




NON
MAIS



MARCELO SCHWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUNHA FRANÇA DE CAMARGO BÓLIDE-LIVRO

VOLUME ÚNICO

Marcelo de Sousa Camargo

Esta pesquisa foi finalizada durante a Pandemia do COVID 19.

Até a finalização desta pesquisa o Brasil atingiu o número de mais de 534.000 mortes.

2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C172 Camargo, Marcelo de Sousa, 1986-
2021 MARCELO SCHWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUNHA FRANÇA DE CAMARGO BÓLIDE-LIVRO [recurso eletrônico] : Volume único / Marcelo de Sousa Camargo. - 2021.

Orientadora: Daniella de Aguiar.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.306
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Aguiar, Daniella de ,1979-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

MARCELO SCHWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUNHA FRANÇA DE CAMARGO BÓLIDE-LIVRO

VOLUME ÚNICO

Com Orientação da Profª Drª Daniella de Aguiar, esta dissertação foi apresentada para a conclusão do Mestrado Acadêmico no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

A obra é composta de uma caixa branca, um diagrama, uma chave com QR Code para acessar os vídeos e áudio. Além dessas disso, a obra é formada por 5 volumes, sendo 4 impressos em papel em formato códex e 1 LoFi gravado em acrílico quadrado transparente com 3’22”.

Esta versão é um PDF que não é a obra. Ela tem a finalidade para estudo do material. Sua versão original impressa está na Biblioteca da universidade Federal de Uberlândia, no Campus Santa Mônica em Uberlândia - MG.



VOLUME BRANCO















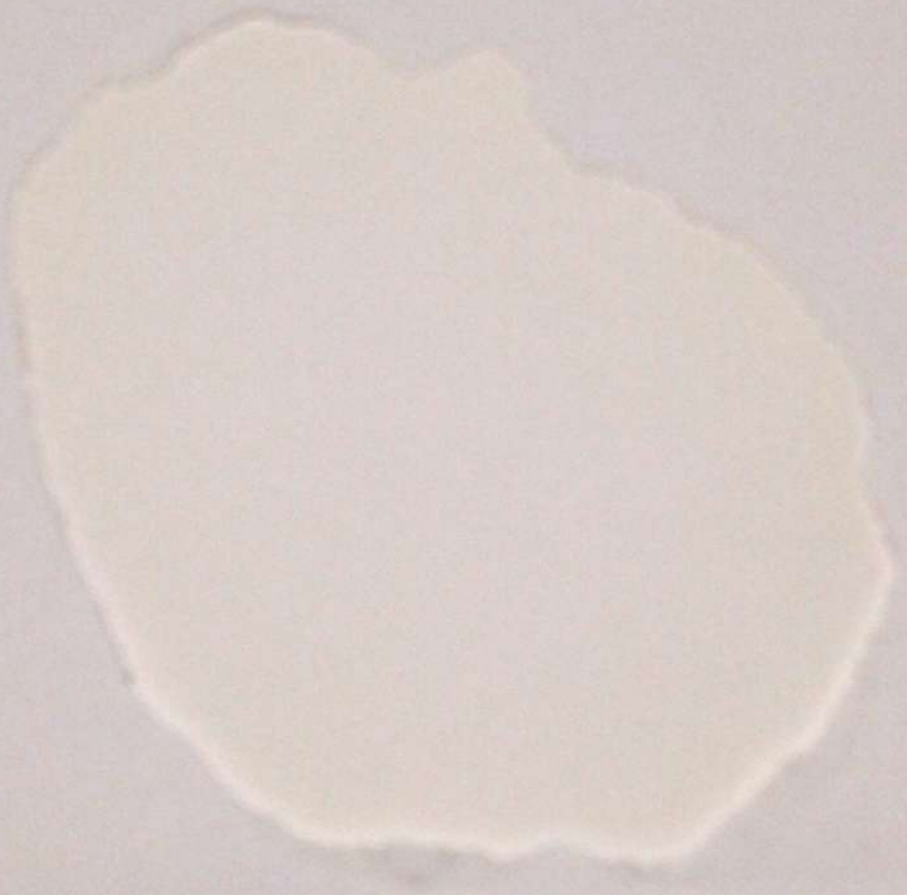


















If you hold a stone

Hold it in your hand

If you feel the weight

You'll never be late
To understand

Se você segurar uma pedra

Segure-a em sua mão

Se você sentir o peso

Você nunca vai se atrasar
Para entender

1 - Segure uma pedra

2 - Segure-a em sua mão

3 - Sinta seu peso

4 - Fique no momento para entender

Se essa história fosse um poema, ele seria modernista; se fosse um espetáculo, ele seria ativista; se fosse música, ela seria tropicalista; e, se a história fosse verdade, o homem estaria solto pelas ruas do Brasil.

