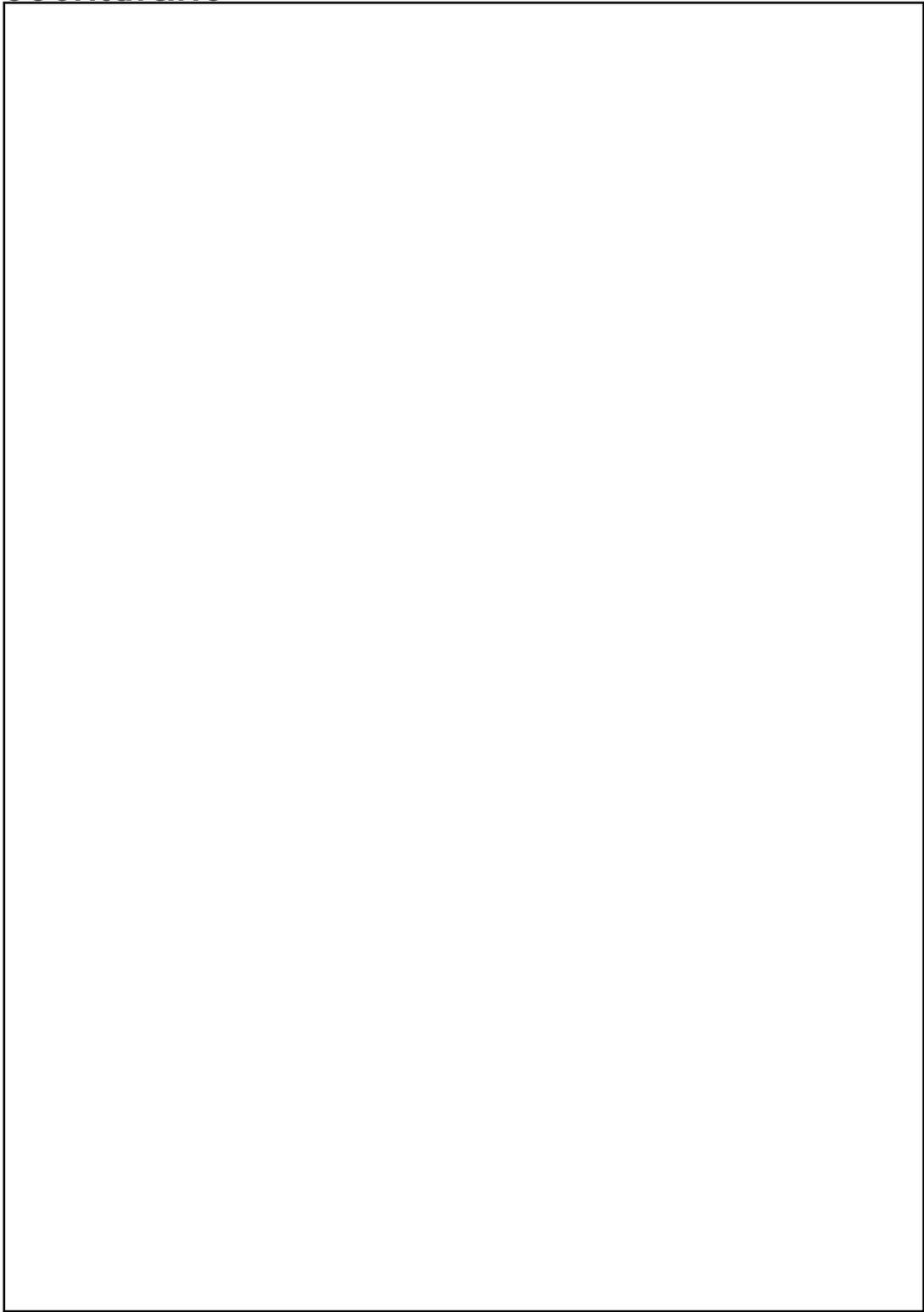
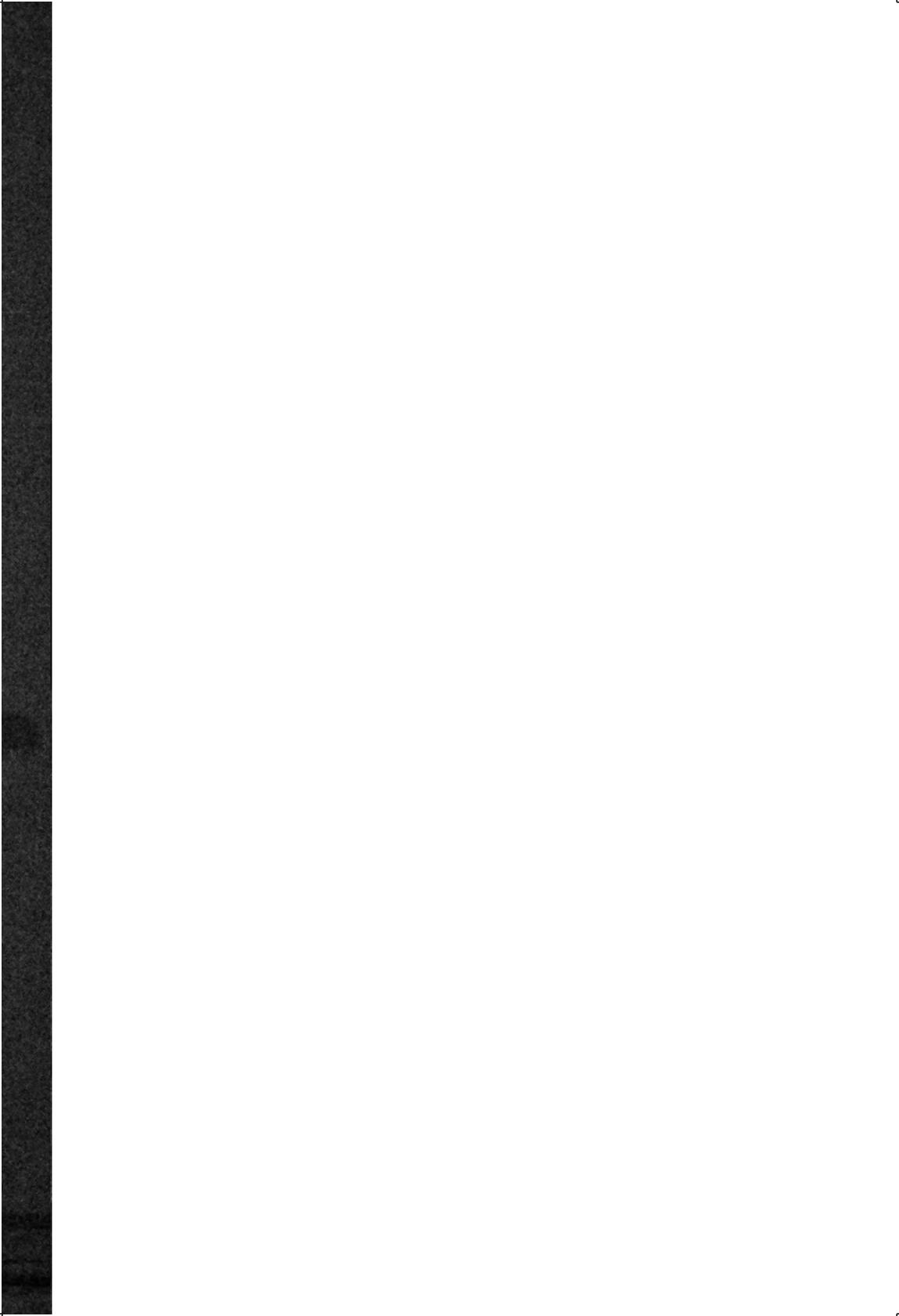


escriturário¹





**ESPERO TUA
(RE)VOLTA**



itálico

texto e voz de outro

regular

texto e voz do escriturário

negrito

ficção/fricção²

notas do subsolo³

texto subterrâneo

páginas pretas

intervalos

acetileto	capsuletômico	dialetóloga	esqueletoPOSE
acroleto	capuleto	dialetologia	exoEsqueleto
aleto	carletonita	dialetólogo	fletômetro
aletócito	cataleto	dialeto	fletor
aletófilo	celeto	difletor	galeto
aletófito	citoesqueleto	dileto	ganletó
aletopséris	cleto	dupleto	genufletor
aletorfina	cletografia	eletor	haleto
aletoscopia	cletocrata	empletônia	heliobleto
aletoscópico	cletófoba	empaletozado	idoletor
aletoscópio	cletômana	endoesqueleto	inleto
aletoptéride	cletoquina	escaleto	idioleto
alileto	coletomia	escleresqueleto	incompleto
amuleto	coletômico	esqueletografia	inteleto
anacleto	coletor	esqueletográfico	inteletofoba
baletomania	coletoria	esqueletografo	irrepleto
baletômano	completo	esqueletologia	letócero
basileto	completório	esqueletológico	letologia
betuleto	cossoleto	esqueletólogo	letológico
caleto	defletor	esqueletopéia	

letomania	moletom	pletorar	retrorrefletor
letomaníaco	condroesqueleto	pletórico	salicileto
letômano	moletos	pletorizar	seleto
letônia	muggletoniano	policleto	singleto
letônico	múltiplo	preletor	socioleto
letônio	nefropletórico	preletorado	subcoletor
letoprósopa	neodialeto	quadrupleto	subdialeto
letossômico	noleto	queileto	supletório
letosteína	norboletona	queiletomia	taletto
letovicita	obsoletos	queiletômico	tecnoleto
megetoscópico	paletô	queleto	teletorácico
megetoscópio	paletos	quileto	teletorex
meletogenia	panfletos	quiletomia	templetônia
melosqueleto	papeletos	nefropletora	seletor
metableto	paracleto	quiletômico	tripleto
metesqueleto	pendletonita	reoleto	veletol
metileto	pletodonte	refletografia	zagaletto ⁴
middletonite	pletodontídeo	refletográfico	
mileto	pletodontínio	regioleto	
miletopólita	pletodontoíla	repletos	

escriturário

leto william

*Este livro é assinado com o nome de alguém imaginário.
O seu redator não é seus autores.⁶*

Quem é Eu?, é sempre uma terceira pessoa.⁷

*O jogo é não só um passatempo, mas também
abre caminho para a realidade.⁸*

Paradoxalmente, é o excesso de fidelidade, a desmesura mimetizante, que leva a transformação do original.⁹

uma introdução	20
recital de placas de carros	32
escritor/escritura	42
modos de (s)aparição	52
ocupação mesmo	71
notas sobre o subsolo	99
habitantes	137

"Um caderno vazio está ocupado ou desocupado"? E um terreno baldio? Está desocupado ou ocupado? O mato cresce... Enquanto isso, somos proclamados: "não pense em crise, trabalhe".

Vadiagem. Art. 59 - Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade. Podemos ter basicamente duas amplitudes de compreensão da vadiagem, uma estrita e outra ampla: dos vadios mesmo e dos vadios vagos.

É considerado vadiagem uma série de comportamentos, que sob o ponto de vista positivista-legal, estariam poucos definidos, tais como pessoas bêbadas, desempregados, putas e putos, crianças que ficam perambulando pela rua, grevistas, artistas, comunistas, moradores de rua, mendigos em geral etc.

Um flaneur é um desocupado? E um andarilho? Ambos caminham, ambos vagabundeiam.

Há pesquisas que procederam o levantamento de dados de prisões por vadiagem no Brasil em algumas localidades, geralmente, grandes centros, e descreveram o perfil dos presos. As pessoas nessa situação, quase sempre, são pessoas de cor, pessoas desempregadas, alguns homossexuais, ou seja, pessoas que fazem parte dos grupos de excluídos.

No Brasil, já nas ordenações do reino encontramos o Título, Dos Vadios. Infiltradas sob o solo, versões atualizadas desta lei se encontram em vigor.

Art. 295. Vadio, não tomar qualquer pessoa uma ocupação honesta e útil.

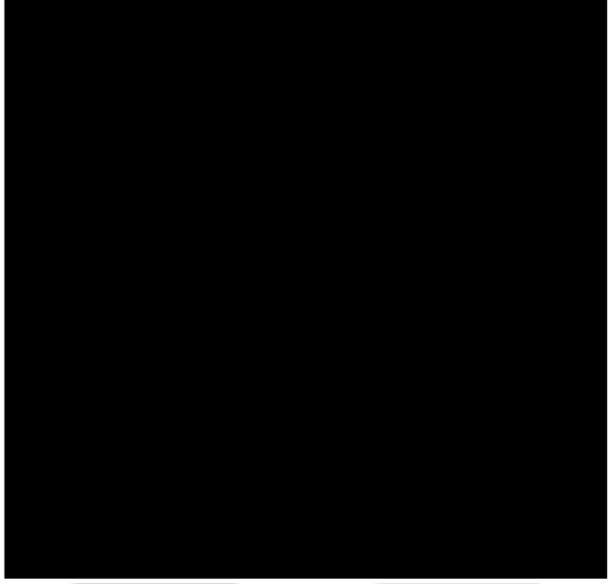
O ilícito da vadiagem consiste em um mecanismo de controle do Estado - que estabelece a lei. O ilícito está relacionado à produção de riquezas, ao trabalho, à ocupação do tempo de forma produtiva, o que, conseqüentemente, afastaria o uso ilícito da liberdade.

Elementos como o vazio, o não trabalho, o parado, o desocupado, são tomados como ocupações que não correspondem a uma normatização do corpo e do espaço. Afinal, de quem é a propriedade, de quem é o espaço (des)ocupado? E a ação dos corpos, a quem pertence? Lugar de disputa.

O deslocamento (a permanência provisória instaurada pelo ato de "caminhar/protestar") é, ao mesmo tempo, um ocupar/desocupar. Vadio, um antimonumento impreciso.

Precisamente, o termo vadio é vago.

**VAZIO
CHEIO**



... este projeto também busca entender e tornar visível possíveis conexões entre algumas ações efêmeras, que acontecem como situações interativas - no sentido de que os trabalhos/textos surgem no cruzamento de pessoas - e trabalhos que pensam questões de suas representações nos espaços que circulam.

O *trabalho*¹¹ em rede, colaborativo, tem muitas formas de aparecer, utilizando os trânsitos da arte para marcar uma presença não lógica na cadeia dos acontecimentos cotidianos. Nesta pesquisa, não me interessa a lógica da *assemblée*,¹² reunião de sujeitos que atuam em um desejo de unidade, de uma maioria de demanda e legitimação. O que me interessa são as conexões que acontecem a partir do improvisado, do imprevisto e do invisível, este último pensado como estruturante dos trabalhos surgidos e cadência de eventos que possibilitam o surgimento de uma visualidade, mais um exercício de percepção e atenção do que acordos pré-firmados, já conhecidos. Um trabalho pode ser percebido dias depois de ter acontecido; ele pode ser um enunciado que cria a situação possível de sua realidade. Outros trabalhos surgem como vídeos, inscrições com fita isolante, desenhos, ações - registros precários de situações pinçadas, trabalhadas e reinseridas na estrutura cotidiana do *mundo real*.¹³ Tornar artístico o cotidiano, ou cotidianizar a arte não é meu foco, mas aproveitar o que gera desse movimento entre os dois, construir situações - estéticas, éticas e políticas - como parte

de um exercício de pensar outras formas de viver que não sejam as atuais formas de consumo, de locomoção, de habitação, de alimentação, de lazer.

Assumindo então os processos artísticos como geradores das questões, e não me prendendo à uma formulada em outro contexto, o que restou foi deixar a pesquisa ser guiada pelas especificidades deste estado de busca, com todas as benesses e dificuldades que ele abarcasse. As perguntas formuladas no projeto inicial ainda surgiram como orientadoras, indicando caminhos dentro de um processo vivo, seguindo-o e não o determinando.

Como o trabalho de arte, a partir de meus processos, pode acontecer a partir do/no encontro?

Como se colocar como um terceiro, um ativador de situações, e não apenas um "criador" de objetos/imagens? Como a função artista pode se tornar a função de um cooperador (3º)?

Como a linguagem, esta instabilidade, que claudica, mas permite, nossa relação com o mundo, pode ser instrumento de ativações de circuitos? Como ela pode criar encontros? até que ponto ela é provocadora? Quais seus limites de comunicação? Existe contato sem comunicação? E os ruídos que surgem de uma comunicação falha, fragmentada - parte de dois?

Neste espaço de indeterminação, a noção de encontro como prática artística desloca-se dos aspectos formais do trabalho, partindo para seus aspectos processuais e pragmáticos. Não mais assinalar espaços como lugares de encontros, mas colocar-se nas fronteiras do que distingue a ação artística da ação política ou corriqueira/cotidiana, atentando para os processos coletivos díspares que movem os caminhos de um trabalho artístico. *O enunciado é sempre coletivo, mesmo quando parece emitido por uma singularidade.*¹⁴

Esta é a estratégia da situação **Ocupação Mesmo**¹⁵, construído a partir de relações afetivas, de determinações burocráticas, de negativas e acolhimento: situações que se somam à estrutura de trabalho, já trabalho de arte desde o primeiro encontro para pensar o projeto, em novembro de 2015.

Toda produção de arte é produção de mais de um. Duchamp já dizia que o observador cria a obra¹⁶, ao significá-la, ao colocar-se em frente a ela, dando-lhe uso, fazendo-a arte. Dado o distanciamento temporal e o entendimento de que o pensamento de Duchamp pressupõe um objeto para ser entendido como obra, os trabalhos que propus muitas vezes partiu deste outro, em casos que não era ele próprio o trabalho, ou a relação entre nós dois.

Singularidades coletivas, os trabalhos que aconteceram durante estes dois anos não se posicionaram como uma construção sistemática a priori: criação de ambientes ou partituras com ações ensaiadas ou previstas. As três situações que estruturam esta pesquisa [**recital de placas de carros; Ocupação Mesmo; notas sobre o subsolo**, e outras propostas que surgiram concomitantemente] aconteceram a partir de conversas que orientaram muito do que foi feito, e se me interessa o encontro como trabalho de arte, ali já havia a gênese dos trabalhos estruturados depois. Ali também foi arte.

Esta atenção aos encontros que constituem práticas coletivas - artísticas e cotidianas - fortaleceu as ações e propostas que surgiram neste período e é assim que é desenvolvido o **recital de placas de carros**, embebido de minhas ações cotidianas, no lodo das repetições naquele primeiro semestre de 2016 – subir e descer o morro da Lagoa da Conceição sobre uma moto, ir e voltar da Udesc para casa, conhecer a ilha. Território novo.

Os trabalhos surgiram na relação entre o que vivi fora dos muros da Udesc, e o conhecimento construído ali: Russolo, Kaprow, Brusky, Cage, Acconci, Goldsmith, Boal, Basbaum, Clark, Ono, Oiticica e Mesmo outros que surgirão nas linhas seguintes ou nas *entrelhas*. Essas ações, corriqueiras, se é possível chamá-las assim, encontram seus pares artísticos, existindo por eles e os fazendo sentido.

Recital de placas de carros, neste contexto, é abordado enquanto um trabalho coletivo, por entender a cidade – seus transeuntes, suas estruturas físicas e simbólicas – como ordenadora de um texto que surge ao ser captado-cooptado por um sujeito, coletivo eu singular. Os motoristas, com seus carros velozes, participam de tal ação, mesmo que involuntariamente, fornecendo material suficiente para que o texto pudesse ser constituído. Texto que aparece invocado pela fala. Texto coletivo. *Edificação de formas de vida das quais possa emergir uma escrita*.¹⁷ Deste modo, o trabalho coletivo é entendido não apenas em seu aspecto operacional – quantidade de pessoas reunidas em determinado espaço, esclarecidas minimamente quanto aos objetivos propostos – mas também na indeterminação do que escapa ao que é sugerido e principalmente, ao que é controlado pelo artista-propositor.

Do mesmo modo, a situação **Ocupação Mesmo**, realizada em parceria com Silfarlem de Oliveira, que é constantemente (re)apresentada como construção, ao invés de exposição. Construção de um espaço de passagem, indeterminado, constantemente em processo de montagem e desmontagem, onde nenhum gesto é considerado definitivo e nenhum resquício deve ser considerado bom o suficiente para que não possa ser realocado e desfeito.

galeria-casa, galeria-restaurant, galeria-cinema, galeria-discoteca, galeria-biblioteca.

