeiros Passos . Editora brasiliense. 2010.
- SINZATTO, Alice Yumi. **Ma, o vazio Interverlar**. Revista Ciclos, São Paulo, ano 2, v. 2, n. 4, p. 103-115, 2 fev. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/issue/view/412> . Acesso em: 15 ago. 2020.
- STOROLLI, Wânia M. A. **Movimento, Respiração e Canto: A performance do corpo na criação musical**. Tese de Doutorado apresentada à ECA/ USP. 2009.
- _____. **Voices in Resonance: The Sound Space of Experimentation**. Repertório, Salvador, ano 21, n 30, p.50-64, 2018. Disponível em : <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/download/26118/17240> Acesso em: 02.08.2019
- TREIXEIRA, Karyne E. **Hajimete no Kanji ! - A Estética do Kawai como mediadora na aprendizagem da língua japonesa por crianças brasileiras**. UTFPR, Curitiba, 2015. Disponível em: http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/8832/1/CT_CODES_2015_2_4.pdf Acesso em: 10. nov. 2020
- ZUMTHOR, Paul. **Performance recepção e leitura**. Ubu Editora; 1ª edição. 2018