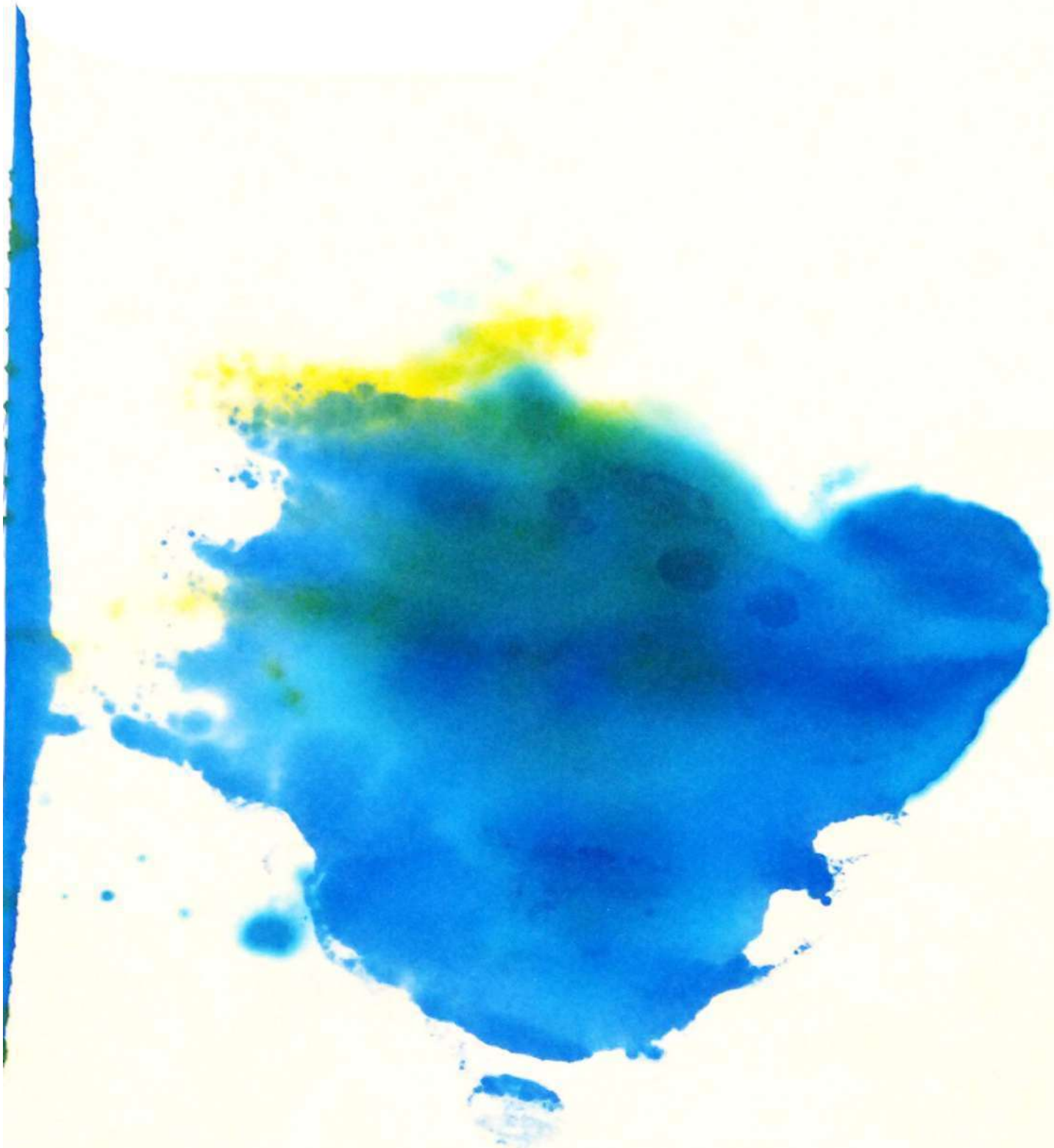


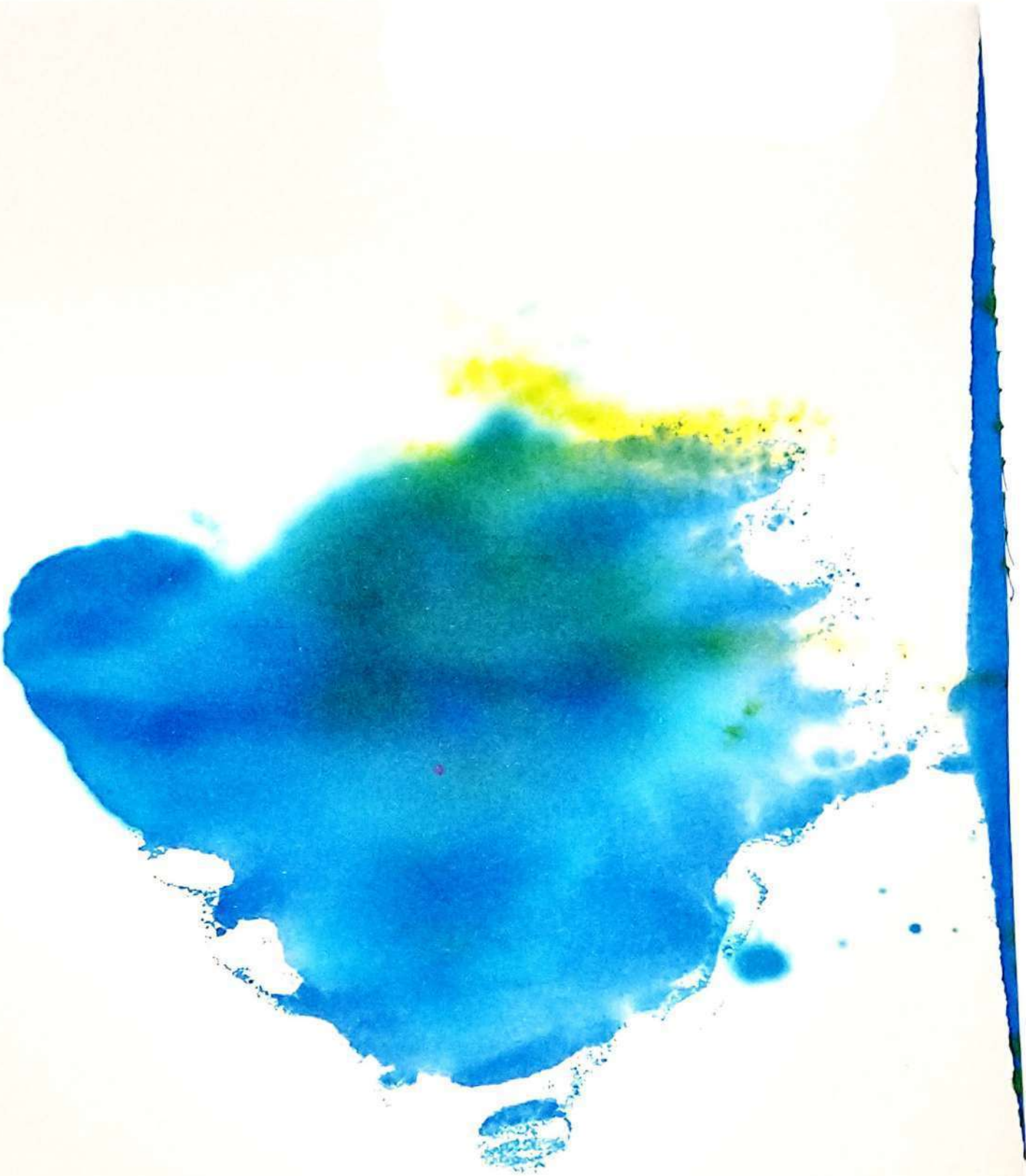


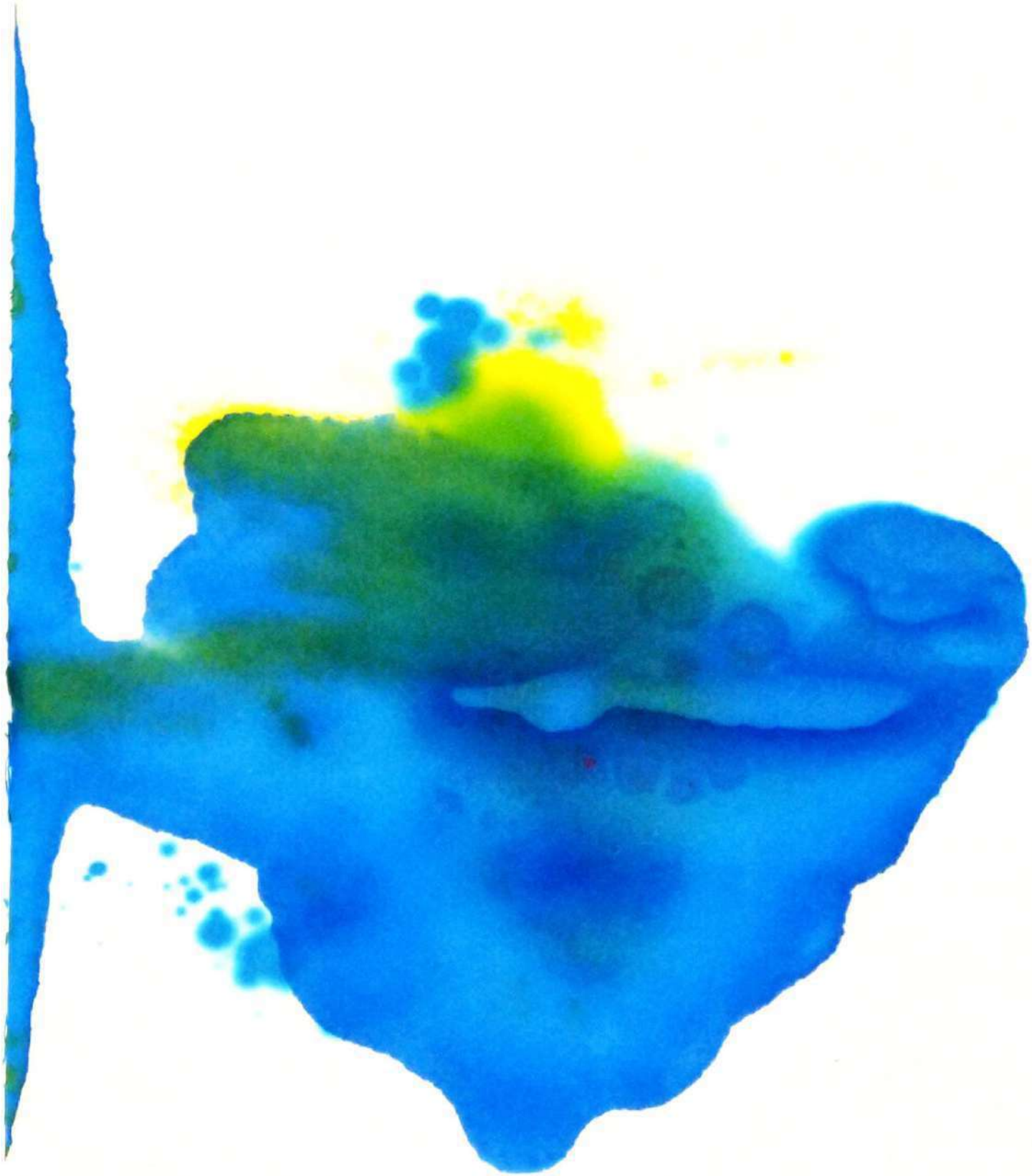


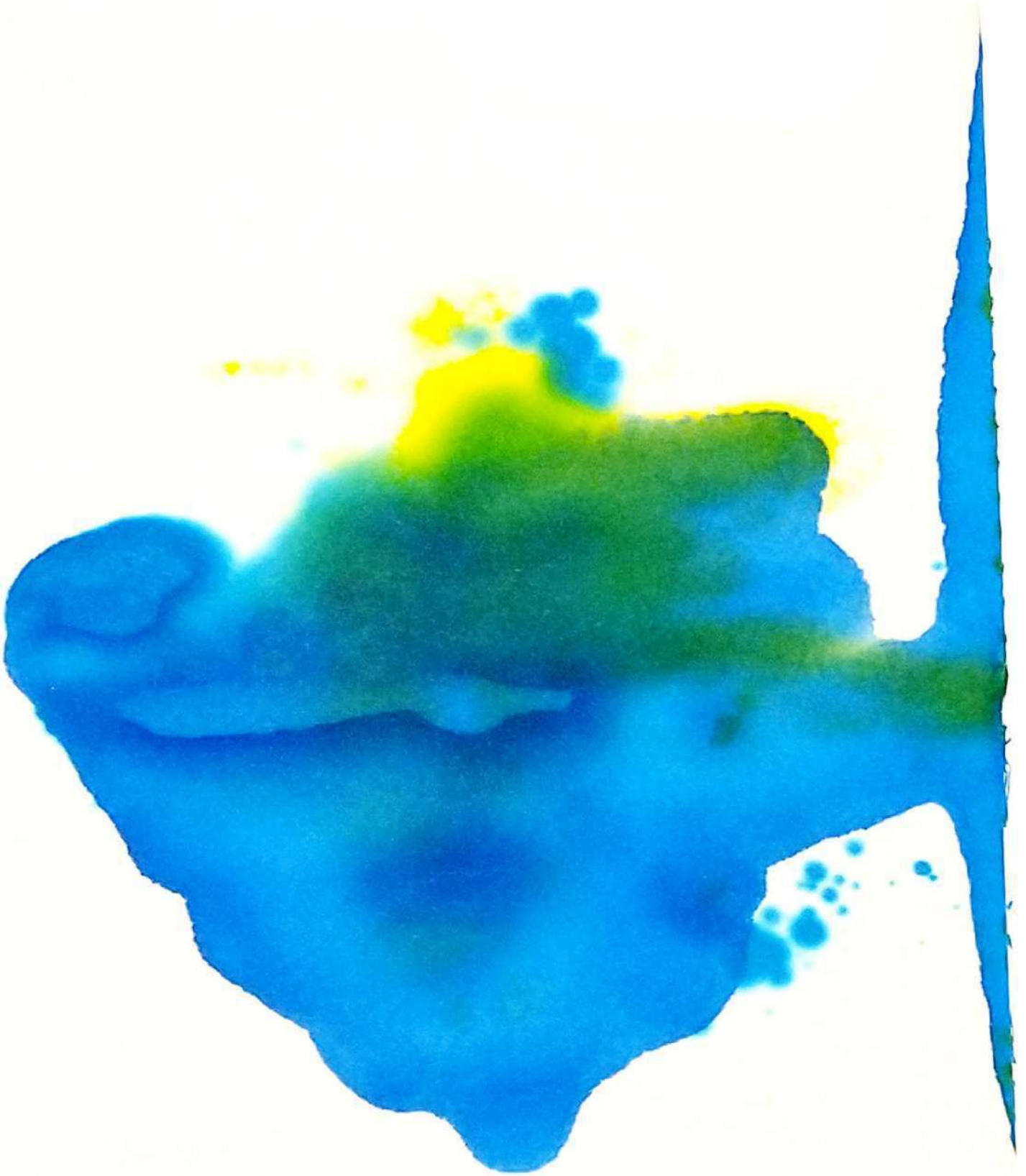








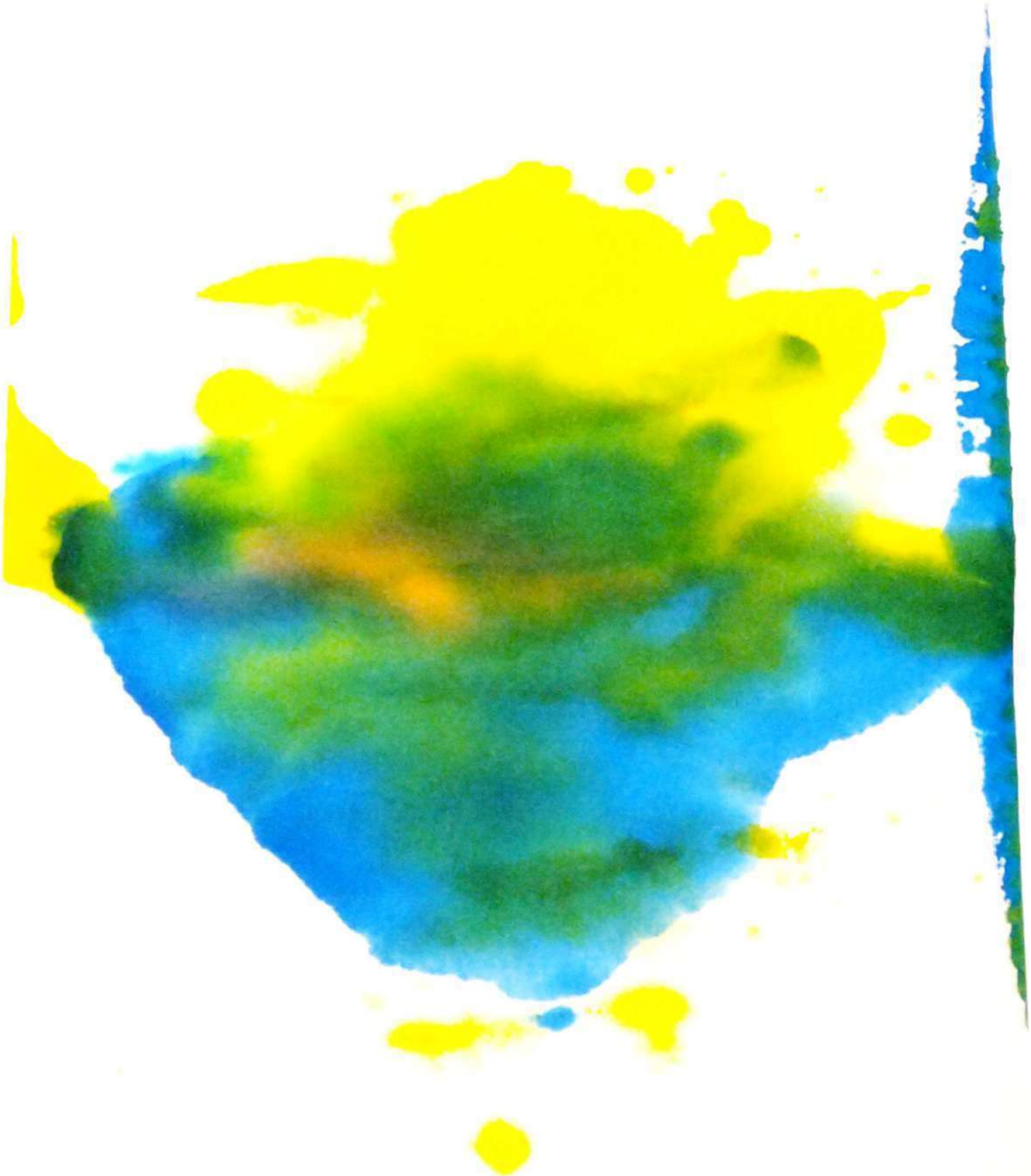








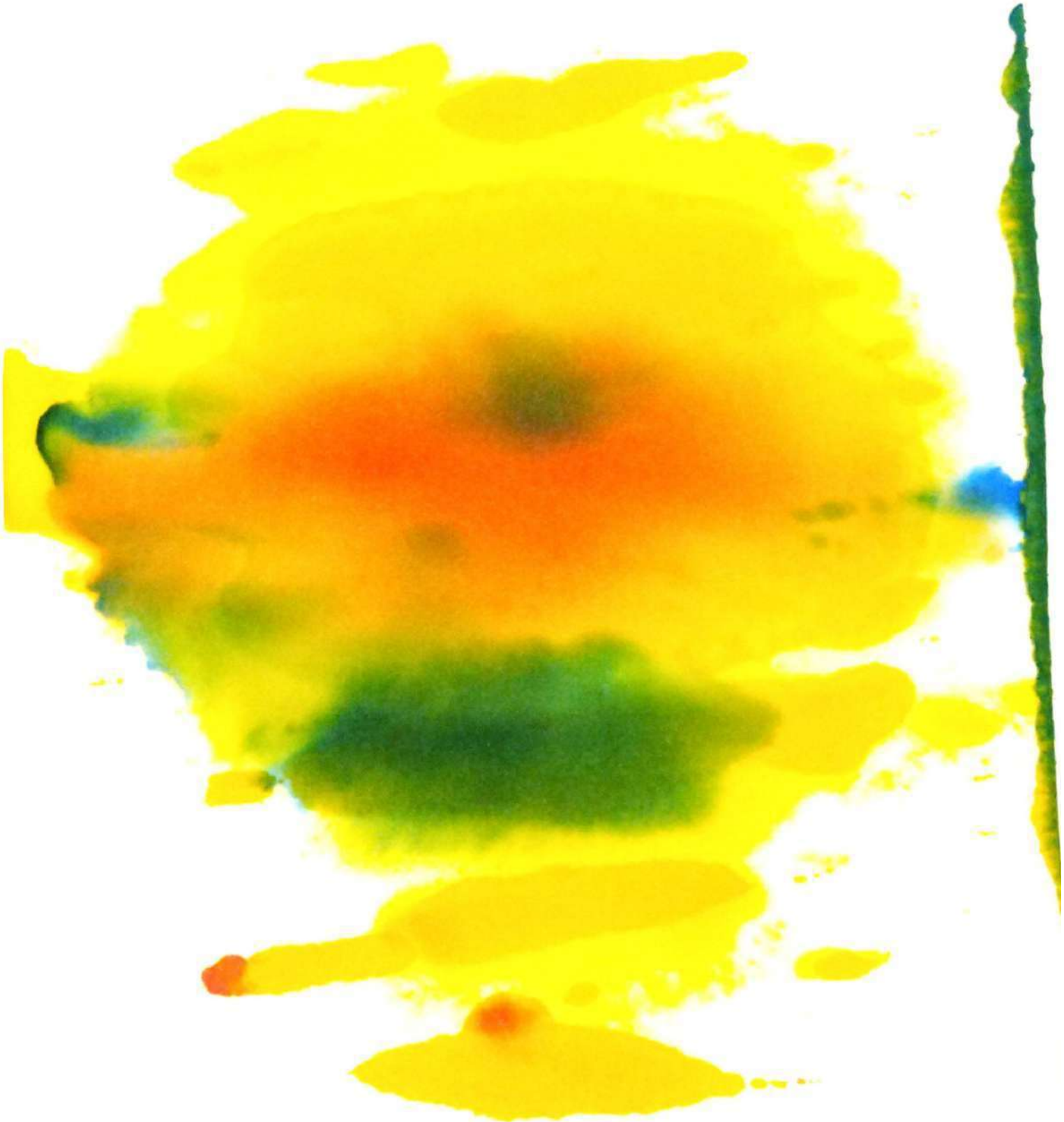




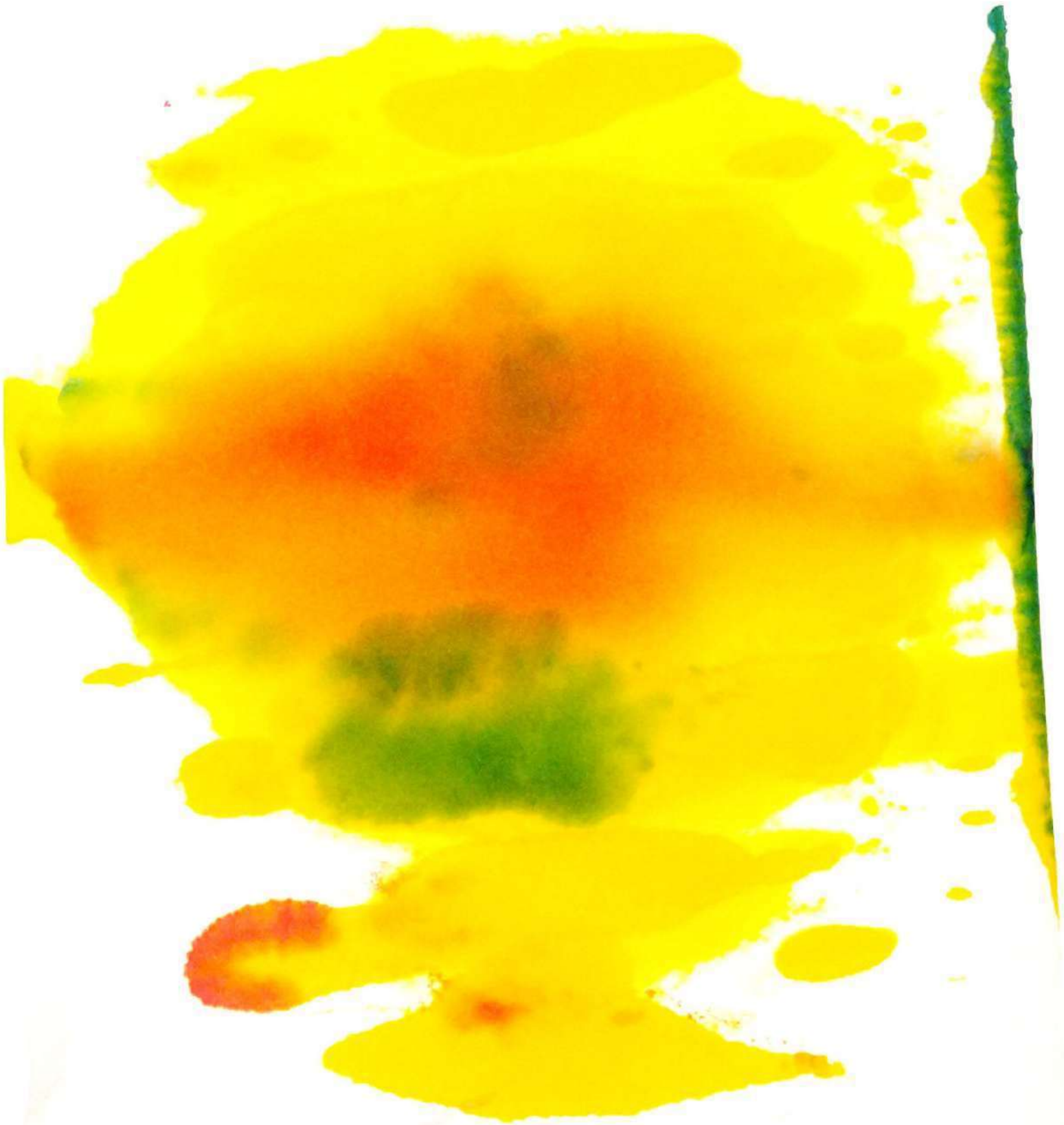




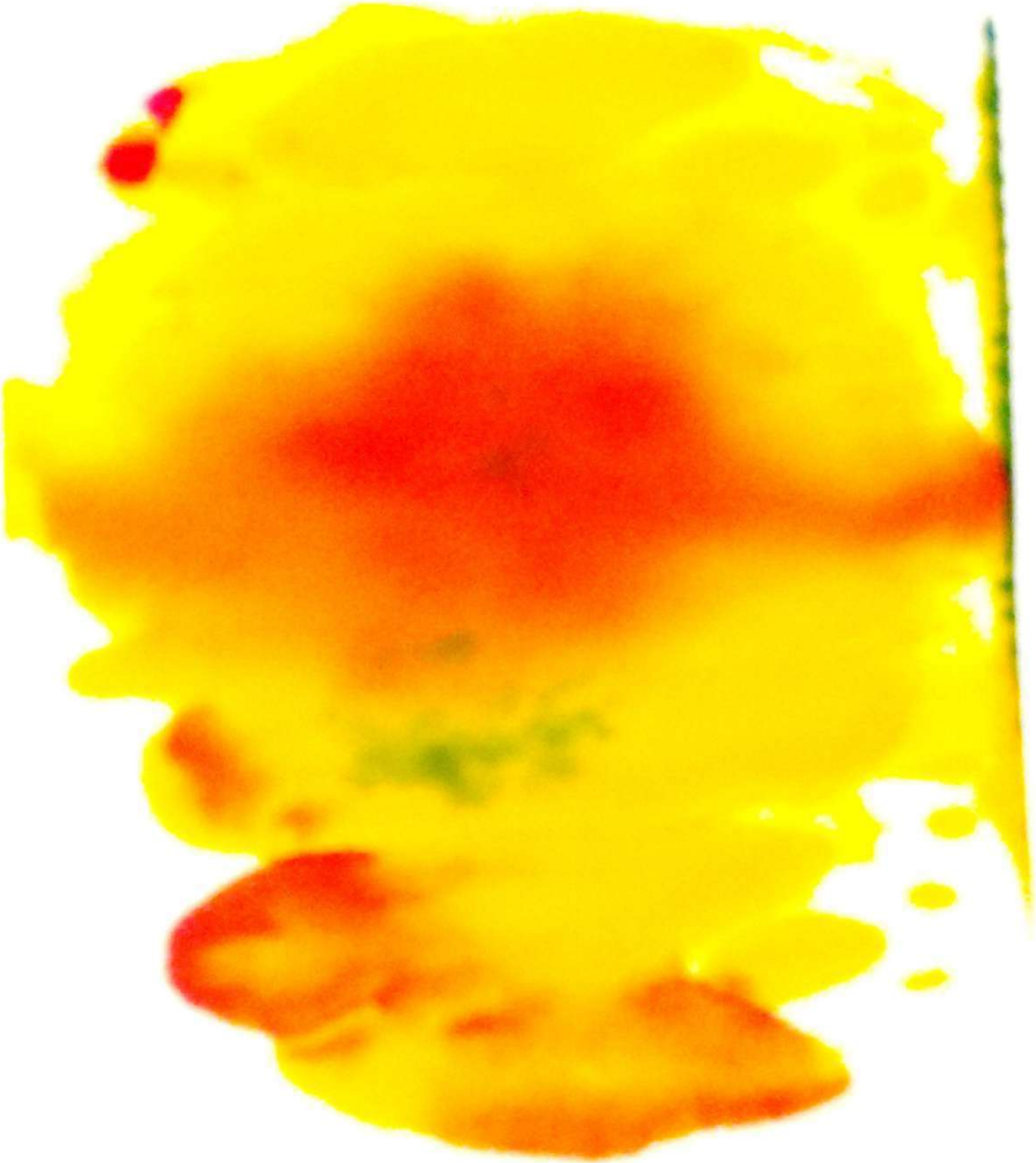








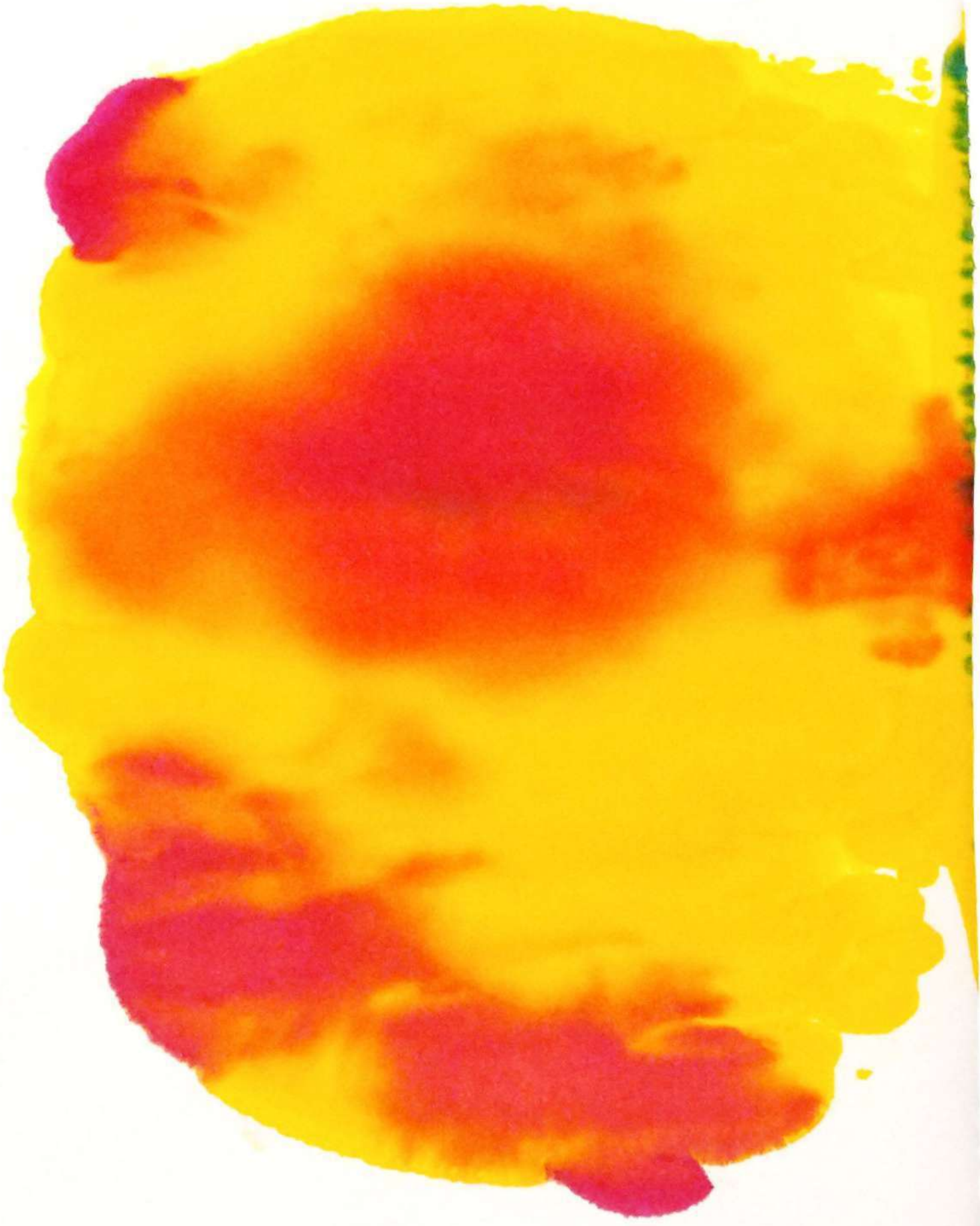


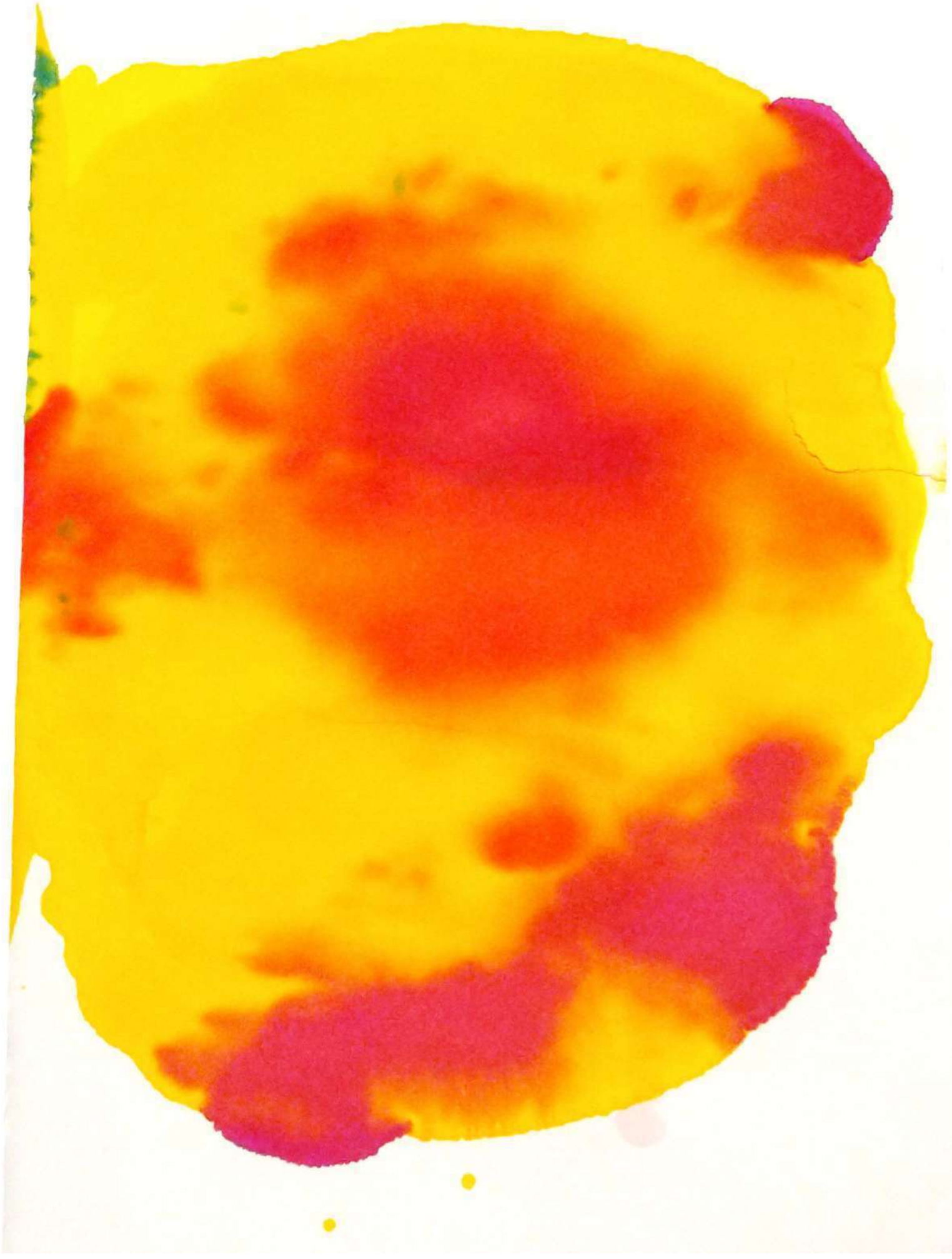


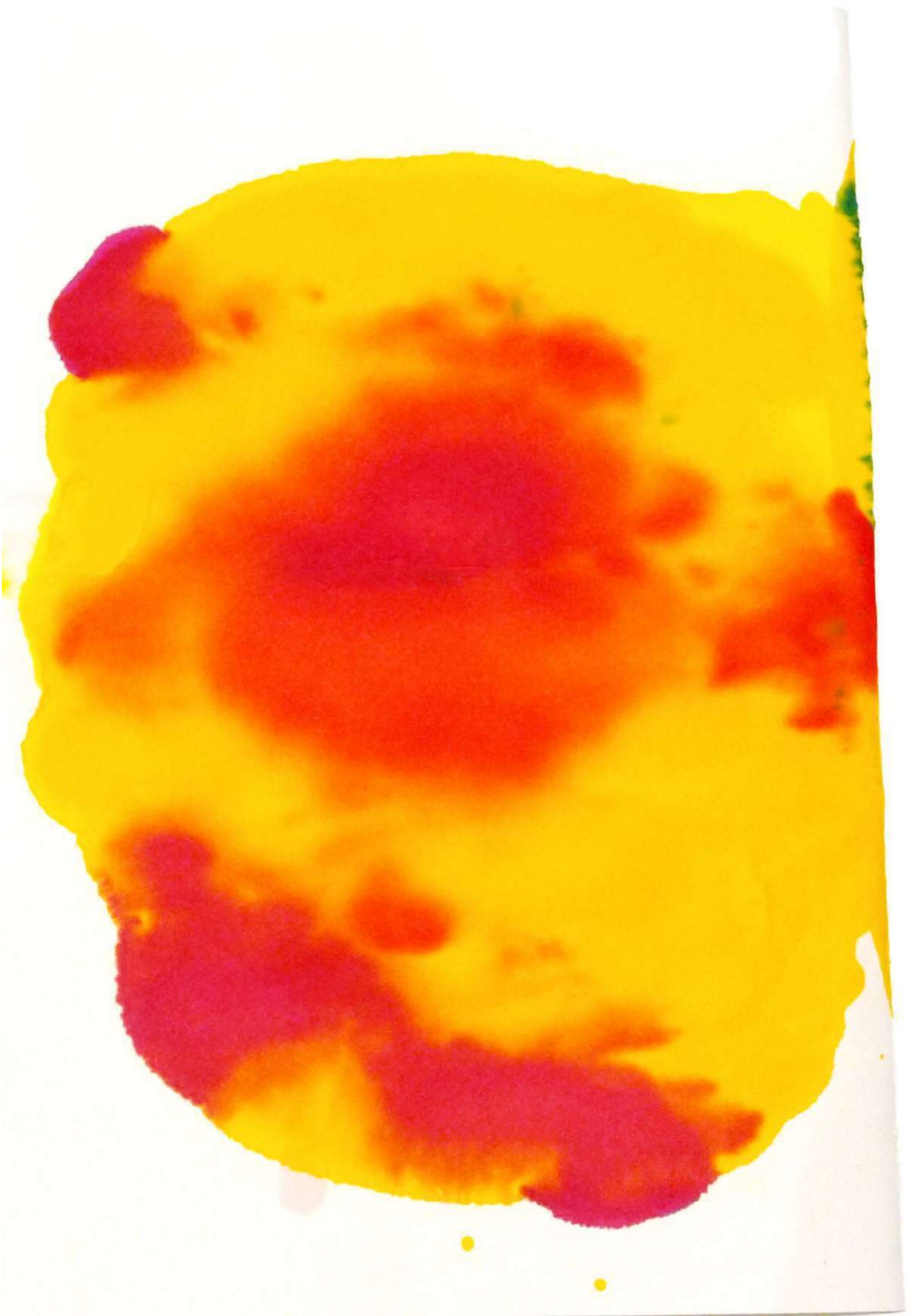


















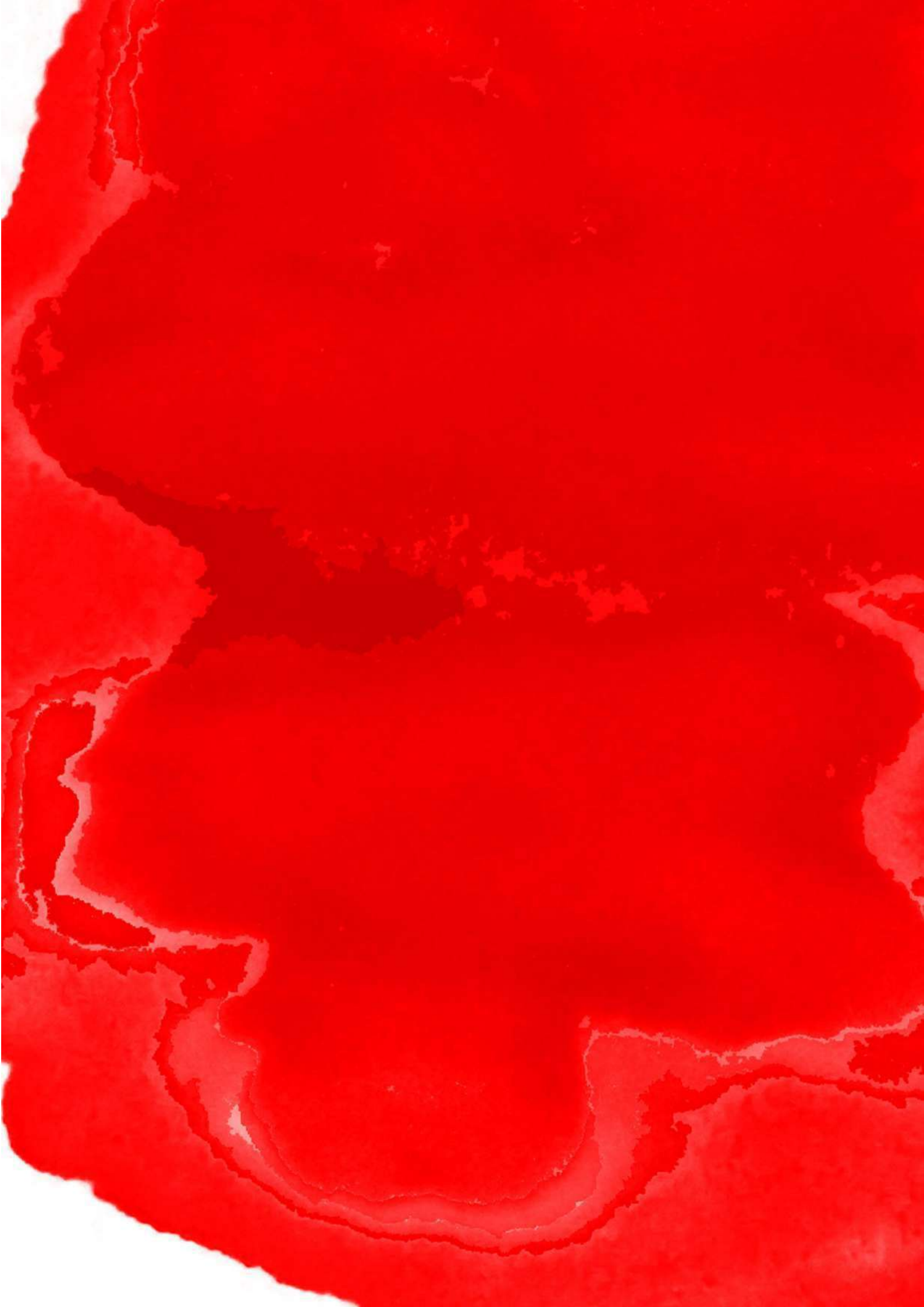












INCORPORO

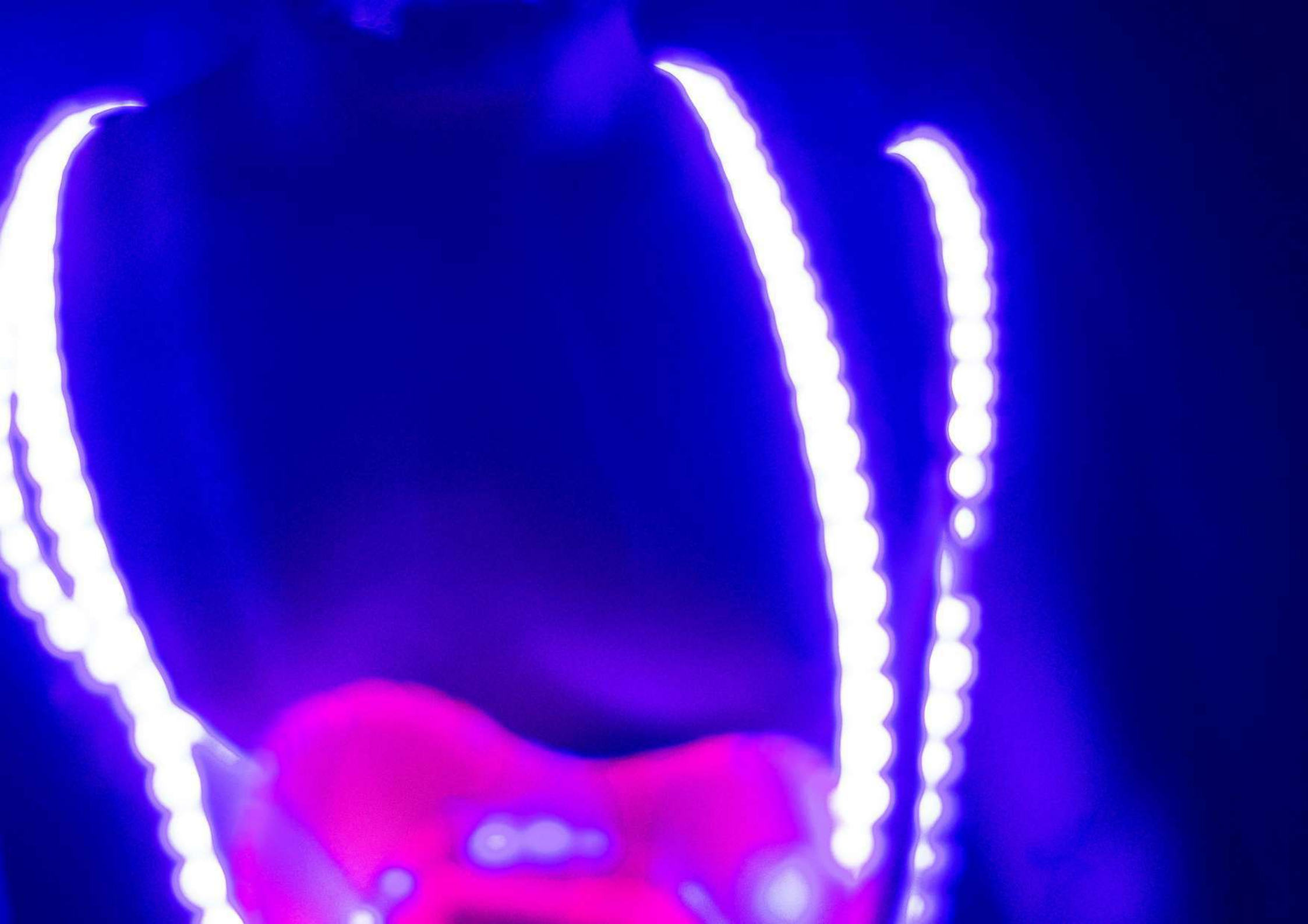
A REVOLTA



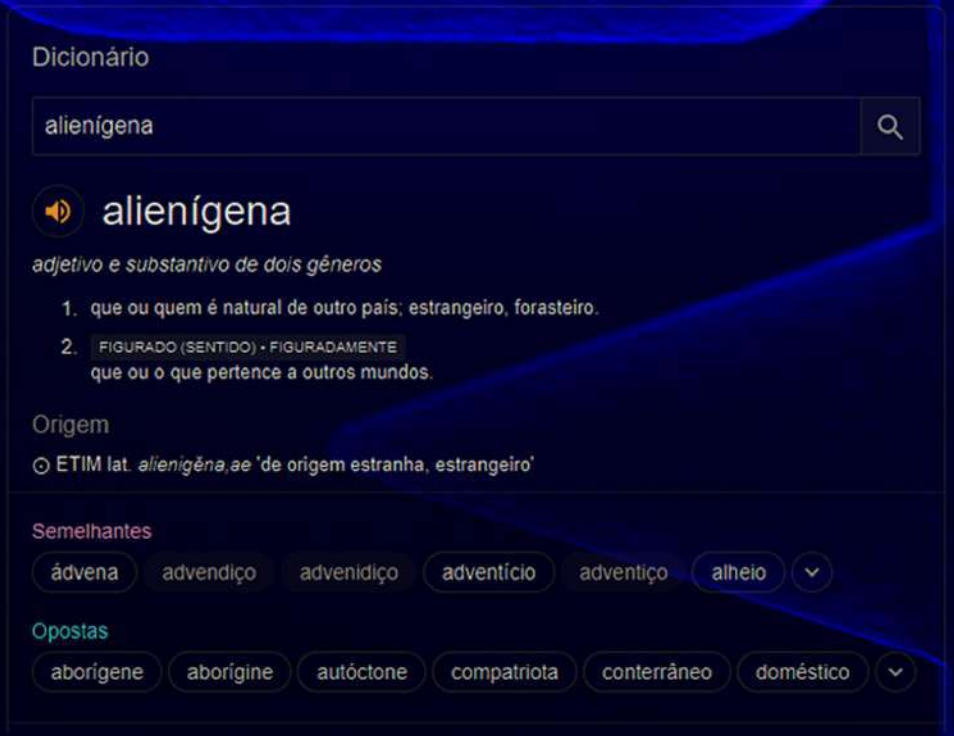
Vídeo Volume Branco

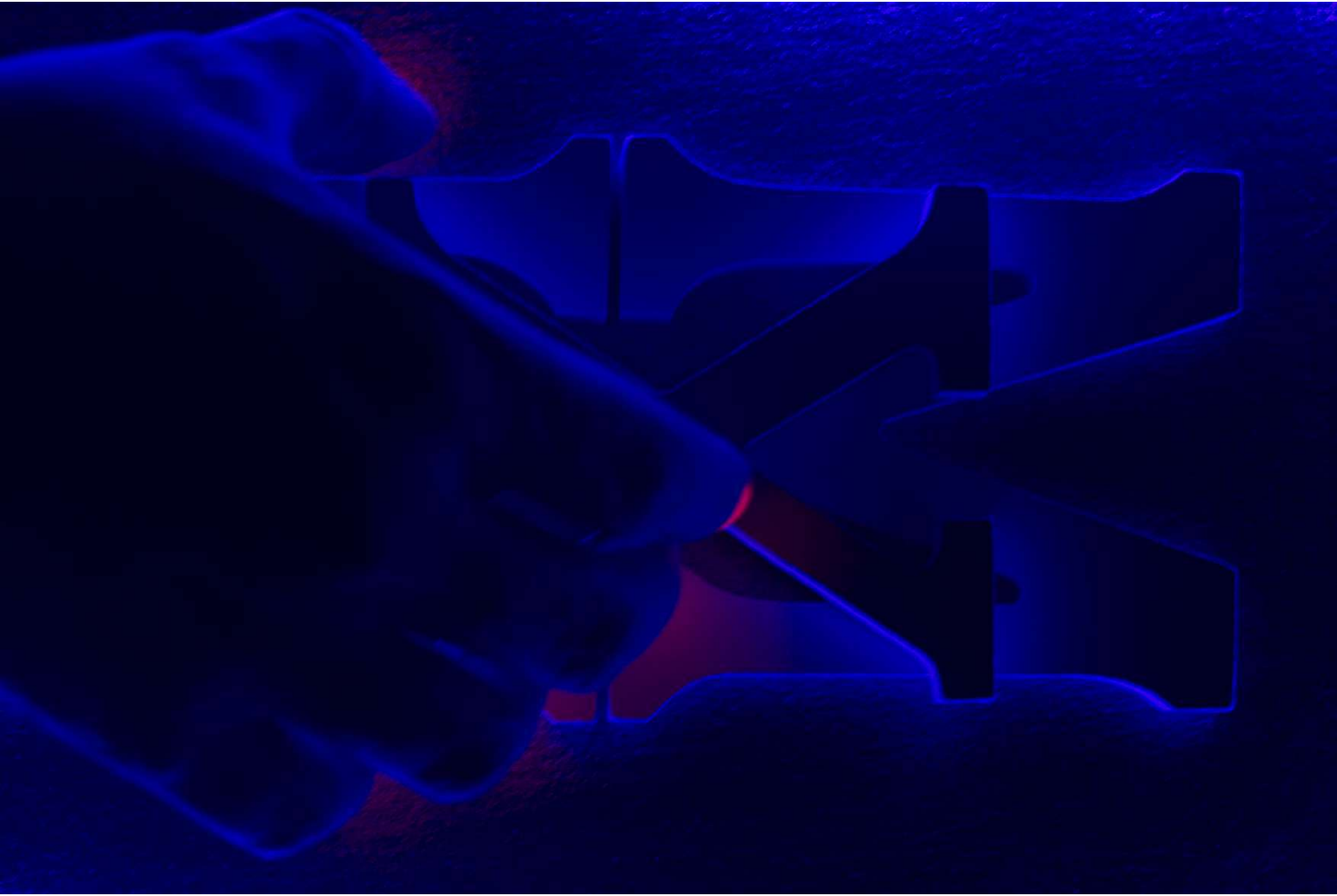


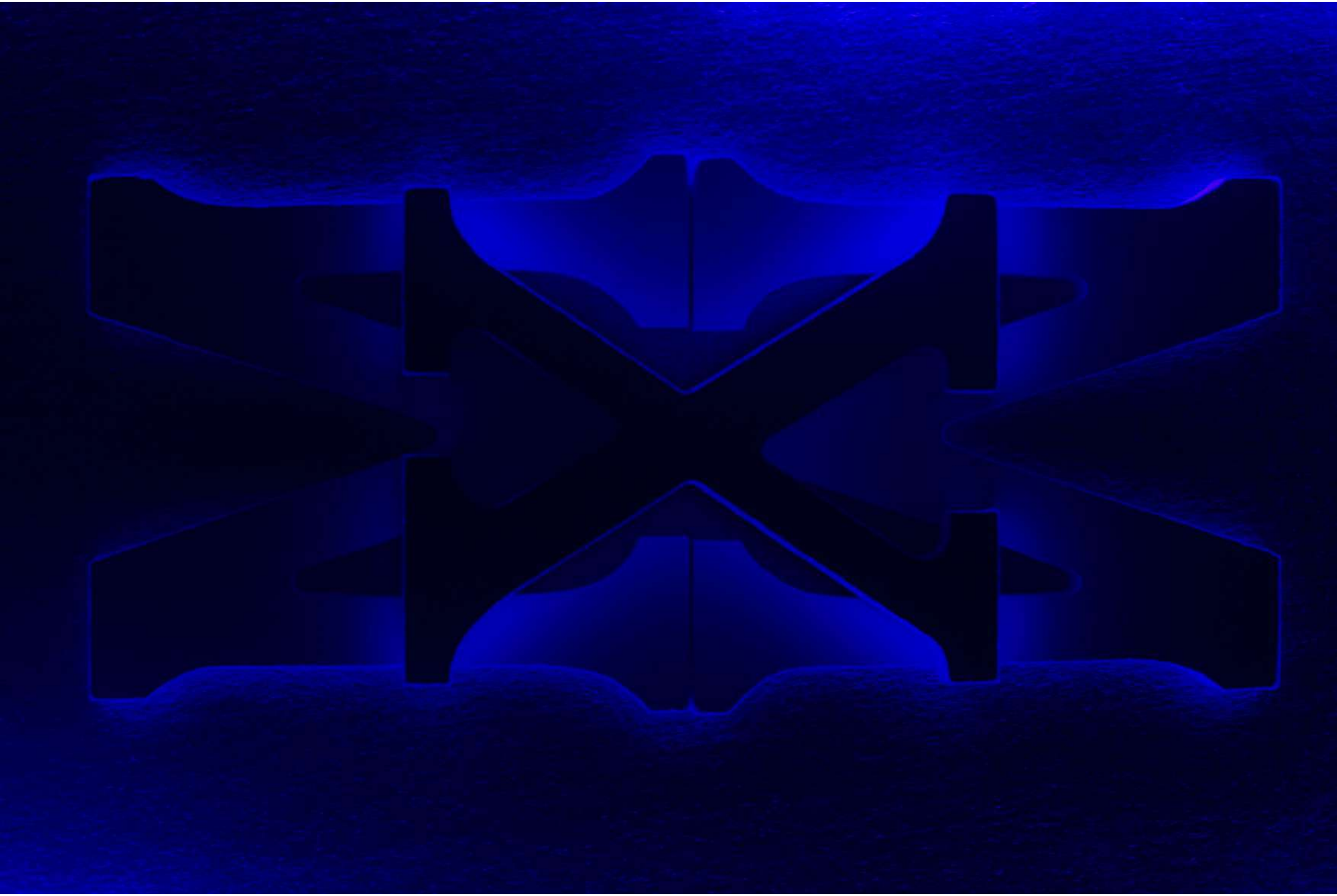
VOLUME NEON

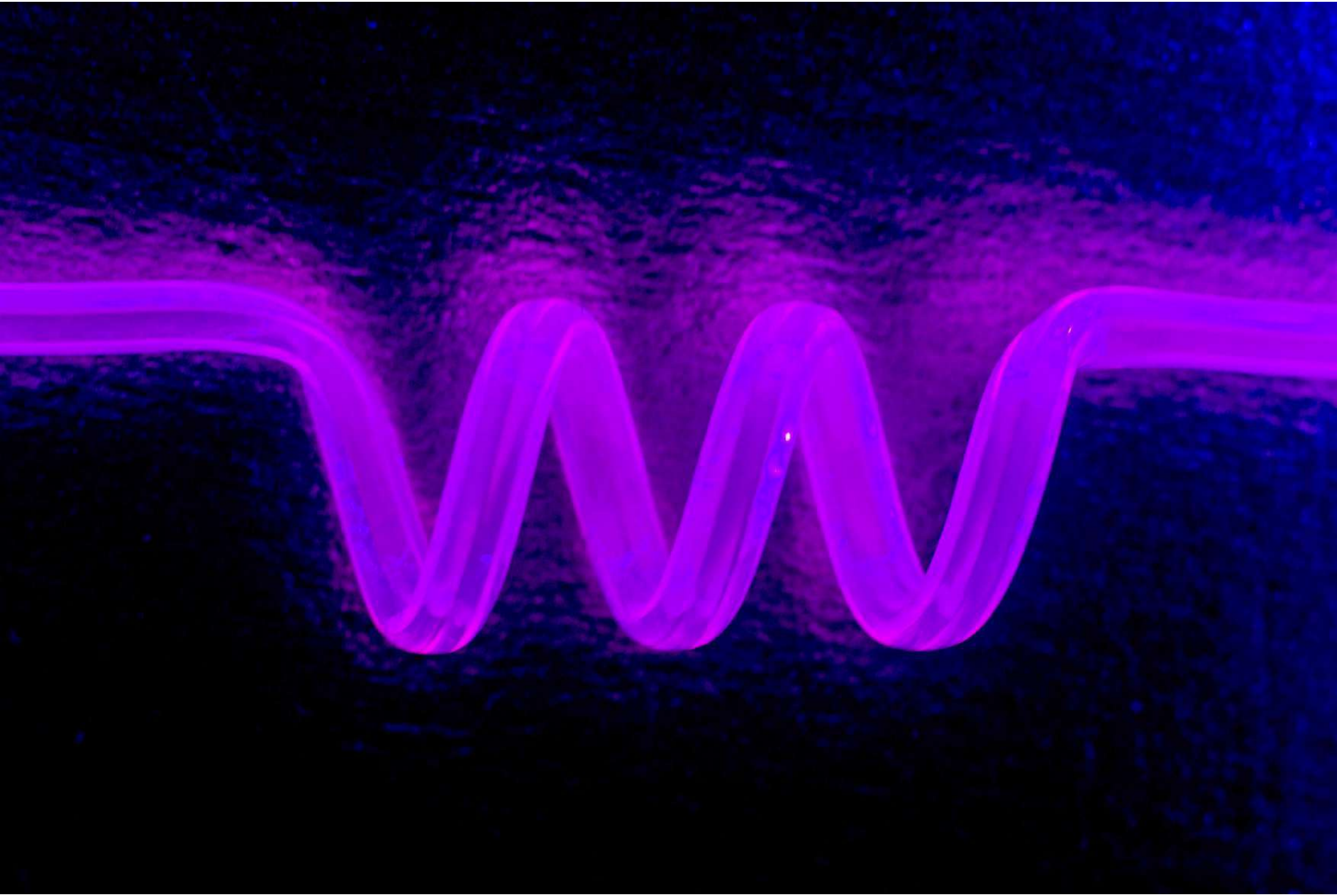



Dicionário
indígena
indígena
adjetivo e substantivo de dois gêneros
1. relativo a ou população autóctone de um país ou que neste se estabeleceu anteriormente a um processo colonizador.
"arte, costumes i."
• relativo a ou indivíduo que habitava as Américas em período anterior à sua colonização por europeus.
"as reservas i. do Amapá"
2. POR EXTENSÃO INFORMAL
que ou o que é originário do país, região ou localidade em que se encontra; nativo.
"animais i."
Origem
ETIM lat. indigĕna,ae 'natural do lugar em que vive, gerado dentro da terra que lhe é própria'
Semelhantes
aborígene
aborígine
autóctone
compatriota
conterrâneo
doméstico
Opostas
advendiço
advenidiço
adventício
adventiço
alheio
alienígena


Dicionário
alienígena
alienígena
adjetivo e substantivo de dois gêneros
1. que ou quem é natural de outro país; estrangeiro, forasteiro.
2. FIGURADO (SENTIDO) • FIGURADAMENTE
que ou o que pertence a outros mundos.
Origem
ETIM lat. alienigĕna,ae 'de origem estranha, estrangeiro'
Semelhantes
ádvena
advendiço
advenidiço
adventício
adventiço
alheio
Opostas
aborígene
aborígine
autóctone
compatriota
conterrâneo
doméstico