*Edificações em permanente estado de construção que, ao mesmo tempo, são moradias e possibilidades de habitação.*¹⁸

A escrita é e está nesses processos com todas suas possibilidades de criar realidades, ordenar elementos conflitantes e romper estruturas confortáveis. Nestes trabalhos ela surge como voz, como grafia, linhas negras invadindo superfícies precárias. Texto que cai em minutos, horas, poucos dias, às vezes pende, sombra fraca de potências.

Escrita/texto que aparece como vírus, *pequena unidade de palavra e imagem*,¹⁹ articuladora de um *caminho transversal (que coloca em relação binarismos e campos opostos)*.²⁰ A palavra agora é um vírus. Neste processo de *contato-contágio* o texto surge como um *agente mediador, em seu duplo trânsito, ao mesmo tempo mediado e imediato, e em dupla presença, ao mesmo tempo parte da obra e estranho a ela*.²¹

Qual a possibilidade de realizar um trabalho coletivo hoje?

O que é um trabalho coletivo no contexto social, político e artístico em que estamos inseridos, o qual é gerado por nós e nos gera?

A Ocupação Mesmo, o em vão vigia a sentinela, o ocupado/desocupado, o recital de placas de carros, notas sobre o subsolo são trabalhos de seu tempo, não são e nem tentam ser anacrônicos, ao contrário, pretendem tensionar os regimes de visibilidade impostos hierarquicamente. O que surge são ações efêmeras, impróprias, precárias. estratégias de contornar os controles, invisíveis.

Quedas e levantes de governos – ilegitimidade de todos -, nenhum lugar é seguro e nenhum lugar é seu. A transitoriedade do poder aponta para sua característica fluida,

impessoal, frágil.

Corpos ocupam estruturas – é nela que o poder está? - adolescentes levam a luta. Sem cabeça, sem centro. Encontros que se formam sem deixar rastros. Eles não são necessários. estratégias de invisibilidade. clandestino.

A linguagem é utilizada para iludir. Cria-se ambientes favoráveis, percepções moldadas. A maré é artificial. Usei esta maré. Tentei escancarar sua característica como linguagem, transitória e intencional. Entendo que a linguagem molda o mundo (nossas percepções são linguagem) e ela surgiu fragmentada e dissimulada nos objetos e situações que propus.

A pesquisa acontece então partindo de formas subjetivas de coletividades, não programadas, abordando o outro como um ponto onde se concatena ações e construções - deste outro e de si (um outro). O que passo a entender então como trabalhos coletivos tem como referência, entre outras, os processos de escrita e leitura desenvolvido por Vito Acconci. Se para ele, tais processos ultrapassam os limites do livro, do texto e da palavra, estendendo-se ao gesto, entendo que essas práticas coletivas, de encontros, acontecem nas fricções entre passagens, no contínuo esgarçar do pano. Encontros e conexões de pessoas. Em alguns casos, estes encontros são resquícios de escritas, em outros eles são geradores delas. Produção textual *sob/sobre*²² essas afetações. Cópia, diário, anotação, apropriações: *não existem textos originais, como tampouco há línguas nacionais puras às quais estes possam ser remetidos. Toda leitura já é um processo de tradução.*²³

O ponto de partida do projeto escriturário é o trabalho como se achar no mar profundo?²⁴ - instalação realizada em 2014, constituída por 1.050 fitas isolantes dentro do espaço expositivo. O visitante da instalação poderia pegar a fita que quisesse e desenvolver a forma que bem entendesse,

dialogando diretamente com o título-pergunta. Gestos que tornam visível o diálogo que surge fragmentado, cujo destinatário é o título. Acúmulo caótico de respostas e ensaios, que resta enquanto massa escura e pesada. Conversa que acontece por deslocamentos de posições: sujeito que *aparece desaparecendo*.²⁵

OCUPADO
DESOCUPADO

DESOCUPADO
OCUPADO

DESOCUPADO

OCUPADO

ESPER

(RE)W

RO TUA

OLTA



MÉL TUNTHI MEQUISI MIGUI MIQUISI ÉULIGÊ MELELE MIQUI MEJÍVE EÍTÊ GEIÁ TEI
TEJE NELE QÚUIS GIGUE MÉUGUI MESSI DÁQUI MEÚ BEEE ÉUMIGE MESSÍLI
QUIQUE MÉNEGUE MÍGÓ EÍÉRRE MÍ MESSÍLI MEJÍQUE MEJÊ MELIER CÚHRI MÊR
OÊ ADÍZI MEJIBE NONUTIS NONOTE CUVIGÊ MEJÍÔ CHICRIDO CIRRI MEGÊ RAÍ
MIQUE MILESSI QUÍQUE TEJE ÁCA CLEÔ MELÔ QUE MEDÍLE MEIÊ MELÊ MEÔ
MEJEU MELIZE MIRRÚ MEJUIQUI MÊGO ÁTIBI EEES ORRO MIJA DIS MIGIR CUM
MIIÊ AXIZE MIQUE SIMM MEJITE MESIÚ MHIJI HUM QUIQUE NESS NEJEÔ MELEQUE
MÊQUE MÊH MECITE MEJIVÊ EÔ MILEQUE MÊ CÁRR AZIQUE DÊS MEJEÔN QUIDE
TÊVESSÍ MELÚM TÍSTE MENÚM ASMUN ITASHI MACÚ QUÍDI IZIQUE ASIDITI ETÉO
GIDÚH FITÍN MELÚXI DISDI MIQUÉS QUIJE SÉDETI MIJIFI MILISH NESSEN NEÔ
NÊJA MIER UNCÁ MEJISSE MEGÍ QUEBE CÚR MEJÍDE MEBESH MELEM AIÔ MEBISH
AIÔ QUÍA ÉTELI MEQUIS MELÔ MELEM MÊJÍVI AUSHIT MILÓ MILÊN MÍQUI ÓQUEJE
ÓU EIQUE MÉQUI MELEZE MEMM MEJÔ MILÉQUI MIRROR UIR ÓQUEJÊ ÓGEBÊ MILÉ
MILÔ MÊMÉLE ENZO ÓQUEJÊ MIGUE QUES MILÊ MIJÊLI ÉCOU MÊPÊBÊ MIGUIÚS
ITINI MEJÍPÊ MEJÍDÊ ESSEDÊ MÍTI IZA MILÔ MIJÍDE MIJÍÔ MIDÍTE TOUS ÉQUEO
MIFIM NIJEÔ NIQUE NIBITI ÉQUIÔ CÁ QUEPÁ MELETE NIQUE ÓTÊ MIMÍDE MEÔ
MEQUISS NELEJE NIGUIJE NIJISSE NIIRTE QUÍTI ÓQUISSÔ URELÊ MEMEDÍ NEO
NICE NIJEM URELEDÊ URIQUEÔ MILENÊ NEÓ NIQUEÔ MELÉR GISSE CUÁ TUDO
ÓTEGÊ QUEÔ MÍJEFE MÍSSEBE EZICÁ MIGO MEGÍQUE MEGISSE LES DIQUIS SÉR
NÍJITE CÔFI QUÉO CÚTIZ MÉJI MICUÓ ÁPIDIS MISSE TEODI DÉ MILIQUÊ MIQUÍZE
MIQUÍVE ÁPIDI NEJÊVE MEM GÊLE MEJÍVE MESSIU QUÍÁ MEJÍPE ENDE ILIQUE
NISSE MEXIQUE MEMEM ALEQUISI AQUISI MEJÍSSE MÉR MISSILE MEJEU MÉSSIER
UNDÍE MINSEGE MÊI DIZIER MELEGÊDI MESSIBIM MÉGI MIGÉR NÍVE NESSÍDI ÉQUÍ
MÊLI NESSISSI MEQUIU IRSSI QUDÍ CURM IULISSE MELÍQUE MÊGI MOUR NIQUE
AÍS MELÍTI MÍCUÔ MELIGO CUS ÁTI DÊIGI OEUFUÔ ELISSI CLÉQUITIS ÔEO
MEÔÊQUI MÊ DÊGI ÁTI MEJÍTI FÍQUIZE SIBÊLI MILÍBLI MIÓ MIM NÉQUIS QUEJÍ CÚS
MÍJITE MIJOTI MEÔBI MIN.

Um sujeito se posiciona sob uma árvore mirrada, sozinha, no canteiro que divide duas mãos de uma movimentada avenida. Talvez a escolha daquele lugar aconteça por ser um dos poucos sombreados. O certo é que esse sujeito, vestido da forma mais comum possível, poderia passar despercebido por inúmeros locais. Posicionado, ele observa por alguns segundos os carros em seus trajetos, como cavalos-marinhos nascendo. Na mão direita carrega um megafone branco, pequeno. Carrega também um gravador de áudio escondido entre a palma da mão e o punho do megafone branco.

Um carro: **MÉL.** Outros: **TIJIQUE, TUNTHI, MEQUISI...** o sujeito começa a ler as placas que avançam em sua direção - a voz suave, com a mesma entonação utilizada para pedir uma informação à um estranho ou conversar com um amigo em um local de pouco ruído. A leitura é iniciada sem anúncios. **Ele estava ali e só começou a falar,** diriam alguns. Sem alteração da voz – do corpo – o som que sai pelo megafone é familiar aos discursos de anunciantes e vendedores de lojas populares, flertando sempre com os clientes.

*Só aqui na casa da china você encontra o que precisa!
Só aqui temos o melhor preço! Na casa de calçados Sopé
você têm os melhores descontos, o melhor atendimento! Quinze
opções de pratos quentes e vinte de pratos frios, por apenas
quinze e noventa. Liquidação total! hoje você compra mais e
paga menos! só hoje, na Princesinha bijuterias...*

A voz, impessoal porque comum, traz em sua carga metálica a semelhança com as vozes dos guichês de rodoviá-

rias – [de quem é a voz do guichê?]. É voz mediada, voz fabricada e voz terceira. A potência da voz a transforma em outra coisa, e que ainda assim é ela, pois só fora possível por sua potência. Há um distanciamento entre a boca que fala e a voz que se escuta. Raquel Stolf diz sobre *uma palavra que desgruda da fala e fica de pé, sozinha na sala*.²⁶ Uma palavra que não é mais corpo, mas detendo em si a força de permanecer, rolando moínhos séculos após ter sido dita. *Um creme de sons opacos, quase sólidos*. A fala deste²⁷ sujeito, na ilha que divide as duas pistas, não é mais dele – se é que um dia fora –, é materialização da fala da cidade, assumindo para si características dela: é prédio frio, britadeira seca, freada de carro, estouro, tropique, é tiro, porrada e bomba, é escrita pelo atraso do ônibus em quinze minutos, consequência de uma briga entre os passageiros no momento em que ele iria sair. Fala coordenada pela queda de energia de uma empresa que, por esse motivo, liberou seus funcionários para casa alguns minutos antes do horário. As pausas são ditadas por problemas nos semáforos, demorando um minuto a mais para liberar o fluxo de carros apressados ou talvez pela precisão destes semáforos, pois haviam sido calibrados no dia anterior. **GIDUH, FITIN.**

O sujeito sob a árvore aproxima o megafone da boca. quase-beijo. Um milímetro antes da simbiose entre homem e máquina. Micro-espaco que existe para afirmar que a voz metalizada, embora estrangeira, ainda lhe pertence: Não houvera total entrega? **ITINI, MEJIVÊ, ESSEDÊ.** Soa como estrangeiro: русский язык, *nheegatu*, ελληνικά, *ndebele* - dialetos longínquos e locais, impronunciáveis daqui. O desconhecido recebe o nome de forasteiro. É a *dispersão de babel*,²⁸ primeira orgia linguística, não uma *punição*,²⁹ mas a única possibilidade de comunicação. A suspensão dos sentidos fixos atribuídos à fala, tornada de uma só vez expressão desvairada, instaura um acordo aceito pelos interlocutores: não há fixidez.

Sem pudor, o sujeito aponta o megafone em direção a cada carro que passa por ele, e não procura esconder que dizia o que estava ali, em frente a si. **MEXIQUE, MEN, MELIGO. Beeeeeeeeee beeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee. TEVÊSI, MELÊM, CÚR.**

Neste dia, quinze minutos de leitura, não mais do que isso. Sua fala é ruído sutil na estrutura sonora da cidade, que embora apregoe os ideais de sentido, ordem e razão, não consegue dizê-los a não ser partindo de um contraposto – suas características mais marcantes: desorientação, instabilidade, excesso. **MÍGER, NISE, NESSIDE.** O homem não se movimenta muito, não anda atrás de ouvintes, tampouco procura um local com maior movimento de carros – sua partitura se forma com o que aparece, com o que encalha nessa curva. A imobilidade de um permite que o encontro aconteça: **parei para que você passasse por mim.** Encontro que acontece pelo acaso, no aqui e o agora, parte de uma *tecnologia acidental*.³⁰ Estar na cidade é estar disponível para as intempéries da vida, disponível para o acidente, para o esbarro, não enquanto situação predestinada, mas como consequência de insondáveis intenções. *Retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer a ordem. No lugar da rotina, o insólito, o imprevisto.*³¹ O acaso como a principal estrutura da partitura executada: O *listen*³² de Max Neuhaus, indicando que a música agora estava na cidade; o ruído da chuva que se mescla à apresentação de John Cage; a imprecisão das proposições de Yoko Ono,³³ da escrita de Vito Acconci,³⁴ do precário de Lygia Clark³⁵ e Hélio Oiticica.³⁶

O acaso – inerente à esses exemplos citados – acontece tanto pela localização dessas situações – a cidade e os trânsitos que lhe são próprios, por exemplo – como pela criação de estruturas que lhe torne possível, como é o caso dos mecanismos de produção de sons desenvolvidos

pelo italiano Luigi Russolo, chamados *Intonarumori*. São máquinas em forma de caixa, com diversos tamanhos, possuindo uma manivela em um dos lados e uma saída amplificadora de som. Ao serem movidas, as manivelas ativam mecanismos específicos que lidam com a realidade dos sons de outra maneira, não musical, não linear, tampouco racional, opondo-se assim à busca da *pureza de sons*,³⁷ que Luigi Russolo afirma ser o foco da tradição musical ocidental. Inserindo outras estruturas tonais – infinitas e variáveis – e explorando a dissonância, que nossa sensibilidade requer, Russolo firma as bases da música do século XX, prevendo que os músicos futuristas, ao invés de juntarem-se para *aumentar o gemido lamentoso dos violinos*, não imitariam mais os ruídos do mundo, mas *os recombinariam de acordo com a fantasia artística de cada um*.³⁸

Em 1913, Russolo encaminha à Balilla Pratella, compositor futurista, o texto *L'art dei rumori*,³⁹ onde apresenta as bases de um novo tipo de composição musical, o *ruído*,⁴⁰ que se contrapõe à tradicional ideia de *som*.⁴¹ O ruído, enquanto elemento não dissonante e arbitrariamente deslocado da realidade não é limitado pelas estreitas margens dos padrões tonais tradicionais, que assemelham-se à toda arte com intenções de sublimação, colocando-se além do mundo e ignorando toda a sorte de possibilidades que não se encaixam em seus padrões idealizados. O ruído é contingente ao acaso, tem neste um potencializador.

Paralelamente a vanguarda russa parte para o incomunicável, para uma *proto-linguagem zaum*⁴² que assegurasse a imediatidade absoluta do dizer. Os poemas de Velimir Khlebnikov, um de seus expoentes, utilizam a linguagem não enquanto elemento secundário e meio de aparição da narrativa, mas como elemento primário, em toda sua potência matérica. É desejado o que se fala, e não somente sobre o que se fala. E embora a poesia de

Khlebnikov, Krutcheniyyk e Iliazd não tenham penetrado na Europa Ocidental de maneira tão evidente, alguns fragmentos são levados a conhecimento do público *via Kandinsky, que mandou recitar poemas de Khlebnikov no Cabaré Voltaire em 1916.*⁴³ Ecos dessa linguagem zaum inspiram Hugo Ball a *inventar* uma linguagem baseada na *fala das crianças e de uma comunicação pré-gramatical*.⁴⁴

Em recital de placas de carros surge algumas questões: Que leitura é essa sem escritor? O que se quebra nessa inversão, de um texto que só existe após sua leitura, que não foi escrito para ser recitado, mas só surge quando a voz o convoca? Que leitor é esse que também é escritor? Os outros não são apenas leitores, mas leitura, são leitores e leituras simultaneamente: o condutor do carro que gera a escrita é também leitor dessa escrita – a singularidade do motorista naquele momento é geradora da leitura, assim como o faz leitor do texto construído. Ele escreve e se vê sendo escrito. A situação é um ciclo. Afeto mútuo.

Vito Acconci desenvolve, nos anos 1970, um método de pesquisa artística em um terreno que tenho transitado recentemente, a *escrita performativa*.⁴⁵ Ora como desdobramento de uma ação, ora como desencadeador desta mesma ação. Vito Acconci extrapola os limites da página mallarmaica ao abordar a ação física como parte constituinte de um texto. Este texto reconstrói os limites da escrita para além da página.

O texto que surge desta operação não é limitado à página, tampouco ao formato impresso ou a sequências de letras e códigos: ele é a ação do braço que se estende, segurando uma câmera a partir de orientações específicas. O texto é o dedo que aciona o dispositivo e registra a imagem. Ele é a imagem que resulta deste movimento. O texto são os registros e impressões anotados posteriormente. *A página ...*

*não compete com elementos externos mas é utilizada, ao invés disso, ao lado deles. Usar [a] página como o início de um evento que continua acontecendo, além da página; usar a página para firmar os limites de um evento, ou uma série de eventos, que acontecem no espaço externo.*⁴⁶ Vito Acconci amplia a noção do que é o escrever, que me lembra inclusive as indagações levantadas por Néstor Canclini *em o mundo inteiro como lugar estranho*,⁴⁷ ao questionar como e onde se lê, argumentando que nossa cultura determina como leitores apenas aqueles que acessam livros impressos, mas que a leitura se daria de maneira muito mais diluída e imprevisível, realizando-se a partir de conexões inusuais, como o vídeo, a fotografia e até mesmo os sons. Obviamente os contextos em que tais afirmações são feitas diferem-se, e embora elas sejam próximas, seus objetivos são outros. Canclini estrutura seu argumento a partir do entendimento de leitura como acesso à informação, e que essa leitura poderia se dar de diversas maneiras: ao invés da leitura sobre as características de um determinado local, é mais fácil consultar o Google Street View. Por outro lado, o processo de escrita de Acconci se dá pelo que não é informado, pela incerteza que existe entre os processos. É uma escrita que não se coloca como leitura do mundo, mas como criadora de mundos, atenta às possibilidades de escrita/criação. Um corpo que anda e registra o que ficou para trás, indica uma escrita que não é pensada no formato livro, não surge dele, nem encontra nele seu porto ou campo de visibilidade.

Um dos trabalhos de Acconci, que apresenta uma problemática entre texto e fala, é um vídeo de 1974, chamado *open book*,⁴⁸ onde a câmera foca bem de perto a boca do artista, com seus dentes aparentes e a língua mergulhada em saliva. A voz confusa que sai daquele orifício escuro murmura *Eu te aceitarei, eu não vou te derrubar, eu não vou te expulsar... Estou aberto para você, eu estou aberto para tudo.... Isso não é uma armadilha, nós podemos*

entrar, isso, entre..., tentando estabelecer algum tipo de contato com um outro, desejando ser aceito e aceitar, criar uma relação que tampouco parece livre de suspeitas. O livro aberto, armadilha pronta, chamando para dentro de si: *Isso não é uma armadilha [...] sim, entre.*

boca-livro
fala-escrita
sujeito-leitor

sujeito-escrita
boca-leitura
fala-sujeito

Conversa em tempos distintos, fragmentada, assim como o diálogo de Robert Filliou e Roy Kiyooka em *footnote to footnote a (vídeo - breakfast with Roy Kiyooka)*. *Classificar a linguagem como um tronco à deriva*.⁴⁹

A leitura de placas de carros – geradora da escrita que a sucede – é um exercício de comunicação fragmentada, que não acontece através de códigos conhecidos, mas pela improvisação. A construção deste texto se utiliza de outros aspectos do aparelho fonador para existir: o rangido, o murmúrio, o gutural e o agudo. É um encontro onde não se espera conhecer o outro, mas colocando-se como placas tectônicas sobrepostas, provocar deslizamentos. A questão – se é que há uma questão – ainda espera.