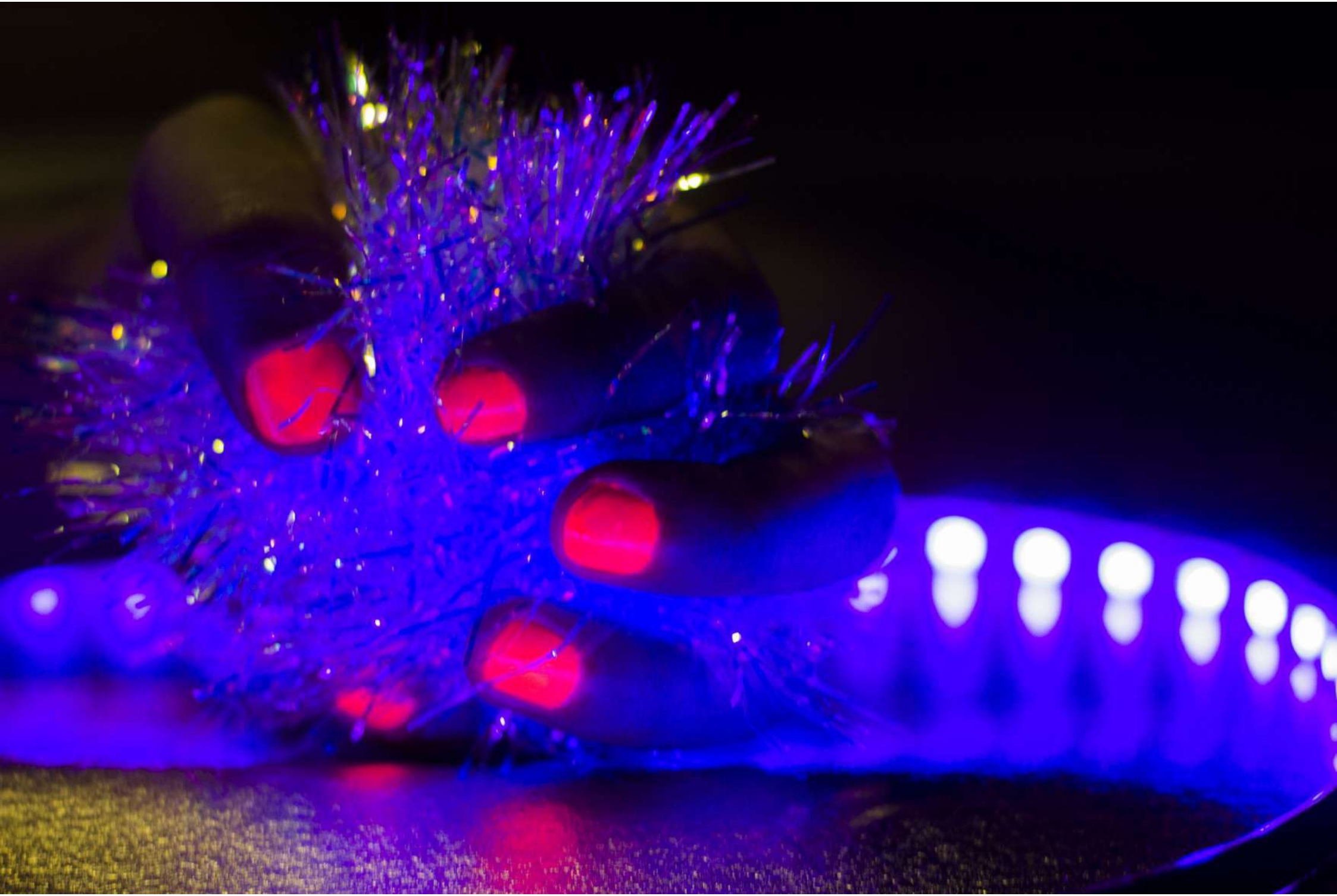




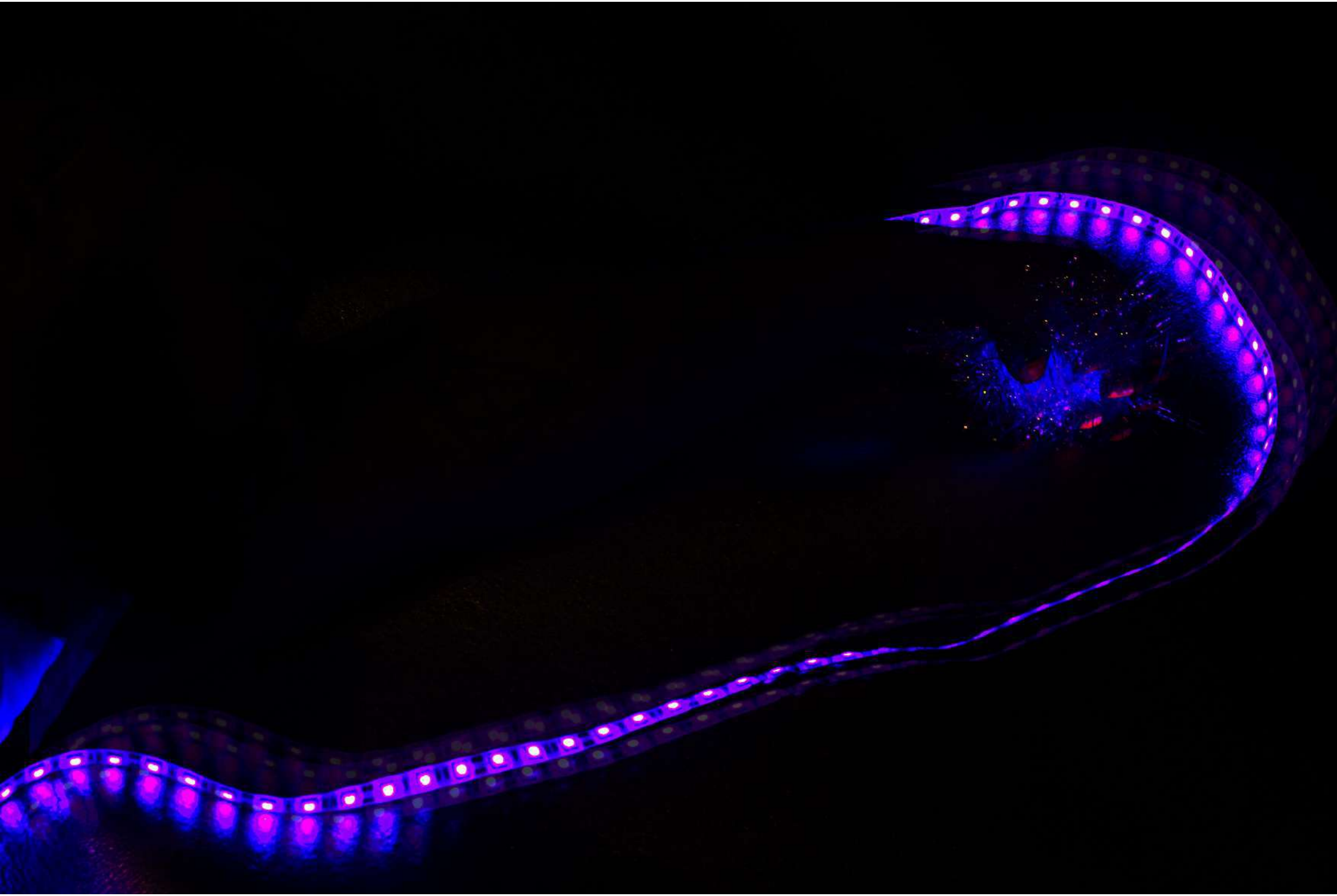


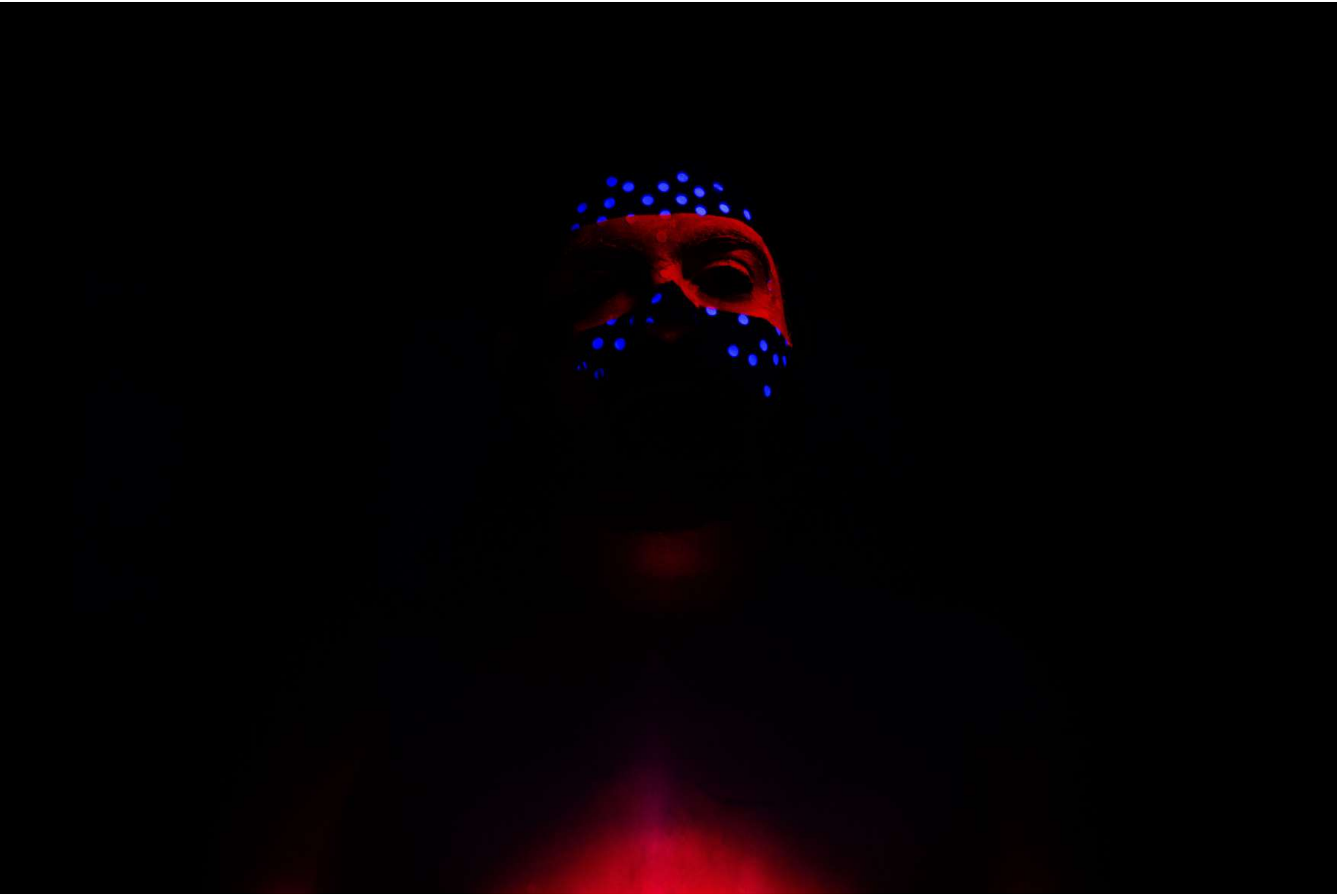


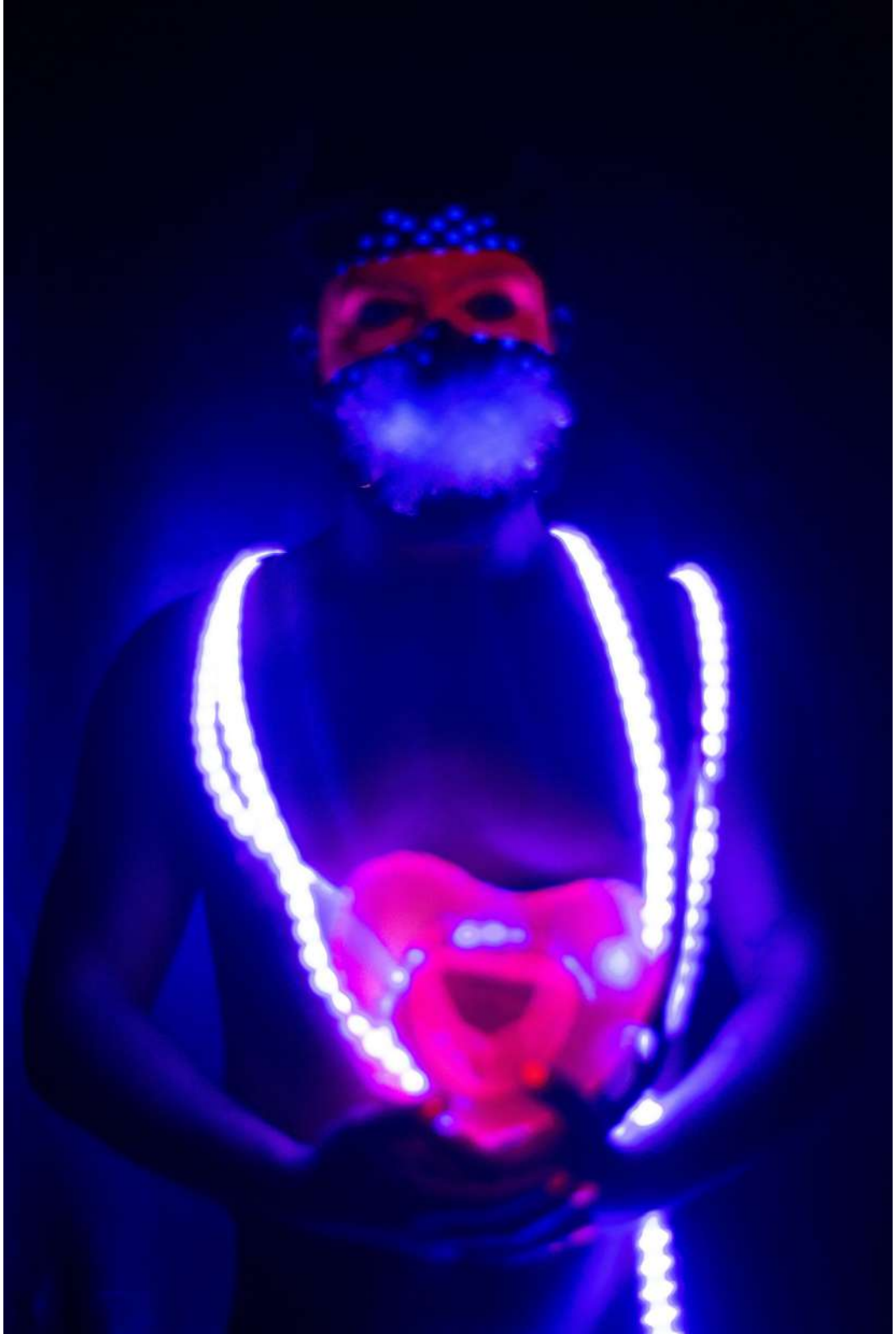


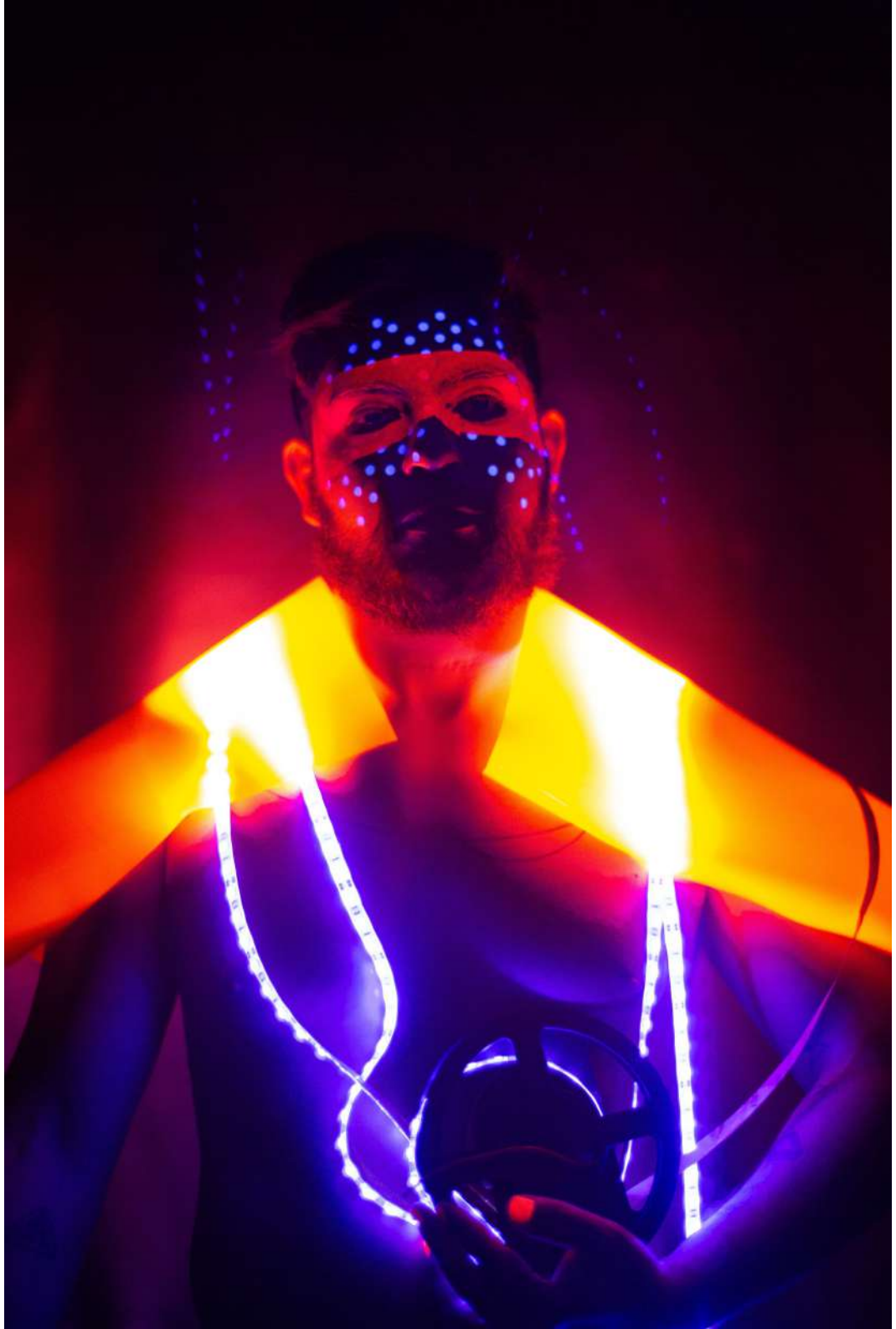




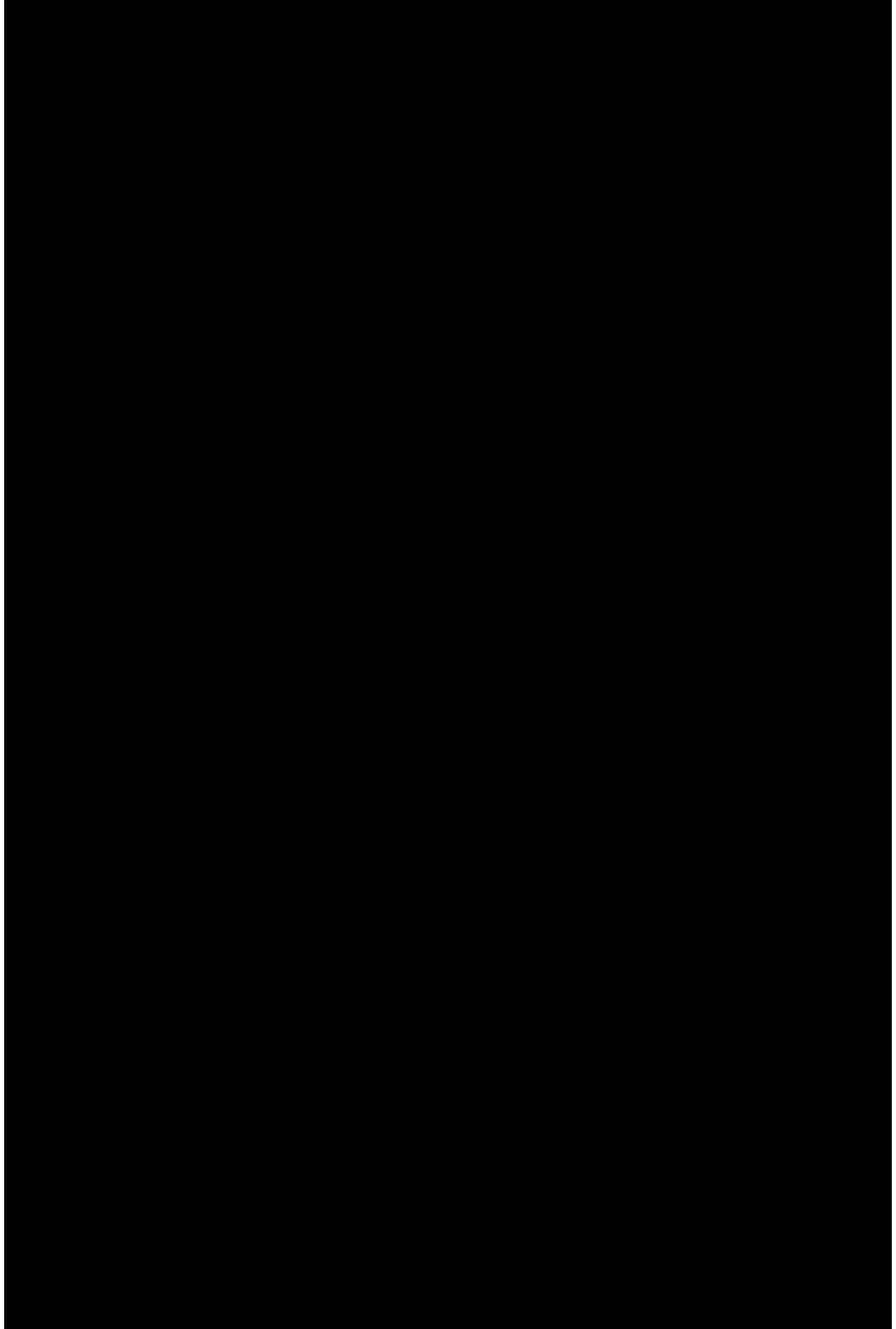


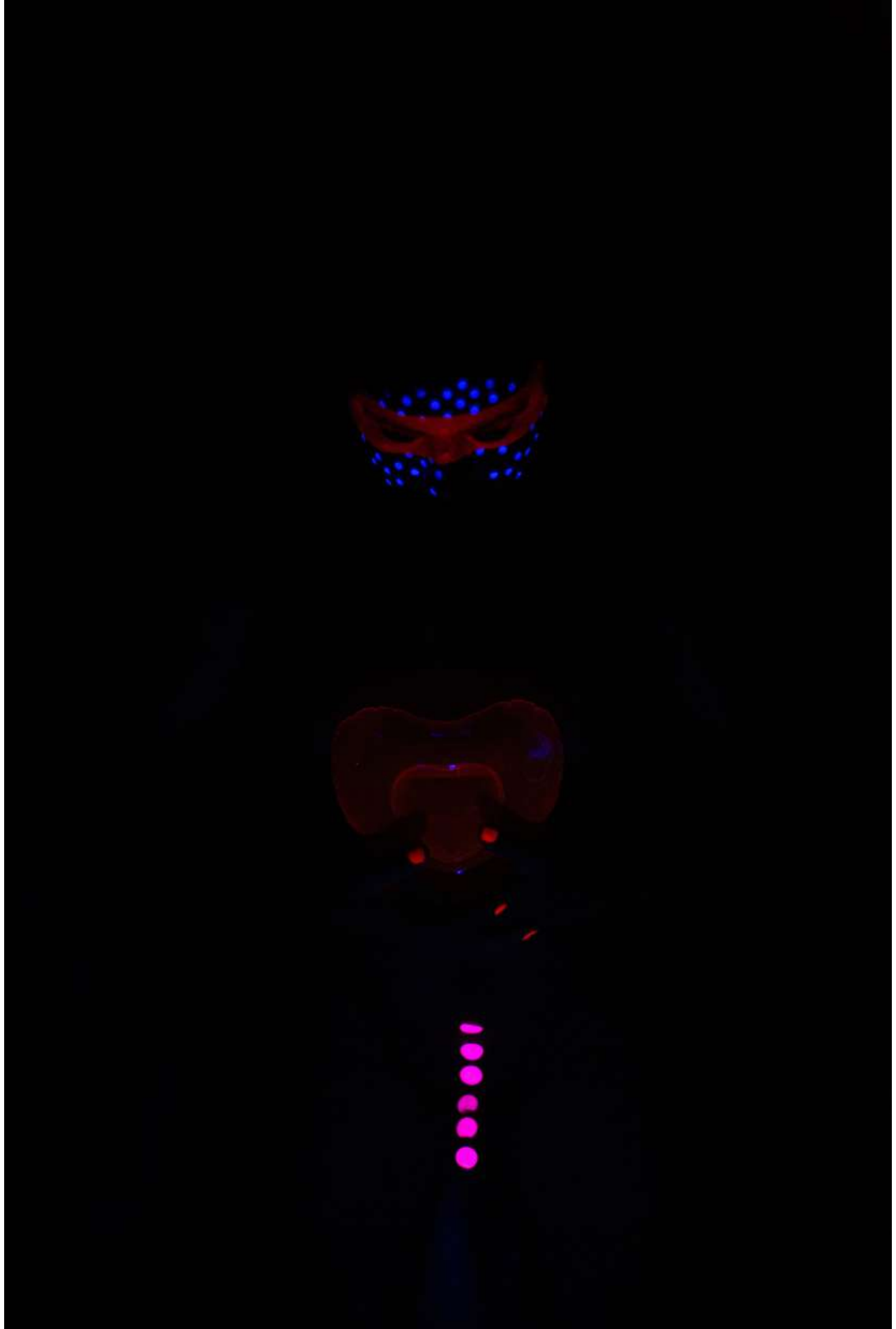


















UM HOMEM-NAVE ENTRA EM CENA, FICA NU, VIRA ÍNDIO, ARTISTA E MODELO, CANTA, BEBE, DANÇA E ESCREVE SOBRE PLANETAS DESCONHECIDOS. SE ESSA HISTÓRIA FOSSE UM POEMA, ELE SERIA NEOCONCRETO; SE FOSSE UM FILME, ELE SERIA UMA PORNOCHANCHADA; SE FOSSE MÚSICA, ELA SERIA TECNO-BREGA; E, SE A HISTÓRIA FOSSE VERDADE, O HOMEM ESTARIA SOLTO PELAS RUAS DO BRASIL.



VOLUME ROSA



VOLUME AMARELO

~~Nuvem~~ NAVE

Bolide_Livro NAVE

~~Piranha~~ é uma ~~nuvem~~ que abriga uma série de trabalhos. Cada qual vem acontecendo como forma única para momentos específicos de uma pesquisa que se segue no tempo. Cada ~~trabalho~~ dançado sofre mudanças durante a sua permanência na ~~nuvem~~.

PÁGINA NAVE

Até agora, eles podem ser vistos nas manifestações de março/~~2010~~ 2019, de dezembro/~~2010~~ 2019 e de fevereiro/2011 2020 em diante. Seus movimentos, textos, vídeos e tipografias transformaram-se em um índice de referências. Sabendo que é o futuro que modifica o passado, ~~a nuvem-Piranha~~ o Bolide-Livro aposta no tempo das redes, abandonando o que regula a serialização.

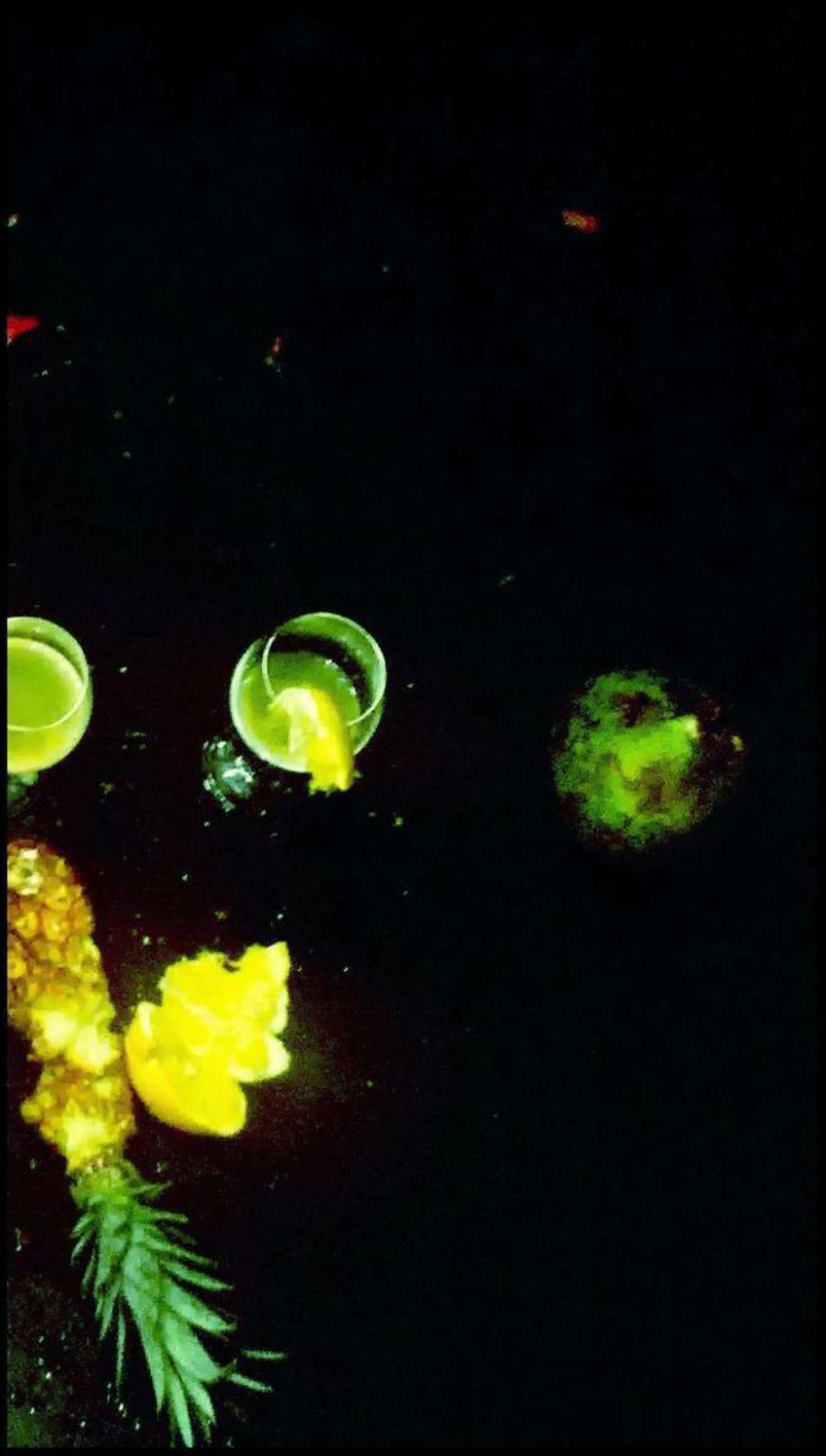
Bolide Livro

O que é uma ~~Piranha~~ senão aquela que vai existindo através de seus leitores? Existe uma ~~Piranha~~ no passado, preservada e percebida de uma única e mesma forma? Pensar a ~~Piranha~~ desse modo é tratar o passado como um tempo que não existe mais, ficou retido e desencadeou as coisas que vieram depois. Nesse tipo de leitura, antes, agora e depois são coisas que existem em si mesmas.

A proposta de que o futuro modifica o passado trabalha com a hipótese de que nada fica preservado no tempo, porque os tempos acontecidos continuam a acontecer. ~~A Piranha~~ que existe hoje é aquela ~~construída~~ por muitos momentos de um futuro que vem sendo promovido no tempo de sua existência.



Espaço preto. Três círculos amarelos nc
feita de palha que cobre seu corpo e s
Olha para a plateia. Apresenta com a mã
hold a stone," de (



chão, entra um homem com uma capa
eus braços estão escondidos. Silêncio.
o esquerda uma pedra ao som de "if you
Caetano Veloso.

1- Segure horizontalmente com a mão esquerda, tendo seu bico mais escuro voltado para baixo.

2- Com a mão direita, puxe uma parte da casca do lado direito, dobrando a parte de cima em direção à base.

3- Com a dobra feita, puxe longitudinalmente até à base, sem destacar a casca para trás.

4- Ainda com a mão direita, puxe a segunda parte da casca, dobrando-a para trás.

5- Repita o passo 3.

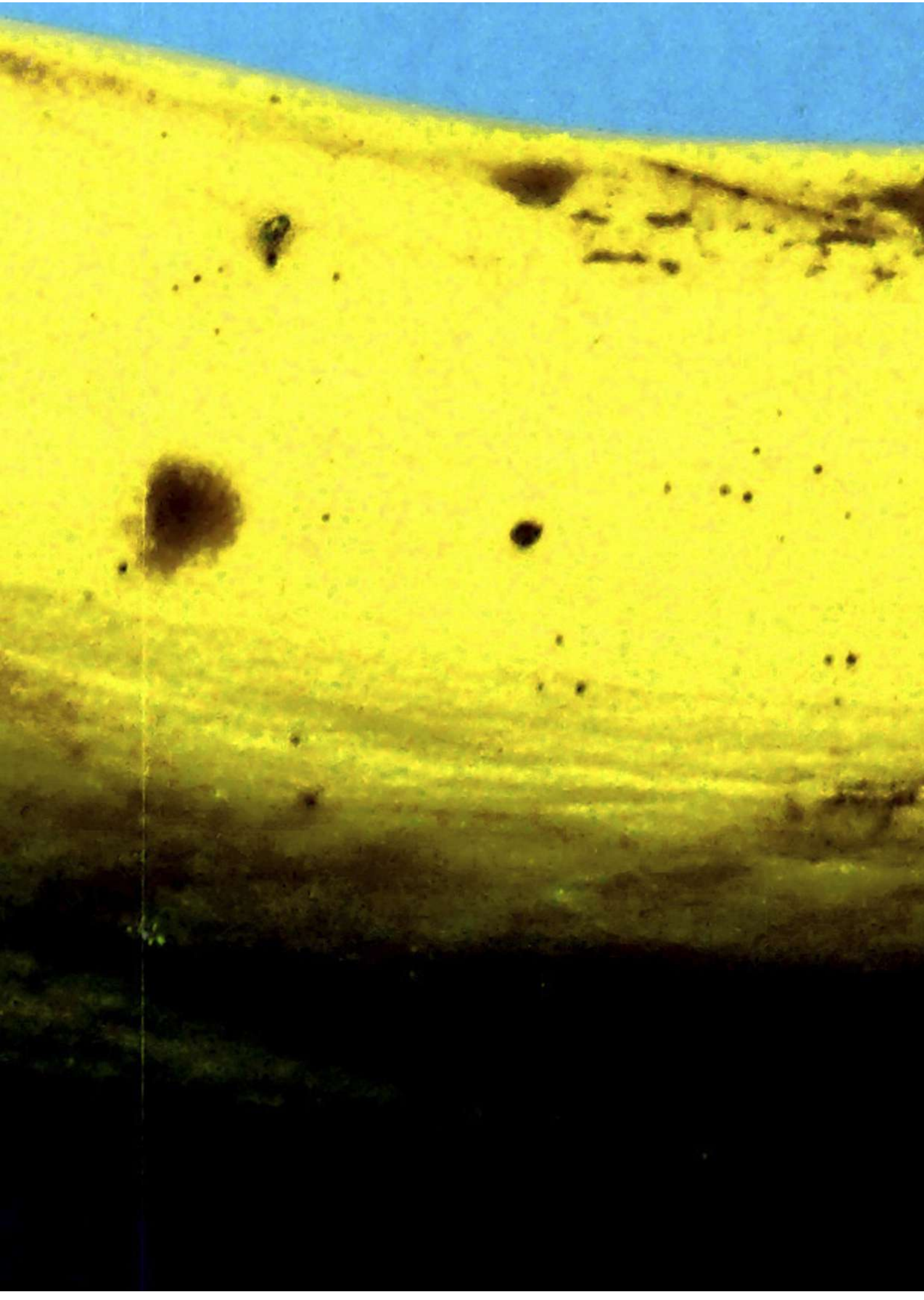
6- Agora, segure com a mão direita.

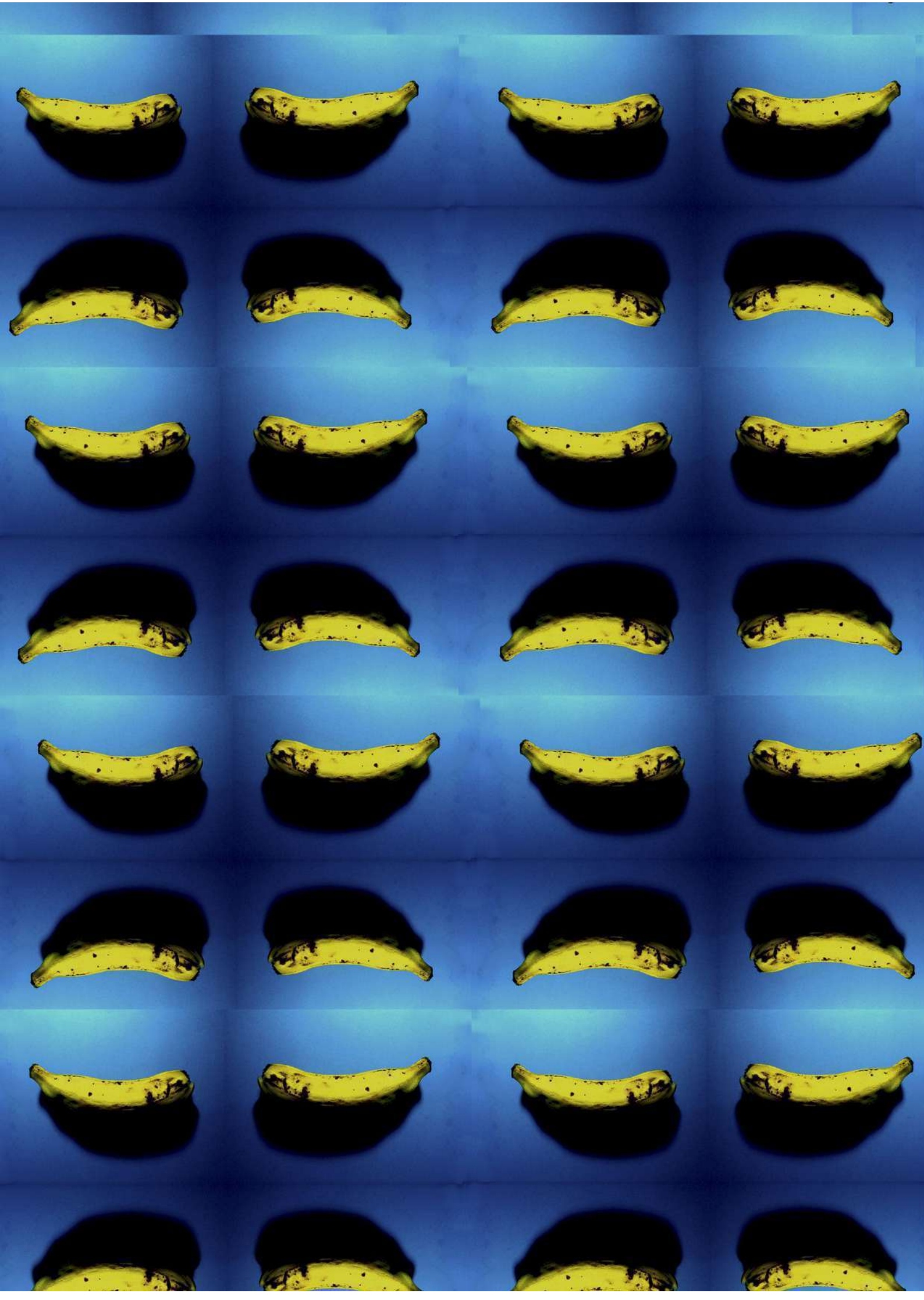
7- Repita o passo 2 com a mão esquerda.

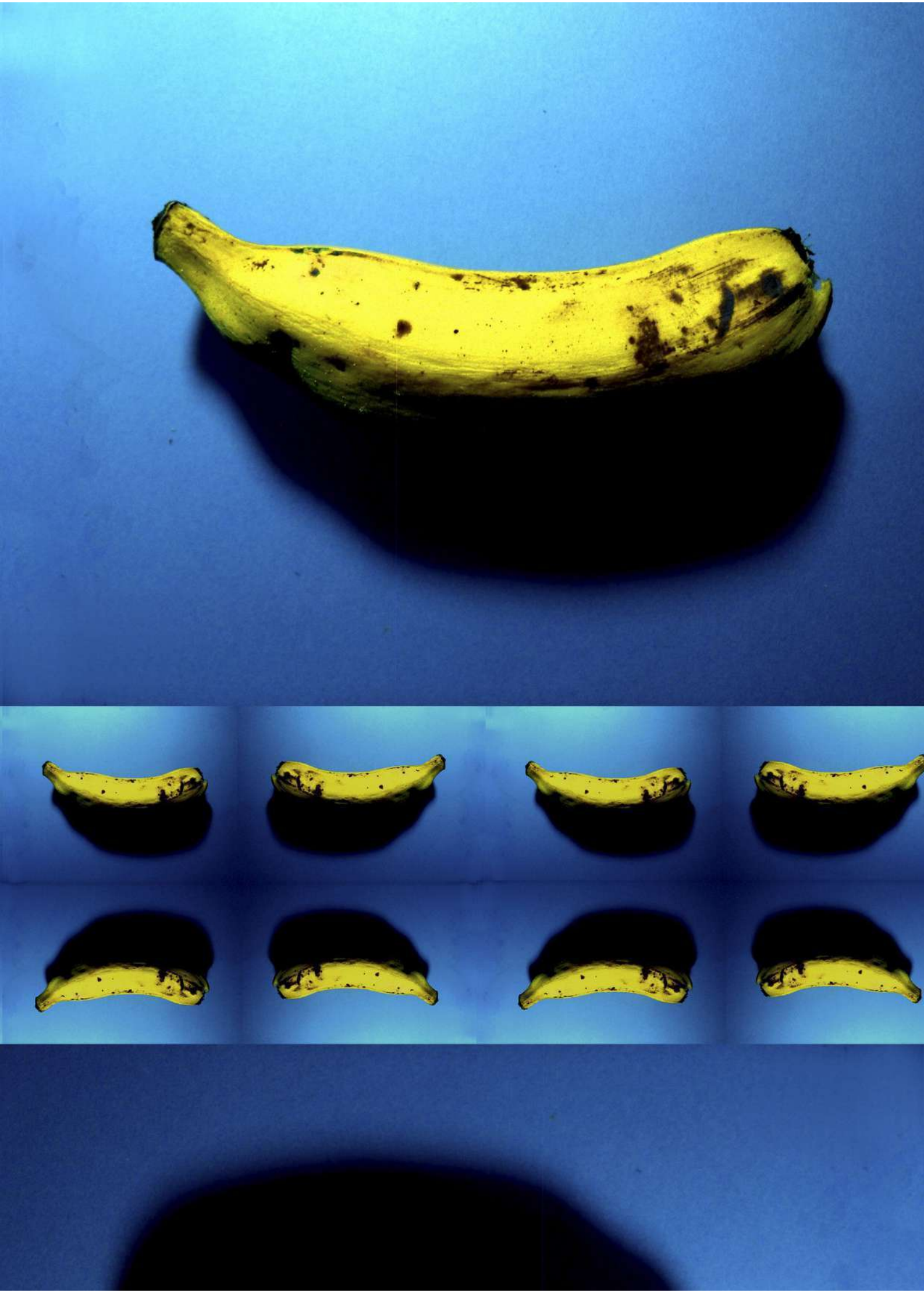
8- Repita o passo 3.