Como o sujeito que realiza a leitura de placas é visto pelos que passam por ele? Como estas pessoas são vistas pelo sujeito?

O que ele está fazendo? Pergunta um homem ao rapaz que registra a ação. isso é um trabalho de arte. responde o rapaz.

Sem que houvesse sido planejado, o câmara torna-se intermediário, colocando-se entre a ação e o pouco público que passava pelo local. No curto diálogo entre transeunte e [o agora] mediador, percebe-se uma tentativa de delimitar o vazio da ação como elemento cognoscível: *isto é um trabalho de arte*, fazendo girar, em torno dessa afirmação, a existência do trabalho e seus possíveis sentidos. Agora, com a sentença, um vazio surge como parte intrínseca de tal ato, pois ao denominar a ação enquanto artística, a parede da afirmação se impõe, mal a questão se coloca suspensa – flutuante e efêmera. Blanchot: *Não obstante, logo que o "sim" é pronunciado [...] percebemos o que se perdeu. Por um instante transformado em pura possibilidade, o estado de coisas não volta ao que era. O sim categórico não pode devolver aquilo que por um momento foi apenas possível.*⁵⁰ A categoria Arte, quando parte de um jogo cujas regras são reconhecidos por dois ou mais, funciona tal qual o sim categórico e abrupto que Blanchot coloca como a desgraça da questão. Aqui, por ter sido chamado à discussão, o termo Arte traz junto a si outras implicações, entre elas o sujeito artista, que se antes era ele – o sujeito, agora sou eu – o artista. As ações que não cabem na ordem do dia são batizadas de arte, assim se atenua um pouco sua potência? *Ou não? Ou ainda: a desordem do dia pode se infiltrar sem batismo? [será que não é aí que arte/vida se misturam, mesmo que seja breve, anônimo?]*⁵¹

MIGUIÚS, MESSIBIM, QUEÔ. ARTE. A leitura que realizo em espaço público, no recital de placas de carros, e que se projeta aos quatro ventos, traz em seu referencial imagético elementos que remetem em alguns aspectos a algumas das práticas dos futuristas e da vanguarda russa. A percepção do entorno como meio de tomada de consciência de si e do mundo interessa-me enquanto utopia artística, como *extraterritorialidade*⁵² necessária para produzir outros modos de viver, que acontece a partir da desestabilização dos signos e

da linguagem, questionando a vigente a partir da criação de outras possíveis, alterar os sentidos.

O megafone, utilizado para inflamar grandes ajuntamentos de pessoas, e a pose altiva, olhando diretamente para cada carro não pretende deixar dúvidas sobre a participação de cada motorista naquela leitura: - Grato meus caros! Sem vocês, nada disso teria sido possível!, - Sim, evidentemente sei que você não queria participar., Mas você estava passando por ali... foi um encontro tão fortuito que eu não poderia deixar de registrar!!... Sim, sei que entenderás., e embora se pretenda que através deste ato invasivo possa haver um diálogo real entre as partes, soube por Blanchot, em carta enviada diretamente à mim, sobre a ineficácia da ação. O tom duro dizia:

*que saiba que ele não perturba em nada a ordem das coisas. Que pressinta, no entanto, que ele representa um acontecimento de um tipo particular – de que tipo, ele não sabe, um jogo talvez. Que permaneça imóvel, obrigado pelo jogo a ser o parceiro de alguém que não joga.*⁵³

Jogo cujo parceiro não sabe que joga, ou que não joga de fato, mas tal qual as primeiras redes radiofônicas, a conexão telepática com o divino, jogo pensando que participamos juntos. Que não estou ali só, mas que os movimentos ritmados – estrutura codificada da realidade – são efetuados a partir de regras transmitidas telepaticamente aos outros. Quem sabe aí esse jogo de imprecisões, de deslizamentos, possa fazer sentido.

Penso sobre as regras deste jogo, *deste insensato jogo de escrever*,⁵⁴ porque primordialmente esta ação é um exercício de escrita, de transcrição, de cópia. Processo que não é estruturado a partir de um eu-lírico que maneje a linguagem textual de modo que essa sirva de veículo para uma narrativa dialógica ou informacional – utilizando a página como suporte – mas dirigindo-se a elementos exteriores a ela também. Dentro desta perspectiva, *recital de placas de carros* tensiona o processo de uma escrita para além das estruturas que tradicionalmente são relacionadas ao ato de escrever.

Esta escrita, que questiona autorias e hierarquias entre texto, voz e corpo, tem como referência a prática de artistas como Kurt Schwitters, John Cage e outros tantos que, de certo modo, radicalizam a abstração pictórica modernista para a linguagem. Schwitters, principalmente com a *ursonate*,⁵⁵ é um dos primeiros a criar uma poesia sonora onde as formas e organização das letras são utilizadas como partitura visual da recitação poética, prenunciando os *mesósticos*⁵⁶ de John Cage, por exemplo. Kurt Schwitters se apropria do termo sonata, músicas feitas para soarem (normalmente executada por algum instrumento), em oposição ao termo cantata, composto para a voz humana. A *ursonate* de Kurt Schwitters profana o uso clássico do termo, sendo composta para a voz humana. Ao invés de utilizar uma partitura musical como orientadora

da ação, Schwitters utiliza o texto para uma performance de uma voz que soe, que se torne instrumento, que se apresente a si. O texto escrito por Schwitters exige um estudo e preparo por parte do executor, com orientações específicas para a voz. *Não é um texto que não comunica, como acreditam alguns, mas sim um texto a-comunicacional,⁵⁷ que - repito - comunica a si, se apresenta e se coloca como presença no mundo.* Enunciado e visibilidade simultâneos.

A amplitude de algumas das partituras de John Cage, por outro lado, tensiona as relações de hierarquia entre compositor e executor, entre o que é aparente e o que está subterrâneo, entre a partitura e o acaso, mostrando, em trabalhos como *4'33*⁵⁸ – que abarca os ruídos do entorno como possibilidade/impossibilidade de construção de (in)sentidos sonoros, ao assumir a imobilidade do executor como estratégia de acentuação do entorno – uma nova relação entre proposição e execução, que se desloca da música enquanto estrutura tonal rígida para a música enquanto percepção do que nos circunda e a ativação de sons que não se limitam à essas estruturas tonais tradicionais. Esta fricção entre as artes visuais e a música, este espaço novo - incerto - ampliou as possibilidades de atuação de outros artistas, que percebem o espaço entre proposição e execução como campo fértil. *Jamais, entretanto, perde-se de vista o especificamente linguístico, sob pena de confinamento em campos paralelos, ou semelhantes, como a música concreta e a música eletrônica, nas quais, em qualquer caso, as sonoridades são sempre derivadas de partituras precisas, apresentadas em termos musicais.*⁵⁹ George Brecht deriva deste lugar impreciso seus eventos; Yoko Ono suas proposições; Vito Acconci suas performances/escritos.

As práticas de alguns artistas dos anos 1960 e 1970 avançam em cruzar as fronteiras que distinguem os campos, opondo-se ao ideal modernista de uma pureza ou

especificidade, sendo que todas as áreas passam a interessar aos artistas; deste modo a crítica (ou a *campo de enunciação*) avança em apresentar-se simultaneamente ao trabalho artístico (ou *campo de visibilidade*).⁶⁰ O enunciado abstêm-se de seu papel de cúmplice, de coisa externa, que surge junto - assumindo-se como criação - e avança para dentro do trabalho, aparecendo simultaneamente a ela. A simultaneidade do enunciado e da visualidade possibilitam *que os significados se originem efetivamente na atualidade da experiência, sem que resistam sob a forma de uma interioridade fixa e inatingível*.⁶¹ Um processo que se aproveita da imediatez da linguagem para se colocar como visualidade e discurso.

Os trabalhos de Vito Acconci são um exemplo dessa simultaneidade. Sua prática de performance e escrita, ou *escrita performativa*, apresentam ações que se assumem como parte constituinte de um exercício de escrita que antecede e sucede a própria ação, colocando em xeque a noção da autoria, tanto do texto como da performance, por possibilitar que a partir do texto – ou instrução – o outro que não o artista pudesse desdobrar a escrita, alterando significativamente o conteúdo do que é grafado.

Tal intersecção entre artes visuais e escrita, principalmente a escrita literária, está no cerne do conceito de *escrita não-criativa*⁶² proposto por Kenneth Goldsmith, artista cuja prática percorre diferentes modalidades de atuação, com performances de longa duração geradoras de textos e livros; leituras performativas de jornais; apropriação, cópia e distribuição informal de conteúdos sobre vanguarda através da plataforma *ubuweb* e lecionando uma disciplina de *Escrita não-criativa* na Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos.

A *escrita não-criativa* abarca certo tipo de trabalho que destitui alguns dogmas enraizados e naturalizados na

sociedade ocidental. Um dos principais pontos é o abandono de um eu-lírico que falaria de suas experiências ou percepções do mundo a partir da ordenação da linguagem em sequências narrativas ou comunicacionais. Este abandono daria lugar a alguém que se percebesse no mundo como produto e produtor deste e deste lugar, organizaria a abundância de textos existentes nele. Apropriar-se da abundância da escrita. *O mundo está cheio de textos: mais ou menos interessantes. Eu não desejo adicionar mais nenhum à ele*,⁶³ escreve Kenneth Goldsmith, reinterpretando a famosa citação de Douglas Huebler, apropriação que já houvera sido feita por Craig Dworkin. Essa intenção de apropriação, significação e deslocamento dos textos que nos assalta diariamente encontra paralelo com a já citada carta de Luigi Russolo, quando este diz que os músicos do futuro recombinaariam os sons já existentes no mundo de acordo com a fantasia de cada um, e também com o *ready-made*⁶⁴ de Marcel Duchamp, com o objeto cotidiano reestruturado simbolicamente a partir de seu contexto expositivo. Esta prática demanda uma atenção que possibilite que tais sujeitos saibam manejar em diferentes contextos uma produção textual, que rompa com as normas que ditam o que é e o que não é escrita e conseqüentemente, o que é Literatura.

Kenneth Goldsmith argumenta que o material escolhido pelo praticante de *escrita não-criativa*, através de colagens, cópias, plágios e roubo, diz muito mais sobre o escritor do que se este falasse sobre um acontecimento particular, como a cirurgia da mãe, por exemplo. Tal ação falaria sobre a pessoa que escreve e sua relação com as coisas que a cercam a partir de suas escolhas: o que ela seleciona e, principalmente, o que deixa de fora diz muito sobre as possibilidades de reestruturação da linguagem. Por que este texto e não aquele outro? Por que leituras de placas de carros e não de placas de lojas?; por que ler as

letras que compõem estas placas e não os números? Além de ser mais eficaz em comunicar sobre seu autor, a *escrita não-criativa* atesta que qualquer escolha abarca uma grande parcela de criatividade, de decisões.

O contexto é o novo conteúdo, e a máxima de Sol LeWitt ainda soa – *Quando o autor usa uma forma conceitual de escrita, significa que todo o planejamento e as decisões são realizados de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia torna-se uma máquina que faz o texto.*⁶⁵

A sentença acima, apropriada por Goldsmith, é adaptada no contexto da escrita conceitual, substituindo os termos autor por artista e texto ou escrita por arte. A ideia como máquina de fazer textos, surgida de uma atomização da linguagem, colapsada e contextualizada. O escritor como o selecionador e distribuidor da linguagem abundante e disponível. Goldsmith sugere que talvez nossos grandes escritores do futuro sejam programadores de máquinas que escrevam para máquinas ler. A figura do escritor como uma figura entre, não deslocada do mundo, mas inserida neste. Atenta à ele.

O recital de placas de carros não é a seleção e distribuição de textos que surgem a partir dos meios digitais. Não é a reorganização da linguagem que está dada, pois na ação há uma carga de improvisação que também é criadora de linguagem: descentralizada, fragmentada, sem sentido narrativo. *Protolinguagem*. Quando as letras aparecem por três segundos em frente aos meus olhos, não há muito tempo para pensar a melhor forma de tradução daquelas letras em palavras. É o impulso momentâneo que orienta a ação, a improvisação rápida, sem espaço para titubear, cortante e veloz como os carros que avançam. Não há espaço para criar uma estrutura minimamente inteligível, nem pensar em jogos de linguagem que pudesse adensar camadas de

leituras da ação. Como não me coloco como um ponto de redistribuição da linguagem, o papel que me cabe é o de catalisador, onde um texto específico surge. Neste ponto, penso a relação com o conceito de escrita não-criativa de Kenneth Goldsmith e me parece que o recital é uma aproximação de tais ideias, porém mantém algo de original em si. Não um original que surgisse do escritor, mas o original que surge da especificidade da situação. A impossibilidade de reproduzir o mesmo texto duas vezes, seu acontecimento fora do espaço virtual da internet. Ao invés de me posicionar frente ao meu computador reordenando a torrente de informações que me chega, me posiciono no espaço da cidade, traduzindo códigos anônimos que chegam até a mim em uma linguagem ainda anônima, porém afetada, consciente e intencional. O vazio e o nada que surge a partir de uma intenção transformadora.

O processo do recital - de captação rápida e improvisada, como já disse anteriormente - continua e se desdobra na transcrição deste texto oral para um texto escrito. Se, durante a leitura na cidade, o ambiente é permeado de múltiplas variáveis, com transeuntes, carros, equipe de registro, clima etc, o momento de escuta e tradução do texto falado para um texto escrito solicita silêncio. Há a necessidade de atenção a cada frase falada, com diversos retornos no áudio para confirmar o uso de algum acento ou a sequência de letras necessárias para trazer no texto a indeterminação da voz alterada pelo megafone, pela gravação e pelo processo de escrita. Cada palavra é escutada mais de uma vez, em um processo que demora pelo menos três vezes o tempo da leitura na cidade. Este momento não é secundário, em uma possível hierarquia interna do trabalho, pois instaura um espaço de conflito entre voz e texto, entre oralidade e escrita. Paul Zumthor diz sobre essa distância de um texto oral para um texto escrito, afirmando que *o que opõe uma mensagem escrita a uma*

*oral é mais exterior a essas próprias mensagens*⁶⁶ e se estrutura na recepção: a possibilidade de alcance coletivo de um texto falado e o caráter individual de um texto lido, ambos renovando sua unicidade em cada empreitada de leitura. O recital de placas de carros procura atuar nestes dois campos: o da voz e o da escrita. Deste modo o trabalho opera uma torção no processo de constituição de um texto: primeiro ele é falado/invocado/extraído de um referencial quase-abstrato, quase-texto, que são as letras das placas de carros; em seguida codifico esta fala em uma escrita que se apresenta tautologicamente com a mesma fonte gráfica utilizada nas placas dos veículos. Sobre essas estratégias de apresentação falarei mais à frente, no próximo capítulo, por enquanto retomo a discussão sobre a escrita *não-criativa*.

Uma de suas principais estratégias para a aparição de um texto é o uso de práticas coletivas, que podem acontecer tanto descentralizadas - com diálogos sem interlocutores imediatos e desdobrando-se por vias anônimas, em diferentes tempos -, como também surgem em diálogos propositivos - com remetente e destinatário evidentes. É possível então operar tanto por uma via do anonimato, apropriando-se da característica mais evidente da internet, como pela criação de uma persona - também característica da internet. Deste modo, a *escrita não-criativa* é impulsionada pelo surgimento da possibilidade de fragmentação da comunicação entre pares e díspares propiciado pela rede.

Traffic,⁶⁷ livro publicado por Goldsmith, é uma das maneiras mais fiéis de falar sobre a cidade, ou melhor, da cidade falar sobre si. A primeira versão, realizada em 2007 na ilha de Manhattan, é a transcrição - selecionada e editada - do noticiário de trânsito durante o *período de 24 horas de relatórios de tráfego da rádio WINS, em intervalos de dez minutos do primeiro dia do fim de semana do feriado*.⁶⁸ Kenneth Goldsmith não deixa claro em que período iniciou a

transcrição - se meia noite ou meio dia -, isso, somado às falas pinçadas e realocadas, aos personagens que surgem durante o texto, gera um cenário surrealista que não parece ser apropriado do cotidiano. Não há normalidade nele, nos grandes centros urbanos ou não. O que é visível (ou sob o solo) são acordos feitos, renovados constantemente pelo uso que os legitima. As 24 horas transcritas em *Traffic* tecem um comentário sobre a sociedade contemporânea, não a partir de análises do discurso, mas a partir da fala da própria cidade, que assim como a poesia *zaum* – mais interessada em sua própria presença no mundo do que seus significados – apresenta a si, utilizando do trânsito para fazer ser vista, com características dele – *bagunçado, insuportável, enfurecedor, debilitante, mas também desafiador, revigorante, imprevisível.*⁶⁹

A linguagem de *Traffic* é ambígua – caótica e restrita. Caótica por seu personagem principal, o trânsito, ser um elemento de múltiplas unidades, formado pelas ruas, carros, motoristas, câmeras, pedestres, unificados pela voz do narrador – escriturário; Restrita pelos códigos específicos de cada transcrição, entendidos apenas por seus iniciados locais. A primeira versão do texto, é recheada de abreviações das principais rodovias de Manhattan: *GW Bridge, BQE, FDR Drive, Tappan Zee*, entendidas pelos nativos ou iniciados, cujo enunciado confundiria um recém-chegado, deslocalizando-o dentro do espaço descrito. Outra versão, lançada no Brasil em português pela editora Luna, é intitulada *Trânsito - versão compacta e dublada*,⁷⁰ onde ao invés de traduzir o texto original de Goldsmith para o português, a ideia do trabalho é utilizada como instrução para uma versão tupiniquim, com o trânsito paulistano como personagem.

A escrita *não-criativa* é um tipo escrita conceitual - onde a estratégia de composição da escrita é definida a priori, orientando a estrutura de uma escrita acidental - e Kenneth Goldsmith chega a afirmar que não há a

necessidade de ler seus livros;⁷¹ pois ao saber o assunto do livro (como ele foi executado, seu procedimentos, operações), já houve a aproximação necessária do trabalho. Não concordo com essa afirmação, por perceber a força da leitura deste texto apropriado (como acredito ter explicitado nas linhas anteriores a essa). No entanto ao trazer a estratégia operacional ao primeiro plano e a escrita deste texto como desdobramentos do enunciado, se possibilita que o texto publicado pela editora Luna se utilize dos significantes locais para apresentar a proposta de um artista de outro país; texto dublado, não traduzido. Fico me perguntando sobre as diferenças entre os dois, a dublagem operando mais no sentido do que na estrutura sintática, transitando assim com mais liberdade na seleção dos signos (palavras) utilizados. Estaria a dublagem próxima da *transtradução*⁷² de Haroldo de Campos? a tradução, parece, procura se passar pela voz primeira - a que o tradutor intenta transpor idiomas -, procurando traduzir signo por signo, palavra por palavra, buscando uma voz do autor neste novo idioma (sempre um insucesso), no entanto a questão permanece aberta, latente para percursos maiores. Em *Traffic*, como em tantos outros textos conceituais, a ideia é a máquina que move o texto. Ideia como partitura como texto

Estranha, ao ser colocada em evidência, a banalidade do cotidiano assume ares literários, surrealista até. O que está no mundo assume-se ficção, sempre fora.

O recital de placas de carros aproxima-se de *Traffic*, porém realizando algumas alterações nas estratégias de construção do texto. Enquanto Kenneth Goldsmith utiliza-se de um maquinário de captação/transcrição da cidade já existente: os relatórios de tráfego da *Panasonic Jam Cam*, me proponho como mais um sujeito a compor a malha urbana da cidade, partícula deslocada, reconfigurante dos códigos linguísticos estabelecidos, posto que minha estratégia tem sido a seleção,

alteração e circulação dos textos criados em contextos coletivos.