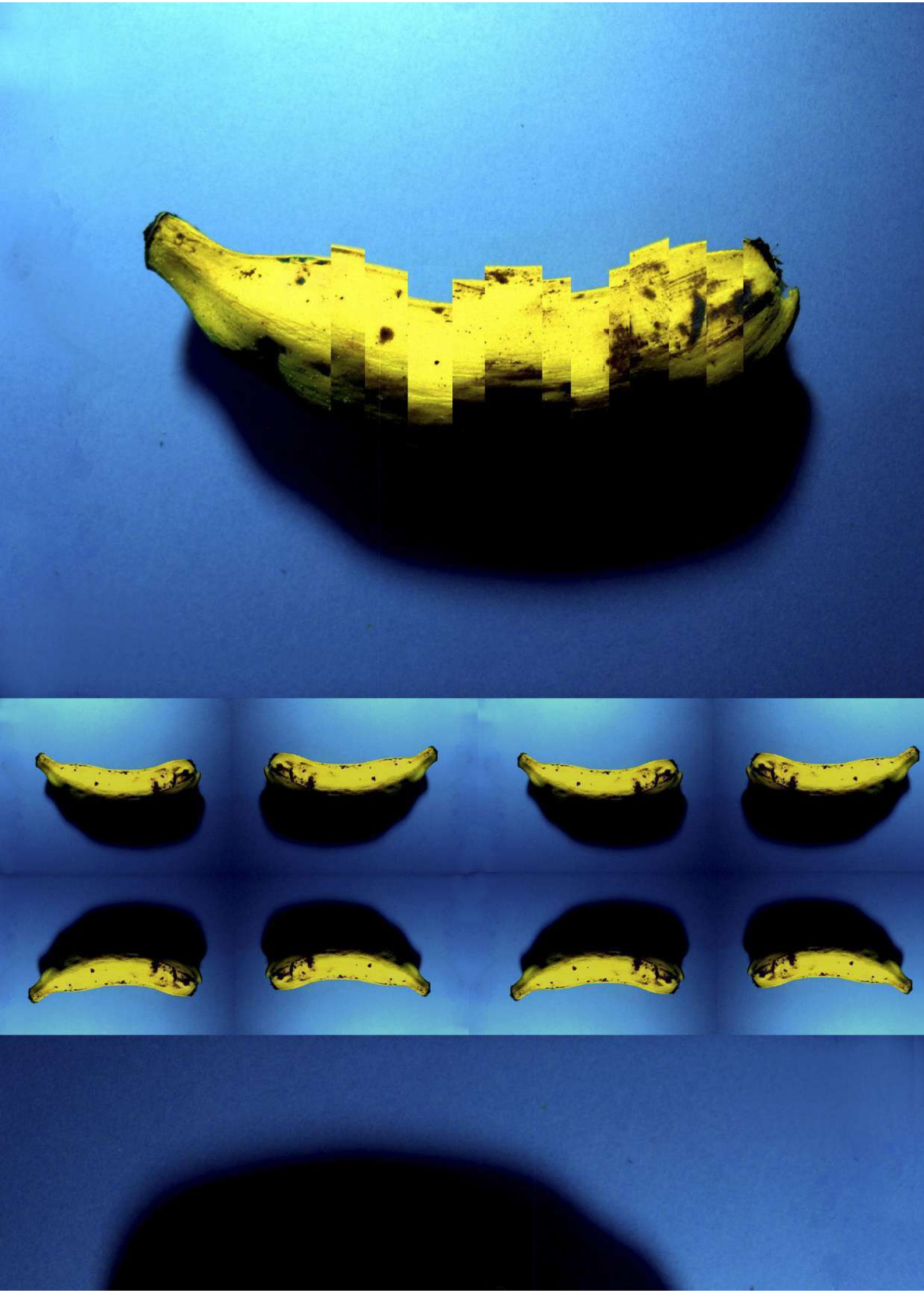
9- Retire os resíduos.

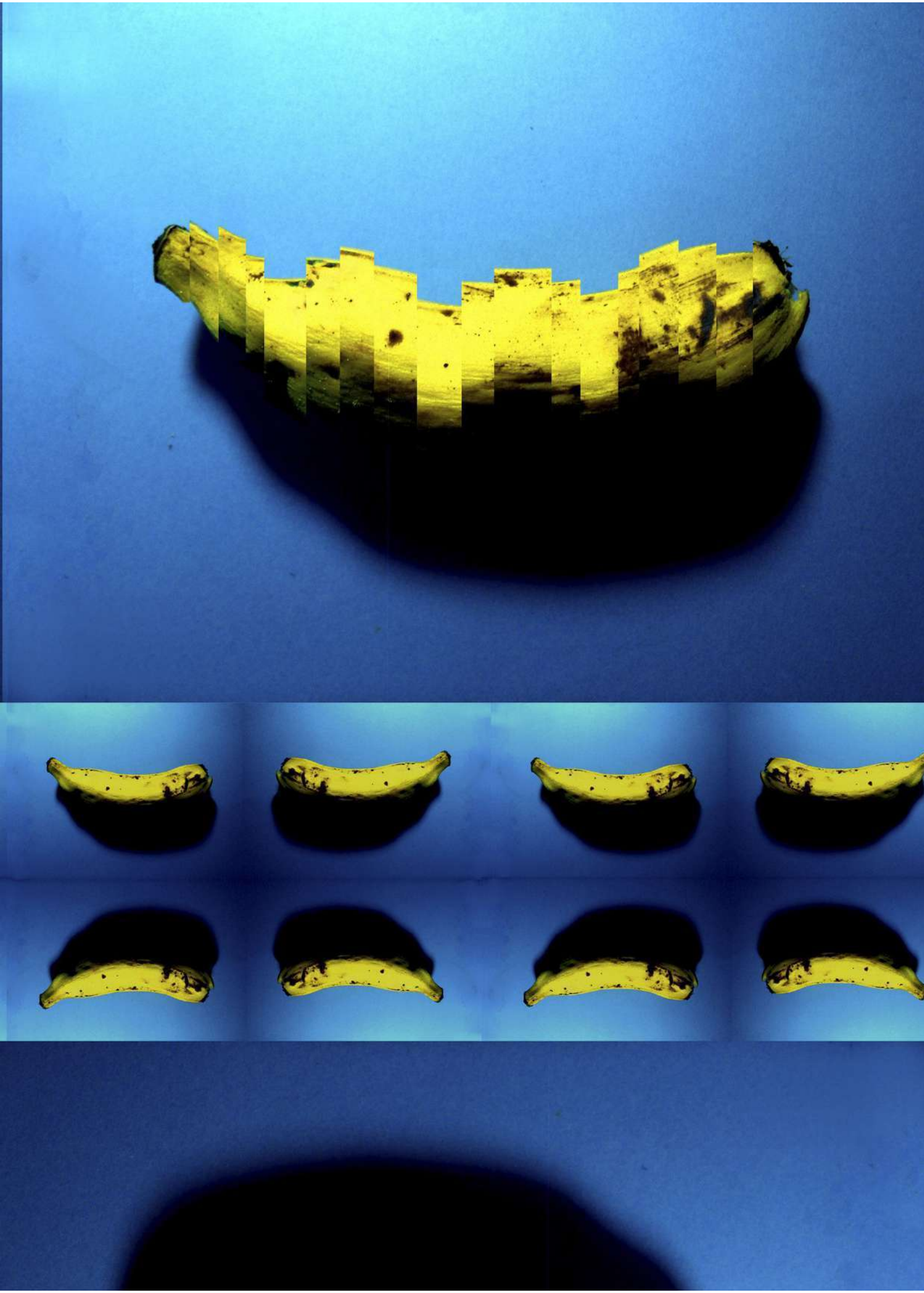
10- Sem casca, faça o que você quiser.

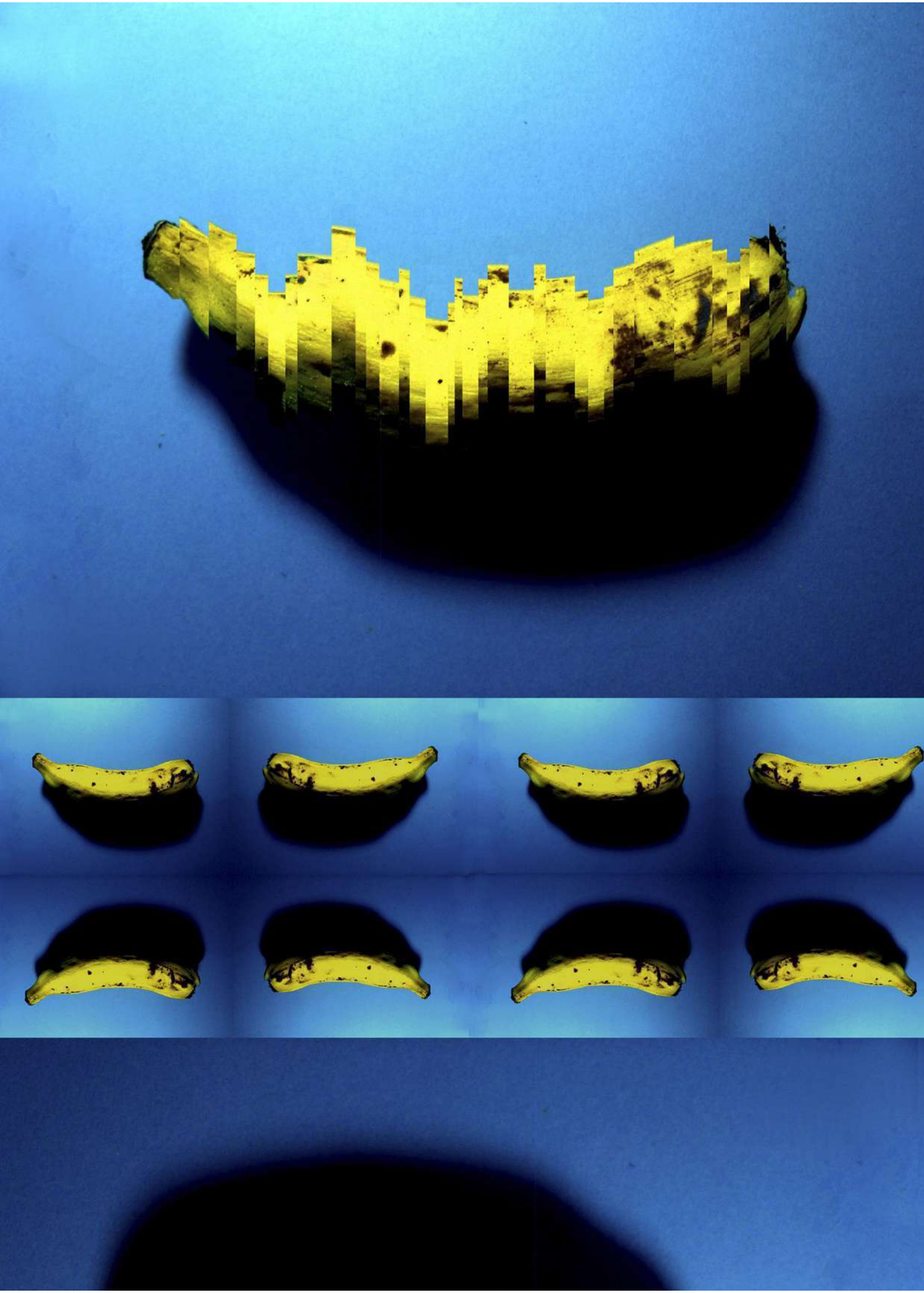


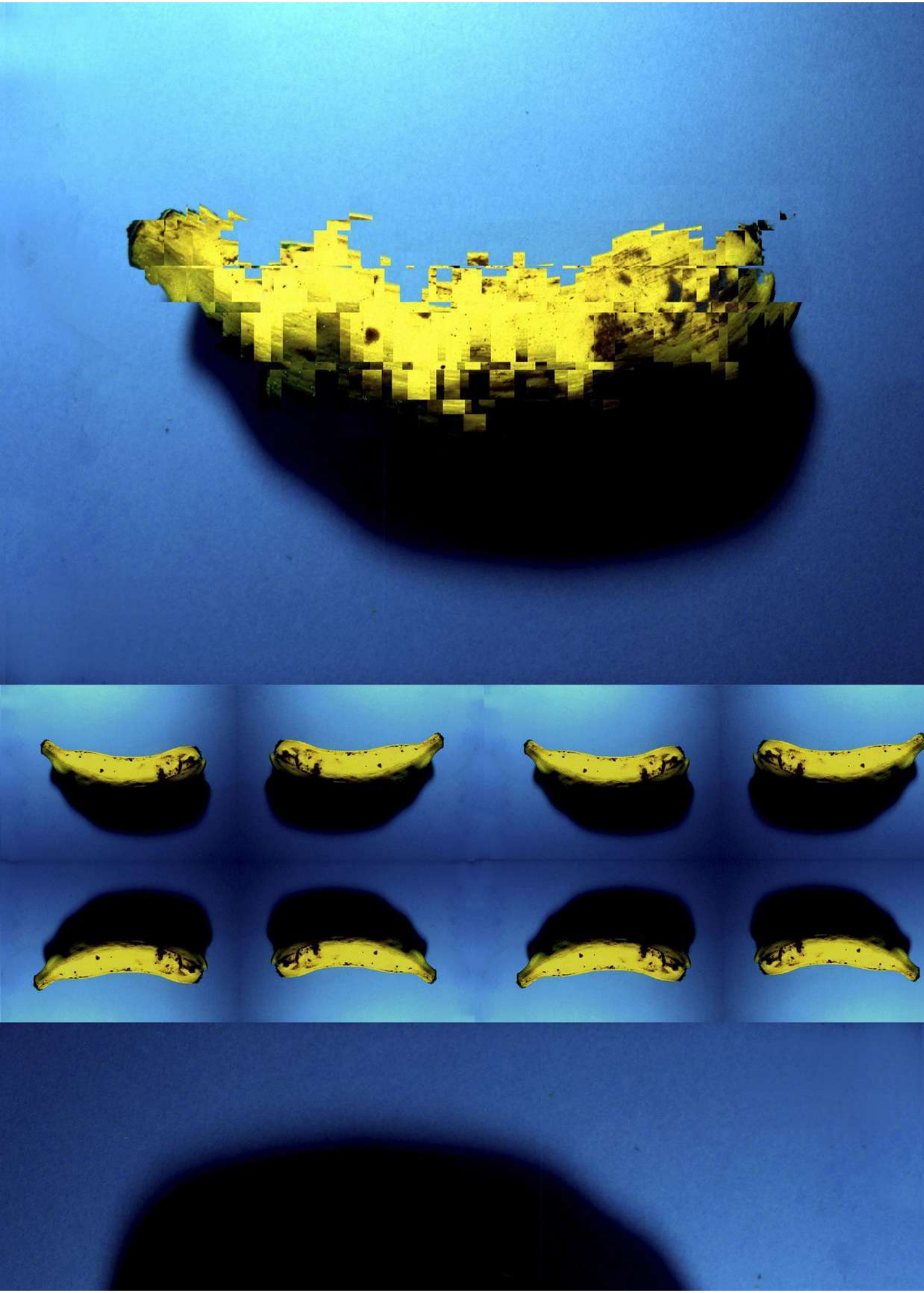


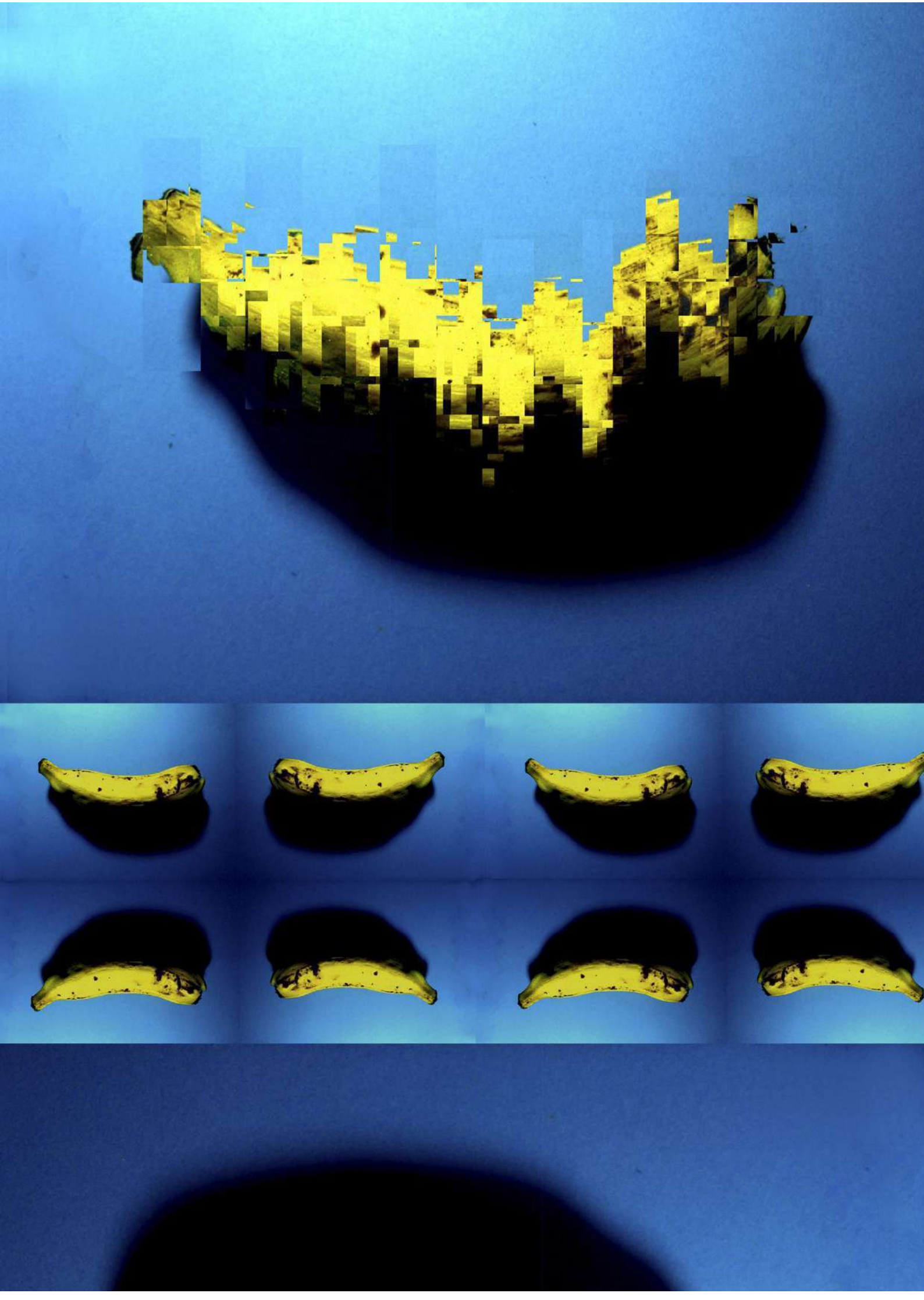


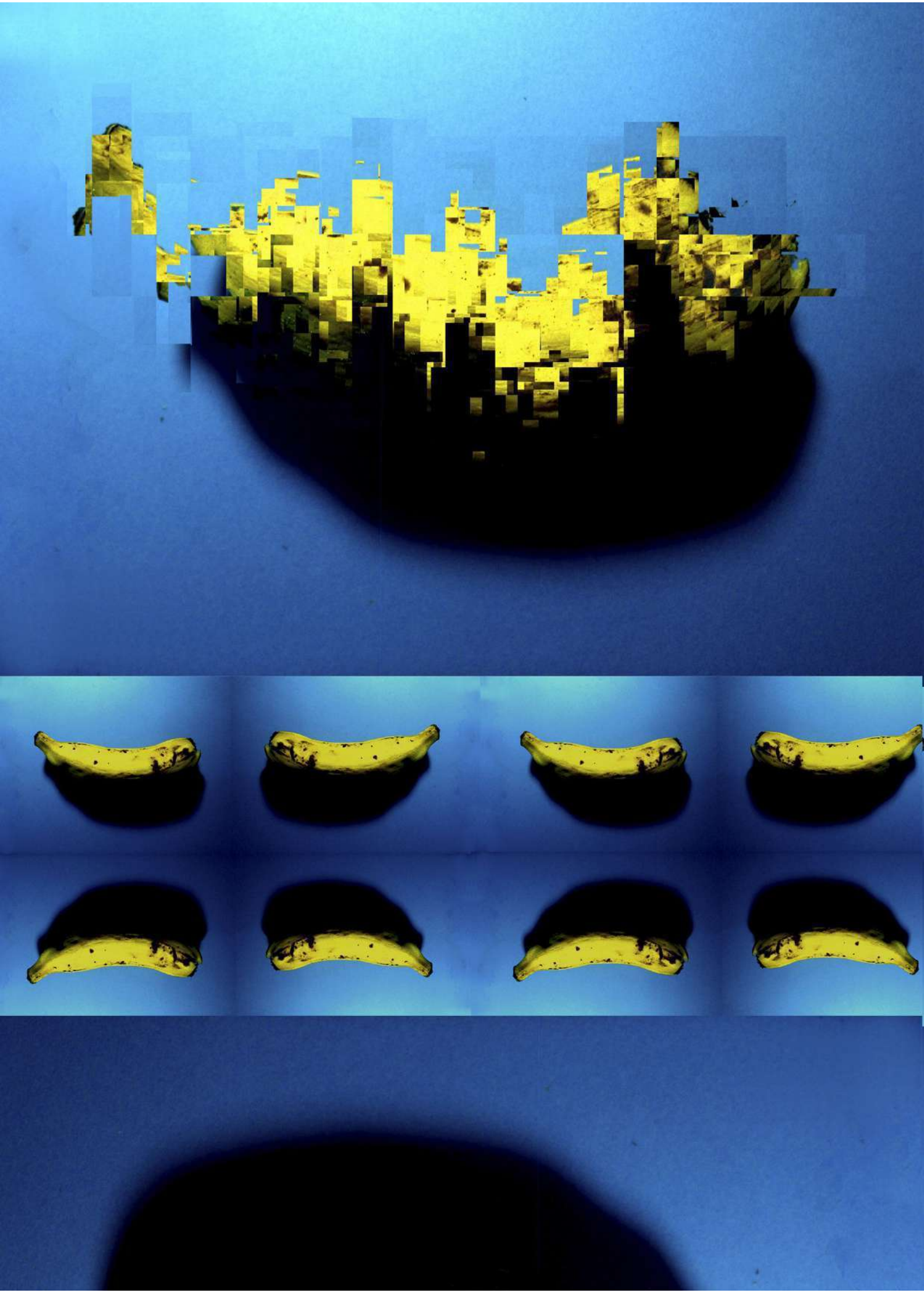


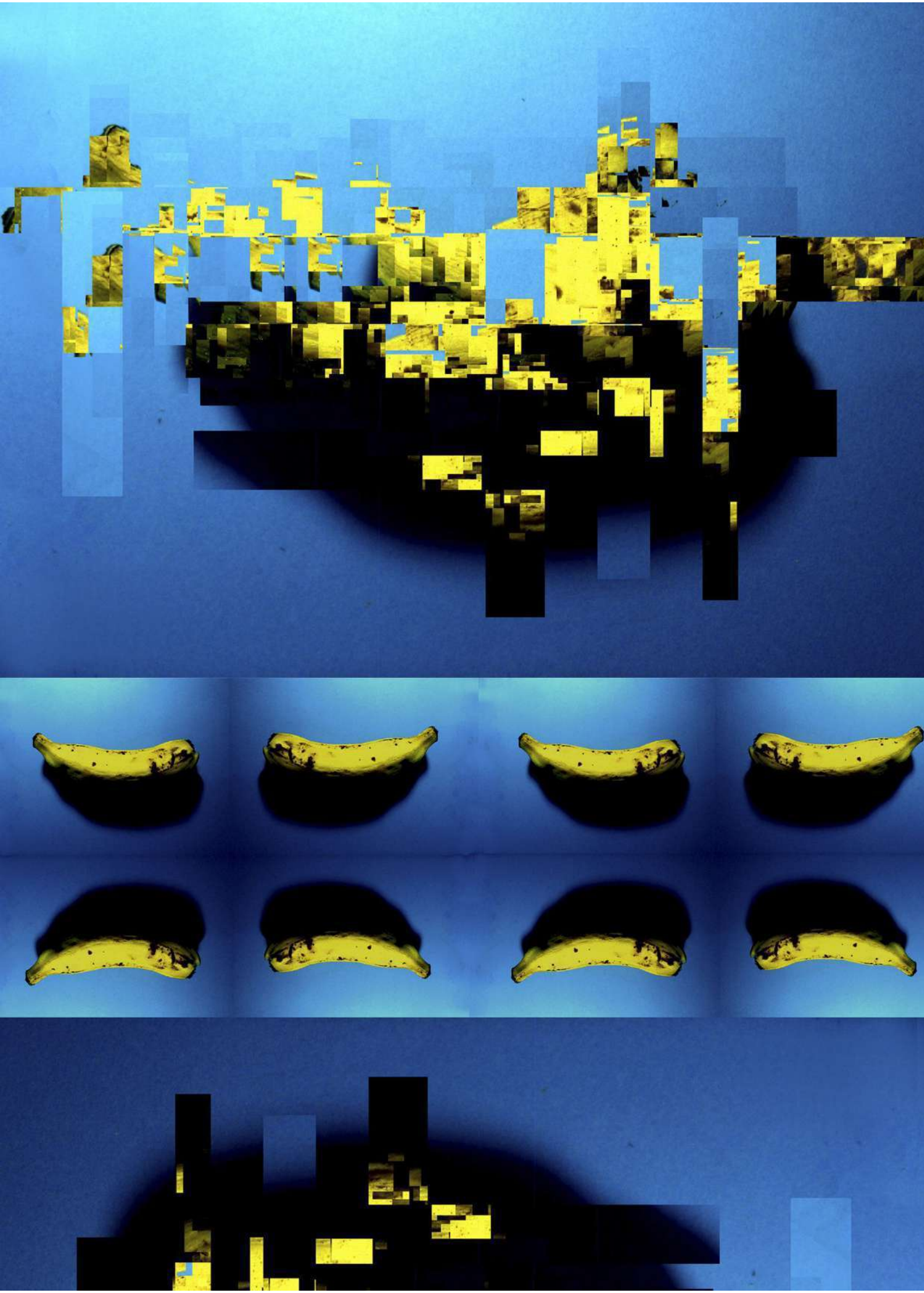


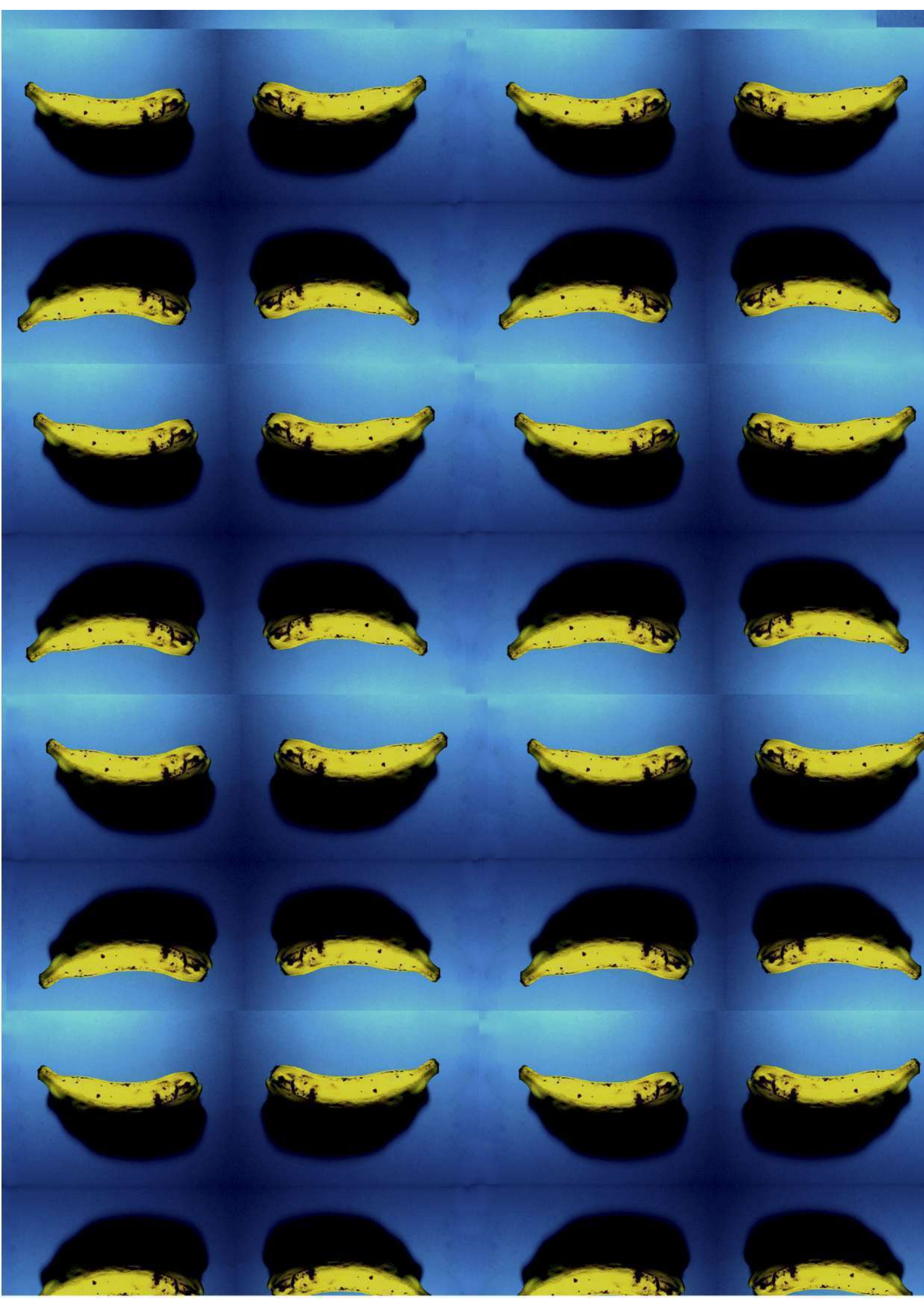


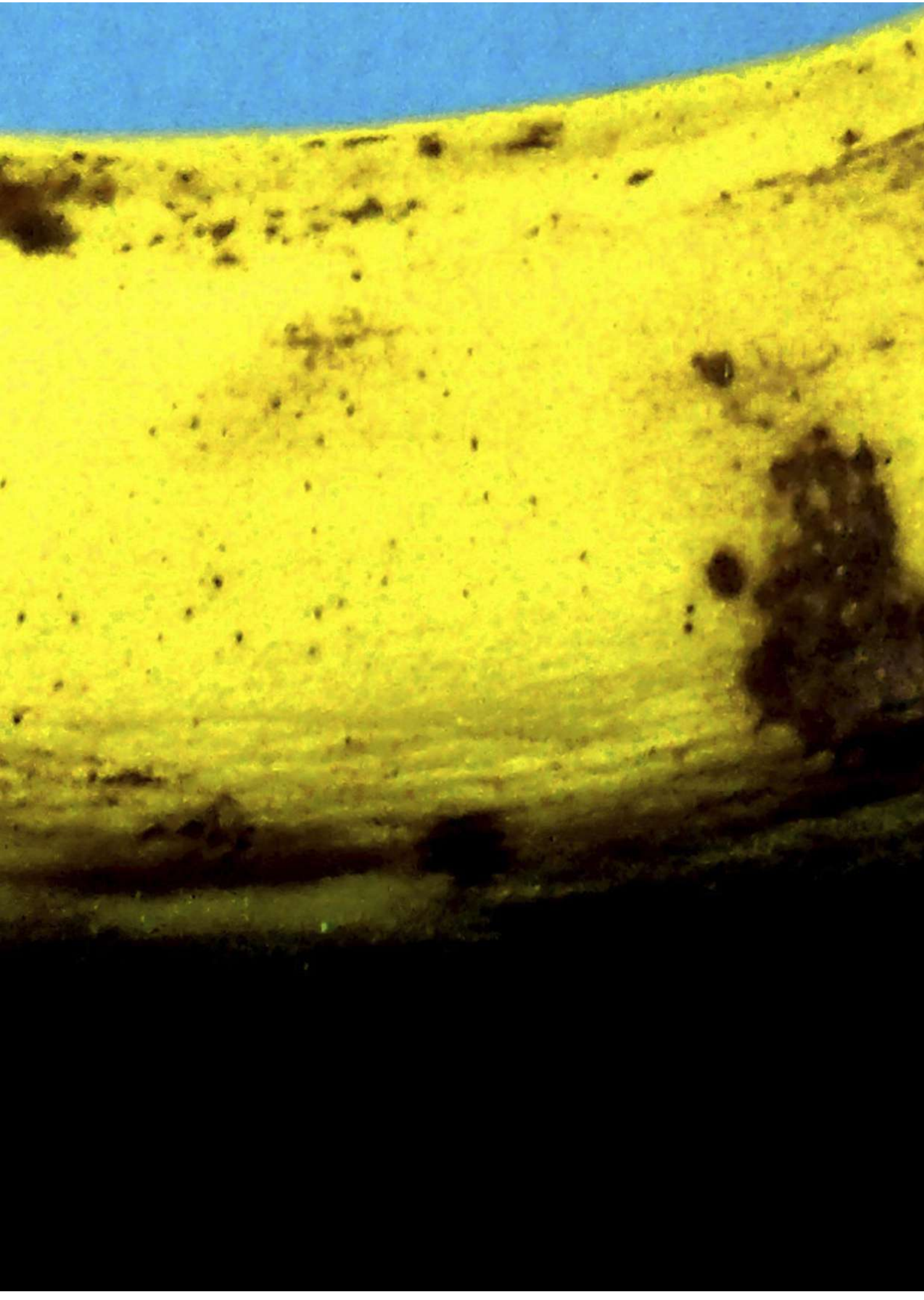












Explodindo bananas

UMA BANANA AMARELA
NUM FUNDO AZUL
UMA BANANA CONCEITO

W.

HOMEM-PLACA

HÉLIO

UMA PEDRA PARA LYGIA

BANANA CONCRETO NOVO


MANGA MARACUJA MELANCIA BACAXI
CAETANO
BANANA

Eu vejo disco-voador
no céu

Uma nave rosa e amarela
Uma estampa de pixels

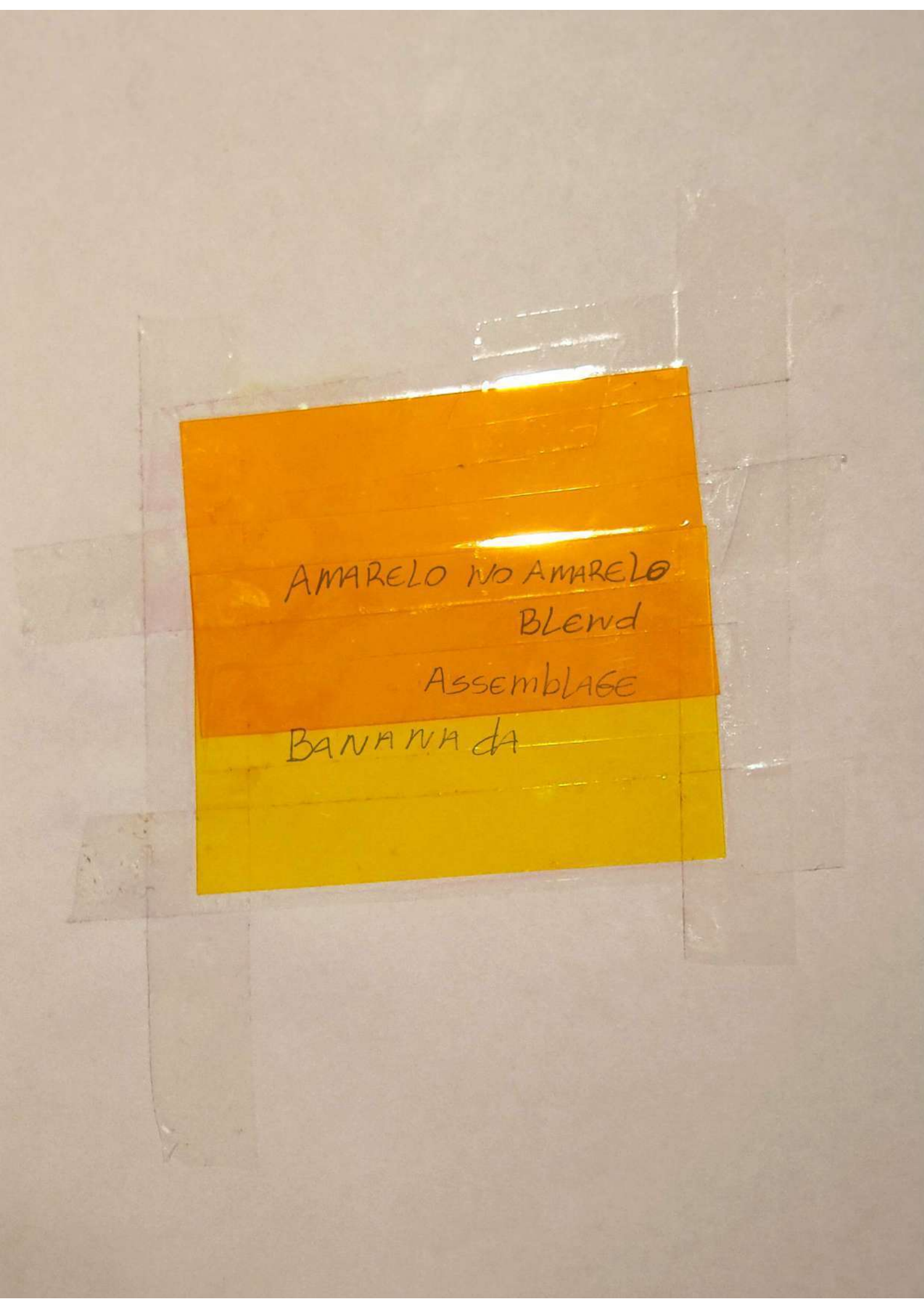
FRAGMENDISPERSÃO

BANANA-CIDADE

NOVOS VOLUMES

SEM CASCA

TROPIX FRUIT
BÓLIDE-BANANA
BICHO BANANA
POP FAUVISTA
SCHWARTZ WARHOL


AMARELO NO AMARELO
BLend
Assemblage
BANANADA

A P R O P R I A Ç Ã O

Não escrevo mais — para que escrever? Tudo o que há de belo já foi dito e bem dito. Em vez de fazer uma obra, é talvez mais sábio descobri-la, nova, sob as antigas.

Gustave Flaubert

O mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes: não quero acrescentar mais um.

Douglas Huebler

O uso de imagens de segunda geração, ou imagens apropriadas, tornou-se uma prática comum no século XX, acompanhando o desenvolvimento dos processos de reprodução fotomecânica de imagens. A imagem é percebida como um palimpsesto, que remete a imagens anteriores a ela. A cópia de uma obra pode ser apresentada como uma obra original, como fez Sherrie Levine ao fotografar a reprodução de uma fotografia de Edward Weston e apresentá-la como sua obra. Não é perceptível nenhuma diferença entre a foto de Weston e a exposta por Levine, e o que antes podia ser considerada uma mera falsificação é uma obra que na verdade questiona a ideia de originalidade, a noção de autoria, e consequentemente de propriedade. Para os que a acusaram de plágio, Levine argumentava que a foto em questão, o torso de filho

"Dom Quixote é a obra [illegible], segundo Foucault (1970), a separação entre o epistema moderno e o renascentista" (Hutcheon, 1989, p. 12). [illegible] "Pierre Menard" parece estabelecer a separação entre o epistema moderno e o pós-moderno.

O escritor argentino Jorge Luis Borges tornou-se conhecido nos Estados Unidos depois que o

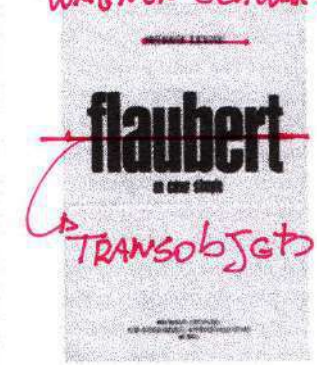
[redacted]

[redacted] também não é original, pois se baseia na tradição [redacted].

A apropriação integral de [redacted] por um artista é um novo modo de hipertextualidade, que modifica a obra pelo deslocamento do seu contexto original. [redacted]

[redacted]

[redacted]. O conto de Flaubert é apresentado como obra conceitual, e não mais como um texto, uma narrativa.



[redacted]

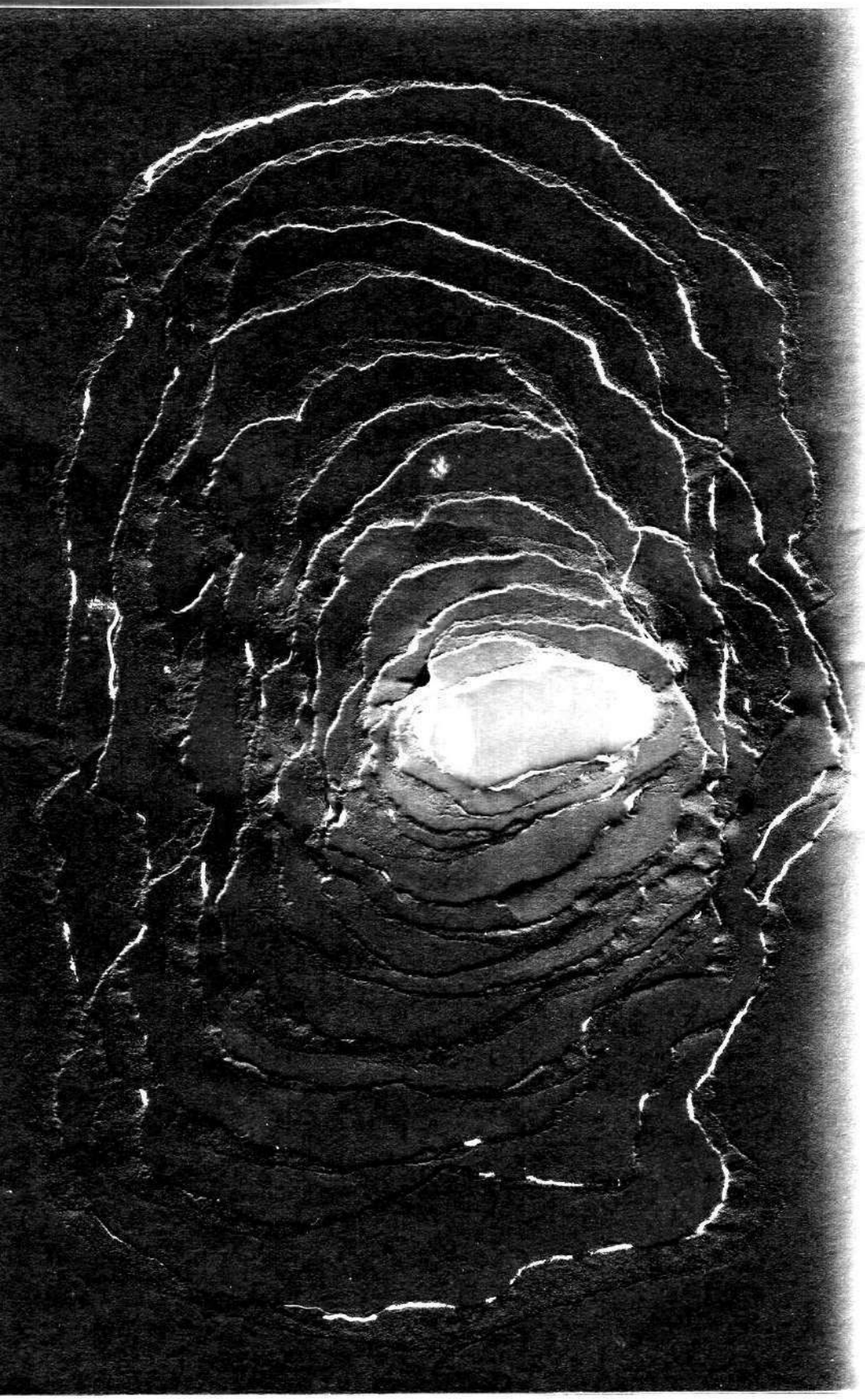
Na prática mais tradicional da citação, o título "evoca todo um texto por um signo que o compreende e corresponde à citação do texto em sua extensão" (COMPAGNON, 2007, P. 106). O nome [redacted] incluído no título deve remeter não apenas ao trabalho que é objeto de apropriação, mas a toda a obra de [redacted].

Com [redacted], surge a consciência artesanal da fabricação [redacted]: a composição [redacted] tornou-se uma questão de reescrever, copiar, apropriar. Ele buscava uma [redacted], feita de citação e paráfrase de uma grande variedade de fontes. [redacted] vai "perseguir a quimera de um livro em que nada seja dito pela primeira vez" (SCHNEIDER, 1990, P. 32).

É preciso olhar sempre para um livro de artista no contexto das obras do artista? No caso de Waltercio Caldas e outros artistas que utilizam referências da história da arte, o livro fica em uma situação paradoxal: ao mesmo tempo que é obra autônoma, independente de sua relação com outras obras, a interpretação do objeto é enriquecida quando ele é comparado com outras obras ou com outros artistas.

"Não é verdade que a arte é uma linguagem universal que todos podem entender. Qualquer pessoa pode admirar uma obra de arte, como qualquer pessoa pode divertir-se lendo uma descrição ou vendo um filme que representa a batalha de Waterloo. Mas apenas o historiador, que a situa numa série de fatos e deles percebe a necessidade para a continuação da série, entende o seu significado. Assim acontece com a arte, que cada um entende na medida da sua experiência dos fatos artísticos ou de seus conhecimentos de história da arte: tanto mais lúcida e profunda será a inteligência do fato isolado quanto mais intensa for a rede de relações em que consegue situá-lo" (ARGAN, 1992, P. 20).