Práticas coletivas não se limitam a ações conscientemente construídas em conjunto, ampliando-se a trabalhos cujas conexões – mais ou menos evidentes, e até mesmo invisíveis, via apropriação, colagem, cópia ou roubo – imperem a existência do outro: mesmo que se autoplague, tal embate só é possível a dois ou mais. O trabalho que nasce então é fruto e propositos de encontros não planejados e muitas vezes não discerníveis, mas o movimento, que é o processo de formação de uma escrita, traz em si todos os gestos que o compõem. Um movimento só vive pela série de deslocamentos que opera ao longo do tempo.

Assim, não é possível dissecar as partes que compõem certos tipos de textos essencialmente coletivos, pois tal ação se pousará sobre eles como mais uma das camadas que os constituem. Texto descentralizado, sem autoria explícita, apenas versões atualizada dele, que cresce exponencialmente. Tal prática não é pacífica, seus resultados nem sempre são potentes e não há uma prática de assembleia, com votações e decisão da maioria. Que bom. Ao perder os últimos grilhões que o prende às tradições modernas, o texto torna-se o local efêmero por excelência, ele não se restringe à organização imposta por um escritor, mas dilui-se em outros textos, surge nas ruas, volta rasurado, colado à outros fragmentos, Frankstein textual levantado da maca que o manteve inerte. Poderíamos falar deste texto como a questão de Blanchot: sempre além, deslizando à menor intenção de aprisionamento, fundindo-se com a resposta, sempre longe porque estamos mergulhado nela. O texto espalhado nos encontros: visíveis e invisíveis.

modos de (s)aparicação

Comentar os modos de aparição do recital de placas de carros é também debruçar-me sobre seu conteúdo. Afinal, *nenhum dos elementos da enunciação é dissociável do enunciado*.⁷³ Seus modos de apresentação evidenciam relações entre oralidade e escrita, acentuando aspectos da leitura como jogo - o leitor deslocando sentidos, reconfigurando os limites do texto -, criando aproximações e distanciamentos entre o texto falado e o texto escrito. Além dos aspectos subjetivos deste exercício de escrita que são rerepresentados em cada situação, os elementos formais são também criadores de fricções visuais, sensórias e relacionais (com o entorno/ com outros trabalhos/ com o público/ com o meio). *A ideia de uma exposição de linguagem parece paradoxal. Contudo, a linguagem pode ser equiparada a um objeto em exposição por meio de técnicas de variação repetitiva, de desagregação de conexões semânticas imediatamente evidentes, de arranjos formais segundo princípios sintáticos ou musicais*,⁷⁴ além de outros aspectos que surgem em contextos de intermédias.

A primeira instância, ou o primeiro momento de aparição do recital é na rua. *A primeira "transmissão" é trabalho de um sujeito utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente ligada a um gesto. A "recepção" vai se fazer pela audição, acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado. Esse ato único é a performance*.⁷⁵ Este primeiro momento da leitura,

localizado no lugar da imprecisão por excelência - a cidade, é caracterizado por seus aspectos efêmeros, instauradores de conexões incomuns, inesperadas. Presença total dos corpos. Situação irreiterável. *As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador.*⁷⁶

O momento seguinte, de escuta e escrita da oralidade prévia, se soma aos elementos de leitura do texto. Ele indica uma dimensão do trabalho que é próprio daquele que copia, do que se concentra para copiar palavras alheias, que é o silêncio e o refazer. No momento de transcrição o tempo se dilata, demora, torna-se denso. É necessário o silêncio, a calma e o retorno (ao áudio, à escrita, à memória). Neste sentido, este segundo momento parece se colocar como negativo do primeiro, a leitura, já afirmada como pura presença, caótica, barulhenta, receptiva. Paul Zumthor diz que os modos de recepção entre uma situação de *oralidade pura e uma pura escritura-leitura*⁷⁷ apresentariam diferenças pela simultaneidade e total presença do corpo no primeiro e um processo sempre individual no segundo, atentando ao tipo de leitura a que Zumthor se refere: leitura silenciosa e deslocada do convívio, a leitura de um livro no isolamento do quarto, por exemplo.

Podemos dizer que a primeira instância de aparição do recital é possível pela multiplicidade dos corpos e pela simultaneidade do enunciado coletivo. Quando um ruído se evidencia da malha de acontecimentos cotidianos, seu entorno é expandido, dilata-se, recorrendo aqui de um conceito de Eugênio Barba que intitulou o trabalho *corpo dilatado*⁷⁸, que fiz em 2012. Este espaço - dilatado, mas ainda inserido no cotidiano da cidade - aponta para a potência da vida, amainada por estruturas normatizadoras (a moral, a fé, o estado, o ego). Os elementos ficcionais da cidade (todos) são ressaltados e, de uma só vez, todo seu aspecto surreal

se apresenta, como acontece em *Traffic*, de Kenneth Goldsmith. A disposição de um corpo em colocar-se no personagem universal, que é a cidade, reestrutura toda a linguagem, e conseqüentemente o real. *O real - portanto a corporeidade, na medida em que ela não é codificada pelo desejo (estruturado pelo imaginário) ou pelo significado (organizado simbólicamente) - é posto em jogo pela presença do corpo, uma vez que a presença física sempre mina todo ordenamento (verbal ou não-verbal) e toda significação.*⁷⁹

Este momento do desvario babélico é reestruturado no isolamento do escritório, lugar de atenção e escuta: **o que eu disse? o que a cidade disse? o que foi dito? como foi dito?** O texto que começa a se formar a partir dessa escuta atenta não devolve o dito - já irrecuperável -, mas provoca redemoinhos textuais, ampliando a área de atuação deste processo de escrita. Esta, mantendo características gráficas de seu referencial - a mesma fonte utilizada nas placas dos carros -, se reconhece, se faz reconhecida e a partir da visualidade, fixa-se.

O escritório - contato moroso, claudicante, com a escrita - é o espaço de re-criação deste texto; também lugar onde trabalhos como em *vão vigia a sentinela* e *escritório* foram desenvolvidos. O escritório é côncavo, lugar de reentrância, no texto e em si. Talvez, no caso de todas as pesquisas que necessitem de uma dimensão de escritura, o escritório não é apenas o lugar de escrita, mas uma das dimensões desta escrita, que não deve ser entendida como extrato final, enquanto afirmativas contundentes, mas como um momento de rearticulação das diversas vozes que compõem um texto. Este, que precede e sucede a escrita, passa por ela em movimento de contínuo, tautologicamente reentrante, errante. *Escrever: tratar de reter algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar umas migalhas precisas ao vazío que se escava*

*continuamente, deixar em alguma parte um sulco, um rastro, uma marca ou alguns signos.*⁸⁰

Há, nesse trabalho, dois tipos de formas de apreensão da voz emitida: pela escrita (codificação compartilhada) e pela voz mediada por dispositivos de som. Dentro da segunda opção, dois modos foram abordados: a leitura apresentada em um aparelho de som, exposto junto à transcrição do texto adesivado sobre uma placa de madeira compensada (pg. 48-94) e no *radiofonias*, programa da rádio Udesc fm, em um programa dedicado à publicação *anecoica* - uma das plataformas de exposição do trabalho. A primeira versão foi apresentada no *3º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea*,⁸¹ que aconteceu em outubro de 2016, em Florianópolis. O texto adesivado sobre a placa, deitada no chão volta ao lugar simbólico de sua origem - o asfalto, o espaço de caminhada, o chão, *"embaixo", a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, onde vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um "texto" urbano que escrevem sem poder lê-lo.*⁸² Entretanto, este texto urbano inapreensível, agora fixado em letras, ilude estabilidade. Por mais que queira, ele é contínuo passageiro.

O texto, escrito com letras em preto, centralizado no suporte e contrastando com o fundo claro deste, utiliza os aspectos legitimadores da arte, ou ao menos aqueles que fazem a Arte ser reconhecida enquanto tal (luz direcionada, distanciamento do toque, aridez estética), para se firmar nos espaços institucionalizados que essa apresentação se dirige. Este texto-imagem, concreto e firme, aparentemente procura sua autonomia, sua presença e sua autossuficiência elucidativa; mas tal feito é desmentido pela voz, que surge mediada três vezes: pelo megafone, pela gravação e pela reprodução/invocação. Essa voz, que percorre outros

espaços/trabalhos, avança além do campo determinado para o trabalho e se coloca em equivalência à escrita, insinua a interdependência de ambas. *É a realidade da linguagem separada do falante.*⁸³

Sempre um jogo dessa dupla presença simultânea, o texto aqui se mostra como desdobramento abstrato, acordo firmado entre os elementos dos sistemas institucionais. O texto fixa-se arquivo e a voz fixa-se memória, aparição fantasmática.

Os modos de apresentação dos trabalhos são determinantes para a história de cada proposta. Na apresentação do recital, por exemplo, posso evidenciar aspectos da captação e gravação, ou seja, a fala e suas problemáticas, ou posso realizar um giro no entendimento da ação e apresentar como outra coisa que não um trabalho sonoro. Os modos de apresentação podem sugerir outros sentidos possíveis dentro de um mesmo trabalho, como é o caso da partitura *Situação Dupla (cor)*,⁸⁴ de Vito Acconci, que nunca foi realizada pelo artista. A proposta é descrita da seguinte maneira: *O trabalho é dividido em duas partes: a primeira parte - atividade: corro (ando) ao lado de uma estrada (qualquer lugar onde haja possibilidade de um fluxo relativamente constante de tráfego) carregando um gravador> Enquanto corro, falo no gravador a cor do carro que passa próximo de mim. A atividade dura um longo tempo, pelo menos meia hora, de preferência uma hora. A segunda parte - obra: a gravação é apresentada como cor.* Embora distinga os dois momentos, fendendo a ação entre seu modo de produção (performance) e seu modo de apresentação (obra), o trabalho de Acconci é um processo de escrita onde o modo de apresentação questiona inclusive a noção de obra, por ser voz (inapreensível) apresentada como pintura (tentativa de reter o real). Do mesmo modo, a grande placa de madeira sobre o chão, com letras adesivadas sobre ela,

se apresenta como desenho, como caligrafia, como *um esforço para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial*.⁸⁵

As formas de apresentação de um trabalho criam diálogos contextuais específicos, atualizando-se em contato com o corpo. *O discurso que alguém me faz sobre o mundo constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo*.⁸⁶ No rádio, por exemplo, onde o trabalho circulou no programa *Radiofonias*⁸⁷ dedicado à publicação sonora/impressa *Anecoica*,⁸⁸ o texto retorna para dentro do carro⁸⁹ - um dos elementos de composição da própria escrita. Nessa reaparição, o outrora anônimo surge recodificado em centenas de carros, assumindo posição de honra neles, sendo singularizado por sua estranheza. Há um processo de articulação de formas de escritas para que este retorno seja possível. Voz terceira, voz mediada, a fala não para de ser sobreposta e filtrada pelos elementos de enunciação específicos (megafone, gravador, rádio), assim vai distanciando-se cada vez mais do corpo, carregando-o, paradoxalmente, na abstração do registro e da escrita, por entender que este texto gravado é contato direto com o mundo. *Em textos acústicos - peças radiofônicas de Beckett, Cage, Henry Chopin e Mayröcker -, o que está em jogo é a variedade das formas sob as quais as vozes, a sonoridade e o ritmo aparecem na mídia do rádio*,⁹⁰ ao mesmo tempo que trazem em si problemáticas específicas de cada trabalho. *A técnica radiofônica isola o som dos corpos visíveis e lhe confere uma qualidade anônima, bem como uma surpreendente memorialidade*.⁹¹

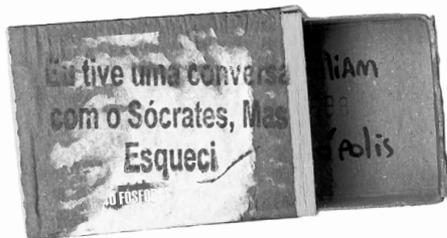
Este trabalho sempre foi exposto em situações coletivas, não que houvesse objeção ou vontade pelo contrário, mas foi assim que aconteceu: exposição, publicação sonora/impressa *anecoica* e veiculação no programa *radiofonias*, exposição *especies de escuta*,⁹² na *sala de leitura - sala de escuta*.⁹³ Principalmente no contexto de

exposição, essa situação de diálogo com outras propostas apresenta questões necessárias ao recital, pois o modo sonoro de sua apresentação não utiliza de aparelhos individualizantes, como fones de ouvido. Ela traz da situação performática inicial sua característica múltipla, falando aos/nos outros trabalhos e se insinuando, se esgueirando nos elementos significantes destes trabalhos.

Entendo assim o recital como um trabalho de múltiplas facetas, e estas linhas surgem como tentativa de compreensão de algumas dessas facetas.

Se a leitura das placas já era uma vontade, ou ao menos uma prática de meu cotidiano, o convite para participar da equipe de organização da publicação sonora/impressa *anecoica*, criou o espaço para articular essa vontade em torno de um processo coletivo de criação de trabalhos sonoros, colocando esta ideia em contato com outras propostas semelhantes ou conflitantes, partindo dos artistas referentes do projeto (grande parte deles foram citados neste texto) e dos outros artistas que estavam participando do projeto. A publicação *anecoica* é um exemplo primoroso de formas díspares de escrita coexistirem. O recital de placas de carros, por exemplo, cruza os limites da folha, invadindo outros trabalhos e se apresentando incompleto, em um primeiro momento. Os diversos suportes utilizados para estruturação do recital mantém o trabalho instigante para mim, pois não enrijece uma única forma de apresentar ou criar questões, mas provoca sempre uma *reinvenção*⁹⁴ dos processos contextuais de apresentação do trabalho.





entrevista fragmentada/alterada do T. Hirschhorn [tradução nossa]

Aqui é onde a ideia de "display" ou "layout" se apresenta: como mostrar meu trabalho, não como um produto ou como um objeto. Eu quero fazer "arte precária" mas não arte povera. Meus trabalhos não tem nada a ver com arte povera. porque é arte barata, os materiais precisam ser baratos também: muito simples, materiais que façam você pensar em pobreza. eu quero fornecer minha própria definição de qualidade, de valor e de riqueza. eu recuso negociar com definições estabelecidas. Eu quero ser responsável por cada parte do meu trabalho. isso é o que eu chamo "trabalhar politicamente" como oposição a "fazer trabalhos políticos". essa é a mudança que eu proponho. os trabalhos de arte não precisam de participação; não é um trabalho de arte interativa. não precisa ser completado pelo público; ele precisa ser um trabalho de arte ativo, autônomo, com a possibilidade de implicação. conflito é a chave, porque se um trabalho de arte só existe porque alguém o usa ou emprega de algum modo, há uma "falta" que eu rejeito. o artista precisa assumir a responsabilidade pelo trabalho de arte, incluindo a responsabilidade por sua falha. a única relação social que eu que eu quero tomar responsabilidade, é a relação entre eu, como artista e os habitantes. o trabalho de arte não cria nenhuma relação social nele mesmo. arte não é anacrônica; é diacrônica. ela confronta a realidade. como um artista, eu me pergunto, estou apto para criar um evento? estou apto para criar encontros? o trabalho apenas provê a possibilidade de ativação. Não é necessário que se ative - nem para o trabalho ou para o espectador. Ainda que haja a possibilidade. A decisão mais importante é estar no espaço durante todo o período de exposição. eu fiz tudo que eu pude para confrontar isso enquanto estava existindo, trazendo minha própria presença à isso, não como um artista, não porque eu sou o veículo da ideia, mas como uma "governanta", a pessoa que tende a isso. É um trabalho complexo, um trabalho problemático, difícil, mas também bonito e forte. Estou convencido de que a aposta para chegar ao fim, de ter realizado, define novos limites para mim.

INCENTIVO
INCENTIVO
INCENTIVO
INCENTIVO
INCENTIVO
INCENTIVO





ocupação mesmo

DESOLVARADO

Chegamos às 8:00. Paramos para um café, baratíssimo por sinal – contrapondo os preços absurdos de Florianópolis. De lá partimos para a galeria – belíssima – uma antiga escola. Grupo Escolar Victor Meirelles, inaugurada em 1913. Escolhemos a Galeria de Arte 2 e iniciamos o descarregamento dos materiais. A primeira intervenção (Ação) foi ligar, no toca disco, o álbum do Fagner: Traduzir-se. Animar um pouco o marasmo da sala vazia.

Enquanto dois de nós foram estacionar o carro, fiz outra intervenção: a palavra ocúpado, colada com vinílica na parede, agregando posteriormente quatro lâmpadas que por acaso trouxe para a exposição.

A ocupação seguinte foi uma colaboração entre nós, iniciada por um ao estender um saco de dormir azul royal e agregando uma fronha com listras brancas e vermelhas trazida pelo outro. A intervenção se completou com uma ceroula branca, que sobre o azul do saco de dormir ficou espetacular.

No meio desse relato nota-se algumas coisas:

- *Você é efetivo ou [provisório]? - Maria do Carmo*
- *Não pode expor, é um documento interno. - Recepcionista da casa de apoio*
- *O Haiti é aqui. [Ele lembrou em conversa com o Kim sobre o comércio informal na rua Hercílio Luz.]*
- *O que é uma música falada?*
- *escolha um disco; escolha uma música; posicione as caixas de som para fora; grite fragmentos do ouvido.*

*Hoje não teve filme. Se tivesse seria o *Fahreheint 451*, do Truffaut. Como no filme, estávamos a procura de abrigo. Achamos. Aparece aí arquivos que não podem aparecer.*

- Apareceu um sujeito interessantíssimo. Com juba como a Bethânia, sem a expansividade dela. Ele tentou colocar uma trepa nas estruturas de iluminação da galeria. Parecia Babel. Ele estava medindo quanto faltava para tocar o céu.

Um de nós encapou o Nietzsche dele. Livro-capa.

-oi, ainda tá fazendo inscrição?

- Que inscrição?

- Ai, péra. Não é aqui? O que é aqui?

- Aqui é...

-Ah, eu tenho uns discos, vou trazer amanhã.

[encontramos com ela depois, no trânsito. Ela estava de moto.]

- Às 22:30 temos que dormir. Regras da casa

- Ele perdeu 1 original porque queria 2 cópias. [Mais vale um original na mão do que duas cópias voando?]

E os feitos?

E a rua?

Modos de dormir ⁹⁵

- *na praça;*
- *na galeria [onde estamos];*
- *no pátio [com os ratos];*
- *no jardim da cirandinha [acampar];*
- *na casa de passagem [onde estamos];*
- *na praia;*
- *na casa alheia;*
- *dormir sentado;*
- *no banco de um carro;*
- *voltar;*
- *no banco;*
- *dormir em pé;*
- *não dormir;*

Modos de ocupar⁹⁶

você está ocupado?

Qual sua ocupação?

Ocupar é preciso?

Desocupar igualmente

cú paixão

ação de ocupar ilegalmente

ocupação de terra

ocupação de ar

ocupação de tempo

préocupação (ocupação prévia a qualquer momento)

Itajaí, 02/08/2016

pão caseiro, café com leite. "Brigou com o sobrinho, por isso a cara inchada...se apanhou é porque fez alguma coisa"

Piá, vou enrolar o meu baseadinho. O pai vai me bater, o pai vai me bater. (vimos depois na rua, ainda falando piá, o pai vai me bater.

- VAI PRA MATRIZ?

- VAMOS DESCER?

Iniciamos com o Gonzaguinha da Vida

preço: o hotel de um milhão de dólares. Win Wenders <?>

VINIS

Gal Costa - Legal

Caetano Veloso – Cinema Transcendental

Caetano Veloso – Joia

Maria Bethânia – Coleção Coletânea nº5

Gal Tropical

Caetano Veloso – London, London

Gilberto Gil – Refavela

Chico Buarque – Meus caros amigos

Deep Purple – In Rock

Raul Seixas – Gitá

The Doors – A live she cried

Cazuza – o tempo não para

Secos e Molhados – [1978]

*Gonzaguinha da Vida – Você se lembra daquela nega
maluca que desfilou pelas ruas de madureira?*

Tim Maia – [1970]

Maria Bethânia – [1980]

Joan Baez – European Tour

Belchior – [1979]

Belchior – Perfil

Belchior – Coração Selvagem

Milton Nascimento: Travessia

Janis Joplin – The legend

Cartola – [1975]

Fagner – Traduzir-se

Elis Regina – [1973]

Maria Bethânia – Pássaro Proibido

Silvio Caldas e Elizete Cardoso

Fagner – Quem viver chorará

LIVROS

Os mortos permanecem jovens
Controversa e dissonância
Obras Escolhidas
Pedagogia da autonomia
Arte Conceitual
Estética de laboratório
Estética da emergência
Evidências do Read
Conceitualismo do Sul/Sur
Artes Plásticas: a crise da hora atual
A paixão segundo G.H.
As palavras
O meio são as mensagens
Guia de Terrenos Baldios
Palavras Ajenas
Mujer
Grapefruit
Inventário de destruições
Trânsito entre arte e política
Terra Incógnita
Espaços autônomos de arte
Fernando Pessoa
Manual da ciência popular
Hacia un perfil del arte latino americano
Outubro
Handball
Caderno de exercícios
Mesmo mnemosyne
ISM
Arte e arquivos
Un coup de dés
Actas tupamaas
Número 2 e 3

OBJETOS

régua

casa pi

um beijo meu

ferramentas

extensão com T

cd (unidade)

porta-livros

cartazes [esperto tua (re)volta]

lençol, coberta, toalha, travesseiro, colcha

fone de ouvido

2 cabides

casaco xadrez

gorro de lã

pacote mesmo

luminária

2 caixas de som

mala

fitas isolante

serrote

serrinha

facão

martelo

caixa de fósforos

isqueiro

fita crepe/durex/fita/cola branca

tesoura [2]

alicate

trena

chave filipis

chave inglesa

serra

lima

escova de aço

saco de dormir

*REFAVELA
ESTÁ TOCANDO NA JANELA
MUITO ALTO E
MUITO BOM*

*Um ocupante observa o fora, e alguém pergunta:
- mas ele faz parte da exposição?*

LIGAÇÕES MESMO

33482229_ não existe [aleatório]

33661761_ Adriana Alcantra – [galeria]

está em NY. Deixamos recado e número de contato para retornar.

33494471_ Bruno [Disk-água] [[galeria]]

Trabalha e estuda. Tentará vir.

33467740_Ana Fogaça. [galeria]

não conseguimos nos entender. O chiado da linha se interpôs.

=33482355_Dayana

ficou de dar uma passadinha [aleatório]

33462705_Orinéia

Disse que sabe onde fica, mas ainda não visitou

Pão Comunista

não é uma biblioteca. é uma sala de leitura.

*Agora sabemos como os trabalhos de arte amanhecem:
deitados em um saco de dormir sobre um colchonete azul.*

FRAGMENTOS DE OUVIDO

- *sou igual vidro: se jogar no chão eu quebro. se pisar em cima eu corto*
- *espero tua revolta. tá escrito*
- *estuda pra ser o lixeiro. no sentido de produzir lixo.*
- *mudei de lugar. acabo de destruir a arte.*
- *eles querem parecer cidade grande, só que com esses ônibus velhos*
- *espero tua revolta é para o visitante voltar alterado. Diego*

Manolo

Nathan Gabriel

Felipe

Três secundaristas apareceram aqui em horários diferentes. Todos são amigos. Todos estão lendo e citaram o Nietzsche . Amanhã faremos uma reunião com eles, para propor uma ação articulando a escola e a galeria. Eles têm um projeto sobre discussões políticas.

- *panfletos*
- *instrução música falada*
- *lambe lambe haiti*
- *crachá/etiqueta [ocupado/desocupado]*
- *nomear ações [ação/bção/cção]*
- *verbos trocados [relação invertida objeto/palavra]*
- *ler este documento todo dia e acrescentar [18h]*
- *reabertura na rua*
- *ocupação-ciclo-casa-escola [semana 2]*

*Um guri assobiou do lado de fora da janela
Hey, quer fazer rolo?
era o disco o tempo não para, do cazuza*

blackfoot [pé preto]. ventania

Chantal Akerman – Les rendez-vous d'Anna

[1h15min33s]. Já sou há um longo tempo... mas não podemos dormir aqui nesse banco... Atinge-nos com força...quer dizer, atinge-nos todos... o olhar fica virado para dentro.

o mesmo: vamos nos ligar, pra nada fazer

Itajaí, 03/08/16

O trabalho como provocação

15:28 – primeira escrita do dia. O folego diminuiu <?> Acredito que não. O outro acredita que sim [acho que eu escrevi que não acreditava para não parecer fraco, mas também acredito]. As funções se acumulam, o trabalho se complexifica. As anotações se tornam mais espaçadas, menos frequentes. O ouvido fica menos atento. Menos fragmentado, mais unificado..

acordamos às 7:30, horário estabelecido para o trabalho começar às 9h. Tem sido gostoso acordar nessa sala – [mas preferiria não].

A total ausência de intimidade irrita em alguns momentos [isso será compartilhado, lido em voz alta às 18h de hoje]

O banho têm sido um refúgio. 20 minutos de vida privada

Enquanto artistas ocupantes, somos sujeitos públicos. Estamos em um espaço público, nossa escovação de dentes é pública, nosso almoço é público, a hora que saímos para o banho é pública. Estamos em um espaço público, não em nossa casa.

Na parte da manhã editei algumas fotos, enquanto o outro finalizava seu relatório de qualificação.

[minha letra está horrível]

11:20: tivemos uma reunião relâmpago com os secundaristas que eu comentei anteriormente [comentei?], propomos fazer uma ação que cruzasse o o ciclo de investigação, a escola e a ocupação. Os guris ficaram de ver com os professores. Acredito que vai rolar.

Ocupado/Desocupado

desocupado: ligar
cama azul: falar
ocúpado: desligar
ferramentas: cochichar
mesa cinza: afetar
mesa de madeira: deslocar
bancos: conversar
prancha madeira: carregar
banco: procurar
mala: meditar
estante: descansar
janela: comer
maní: ver
projedor: ler
colchonetes: pensar

Carol está vindo, e estamos devidamente identificados com os crachás: ocupado-desocupado

Itajaí, 04/08/2016

*Dia 05 de ocupação. Dormi fora, o outro dormiu aqui.
O dia seguiu lentamente, devagar, cansado. Em contrapartida
foi o dia com mais visitantes.*

*Ventania voltou para escutar vinil. Colocou o The Doors e
escutou os dois lados inteiros. Depois escutou apenas um lado
do vinil da Janis Joplin e foi embora. Disse que volta na
próxima semana.*

Dente-de-leão [ruim]

*O foda de participar de edital público nesses tempos é ter que
colocar a logo desse governo golpista nos materiais de
divulgação*

coincidência

dúvida

Marina de Itajaí – debate divide os moradores entre favoráveis e os contrários [ambientalista]

Privatização do porto de Itajaí – o município não consegue arcar com as necessidades de atualização do porto, pois o governo federal não repassa as verbas.

Crise na construção civil de Itajaí – construíram vários edifícios e agora está cheio de apartamento pra vender e nenhum comprador.

Armadores - pescadores

um bairro em Itapema tem o maior índice de suicídio, pois os pescadores venderam suas casas perto da praia e mudaram-se para o bairro do outro lado da rodovia. Agora o acesso à praia está privatizado.

VAI PRO CENTRO?

VAI PRA MATRIZ?

Itajaí, 08/08/2016

Um caderno vazio está desocupado ou ocupado? E um terreno baldio?

Ninguém conta a sua história. O grande problema da arte brasileira é que o Hélio não dançava. Ou será que o grande problema da arte brasileira é que o Hélio dançava?

- crachá ocupado/desocupado*
- ocupação anecoica*
- por que as malas estão escondidas?*

Itajaí, 09/08/2016

Não temos água querido, volte mais tarde – Marli

Acabei de ser roubado. Trocaram a trena por uma oca

gótico

maçom

químico

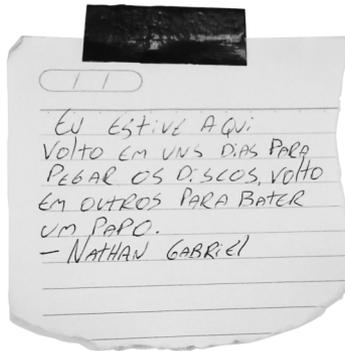
poliglota

descendente de alemão, e índio

cubano

construtor civil

Itajaí, 10/08/2016



EU ESTIVE AQUI
VOLTO EM UNS DIAS PARA
PEGAR OS D. SCOS, VOLTO
EM OUTROS PARA BATER
UM PAPO.
- NATHAN GABRIEL

Itajaí, 11/08/2016

se a coisa tá preta, a coisa tá boa

*enquanto tem gente
procurando pokemón, estou procurando Raul*

Itajaí, 12/08/2016

Desmontagem-mesmo

Desocupação-mesmo

Desapropriação-mesmo

Desaparição-mesmo

Desfalar-mesmo

Desterro-mesmo

Desenterro-mesmo

Desconstrução-mesmo

Descongestionante-mesmo

Desemprego-mesmo

Desrepeito-mesmo

Despedida-mesmo

*mesmo mesmo mesmo mesmo mesmo mesmo mesmo mesmo
mesmo mesmo mesmo*

*outroutro*⁹⁷

OMISSI





ISSIMO

1. a) relativo às sagradas escrituras ou que nelas é versado; b) Encarregado de uma escrituração; c) Escrevente; d) Antigo empregado de Finanças. O título deste trabalho, que se resume a nomear uma função, procura lidar com a realidade - ou as realidades - deste sujeito escrevente. Ao trazer no título a primeira nota, este texto se assume como algo que escapa a si mesmo, existindo em outras composições e lugares. O escriturário, como aquele que tanto atesta algo como o que é versado nas escrituras sagradas, é a figura que exemplifica a possibilidade de ficção e validação em um só gesto. A figura do escriturário é, em certa medida para mim, escorregadia, à margem. Neste trabalho, o escriturário unifica textos vindos de diversas fontes, utilizando de sua posição ambígua e transitória, para dar unidade à massa dispersa que paira nessas folhas. O escriturário está presente em minha produção há um tempo, embora apenas agora apareça enquanto personagem, no entanto sua estratégia de escrita, que deixa se posicionar entre o crível e o duvidoso, está em trabalhos como o *Lattes*,⁹⁸ de 2012, ou o *projeto sala*,⁹⁹ do mesmo ano. Os trabalhos desenvolvidos nesta dissertação tem em si este caráter ambíguo, principalmente a série *escritório*, distribuídas ao longo deste volume. Surgido a partir de referenciais da literatura, o escriturário, ou ao menos como o percebo a partir dessas referências, é próximo ao sujeito que aparece no vídeo *em vão vigia a sentinela*,¹⁰⁰ realizado no mesmo lugar onde desenvolvi a série *escritório*.¹⁰¹ O sujeito deste vídeo não pisca os olhos, não fala, quase não se percebe sua respiração, tentando passar despercebido. O ambiente escuro, iluminado fracamente pela luz verde talvez seja o

espaço de onde o escriturário sugere mundos possíveis, a partir da escrita, do trânsito. É assim que vejo o escriturário.

2. *Ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou rímos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação.* Jacques Rancière. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 64.

3. **notas sobre o subsolo** é o texto subterrâneo deste trabalho. São fragmentos que ampliam os outros textos deste volume, reconfigurando-os aqui e o ampliando fisicamente, em exposição homônima no Memorial Meyer Filho, durante o mês de fevereiro de 2017, em Florianópolis. As notas são indicadoras dos caminhos percorridos para a criação dos trabalhos artísticos, entendendo este texto como mais uma instância de enunciação e aparição visível do fragmento de um processo. Esses pedaços constituem um terceiro texto. O primeiro texto é aquele que gerou a necessidade das notas; o segundo, a relação entre este primeiro texto e a nota correspondente e o terceiro, a leitura dessas notas em sequência crescente. Essas notas são criadas a partir de indivíduos semelhantes: o *homem do subsolo*,¹⁰² do livro *Notas do Subsolo* de Fiodór Dostoiévski ou o *Escrivão Bartebly*,¹⁰³ de Herman Melville. Os dois, de alguma maneira, lidam com o texto em sua profissão (funcionário público e escriturário, respectivamente), e adotam uma posição pessimista frente a questões semelhantes, como a fé, a sociedade ocidental moderna, uma recusa ao trabalho, as questões morais, enfim a tudo preferir não fazer. Porém é um posicionamento que questiona a própria necessidade do escrito, que questiona a próprio processo de escrita. A exposição **notas sobre o subsolo**¹⁰⁴ foi composta dos trabalhos: série *sacolas*,¹⁰⁵ série *escritório* e em vão vigia a sentinela, todos do segundo semestre de 2017.

4. *ato cujo trajeto de alguma maneira tem de ser cumprido pelo outro*,¹⁰⁶ *escoro* é uma lista com 159 palavras contendo como parte de sua grafia a palavra *Leto*. *escoro* é uma busca. Exercício de encontros. Digitando 159 palavras me caço 159 vezes. perdido entre elas, formado por elas, mas também as formando. O corpo pulverizados entre as palavras. A existência enquanto partícula. fragmento. *Letônia* guarda tanto de *Leto* como *Leto* de *Dileto*. O que sou não sou eu, mas o nome que sou. Clarice Lispector, no *paixão segundo G.H.*,¹⁰⁷ disse melhor do que qualquer um. Este trabalho, desenvolvido em 2012, foi apresentado em duas situações diferentes: como publicação impressa experimental (tiragem de 30 exemplares, edição do autor, 2015-2016), circulando em Feiras de Publicação de Artistas em São Paulo, Florianópolis, Curitiba e Londrina; Como desenho instalado, no *Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea 2016*, com a lista de palavras plotadas em vinil adesivado sobre uma placa de madeira compensada.

5. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, com área de concentração em Processos Artísticos Contemporâneos.¹⁰⁸

6. *Este livro é assinado com o nome de um coletivo imaginário. Os seus redatores não são os seus autores.* Comitê Invisível. *A Insurreição que vem*. Brasil: Edições Baratas, 2013, p. 17-18.

7. *Quem é eu? é sempre uma terceira pessoa.* Gilles Deleuze; Félix Guattari. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 86.

8. *O jogo é não só um passatempo, mas também abre caminho para a realidade*. Peter Handke. *Kaspar*. Porto Alegre: Instituto Goeth no Brasil. 1978 (original de 1942). p. 50.

9. *Paradoxalmente, é o excesso de fidelidade, a desmesura mimetizante, que leva a transformação do original.* Thelma Médici Nóbrega. *Transcrição e Hiperfidelidade.* In: USP. Cadernos de Literatura em Tradução. n.7, 2006. p. 253.

10. Inserida na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Udesc, esta pesquisa de mestrado tem como mote o desenvolvimento de uma proposta de escrita enquanto/e criação artística em contextos coletivos – atentando para suas dimensões contextuais, políticas, sociais e estéticas. Se de início o objetivo foi criar situações de encontros que fossem o trabalho de arte em si e não um espaço de produção de objetos coletivos ou coletivos criadores de um único trabalho - o encontro como trabalho de arte -, o trabalho aqui apresentado surge no/do texto, na escrita, ainda que abordando aspectos de coletividade destas. Isso se dá pois algumas especificidades da linha de pesquisa em processos artísticos propiciam um terreno instável, cujos processos de criação são determinantes para os referenciais artísticos e teóricos que se aproximarão depois. Assim a produção de arte é orientadora dos terrenos percorridos, dos pares que caminham juntos no percurso e dos mapas que serão utilizados...

11. *Não gosto do termo "trabalho de arte" porque não sou a favor do trabalho e o termo soa pretensioso. Mas não sei que outro termo usar.* Sol LeWitt. *Parágrafos sobre Arte Conceitual,* 1967. In: Glória Ferreira. Cecília Cotrim (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2006. pg. 181.

12. *A assembleia é o local em que somos obrigados a ouvir idiotices sem poder replicar, exatamente como em frente à televisão; mais do que isso, é o local de uma teatralidade extenuante e tanto mais mentirosa quanto mais mimetiza a sinceridade, a aflição ou o entusiasmo. Aos nossos amigos:*

crise e insurreição. Comitê Invisível. São Paulo: n-1 edições, 2016. p. 70.

13. *As pessoas podem se sentir desconfortáveis com alguns dos projetos exibidos porque eles operam com um pé no domínio da arte contemporânea e outro no âmbito do chamado mundo real. Temos de aprender a viver com esse desconforto, que é algo comparável ao final dos anos 1960, quando artistas começaram a desmaterializar o objeto de arte e trabalhar conceitualmente.* Claire Bishopp em entrevista para Juliana Monachesi, publicado em 06 de dezembro de 2006 na Folha de São Paulo. [<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200610.htm>]: acesso em 31 de janeiro de 2017.

14. *A conhecida fórmula de Guattari e Deleuze, de que "o enunciado é sempre coletivo, mesmo quando parece emitido por uma singularidade" pode ser também compreendida em sua acepção pragmática, (o passo a passo de sua inserção, igualmente conduzindo a processos temporais não-lineares) - isto é, em diálogo com as mediações institucionais, compreendendo limites e agregando vozes.* Ricardo Basbaum. *Em torno do 'vírus de grupo' Seminário Guattari não cessa de proliferar*, In: revista Lugar Comum, nº30. 2010. p.136.

15. **Ocupação Mesmo** é um projeto realizado em 2016 em parceria com o Silfarlem Oliveira e aconteceu em Itajaí - SC, na Casa de Cultura Dide Brandão. O trabalho foi selecionado pelo "edital de ocupação das galerias 1 e 2 da Casa de Cultura Dide Brandão" e ao invés de enviar trabalhos para ocupar o espaço, propomos ocupar o espaço enquanto habitantes, trabalhando, recebendo os visitantes, comendo, bebendo e dormindo no espaço 'expositivo'. Durante o período procuramos levantar possibilidades de estar ocupado ou desocupado, questionando o que é uma ocupação? O que desocupa quando se ocupa um espaço? É possível preencher um espaço ocupado?. O trabalho se constitui em um espaço de experimentação de modos de

habitação, com a disponibilidade de uso para os habitantes de discos de vinis, livros e filmes. Todos os dias houve algum tipo de escrita, que registrasse o que aconteceu e pudesse criar novas situações. Este texto é próximo de um relato, de um diário, porém não se prende à isto, surgindo como listas, recortes e ficção. Durante este trabalho desenvolvemos a ação **ocupado/desocupado**,¹⁰⁹ que abordou outros aspectos da [des]ocupação. Se na **Ocupação Mesmo** há uma centralidade das ações a partir da galeria - que existe aí como campo de enunciado, na ação **ocupado/desocupado**, o centro é movente, o corpo do artista servindo de enunciado, a partir dos diálogos contextuais. O capítulo **Ocupação Mesmo** é o texto escrito por mim e pelo Silfarlem Oliveira. Assume-se aqui, além de uma dimensão expandida da constituição textual, as quatro mãos que redigiram este texto.

16. *Resumindo: o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínseca e assim contribuindo para o ato criador.* Marcel Duchamp. *O ato criador*. In: Gregory Battcock. *A nova arte*, 2013, p. 73.

17. Reinaldo Laddaga. *Estética de Laboratório: estratégias da arte do presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

18. Idem. *Ibidem*. p. 112.

19. *Ao mesmo tempo, são conhecidas as passagens de William S. Burroughs em que enfatiza a condição viral ou virótica das ferramentas comunicativas - sobretudo a palavra; mas o autor norte-americano não se detém aí: acaba por delinear o vírus como "pequena unidade de palavra e imagem" ou "imagem e trilha sonora".* Ricardo Basbaum. *Em torno do 'vírus de grupo' Seminário Guattari não cessa de proliferar*, In: revista Lugar Comum, nº30. 2010. p.137

20. *O recurso para articular um caminho transversal (que coloca em relação binarismos e campos de opostos)*. Idem. p. 143.

21. *viria a ser - para a obra de arte, retomando o que foi apontado acima - a colocação em funcionamento de um agente mediador cuja função seja liminar e operacional: ou seja, em seu duplo trânsito, isto é, ao mesmo tempo mediato e imediato, e em dupla presença, ao mesmo tempo parte da obra e estranho a ela*. Idem. Ibidem. p.143.

22. *Desde minha pesquisa de doutorado, intitulada "Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]", venho investigando relações entre os termos "sob" e "sobre" como pressupostos metodológicos e discursivos para pensar o desenvolvimento de uma pesquisa em arte. O "sob" indica uma escrita sob o efeito de um processo e/ou de um projeto artístico, de seus procedimentos, ações, desvios e percursos (como se uma espécie de estado/situação movesse uma investigação ou ainda, como se o próprio estado "sob" acontecesse enquanto pesquisa), sendo que investigações "sobre" podem ocorrer dentro do estado sob, nele embutido ou acompanhando-o*. Raquel Stolf. *Colocação em encontro de orientação*. 2017.

23. Marie-Hélène Bourcier. (prefácio). *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Beatriz Preciado. São Paulo: n-1 edições.

24. *Como se achar no mar profundo?* é um projeto que desenvolvi no Sesc Fernando de Noronha, em Londrina, no ano de 2014. A instalação é constituída por 1.050 fitas isolantes sobre o chão do ambiente, coberto de lona plástica preta. Dispostos pela sala, alguns bancos e escadas funcionam como superfícies de estabilidade, prometendo uma falsa segurança da irregularidade do chão, alterado pelos ajuntamentos de fitas e o

contato liso e frágil do pé com a lona. Aos visitantes há a sugestão de escrever/desenhar sobre as paredes utilizando as fitas isolantes. Essa sugestão é feita mediante um primeiro gesto meu - um risco no centro de uma parede -, que junto ao título funcionou como gatilho para as ações dos visitantes, que superaram essa sugestão nas paredes e colaram em todas as superfícies possíveis - bancos, escadas, lona, lâmpadas. A pergunta-título instaura uma relação dialógica entre as ações dos participantes; também sugere um terceiro - o artista, o propositor, o escritor - que se apresenta coletivo, escrita coletiva, onde os gestos se somam, reconfiguram outros, preexistentes e se anulam, se solapam, preenchendo o espaço com o anônimato escuro, escrita e censura de si.

25. *Assim, é preciso tornar visível a lógica da visibilidade que torna os trabalhos visíveis. Mas no dissenso, somente o que se dispõe a desaparecer, ou melhor, o que aparece desaparecendo.* Como estar no dissenso? Cayo Honorato e Roberto Winter. In: *Livro para responder*. Rio de Janeiro: Capacete entretenimentos, 2013.

26. Raquel Stolf. Proposição sonora *Pulsa a voz*, que integra a publicação Céu da boca (quase no prelo) e foi também veiculada em versões da instalação Fundo do ar (1993-2016), exposta recentemente na exposição Fundo do ar [sala de escrita], na Casa de Cultura Dide Brandão, Itajaí, 2016. Disponível para escuta em: <https://soundcloud.com/ceudaboca/pulsa-a-voz>.

27. Idem.

28. *O simples recurso aos poderes sensoriais, fundamento de nossa humanidade no corpo que nos une, a rejeição das línguas que nos separam, das gramáticas que dividem nossas culturas: o que tentam esses poetas é abolir a dispersão de Babel.* Paul Zumthor. *Uma Poesia do espaço*. p.156

29. *Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de Babel é feliz.* Roland Barthes. *O prazer do texto.* São Paulo: editora Perspectiva, 1987. p.8.

30. *Poderíamos falar, no caso, de uma tecnologia do acaso, melhor, de uma tecnologia acidental.* Frederico Morais. *Artes Plásticas: a crise da hora atual.* Rio de Janeiro: editora Paz & Terra, 1975 p.65.

31. André Breton *apud* Frederico Morais. *Idem.* p. 31.

32.

LISTEN¹¹⁰

Max Neuhaus, LISTEN (1966-)

© Hear Incorporated, 1979

33.

PEÇA AQUÁTICA¹¹¹

Escute o som da água
subterrânea.

Primavera de 1963

34. Vito Acconci. *Following piece 1974.* registros e anotações disponíveis em: http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/following-piece-1969/. [acesso em 12/06/2017].

35. *"Caminhando é o nome que dei à minha última proposição. [...] O "Caminhando" tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. [...] Inicialmente, o "Caminhando" é apenas uma potencialidade. você e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. [...] Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o "Caminhando". Nada existe [sic] e nada depois.* Lygia Clark. *Caminhando*. 1964. Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17. [acesso em 23/05/2017].

36. Hélio Oiticica. *Porta Curtas*. 1979. filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sINZmpnFQvs>. [acesso em 05/04/2017].

37. *Nós devemos romper a todo custo com este círculo restrito de sons puros e conquistar a infinita variedade dos ruídos* [tradução minha]. Luigi Russolo. *The art of noise*. Nova York: ubuclassics, 2004. p.6. disponível em: <http://www.ubu.com/historical/russolo/index.html> [acesso em 31/01/2017].

38. Idem. *Ibidem*. p. 12.

39. Luigi Russolo. *The art of noise*. Nova York: ubuclassics, 2004.

40. *O ruído é familiar à nós. O ruído tem o poder de trazer-nos de volta à vida.* [tradução minha]. Idem. *Ibidem*. p.9.

41. *Em outra mão, o som, estrangeiro à vida, sempre musical, coisa fora, um elemento ocasional.* [tradução minha]. Idem. *Ibidem*. p. 9.

42. *O zaum acorda e liberta a fantasia criativa, sem ofendê-la*

com referências concretas. Alexei Krutchénik. *Declaração da língua transmental*. In: Philadelpho Menezes [org.]. *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. p.30.

43. Contudo Kandinsky estava a par das "inovações" de Khlebnikov e até mandou recitar, em 1916, no Cabaret Voltaire, em Zurique, na presença de Hugo Ball, fonemas de Khlebnikov. Raoul Hausmann. *História da poesia fonética*. In: Philadelpho Menezes [org.]. *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. p.35.

44. Se o dada se baseia na linguagem das crianças em sua procura de uma comunicação pré-gramatical, o zaum da língua transmental recupera a linguagem dos loucos e dos folclores dialetais, procurando fixar a partir daí sua transracionalidade. Philadelpho Menezes [org.]. *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. p. 12-13.

45. posso considerar meu uso da página como um modelo de espaço, uma área de performance em miniatura. Vito Acconci apud Fabio Morais (resenha): Liz Kotz. *Palavras Para serem vistas: a linguagem na arte dos anos 1960*. In: *¿Hay en português?* ano. 4, n. 06. p.37.

46. Vito Acconci in: *the art of performance*. editado por Gregory Battcock e Robert Nickas. p. 06.

47. Nestor Clanchini. O mundo inteiro como lugar estranho. São Paulo: Edusp, 2016.

48. Vito Acconci. *Open Book*, 1974. vídeo. 9min40s. disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HYQAcHsgIwY>. [acesso em 04/02/2017].

49. Glenn Lewis / Marianne Filliou / Robert Filliou / Taki Bluesinger, *Teaching and Learning as Performing Arts Part II*, Video University, 1979, 01:22:30. disponível em: http://ubu.com/film/filliou_teaching.html. [aceso em 04/02/2017].

50 Maurice Blanchot. *A conversa infinita - a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001. p. 43.

51. questões desdobradas por Raquel Stolf.

52. *Indicando, como se sabe, um lugar que não existe, nenhum lugar, ou o lugar que não exista no, a ideia de utopia como 'extraterritorialidade' é tomada positivamente, já que funcionaria como campo a partir do qual se pode conceber outras maneiras possíveis de viver.* Gisele Ribeiro. *Arte e comunidade entre ideologia e utopia*. In: Sheila Cabo Geraldo (org.). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet: Faperj, 2012. p.52.

53. Maurice Blanchot. *A conversa infinita - a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001. p. 18.

54. Idem. *Ibidem* p.9.

55. Kurt Schwitters. *Ursonate*. disponível em: <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html> [acesso em 20/04/2017]

56. *A experiência óptico-fonética de Raoul Hausmann, aqui recortada, distingue-se dessa tonalidade e se aproxima da radicalidade compositiva de outro dadaísta, Kurt Schwitters, renunciando uma vertente das poéticas sonoras que chega até os mesóticos de John Cage e as possibilidades de uso das formas das letras como partitura visual da recitação fonética.* Philadelpho Menezes [org.] *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. p. 12.

57. *A poesia sonora se apresenta como um novo modo de*

pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço da a-comunicabilidade (não anticomunicabilidade) através da criação de uma língua (um código racional aberto) que não carrega significados mas somente sua própria presença no mundo. Philadelpho Menezes [org.] *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. p.10.

58. 4'33s, de John Cage, é um dos trabalhos marcantes da produção artística do século passado. É uma proposta de dilatação do tempo, do espaço e da escuta a partir da renúncia do gesto do executor (ou a afirmação máxima deste), que neste trabalho ocupa o lugar de um elemento de visibilidade da (in)ação. O corpo apresentado invoca o olhar, se faz foco da atenção, que não satisfeita, derrama-se aos ouvidos, à percepção do entorno. O esvaziamento da ação do executor da partitura - fingindo-se neutro - é fundamental para que o trabalho alcance sucesso em sua proposta. É necessário um grau de desocupação para que estes outros elementos aflorem, essa percepção mais atenta, afinada. A audição é nosso sentido mais aguçado, percebendo o que nos circunda por todos os lados, porém uma tradição medieval cristã relegou aos olhos, à leitura silenciosa, o único modo de contato com o criador, não percebendo a voz interna e a consequente audição desta, acreditando assim um contato imediato entre mente e Deus, sem a mediação do corpo. A percepção ativada por uma desocupação dos gestos e das intenções é ampla, é sensorial, porém também é intelectual. É da ordem da sensorialidade corporal, mas também da reorganização dos sentidos, dos sujeitos e de si, alheio à construção matérica destes.

59. Enzo Minarelli. *História da poesia sonora no século XX - Cânones e classificações*. in: Philadelpho Menezes [org.]. *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. p.117.

60. *O sucesso desse procedimento deve-se não só à formação de um conteúdo verbal simultâneo ao exercício de adequação do enunciado a um suporte, veículo ou objeto, mas também à articulação destas duas matérias com séries de gestos e ações.* Ricardo Basbaum. *Migração das Palavras para a Imagem.* In: *Além da pureza Visual.* Porto Alegre: Zouk, 2007, p.44.

61. *Desta forma, ao abrir-se à instantaneidade do enunciado, a obra abandonaria o caráter de "unicidade, privacidade e inacessibilidade" próprias - que trabalhava com a "ilusão de que no centro da matéria inerte havia um tipo de energia que a moldava e a trazia à vida", a permanecer lá como enunciado intocável -, possibilitando que os significados se originem efetivamente na experiência, sem que resistam sob a forma de uma interioridade fixa e inatingível.* Idem, *Ibidem*, p. 38.

62. Kenneth Goldsmith. *Uncreative Writing: managing the language in the digital age.* New York: Columbia University Press, 2011.

63. Kenneth Goldsmith. *Sentences on conceptual writing.* disponível em: http://www.ubu.com/papers/kg_ol_goldsmith.html. [acesso em 04/02/17].

64. Pierre Cabanne - *Como você veio a escolher um objeto em série, um ready-made, para fazer uma obra de arte?*

Marcel Duchamp - *Note bem, não queria fazer uma obra de arte. A palavra ready-made só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia ainda qualquer ideia de ready-made ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. Não, nada disso...* Pierre Cabanne. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido.* São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 79.

65. Kenneth Goldsmith. *Paragraphs on Conceptual Writing, Open Letter*, Ontario, 2005. Twelfth Series, Number 7, pp. 98-101.

66. *O que opõe uma mensagem escrita a uma oral é mais exterior a essas próprias mensagens, e reside no estilo de existência ligado a um e outro dos media mais do que ao estatuto poético.* Paul Zumthor. Performance, recepção, leitura. São Paulo: 2007, p.57.

67. Kenneth Goldsmith. *Traffic*. Eclipse, 2007.

68. *Traffic é o segundo volume da Trilogy de Kenneth Goldsmith. O primeiro, The Wheeler (2005), transcreve todas as previsões do tempo diárias para a região dos três estados (Nova York, Nova Jérsei, Connecticut) da estação de rádio WINS de Nova York (1010 AM); Traffic (2007) registra um período de 24 horas de relatórios de tráfego da "Panasonic Jam Cam" da Wins, em intervalos de dez minutos no primeiro dia do fim de semana do feriado; o terceiro, Sports (2008), contém uma transcrição de um jogo inteiro (de cinco horas) de beisebol entre os New York Yankees e o Boston Red Sox em agosto de 2006, conforme narrado pelos conhecidos comentaristas esportivos dos Yankees, John Sterling e Suzyn Waldman.* Marjorie Perloff. *O gênio não original - poesias por outros meios no novo século.* Belo Horizonte: editora UFMG. 2016. p. 245.

69. *Em vez disso, o trânsito é o que ele é - bagunçado, insuportável, enfurecedor, debilitante, mas também desafiador, revigorante e imprevisível.* Marjorie Perloff. *O gênio não original - poesias por outros meios no novo século.* Belo Horizonte: editora UFMG. 2016. p. 257-258.

70. Kenneth Goldsmith. *Trânsito*. Dublado por Leonardo Gandolfi e Marlíia Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2016.

71. *É o poeta, afinal, que insiste que é só o "conceito" desses livros que conta, que, de fato, é impossível "ler" Day ou Fidget ou Soliloquy.* Marjorie Perloff. *O gênio não-original - poesia por outros meios no novo século.* Belo Horizonte: UFMG, 2016. p. 249.

72. *A transcrição, para Haroldo, significava acima de tudo uma postura de fidelidade, ou de hiperfidelidade, como ele dizia: uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus aspectos fono-semânticos, à sua configuração sígnica. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original (métrica e rima). [...] Nessa fidelidade radical, a etimologia diacrônica se transforma em etimologia sincrônica, poética, abalando tanto a língua do original como a língua da tradução.* Thelma Médici Nóbrega. *Transcrição e hiperfidelidade.* In: USP. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n.7, p. 250-252.

73. *Nenhum dos elementos da enunciação é dissociável do enunciado. Por isso a ironia é possível, na maioria das vezes, proveniente de um pretendido afastamento entre a enunciação e o enunciado.* Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: 2007. p.71.

74. Hans-Thies Lehmann. *O teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac & Naif, 2007. p. 249.

75. *Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a "formação" se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira "transmissão"⁹⁴ é obra de um personagem utilizando sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto.* Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: 2007. p.65.

76. *As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador,*

formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998. p, 171.

77. *A diferença essencial entre os dois modelos de comunicação que elas realizam reside em que, em situação de oralidade pura, se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único. A situação de pura escritura-leitura [...] elimina totalmente esses fatores.* Idem, *Ibidem*, p. 66-67.

78. **corpo dilatado** é uma série de quinze desenhos realizados entre 2012 e 2013. As delicadas linhas de nanquim no centro de cada papel A5, retratam edifícios da cidade de Londrina, onde fiz os desenhos. Nesses prédios proponho uma situação gráfica, uma possibilidade perceptiva. Abaixo de cada desenho, na mesma moldura, há um título e o endereço, área expansiva. Os títulos expandem e orientam o objeto da percepção, sugerido pelos desenhos, e o endereço expande o desenho, indicando o trajeto de um sujeito na cidade. o trabalho cria um jogo, onde o desenho funciona como plataforma de ativação de circuitos, não se limitando à sua própria objetualidade. Este trabalho, tal qual o *Traffic*, do Kenneth Goldsmith, dialoga com as referências específicas da cidade, com um iniciado em seus trânsitos; porém o endereço é referente ao edifício, não à perspectiva do desenhista, deste modo, neste trabalho não há um completar, por parte do público, pois esta partilha é desigual. **Corpo dilatado**, no conceito homônimo proposto pelo dramaturgo italiano Eugênio Barba, indica a possibilidade de um corpo extra-cotidiano, que se expanda em si, um corpo presente. Este conceito em meu

trabalho, entretanto, não intenciona apenas uma expansão de uma energia ao redor do sujeito, mas, aos moldes dos situacionistas, propor uma expansão do corpo pela cidade, a partir de uma deriva que altere significativamente a construção deste texto diluído, escrito sem ver. O trabalho é constituído por quinze desenhos de pontos estratégicos da cidade de Londrina, no Paraná. Cada desenho, realizado a partir da perspectiva de um observador distante, é modificado com uma sugestão arquitetônica – colunas douradas no topo de um prédio, uma parede vermelho-sangue na fachada de uma igreja etc. A combinação das sugestões arquitetônicas (instalações mentais) mais os títulos de cada desenho e o endereço de cada prédio fornecem elementos de perambulação na cidade, de um perder-se procurando algo, de uma deriva situacionista. Texto enquanto partitura de ação.

79. Hans-Thies Lehmann. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007. p. 256.

80. Georges Perec. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007. pg. 140.

81. O 3º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea aconteceu em outubro de 2016, no espaço Lindolfo Bell - CIC, em Florianópolis. Participei da mostra com os trabalhos recital de placas de carros e escoro.

82. Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998. p, 171.

83. *No entanto, como nos habituamos rapidamente, o que fica como percepção duradoura é a realidade da linguagem separada do falante*. Hans-Thies Lehmann. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007. p. 256.

UNREALIZED

84. double situation (color)

First part: activity

I run (jog) alongside a highway (anywhere there is a possibility of a fairly constant stream of traffic), carrying a tape recorder. As I run I name, into the tape recorder, the color of the car nearest me. The activity lasts an extended time, at least a half-hour but preferably an hour.

Second part: piece

The tape is presented as a color piece. Presented with it is an explanation of how it was achieved.

85. *Dá a formação de caligrafias, fenômeno universal, como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial.* Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: 2007. p.73

86. *E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo.* Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: 2007. p.71.

87. *O Programa de Extensão RADIOFONIAS, coordenado atualmente pela professora Daiane Dordete Jacobs (DAC) e com a participação dos professores Guilherme Sauerbronn (DMU) e Raquel Stolf (DAV), no CEART-UDESC, envolve ações como o Projeto Radiofonias na Rádio, que veicula a produção artística discente e docente da UDESC e de outros artistas/músicos/compositores/poetas na programação da Rádio UDESC, semanalmente (desde 2015); bem como, a ação Projeto Acervo Radiofonias, que propõe a construção e organização de um acervo de arte sonora e peças radiofônicas, disponibilizando-o para pesquisa e consulta no projeto sala de leitura | sala de escuta.* Texto de apresentação do projeto Raquel Stolf.

88. *Publicação sonora/impressa coletiva desenvolvida em 2" (f6, na disciplina de Instalação Multimídia e no Seminário Especial Inve)stigações sob(re) proposições sonoras, a partir da proposta do Projeto de Ensino – PRAPEG Publicação Anecoica e exposição Espécies de escutas, coordenado pela professora Raquel Stolf no CEART-UDESC. Anecoica propõe pensar intersecções entre som, texto e contexto, entre silêncios/ruídos impressos e sonoros.*

O Projeto de Ensino teve em sua equipe a participação de Leto William, Mayra Flamínio, Luana Navarro, Juliano Ventura, Silfarlem Oliveira, Telma Scherer, Anna Stolf, contando também com a participação da professora Bianca Tomaselli (com o apoio de Marcos Walickosky). Participaram da publicação Adson Loth, Ágata Tomaselli, Airton Jordani, Ana Camorlinga, Ana Carolina Ferreira, Ana Luiza Amaral, Barbara Baron, Bianca Caroline SchAnecoicaweiter, Bruna Flôr, Bruna Domingues, Carolina Moraes, Clara Meirelles, Débora Moecke, Dolores Donovan, Fabio Wosniak, Gabriela Hermenegildo, Gabriela Todeschini, Guilherme Doze Santos, Joseane Fernanda Bernardo, Juliano Ventura, Kamilla Nunes, Karine Cupertino, Leila Pessoa, Leto William, Luana Navarro, Luanda Olívia, Marcos Walickosky, Mayra Flamínio, Mônica Hoff, Morru, Nycolle Correa, Rafael Schultz, Raquel Stolf, Silfarlem Oliveira, Telma Scherer, Viviane Baschiroto, Viviane Dalla Rosa. Foram ainda realizados dois programas de rádio da publicação anecoica para o Programa RADIOFONIAS, veiculado na Rádio UDESC em dezembro de 2016. Texto de apresentação do projeto por Raquel Stolf.

89. *Eu, uma letra móvel, no interior de um cubo branco, conhecido também como veículo, com placa MJF, declaro, voluntariamente, que participei dos eventos supracitados no mesmo dia que eles foram sonoramente emitidos por equipamento denominado genericamente rádio. Confesso que me lembro de quase tudo, embora tenha sido, por outras letras participantes, encorajado a dizer o contrário. Minhas não cúmplices dirão que nunca minto e sempre falto com a verdade.*

Mas o que digo de fato ocorreu. Letras, de três em três, silvavam dentro e fora, fora e dentro, dos meus canais auditivos. Não por falta de memória, reconheço impossível distinguir o que vinha de fora e o que vinha de dentro e, até mesmo, qual das partes pertencia ao fora e qual das partes pertencia ao dentro. Haviam muitos cubos envolvidos: um cubo branco, um cubo vermelho, um cubo preto, um cubo prata e até mesmo um cubo invisível. No interior e no exterior de cada cubo era possível perceber outros cubos. Cada cubo emitia, com intensidade variável, um som. Hora mais silencioso. Hora mais ruidoso. Para muitos não havia ali entre aquelas letras gráficas e aquelas letras vozes, de dentro e de fora, propósito algum nem de fala nem de canto. Para outros, pareciam mais letras vagas com sotaque indiscernível. Não obstante, todas elas se entendiam muito bem. **KSMIT NOVIT REMAT VTBRDT ZIMI SURISURI LOPADO TEMACHO SELACHO GALEOKRANIO LEIPSANODRIMHY POTRIMMATO SILPHIOPARAO MELITOKATAKE CHYME NOKICHLE PIKOSSYPHO PHATTO PEERALEKTR YONOPTEK EPHALLIO KIGKLO PELEIOLAG OIOSIRAIO BAPHETRAGA NOPTERYGON.** Posso confirmar, sem nenhum prejuízo, que essas palavras são as representantes gráficas dos sons das letras que eu escutei pela rádio. O que me deixa mais intrigado, se me permite a parte ouvinte, é não entender como uma combinação de três letras, como as combinações das placas cúbicas veiculadas, quando lidas como palavra, formam sonoramente mais letras que aquelas que contem seu corpo gráfico. Haveriam enunciados invisíveis que, em certas situações, talvez provocados pela saliva, desprendem da linguagem múltiplas combinações inverosímeis? Claro, sei que preciso ser objetivo, dessas coisas não se pode falar. No demais, quero acrescentar, encerrando meu testemunho, que as buzinas onomatopeicas, não imitativas, produzem, impecavelmente, todos os sons da minha fala. Silfarlem Oliveira. Depoimento Mesmo. Para essa dissertação.

90. Hans-Thies Lehmann. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007. p. 250.

91. Idem. Ibidem. p.250.

92. *Em 2017, o Projeto de Ensino Publicação Anecoica e exposição Espécies de escutas, envolveu também a construção de uma exposição coletiva, apresentada na sala de leitura | sala de escuta (de 22/03/2017 a 28/04/2017), sendo um desdobramento da publicação Anecoica. Teve curadoria de Raquel Stolf, Telma Scherer, Mayra Flaminio, Leto William e Silfarlem Oliveira, sendo que participaram da exposição todos os integrantes da publicação anecoica e alguns convidados, como Dennis Radünz, Patrícia Galelli, Daniel Leão, Pablo Paniagua, Bianca Tomaselli e Anna Stolf. Texto apresentação do projeto por Raquel Stolf.*

93. *Projeto coordenado desde 2015 no CEART-UDESC pelas professoras Raquel Stolf e Regina Melim, que segundo as coordenadoras "consiste num espaço que abriga um acervo de publicações de artista (impressas e sonoras) como lugar de pesquisa, disponibilizado para leitura e escuta, transitando entre a galeria e a biblioteca e podendo transitar também em outros contextos, como a sala de aula, assim como contextos extra-acadêmicos (participar de uma exposição como um projeto, seja no espaço da sala, no espaço da publicação ou no espaço radiofônico). Fragmento do texto de apresentação do projeto pelas coordenadoras, 2015*

94. *Eu digo reinvenções, ao invés de reconstruções, porque os trabalhos... diferem acentuadamente de seus originais. Como eu escrevi em notas à um deles, eles foram planejados para mudar cada vez que eles fossem refeitos. Esta decisão, tomada no final dos anos 50, foi o extremo oposto das tradicionais crenças de que o objeto de arte físico - a pintura, foto, música, composição etc - deveria ser fixado em uma forma permanente. Além disso, o ambiente rapidamente incorporou a ideia de mudanças internas durante a apresentação. O espectador tradicional se tornou o participante que executaria as mudanças.*

Aqui também, a noção tradicional do artista talentoso (o gênio) foi suspensa em favor de coletividade provisória (o grupo social como artista). Arte era semelhante ao tempo. Allan Kaprow. *7 environments*. 1991 [tradução minha]. disponível em: http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html [acesso em 04/05/2017].

95. Algumas das estratégias de ocupação/desocupação do espaço e do tempo, na **Ocupação Mesmo**, aconteceram no sentido de mapear possibilidades de uso, do espaço, do corpo, dos materiais disponíveis etc. A escrita do capítulo **Ocupação Mesmo** acontece por meio de listas ou pequenas frases buscando este mapeamento das possibilidades do corpo. Uma referência importante para este tipo de escrita é o livro *Especies de Espacios*, de George Perec, publicado em 1974. Nele, o autor elenca e analisa diversos tipos de espaços, começando pelo espaço da página, características simbólicas, subjetivas, ao mesmo tempo em que tece comentários filosóficos e recorre à memória e à vida acontecimentos que tramam a construção do pensamento. O processo de escrita de Perec é bem semelhante ao adotado em alguns momentos desta pesquisa, onde o escritor se coloca em posição de afetado pelo mundo, como é o caso de *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*, traduzido para o português em 2016.

96. *O Poder é logístico. Bloqueemos tudo!* Comitê Invisível. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2016. p. 97.

97. *outroutro* é o outro de si, uma personagem que não se apresenta como dissidência do sujeito, mas como deslocamento conceitual e superposição. *Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O outroutro nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste.*¹¹³ Deste modo, este personagem

é menos próximo do personagem teatral do que do filosófico: características psicossociais da construção do pensamento e das estratégias de criação artística. *Os atos de fala na vida comum remetem a tipos psicossociais, que testemunham de fato uma terceira pessoa subjacente. Igualmente, o dêitico filosófico é um ato de fala em terceira pessoa, em que é sempre um personagem conceitual que diz Eu: eu penso enquanto Idiota, eu quero enquanto Zaratustra, eu danço enquanto Dionísio, eu aspiro enquanto amante.*¹¹⁴ Eu escrevo enquanto escriturário. Assim os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação.¹¹⁵

98. A serie *Lattes* foi desenvolvida em 2012, composta por 20 certificados apropriados da Universidade Estadual de Londrina. É importante - para abordar este trabalho - a informação de que meu primeiro emprego com carteira de trabalho assinada, aos 15 anos, foi como menor aprendiz na UEL, no setor responsável pela organização dos eventos acadêmicos e certificação dos participantes. Por dois anos redigi milhares de certificados, que as instâncias superiores atestavam como verídicos. Quatro anos depois, retorno a trabalhar com este material, subvertendo a estratégia de escrita dos anos 2008 a 2010 - atestando outros, para redigir 20 textos me atestando, textos que intentam comprovar minha participação em importantes exposições da historiografia da Arte que aconteceram nos 150 anos anteriores ao meu nascimento, entre elas a *1ª Bienal de Veneza*, em 1895, ou a *Semana de Arte Moderna Brasileira*, de 1922, ou até mesmo a conceituada exposição *Information*, marco da Arte Conceitual, que aconteceu em 1970. As exposições foram escolhidas de acordo com o meu conhecimento sobre a historiografia da arte, na época cursando o segundo ano de graduação em Artes Visuais. Neste contexto institucional, a necessidade da criação de um currículo na plataforma *Lattes*, do *CNPQ* (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) somou-se às primeiras questões sobre formação de identidade(s) do sujeito, característica de meus primeiros

trabalhos artísticos. Os certificados oficiais (inclusive os desenvolvidos para a serie **Lattes**, oficiais no contexto em que se apresenta - o da ficção) são estruturados por alguns *dispositivos* legitimadores: assinaturas, timbres, carimbos, papel especial (em alguns casos) e o texto; este é utilizado como elemento de aparição de um *real* - do que foi ou virá a ser. Veracidade. Assim como se acreditou a imagem fotográfica como prova de veracidade dos fatos, ainda se crê que a palavra-texto é garantia do real. O nome escrito no certificado, junto aos signos codificados, procura escrever uma presença no mundo, criando assim um sujeito. Cria-se a narrativa de sua história. Atestamos que este sujeito esteve em tal lugar, tal hora, tal dia, fazendo isso que atestamos. Se comprova o saber? Se comprova a presença? Este trabalho dialoga diretamente com a figura do **escriturário**, biograficamente, pelo exercício de cópia e digitação dos meus primeiros anos profissionais e pela natureza ficcional que se assume no trabalho, beirando ao surreal, ao incrível. Em todas as instâncias que se apresenta (da ficção literária que me sirvo, da atuação profissional vivenciada, como auxiliar administrativo e artista, e da ficção enquanto trabalho de arte) o real é apresentado como acordo firmado, como seleção das ficções que organizam nossas percepções do mundo.

99. O projeto sala, também concebido em 2012, é um conjunto de 46 proposições textuais, criadas por artistas convidados. Estas proposições estão inseridas em uma modalidade de produção artística, que se evidencia a partir dos anos 1960 e 1970, que são as proposições/partituras - normalmente pequenos textos ou palavras individuais, de caráter aberto ou limitado, sugerindo desdobramentos a partir da leitura (desdobramentos matéricos ou mentais). Este tipo de trabalho, que apresenta o *enunciado e o visível simultâneos*, ainda surge como o desdobramento de cada interlocutor, ampliando as possibilidades de trajetos percorridos por um trabalho que escapa à determinação formal do artista. Exemplos marcantes

são as publicações *Grapefruit* (1964) de Yoko Ono e *Water Yam* (1963)¹¹⁶ de George Brecht. As 46 proposições do **projeto sala** sugerem lugares surreais, fantásticos, constituindo uma espécie de mundo visível a partir de seus lugares estáticos, salas com arquiteturas, objetos e situações distintas. Cada descrição procura criar a realidade do espaço proposto a partir de uma narrativa adjetiva. Os espaços são descritos em poucas linhas, ampliando as possibilidades de desdobramento por cada leitor. Tais espaços, espécies de instalações mentais, apresentando-se como lugares utópicos, *extraterritorialidades* surreais, realizam uma operação de inversão das instâncias de criação de um trabalho de arte, trazendo como parte de sua constituição a reconfiguração da estrutura artista > trabalho > público. Se partirmos do pressuposto do artista como o deflagrador de visibilidades ou organizador de uma forma de apresentação, no caso do **projeto sala** esta função se mostraria mais escorregadia de ser localizada, visto que a função que ocupo é a de articulador, ou disparador de um sistema, composto pelos convidados (que propõem instalações mentais) e o participante (que rearticula estes ambientes em confronto com sua experiência). Evidentemente me percebo transitando nos três lugares, hora agenciador, hora propositor, hora público. Este trabalho sempre foi apresentado em fragmentos, como adesivos espalhados por superfícies diversas (muros, ônibus, livros, correspondência, móveis, paredes etc), embora tenho um projeto de desenvolvê-lo como publicação impressa, formato caixa.

100. **em vão vigia a sentinela** é um vídeo-performance de 03min47s, realizado em junho de 2016. É um trabalho que surgiu no meio da ação, iniciada displicentemente e percebida então como trabalho de arte. O vídeo, de apenas uma tomada e uma única câmera, registra, do ponto de vista do notebook, um sujeito encarando a câmera sem piscar os olhos. A feição, de começo suave e branda, começa a alterar-se tão logo a necessidade de atenção e captação de todas as informações e estímulos possíveis se sobrepõem à necessidades básicas do

corpo, como hidratar o globo ocular. A intitulação deste vídeo com um versículo bíblico (*se o senhor não guardar a cidade, em vão vigia a sentinela*. Salmo 127:1)¹¹⁷ procura causar um estranhamento entre as posições possíveis e desejadas durante o processo de desmonte político que o Brasil passou (e passa) principalmente a partir de 2015, culminando com a posse do governo golpista de Michel Temer e sua política neoliberal, com retrocessos nos direitos das minorias, na educação, na saúde, na cultura, no meio ambiente. O verso bíblico em questão aponta para uma suposta imobilidade e dependência do Outro, para um fatalismo mediado pela condição de submissão ou não submissão à vontade divina. O sujeito que aparece no vídeo encara a tela do notebook, o vemos por ela - campo de apresentação de realidades - sem piscar, com o corpo todo reagindo à essa limitação imposta. O vídeo incomoda, afinal é para nós, e não para outro que o sujeito olha, devora com os olhos e pede um tempo de suspensão desse olhar. O olhar é mantido até o corpo empurrar lágrimas, expulsar a poeira que se deposita sobre os olhos. Em vão vigia a sentinela, ela age, esfrega os olhos, suspira. e o vídeo reinicia.

101. A *série escritório* foi desenvolvida no primeiro semestre de 2016, em Florianópolis. O ponto de partida para este trabalho é uma pequena inscrição em um dos meus cadernos: **espero tua (re)volta**,¹¹⁸ centralizado na folha. Este foi o procedimento de trabalho nesta série: selecionar as frases anotadas no meu caderno cotidianamente e depois trabalhar graficamente, pensando como apresentar esta frase visualmente, a partir da poesia concreta brasileira e das experiências de escrita de alguns artistas conceituais. Os cartazes que constituem a série são: **espero tua (re)volta**; **omissíssimo, peixe-espada**; **incentivo incêndio e cheio vazio**. Este trabalho foi apresentado pela primeira vez com todos os cartazes, na exposição *notas sobre o subsolo*.

102. *Homem do subsolo* é o personagem principal do livro *Notas do Subsolo*, de Fiodór Dostoiévski, e sendo o protagonista, é um

anti-herói - um *paradoxista*. Este paradoxismo, ambigüidade ambulante é notado no discurso do homem subterrâneo na primeira parte: ao mesmo tempo que se coloca contra *personalidades do seu século, como Darwin, Kant, os socialistas utópicos franceses e russos, escritores e intelectuais russos do campo revolucionário democrático*¹¹⁹ - muitos deles bases para o pensamento naturalista corrente à época - ele quer provar que possui todos os defeitos que possui como uma consequência natural de ter crescido naquela sociedade. *Sou um homem doente...Sou mau.[...] Eu menti antes, quando disse que era um funcionário cruel. Menti de raiva.[...] Não apenas não consegui tornar-me cruel, como também não consegui tornar-me nada: nem mau, nem bom, nem canalha, nem homem honrado, nem herói, nem inseto.[...] Ah, senhores, pode ser que eu me considere um homem inteligente simplesmente porque em toda a minha vida nada consegui começar nem terminar.[...] "Um preguiçoso!" - isto é de fato um título, uma função, é uma carreira, senhores.[...] e minha única ocupação seria passar todo o tempo me respeitando.[...]*¹²⁰ É um sujeito que se coloca a priori em oposição às ideias que o cercam, estabelece um zona desocupada, entre si e o mundo. Deleuze comenta sobre *O idiota*, do mesmo Dostoiévski, enquanto personagem conceitual - virtualidade (o duplo de Artaud?) necessária à algumas escritas. *Ele não aceitará jamais as verdades da História.*¹²¹

103. O papel do personagem Bartleby nesta pesquisa tem algo de ambíguo. As relações acontecem tanto na construção dos aspectos identitários de uma ideia do que/quem é o escriturário – a função de copista (*um law-copist, um escriba em sentido evangélico*),¹²² o que atesta e lavra o dito, tornando-o palavra – quanto nos aspectos conceituais, conforme esmiúça o estudo de Giorgio Agambem, analisando a potência do não-relizado em Bartleby. *Potência pura, desvinculada da Vontade ou Ato. A potência em Bartleby é a não circularidade da vontade nietzschiana, do eterno retorno. A infinita repetição do que foi abandona por completo a potência de não ser. A vontade*

*potência é, na verdade, vontade de vontade, ato eternamente repetido, e apenas desse modo potenciado. Por isso o escrevente deve para de copiar, "renunciar à cópia".*¹²³ Esta última afirmação torna problemática a parceria entre o escriturário e Bartleby. Com essa afirmação, se coloca um paradoxo entre uma recusa à ação e à vontade e uma produção em arte (termo que, junto ao termo trabalho de arte, remetem à uma ideia de ocupação, de ação). Bartleby é um escrevente - função correlata à função do criador, daquele que mergulharia a pena na tinta do conhecimento e daria forma ao mundo – que recusa a criação deste mundo, tornando-se potência do não realizado. A ideia de desocupado aproxima-se assim de Bartleby, na medida em que se pressupõe um espaço de indeterminação, de pura possibilidade. É assim no trabalho *ocupado/desocupado*, realizado junto ao Silfarlem Oliveira, onde o mesmo crachá apresenta possibilidades de sim e de não. Ele é ao mesmo tempo potência para ocupar e potência para não-ocupar. No entanto, a recusa de Bartleby é total, é ampla. Como posicionar tal recusa em um projeto que pressupõe a imersão em diversos modos de escrita? Que pressupõe a leitura e a cópia justamente como modo de afirmar tal recusa? O Bartleby é um personagem-ruído, desestabilizador dentro deste projeto. É aquele que se apresenta como parceiro, mas afirma constantemente sua potência total, inalcançável dentro de qualquer projeto.

104. A exposição *notas sobre o subsolo* aconteceu de 14 de fevereiro a 9 de março de 2017 no Memorial Meyer Filho, em Florianópolis/SC. Propus a exposição em 2015, na chamada de projetos para o ano seguinte, após o cruzamento de duas informações aparentemente aleatórias: a leitura recente do livro *notas do subsolo*, do Dostoievski, e um comentário feito pela Kamilla Nunes, de que a galeria do MMF é localizada em cima do arquivo da cidade de Florianópolis. A partir dessas referências propus um trabalho *site specific*, planejando acessar o material do arquivo e trabalhá-lo com o livro do Dostoievski. Esbocei algumas maneiras de abordar estas duas escritas: performances,

desenhos, uma possível publicação, entre outras ideias passageiras. Os dois materiais não poderiam contrastar mais: o arquivo contém arquivos como os obituários da cidade, as atas da câmara e os livros fiscais, material é bem técnico em oposição ao texto de teor existencialista do escritor russo. Durante este período comecei a trabalhar com o material que eu tinha disponível, que eram as fitas isolante, sacolas e o meu computador. Estes trabalhos surgiram de modo paralelo, sem a intenção inicial de integrá-los à exposição, embora partissem e partilhassem dos mesmos questionamentos que reverberavam em uma proposta de *site specific*: a criação de um tipo de escrita precária, que se mostrasse em seu enunciado e em sua forma. Na verdade, estes trabalhos foram acontecendo enquanto o foco estava direcionado a outro lugar. A primeira data que a exposição estava agendada era dezembro de 2016, porém como era de se esperar, seguindo a agenda golpista nacional destes nossos anos, a porta da galeria foi lacrada, assim como a da Galeria Pedro Paulo Vecchieti, a mando do (então nem prefeito) Gean Loureiro, cancelando duas exposições (uma já montada). Quando isso aconteceu, eu estava participando, com o Silfarlem Oliveira, a Djuly Gava, o Daniel Leão, a Fê Luz e a Bruna Domingues, da residência de escrita *vestígio-contágio*, organizada pela Telma Scherer e pelo Marcos Walickosky. A residência foi interrompida no meio do processo, e a *notas sobre o subsolo*, que era a próxima exposição, só iria acontecer em fevereiro do outro ano. Neste ano, porém, o acesso ao arquivo estava vedado pela nova administração, que estava realizando algum tipo de auditoria. Esses enclaves impossibilitaram que um projeto que tivesse acesso direto ao arquivo acontecesse, mas possibilitou que um projeto que rondasse esta ideia de subsolo enquanto lugar de escrita viesse à superfície. Em conversa com o Rômulo Cassante, entendemos a constituição dessas formas de escritas precárias, que são as sacolas e os cartazes de escritório, como este exercício de dialogar um texto ficcional preme de real e arquivos reais - que não deixam de ser ficções atestadas. Os trabalhos, em sua maioria, contém frases curtas

ou palavras soltas, que embora estabeleçam jogos internos, como **ar war mar**, ou com a gramática, como **omissíssimo** e **incentivo incêndio**, circularam em manifestações políticas e em momentos onde a palavra, mais do que se colocar enquanto trabalho de arte, se coloca enquanto sujeito provocador e agente político.

105. As **sacolas** começaram em 2016, no final dele. Elas já existiam antes - seu excesso foi, inclusive, condição para que elas fossem reconfiguradas sequencialmente, remetendo tautologicamente aos processos industriais de sua formação. O excesso, no puxa-saco da cozinha, somou-se a outro excesso - o de fitas isolante dentro do guarda-roupa. Como constituir formas de escrita com o que sobra? com o que está disponível? lápis, caneta, papel, mas também sacolas, fitas, corpo, embalagens. Como grafar no/o precário? Por que grafá-lo? Por que marcar o/no perecível? O sem valor e sem valorização. Estes objetos, essas sobras apontam para um corpo que se desocupa se ocupando e assim, ocupado de nada, se desocupa. Essas sobras são potentes, configurações visíveis de condições variáveis, por isso frágeis, compartilhando áreas de instabilidades. É um dos últimos trabalhos que fiz nesta dissertação, avançando para terrenos que ainda não percorri, ou de certo modo evitei, por isso necessita maiores reflexões e tempo para que se justifique.

106. *Trata-se de um "ato cujo trajeto de alguma maneira tem que ser cumprido pelo outro", como diz Lacan a respeito do ato analítico.* Tania Rivera. *O avesso do imaginário.* São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 28.

107. *O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises a inicial G.H, e eis-me.* Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 15.

108.

Mestrando: Wellington William dos Santos

Orientadora: Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (Udesc)

Banca examinadora: Profa. Dra. Regina Melim (Udesc)

Profa. Dra. Aline Maria Dias (Udesc)¹²⁴

109. **ocupado/desocupado** é uma ação desenvolvida em parceria com Silfarlem Oliveira durante a ação **Ocupação Mesmo** (ver nota 47). O trabalho aconteceu duas vezes. A primeira em Niterói-RJ, durante o Seminário Usos Impróprios - UFF, em novembro de 2016 e a segunda na abertura da exposição **notas sobre o subsolo**, em fevereiro de 2017. Este trabalho amplia a discussão proposta em **Ocupação Mesmo**, questionando formas de ocupar a cidade, de ocupar um corpo, de ocupar uma página. O trabalho é uma ação que acontece em espaços públicos e privados, onde os participantes utilizam um crachá com a possibilidade de sinalizar a ação que estiverem fazendo como ocupada ou desocupada, invertendo para isso o crachá. Este crachá funciona como legenda, hierarquizando um ação como ocupada ou desocupada. É interessante lembrar que o trabalho não se chama **ocupado** ou **desocupado**, mas sim **ocupado/desocupado**, sem a conjunção alternativa *ou* como elemento de distinção. As ações não se dissociam. Algo desocupa um lugar para ocupar outro. Faço relação deste trabalho com um dos cartazes da série **escritório**, o **vazio-cheio**. Também este trabalho apresenta as duas alternativas simultaneamente. Em ambos os casos aparentemente é possível escolher um dos caminhos propostos, porém os caminhos se bifurcam, mas não se distanciam, segue paralelos.

110. *E, a autora [Fátima Cordeiro dos Santos], exemplifica este estímulo com o projeto Listen (1966-1978) de Max Neuhaus, que propôs desde "saídas de campo" ou passeios sonoros a lugares quase inacessíveis, nos quais a gravação de sons era*

impossível, até como publicações, como postais (segundo ele, uma versão "do-it-yourself" do projeto) ou um pôster com a palavra LISTEN impressa sobre uma imagem da parte inferior da ponte do Brooklin (cuja paisagem sonora chamava sua atenção). Considerado por Neuhaus seu primeiro trabalho independente como artista, Listen Suge a partir de uma série de reflexões: "Como percussionista, eu tinha estado diretamente envolvido na inserção gradual dos sons do cotidiano dentro de uma sala de concerto, de Russolo até Edgar Varèse e, finalmente, a John Cage, onde os sons vivos da rua foram levados diretamente para dentro desse espaço. Vi essas atividades como uma forma de dar credibilidade estética a esses sons [...] No entanto, comecei a questionar a eficácia do método. A maioria dos membros da audiência parecia mais impressionada como o escândalo dos sons 'ordinários' colocados em um lugar 'sagrado', do que com os próprios sons, e poucos eram capazes de levar a experiência adquirida para uma nova perspectiva sobre os sons de suas vidas cotidianas. Fiquei interessado em ir um passo além. Por que limitar a escuta à sala de concerto? Em vez de trazer esses sons para dentro da sala de concerto, por que, simplesmente não levar o público lá fora - uma demonstração in situ? (NEUHAUS, 1990, p. 63, trad. nossa). STOLF, Raquel. *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sobre proposições sonoras]*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2011, p. 197-198.

111. Yoko Ono. *Grapefruit*. tradução de Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. UEMG. 2009. p.45.

112. Vito Acconci. *Diary of a body*. Milão: Charta, 2006. p, 62.

113. *Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste.* Gilles Deleuze; Félix Guattari. *O que é a*

filosofia?. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 86.

114. Gilles Deleuze; Félix Guattari. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 86-87.

115. Gilles Deleuze; Félix Guattari. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p.87.

116. 125

SOLO FOR
VIOLIN
VIOLA
CELLO
OR
CONTRABASS

● polishing

George Brecht
1962

117. *Se o senhor não edificar a casa, em vão trabalham os que a edificam. Se o senhor não guardar a cidade, em vão vigia a sentinela.* BÍBLIA, A.T. Salmos 127:1. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966, p. 1079.

118. **Espero tua (re)volta** é um dos cartazes que compõe a seri escritório, de 2016. O trabalho é uma frase de caráter ambíguo, tendo em seu desejo de retorno a partícula de revolta, de transformação. **Espero tua (re)volta** funciona transversalmente. Não se conclama mais agir de acordo com o jogo que está montado, mas questionar sua estrutura. O poder está nas estruturas. É preciso pará-las. A primeira vez que este trabalho aparece é uma pequena anotação no centro de uma folha. Posteriormente ele foi publicado pela plataforma *par(en)tesis*, de Regina Melim, como múltiplo da publicação *¿Hay en Português? nº 5* e realizada uma tiragem de 500 exemplares, que foram

distribuídos em feiras de publicação de artistas em diversas cidades e em alguns países; foi apresentado em exposições, e participo de diversas manifestações políticas no país, levado por pessoas que receberam o cartaz impresso pela *par(en)tesis* ou que fizeram sua própria versão em papel sulfite.

119 Maria A. Botelho P. Soares. introdução. *Notas do subsolo*. Fiodor Dostoiévski. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 06-07.

120. Fiodor Dostoiévski. *Notas do subsolo*. Porto Alegre: L&PM, 2011, pgs. 11,13,27,28.

121. Gilles Deleuze; Félix Guattari. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 85.

122. *Bartleby é um law-copist, um escriba em sentido evangélico, e o seu renunciar à cópia é também um renunciar à lei, um liberar-se da "antiguidade da letra"*. Giorgio Agambem. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.53.

123. Idem. *Ibidem*. p. 48.

124. Resumo: A partir de minha produção em Arte, em especial os trabalhos desenvolvidos *sob/sobre* as circunstâncias contextuais dos anos 2015 a 2017, articulo a ideia de *a-comunicabilidade* - proposta por Philadelpho Menezes em relação à Poesia Sonora -, com a *escrita não-criativa* de Kenneth Goldsmith e a *escrita performativa* de Vito Acconci. Teço então ligações entre o processo de escrita deste volume e ações precedentes e decorrentes destes conceitos. O Volume é estruturado por um sistema de notas que ampliam o processo de escrita e leitura, utilizando desta como processo performático. Optei não utilizar imagens, salvo algumas exceções, tentando comunicar os trabalhos e ideias a partir do texto e das letras. O uso predominante da letra como elemento gráfico e comunicacional possibilitou investigações sobre processos de

tradução, de um texto, de uma experiência, de uma ideia e de uma imagem.

125. Executei, em março de 2016 na exposição *Espécies de Escutas*, na sl-se, a ação que George Brecht fez para esta proposição, em 1962.¹²⁶

126. Abstract: From my production in Art, especially the works developed under/on the contextual circumstances of the years 2015 to 2017, I articulate the idea of *a-communicability* - proposed by Philadelpho Menezes to think Sound Poetry -, with the *non-creative writing* of Kenneth Goldsmith and the *performative writing* through Vito Acconci. I link then between the writing process of this volume and previous actions and stemming from these concepts. This dissertation is structured by a system of notes that extend the process of writing and reading, using this as a performance process. I chose not to use images, trying to communicate works and ideas from the text and letters. The predominant use of the letter as a graphic and communicational element allowed for research on translation processes, a text, an experience, an idea and an image.¹²⁷

127. palavras-chaves: a-comunicabilidade; escrita; performance; arte sonora; política.¹²⁸

128. keywords: a-communicability; writing; performance; sound art; policy.¹²⁹

129. Esta pesquisa foi realizado com apoio da CAPES.

dizier

Palavra em busca de uma situação ou algo para chamar de seu. Sempre minúscula, não é nome próprio, adjetivo, substantivo ou qualquer outra definição que possa ser encontrada na gramática. Nas raras vezes em que foi falada – normalmente por um erro de pronúncia – aconteceu aos berros e brados, pois parte de sua missão em encontrar um referencial físico no mundo é mostrar-se visível, de modo parecido com que operam os vendedores de lojas de utilidades domésticas, que na porta de seus estabelecimentos gritam as principais promoções do dia. dizier surge de um acidente como sobra de outro processo, de outra criação, e por isso flutua solta e inconstante. dizier é acaso, não se pode prever seu aparecimento. O fluxo constante de carros nas grandes cidades é outro meio de aparição de dizier. Por mais atento que seja o olhar, é raro perceber dizier aproximando-se rapidamente de cada carro, tentando achar seu correspondente nas palavras anônimas, fragmentadas, estrangeiras das placas destes carros. dizier nunca encontrará a coisa que a define, pois só existe ao fazer, ao tentar.

Palavra que não se basta, ela encosta em todas as coisas possíveis, para logo ser enxotada – as coisas já tem um nome rodeando em torno de si, como a lua namorando a terra: este planeta já tem um satélite natural, sai!

dizier aproxima-se da palavra dizer, mas não é.

As coisas não tem um centro gravitacional que puxa os nomes que passem perto para junto de seu corpo. Alguma coisa que tenha todos os nomes se anula, torna um nada.

dizier não é o nada, pois é uma palavra, não todas elas. Não sendo nem o nada, dizier surge brevemente e tem a intensidade do bafo quente saindo da boca em dias frios – se dissipa em segundos, sem chegar a constituir algo. É instável

como fita isolante colada na parede: cai, solta e pendente. dizier morre ao ser colocada no mundo.

Por um tempo, dizier (que não sabemos o que é) acreditou que o uso da palavra dizer era seu: alguém, em algum momento, disse dizer muito rápido, e além da velocidade da fala, essa pessoa tinha um problema de dicção que confundiu dizier. O resultado é que dizier escutou seu nome sendo falado e acreditou que tinham achado seu correspondente no mundo. Isso durou poucos segundos: entocado em um canto da coisa dita estava o dizer, dormindo em uma cratera de sua coisa, e ao pressentir a presença de um intruso logo tratou de expulsar dizier, que ainda vaga no espaço entre as palavras e as coisas, o único que lhe coube, embora ele se esconda quando percebe a presença do entre.

Como palavra sem casa, dizier é um visitante. Um tanto intruso, é verdade, mas é o que conhece quase todas as casas onde moram as palavras. Já visitou pirralho, guaiaca, buzo, ferpa, fealdade, náide, muxoxo. Nem uma palavra aceitou dividir apartamento. dizier soube que dependendo da região geográfica, uma mesma coisa tem nomes diferentes, pensou que se continuar movimentando-se, acabará encontrando uma região que ainda não saiba como chamar algo novo. Dizier estará lá, pronto a cumprir com seu papel de facilitador do mundo. Para ele, o mundo não tem sentido se não for nomeado.

ACCONCI, Vito. *Diary of a body: 1969-1973*. Milão: Charta, 2006.

AGAMBEM, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BASBAUM, Ricardo. *Amo os artistas-etc.* In: MOURA Rodrigo (org.) Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais: Belo Horizonte: Museu da Pampulha, 2005.

_____. *Em torno do vírus de grupo, Seminário Guatarri não cessa de proliferar*. In: revista Lugar-Comum. Rio de Janeiro, Nº 30, 2010, p. 135 – 146.

_____. *Migração das palavras para a imagem*. In: Basbaum Ricardo. Além da pureza visual. Porto Alegre: Zouk, 2007, pp. 23-41.

BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert. (orgs.). *the art of performance*. Ubu editions, 2010. (orig. 1984).

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. 1934. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Nova York: Verso, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita - a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *O que é um artista (nos dias de hoje)*. In: Beaus Arts Magazine, 2002. Fonte: Revista Arte & Ensaios 10 - Revista do PPG em Artes Visuais EBA – UFRJ.

_____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1979.

BRECHT, George. *Water Yam*. Fluxus: 1963.

_____. *Chance Imagery*. Ubuclassics: 2004. (originalmente publicado em 1966 pela Something Else Press).

BRUSKY, Paulo. NAVAS, Adolfo Montejo. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia Russa Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Husitec, 1985. (publicado orig. 1967).
- CANCLINI, Nestor García. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: EDUSP, 2016.
- CASTLES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. (artigo). Tradução de Theo Santiago. Digitalizado em 2004, (orig. 1974). Disponível em : www.sabotagem.revoltas.org [acesso em 19/05/2017]
- COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- _____. *A insurreição que vem*. Brasil: Edições baratas, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COTRIM, Cecília. *Arte e deriva: a escrita como processo-invenção*. Revista Arte & Ensaios - Publicação do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes - UFRJ. Rio de Janeiro, n.17, 2009, pp. 64-73.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. São Paulo: Ed.34, 2012.
- _____. *Notas do subsolo*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- _____. *O idiota*. São Paulo: Ed.34, 2002.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas. 1946/74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2006.
- FERVENZA, Hélio. *Considerações da Arte que não se parece com a arte*. In: Revista Porto Alegre, Programa de Pós-graduação em artes visuais – UFRGS, v. 13, n.23, novembro 2005, pp. 73-83.
- _____. *Formas da apresentação: da exposição à autoapresentação como arte*. In: Revista Palíndromo 2, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais- UDESC, v.1, n.2, agosto-setembro 2009, pp. 68-92.
- _____. *Limites da Arte e do Mundo: Apresentações, Inscrições, Indeterminações*. In: ARS - Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. São Paulo, , Ano 4, n.8, 2º semestre de 2006, pp. 84-92.
- FOUCAULT, Michael; tradução Jorge Coli - *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e terra, 2014.4
- _____. *O que é um autor?*. In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREIRE, Cristina. LONGONI, Ana (orgs.) *Conceitualismos do Sul/ Sur*. São Paulo: USP-MAC, 2009.
- GERALDO, Sheila Cabo. (org.) *Trânsito entre Arte e Política*. Rio de

Janeiro: QUARTET: FAPERJ, 2012.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GOLDSMITH, Kenneth. *Paragraphs on Conceptual Writing, Open Letter*. Ontario, 2005. Twelfth Series, Number 7, pp. 98-101.

_____. *Traffic*. Eclipse, 2007.

_____. *Uncreative Writing: managing the language in the digital age*. New York: Columbia University Press, 2011.

_____. *Why Conceptual Writing? Why Now?*. In: *Against Expression – An Anthology of Conceptual Writing*. Illinois: Northwestern University Press, 2010.

HANDKE, Peter. *Kaspar*. Porto Alegre: Instituto Goeth no Brasil. 1978 (original de 1942)

HAUSMANN, Raoul. *História da poesia fonética*. In: Philadelpho Menezes [org.]. *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

HONORATO, Cayo; WINTER, Roberto. *Como estar no dissenso?*. In: *Livro para responder*. Rio de Janeiro: Capacete entretenimentos, 2013.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2004

KAPROW, Allan. *A educação do Não-artista. Parte I*. In: *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Ano 4. n 4, março de 2003, pp. 216-227.

_____. *A educação do An-artista. Parte II*. In: *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*. Ano 5. n 6, julho de 2004, pp. 167-181.

_____. *Essays on the blurring of art and life*. Edit. por Jeff Kelley. California: Gráfica da Universidade da California, 1993.

KRUTCHENIK, Alexei. *Declaração da língua transmental*. In: Philadelpho Menezes [org.]. *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

LAROSSA, Jorge. *Tremores: Escritos sobre a experiência*. São Paulo: Autêntica, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac&Naify, 2014

MELVILLE, Herman de. *Bartleby, o escrivão*. Uma história de Wall Street. Belo Hori: Autêntica, 2015.

MELIM, Regina (org.). *Hay em português?*. Número 6. ano 4. 2016.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

MINARELLI, Enzo. *História da poesia sonora no século XX - Cânones e classificações*. in: Philadelpho Menezes [org.]. *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992.

MORAIS, Fabio. *Site Specific: um Romance*. Florianópolis: par(ent)esis, 2013.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: editora Paz & Terra, 1975.

MOSTAÇO, Edécio (et. al),(orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de Laboratório: estratégias da arte do presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. In: Tremores: Escritos sobre experiência. São Paulo: Autêntica, 2014.

LIPPARD, Lucy. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Ediciones Akal: Madrid, 2004.

ONO, Yoko. *Grapefruit*. London: Simon&Schuster (edit.), 2000.
_____(entrevista). In: Obrist, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 1*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Cobogó, Inhotim, 2009. pp. 31-52.

OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: Ferreira, Gloria; _____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007.

PERNIOLA, Mario. *Os situacionistas: o movimento que profetizou a "sociedade do espetáculo"*. São Paulo: Annablume, 2009.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

RANCIÉRE, Jacques. *Paradoxos da arte política*. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
_____. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROSA, Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: Primeiras Estórias, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noise*. Nova York: ubuclassics, 2004. disponível em: <http://www.ubu.com/historical/russolo/index.html> [acesso em 31/01/2017].

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

STOLF, Raquel. *Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sobre proposições sonoras]*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Porto Alegre: UFRGS, 2011.

_____. *Alguns comunicados sobre as palavras*. 2003.

_____.(org.). *Anecoica*. número 3. ano 3. 2016.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Paris não tem fim*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VILELA, Ana Lucia. *Potência da arte: modos de aparição e exposição*. ArtCultura. Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 89-105, jan.-jun.,2013.t

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *Escritura e nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PEIXE

ESPADA
ESBADA

BEIXE



escriturário



Todas

Vídeos

Imagens

Notícias

Shopping

Mais

Configurações

Ferramentas

Aproximadamente 703.000 resultados (0,40 segundos)

escriturário

adjetivo substantivo masculino

1. relativo às Sagradas Escrituras ou o que nelas é versado.
2. que ou aquele que faz escrituração.



Traduções, origem das palavras e mais definições