If you hold a stone
Hold it in your hand

If you feel the weight
You'll never be late
To understand

If you hold a stone
Hold it in your hand

If you feel the weight
You'll never be late
To understand

---------PARANGOLÉ P15 CAPA 11, DE HÉLIO OITICICA

----------OBJETO RELACIONAL, DE LYGIA CLARK

----------IF YOU HOLD A STONE, DE CAETANO VELOSO

INCOR-
PORO
A
REVOL-
TA

Voltar à posse do que se emprestou. [Conjug.: 1 [reembols]ar]

re•em•bol•so (ô) *sm.* Ato ou efeito de reembolsar(-se).

re•en•car•nar *v.int.* e *p.* **1.** Reassumir (o espírito) a forma material. **2.** Tornar a encarnar. [Conjug.: 1 [reencarn]ar] § **re•en•car•na•ção** *sf.*

re•en•cher *v.t.d.* Tornar a encher. [Conjug.: 2 [reench]er]

re•en•con•trar *v.t.d.* e *p.* Encontrar(-se) de novo. [Conjug.: 1 [reencontr]ar]

re•en•con•tro *sm.* Ato ou efeito de reencontrar(-se).

re•en•trân•ci:a *sf.* Ângulo ou curva para dentro.

re•en•tran•te *adj2g.* Que forma reentrância.

re•en•trar *v.t.c., t.i.* e *int.* Tornar a entrar. [Conjug.: 1 [reentr]ar]

re•en•vi•dar *v.t.d.* Envidar de novo; revidar. [Conjug.: 1 [reenvid]ar]

re•er•guer *v.t.d.* e *p.* Tornar a erguer(-se). [Conjug.: 33 [re]erguer]

re•es•cre•ver *v.t.d.* Escrever de novo. [Conjug.: 2 [reescrev]er; part.: *reescrito*.]

re•es•tru•tu•rar *v.t.d.* Dar nova estrutura a. [Conjug.: 1 [reestrutur]ar]

re•e•xa•mi•nar (z) *v.t.d.* Examinar de novo. [Conjug.: 1 [reexamin]ar]

re•ex•por•tar *v.t.d.* Tornar a exportar. [Conjug.: 1 [reexport]ar] § **re•ex•por•ta•ção** *sf.*

re•fa•zer *v.t.d.* **1.** Fazer de novo. **2.** Reorganizar, reformar. **3.** Corrigir. **4.** Restaurar (1). **5.** Percorrer novamente. *P.* **6.** V. *restabelecer* (3). [Conjug.: 20 [re]fazer]

re•fei•ção *sf.* **1.** Ato de refazer as forças, de alimentar-se. **2.** Qualquer porção de alimento; repasto. [Pl.: *–ções*.]

re•fei•to *adj.* **1.** Feito de novo. **2.** Restaurado.

re•fei•tó•ri:o *sm.* Sala para refeições em comunidades, colégios, etc.

re•fém *sm.* Pessoa que o inimigo, o assaltante, etc., mantém em seu poder para garantir promessa, tratado, fuga, resgate, etc. [Pl.: *–féns*.]

re•fe•rên•ci:a *sf.* **1. Ato ou efeito de referir. 2. O que se refere. 3. Alusão, menção.**

re•fe•ren•ci•al *adj2g.* e *sm.* Que ou o que constitui referência, ou que é utilizado como tal. [Pl.: *–ais*.]

re•fe•rên•ci:as *sf.pl. Bras.* Informações sobre a idoneidade duma pessoa.

re•fe•ren•dar *v.t.d.* **1.** Assinar (documentos) como responsável. **2.** Assinar (um ministro) por baixo da assinatura do chefe do governo (documento legal, para ser publicado). [Conjug.: 1 [referend]ar]

re•fe•ren•te *adj2g.* Que se refere; relativo.

re•fe•rir *v.t.d.* **1.** Expor falando, ou por escrito. **2.** Citar (1). *T.d.i.* **3.** Referir (1). *P.* **4.** V. *aludir*. **5.** Dizer respeito. [Conjug.: 53 [ref]e[r]ir] § **re•fe•ri•do** *adj.*

re•fer•ver *v.int.* Ferver de novo, ou muito. [Conjug.: 2 [referv]er]

re•fes•te•lar-se *v.p.* Recostar-se comodamente; repimpar-se, refocilar-se. [Conjug.: 1 [refestel]ar[-se]]

re•fi•na•men•to *sm.* **1.** Ato ou efeito de refinar. **2.** Requinte, apuro.

re•fi•nar *v.t.d.* **1.** Tornar mais fino; apurar. **2.** V. *aprimorar*. **3.** Submeter (um produto) a operações químicas ou físico-químicas, imprimindo-lhe qualidades de comercialização. *P.* **4.** V. *aprimorar*. [Conjug.: 1 [refin]ar] § **re•fi•na•do** *adj.*; **re•fi•na•ção** *sf.*

re•fi•na•ri•a *sf.* Usina onde se refina [v. *refinar* (3)].

re•fle *sm. Bras.* Pequeno sabre adaptável à boca de fuzil e armas semelhantes, usado nas forças policiais.

re•fle•ti•do *adj.* V. *sensato* (2).

re•fle•tir *v.t.d.* **1.** Fazer retroceder, desviando da direção inicial. **2.** Reproduzir a imagem de. *T.i.* **3.** V. *meditar* (2). *Int.* **4.** Fazer reflexão (2 e 3). *P.* **5.** Reproduzir-se, espelhar-se. **6.** Repercutir-se. [Conjug.: 53 [refl]e[t]ir]

re•fle•tor (ô) *adj.* **1.** Que reflete. • *sm.* **2.** Dispositivo de iluminação dotado de superfície refletora.

re•fle•xão (cs) *sf.* **1.** Ato ou efeito de refletir(-se). **2.** Volta da consciência, do espírito, sobre si mesmo, para exame de seu próprio conteúdo. **3.** Ponderação, observação. **4.** *Fís.* Modificação da direção de propagação de uma onda que incide sobre uma interface entre dois meios e retorna para o meio inicial. [Pl.: *–xões*.]

re•fle•xi•vo (cs) *adj.* **1.** Reflexo. **2.** Que reflete, medita; ponderado. **3.** Austero, sisudo.

re•fle•xo (cs) *adj.* **1.** Que se volta sobre si mesmo. • *sm.* **2.** Luz refletida, ou o efeito dela. **3.** *Fisiol.* Reação involuntária motora ou secretora, desencadeada pelo sistema nervoso, em conseqüência de estímulos captados por formações sensitivas.

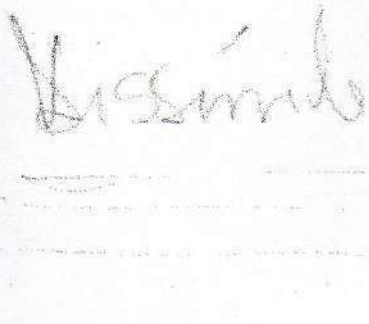
re•flo•res•cer *v.int.* **1.** Florescer de novo. **2.** *Fig.* Rejuvenescer, remoçar. *T.d.* **3.** Revigorar. [Conjug.: 34 [reflores]cer]

re•flo•res•tar *v.t.d.* Plantar árvores para formar florestas em (lugar onde se derrubou floresta). [Conjug.: 1 [reflorest]ar] § **re•flo•res•ta•men•to** *sm.*

re•flu•ir *v.int.* **1.** Correr para trás, retroceder (um líquido ou uma extensão líquida). *T.c.* **2.** Voltar ao ponto de origem. [Conjug.: 49 [refl]uir]

re•flu•xo (cs) *sm.* **1.** Ato ou efeito de refluir. **2.** Movimento de maré vazante. **3.** *Med.* Fluxo que se faz em direção oposta à normal,

Prólogo



Ao optar pela comparação, não linear no espaço e no tempo, de certos autores e obras radicais (aquelas em que as fronteiras do gênero e do texto se rompem), do Brasil e da Europa, no século XX, Lucio Agra nos obriga a enfrentar um campo analítico explosivo e inovador. A aproximação das formas do dissímile, a confluência de diversidades, exige uma operação, tradutória e crítica, que saudavelmente despreza as ordens de origem e se agarra às incorporações (esse bote no corpo do outro) do sincrônico. Ressaltam-se as práticas de experimentação colateral em vaivém e zigue-zague, não o fortalecimento escolar de programas ou plataformas de influência. Marca-se com veemência uma ideia de relação, de sintaxe, para a qual os conceitos de identidade e oposição, ou do homogêneo e heterogêneo, não dão mais conta. Assim, o que interessa aqui do construtivismo, do concretismo e de outros, em suas várias interfaces e dissonâncias, é essa contraparte estranha enroscada nos materiais em movimento de traslado e empréstimo entre as séries artísticas e culturais; isto é, o seu monstro, esse exoesqueleto da natureza na cultura.

Ao situar-se nessas configurações de mosaicos e desconsiderar o fácil alinhamento de fatos históricos e artísticos por

NESTE LIVRO-DANÇA

etapas de crescimento sucessivo, Lucio Agra, além de descartar qualquer celebração epocal moderna ou pós-moderna, instaura uma leitura cujo método se funda na imantação do díspar, do diverso e do divergente, mesmo ali onde estes pareçam inconciliáveis, quer dizer, intraduzíveis: "O monstruoso, pois, representa a profanação do 'sagrado', a aproximação perigosa do homem à sua estrutura animal, o desafio à sua mais profunda espiritualidade. Em todas as circunstâncias do monstruoso está presente o desafio às condições perante às quais a organização social pode prosperar"[1].

Eis aqui postos em ação uns modos de conhecimento e processos cognitivos não binários ou excludentes (trata-se de aglutinação do desperdício, do assimétrico e desproporcional) que atraem calibanescamente o hemisfério (quase diria semiosfera) Norte para o hemisfério Sul. A América Latina só pôde configurar-se a partir de "uma arribada de confluências"[2], ou seja, montagens e conexões de recortes e fragmentos de repertórios civilizatórios em proliferação descontínua. Desdobra-se aí uma "superabundância de elementos alógenos"[3], em que os produtos da arte e da cultura adquirem contornos e dobras do mundo natural e primitivo. "Na nossa América, o barroco é a festança da algazarra excessiva da fruta"[4]. Isso torna ainda mais necessárias as comparações entre os procedimentos de um Schwitters e de um Oiticica: se no primeiro se dava a recuperação de objetos perdidos ou rejeitados como dejetos da vida moderna urbana[5], no segundo se redistribuíam os materiais sempre presentes em festejos diários da cultura, nas ruas, casas e corpos, aglomerados como, por exemplo, nos ex-votos ou em bandeiras do Divino.

Nos ambientes em que as forças primitivas e sociais se degastam, o espírito é arrastado para baixo: a cultura torna-se,

1 Cf. infra, p. 23.
2 José Lezama Lima, Em uma Exposición de Roberto Diago, em *La Visualidad Infinita*, Havana: Letras Cubanas, 1994, p. 273.
3 Severo Sarduy, *Barroco*, Lisboa: Vega, s/d, p 97.
4 J. Lezama Lima, Corona de las Frutas, *Imagen e Posibilidad*, Havana: Letras Cubanas, 1981, p. 134.
5 Walter Benjamin, Nervos Sadios, *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*, org. Willi Bolle, São Paulo: Cultrix, p. 181.

como "inteligência coletiva"[6], um laboratório experimental ao ar livre. Os atrevimentos dadaístas viram invenções ordinárias. Haroldo de Campos cita Antonio Cândido: "no Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles"[7]. A cidade de São Paulo, por exemplo, "celebra as bodas da cosmogonia tradicional e da física moderna, da vida íntima e da vida social, da ficção científica e dos mitos pré-colombianos"[8]. Nas culturas em que prevalece um desenho geral feito de pigmentos ou retículas não ortogonais, as periferias transbordam, invadem e deglutem (e não apenas se opõem ao que se pretende centro). Nessa cartografia ~~de Lucio Agra,~~ parece que não há dúvida: o monstro é barroco.

~~*Amálio Pinheiro*~~

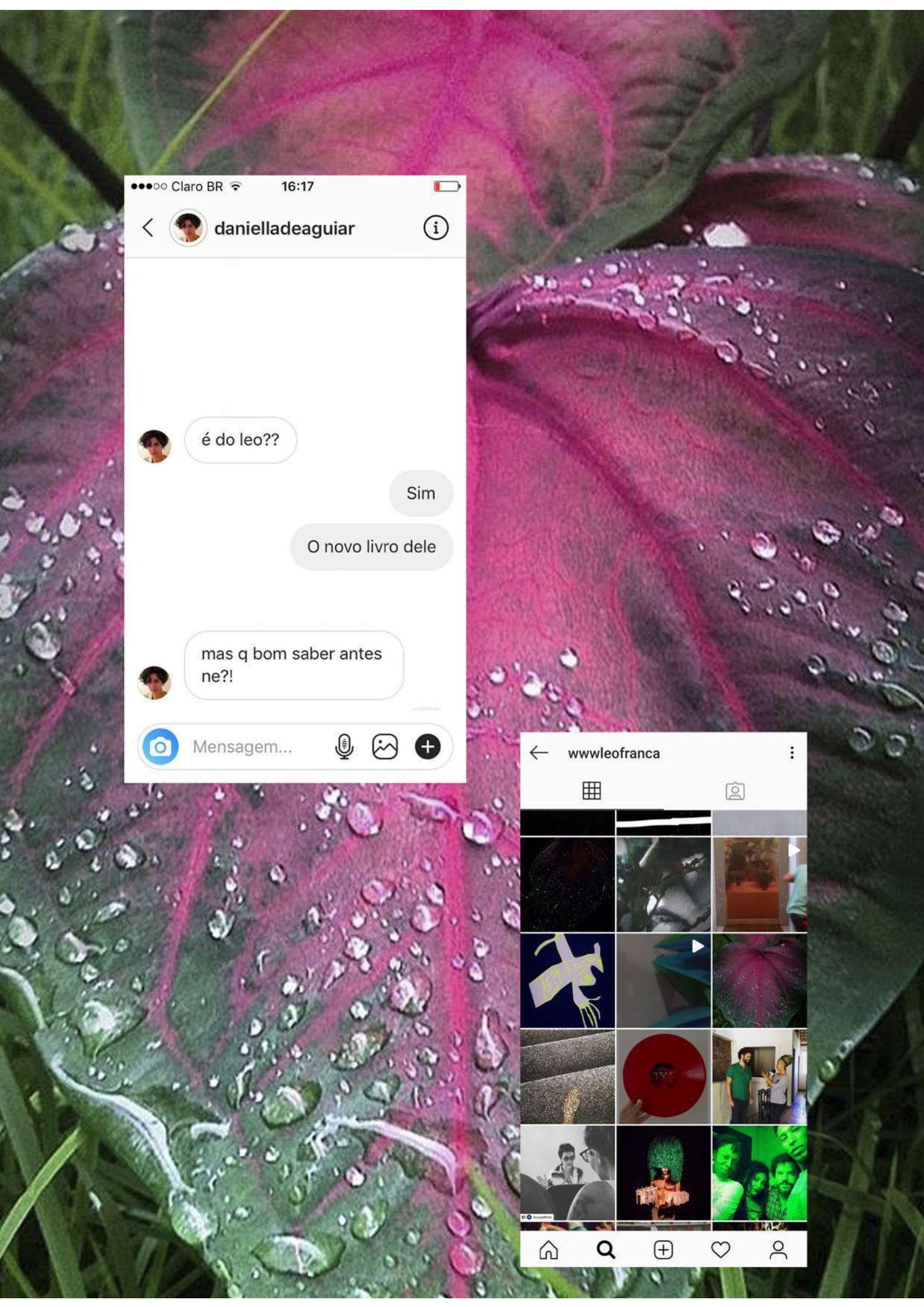
Marcelo Camargo

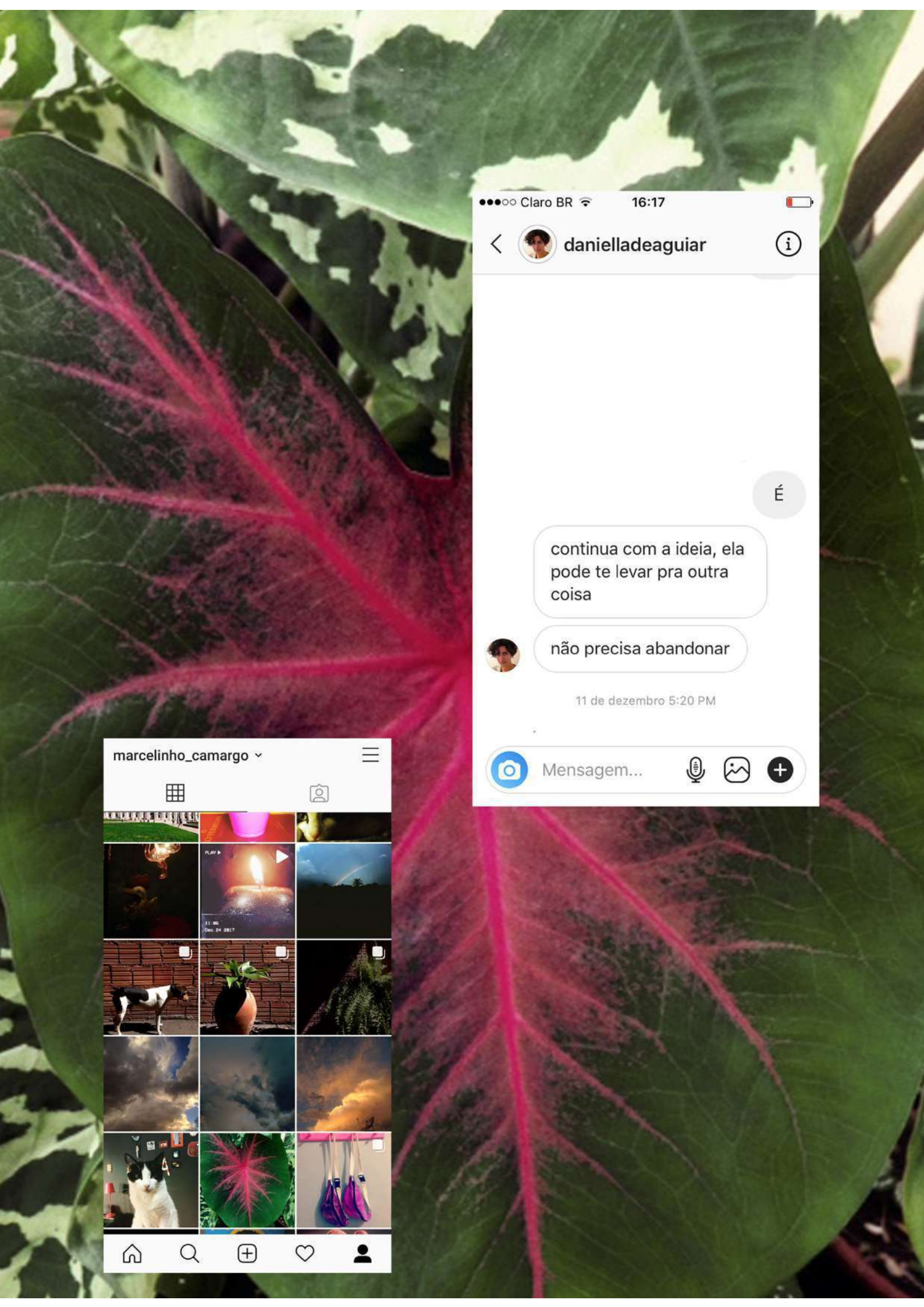
6 Iuri Lótman, La Memoria a la Luz de Culturología, *La Semiosfera* I, org. Desiderio Navarro, Madrid: Cátedra, 1996, p. 157.

7 Haroldo de Campos, Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana, em César Fernández Moreno (org.) *América Latina em sua Literatura*, São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 193

8 François Laplantine, A Metrópole da Arte Moderna, *Um Olhar Francês sobre São Paulo*, São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 52-53.




Claro BR
16:17
danielladeaguiar
é do leo??
Sim
O novo livro dele
mas q bom saber antes ne?!
Mensagem...
wwwleofranca


●●●○○ Claro BR
16:17
danielladeaguiar
É
continua com a ideia, ela pode te levar pra outra coisa
não precisa abandonar
11 de dezembro 5:20 PM
Mensagem...
marcelinho_camargo

WAGNER RIBOT PINA MIRANDA XAVIER LE SCHWARTZ TRANSOBJETO

Marcelo Schwartz Aguiar Monteghel Cunha Fronza de Camargo Bó Livro-Livro

- A Boba
- Playlist
- Nunca Juntos Mas Ao Mesmo Tempo
- Domínio Público
- Mal Secreto
- Piranha
- Placebo 2008
- Cleópatra
- Placebo
- La Bête
- Transobjeto Bó Livro-Livro
- Finita

- Blog
- Foto
- Bibliografia
- Bio
- Contato
- Agenda

Morava em Uberlândia, no Triângulo Mineiro. Foi lá que, pelo menos durante oito anos, desenvolvi minhas pesquisas em relação à dança, literatura, performance.

Voltando à bolsa. Eu tinha 15 linhas e exatos 5 minutos.

Antes mesmo de receber o valor da premiação, comecei a investir em minha pesquisa. Fui viajar. Precisava entender porque havia demorado tanto tempo para que eu conseguisse uma subvenção no Brasil. Para isso precisava me comunicar. Minhas ideias ainda estavam muito frágeis.

Como estava fazendo uma apresentação em Portugal, decidi ir até a França para compartilhar minha pesquisa com um amigo. Mostrei a ele as 15 linhas escritas e os 5 minutos de meu trabalho. Sobre o texto, ele disse: "fantasia". E sobre os 5 minutos em vídeo: "isso é Xavier Le Roy".

Um hiato. (Tomo um copo d'água) Foi esse mesmo tempo que tive para pensar em vitimar minhas ideias. Mas, minutos depois, perguntei a ele:

– Quem é Xavier Le Roy?
Ele me respondeu:
– Um dos coreógrafos mais famosos da atualidade.
– Eu não o conheço.
Respondi muito frustrado. Em seguida, retomei:
– Ele me conhece?
– É claro que não, my dear.

Entendi quais seriam as relações que iriam compor meu novo projeto. Segundo Milton Santos, vivemos em um mundo exigente de um discurso para a inteligência das coisas e das ações. O espaço se globaliza, mas não é mundial, senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais, mas não há espaço mundial. Quem se globaliza mesmo são as pessoas e os lugares. A única dimensão mundial é o mercado.

Globalização, portanto, é antes de tudo: fantasia (15 linhas do texto), porque a transferência não passa de uma promessa, e perversidade (5 minutos do trabalho em vídeo), pela prática da competitividade.

A ideia de reconstruir outras relações para Transobjeto me fez recorrer à pesquisa de outros brasileiros que, artisticamente, problematizaram a ideia de universalidade das coisas, operando contra imposturas políticas: nas artes visuais, Lygia Clark, Hélio Oiticica; na música, Caetano Veloso e, na dança, Lia Rodrigues.

linescapes.drawing
Berlim



Curtido por **mthsmrl** e **outras pessoas**

linescapes.drawing Is this art? What do you think? 🤷‍♀️
#Linescapes #ducttapebanana #art #isthisart
#modernart #artcritic

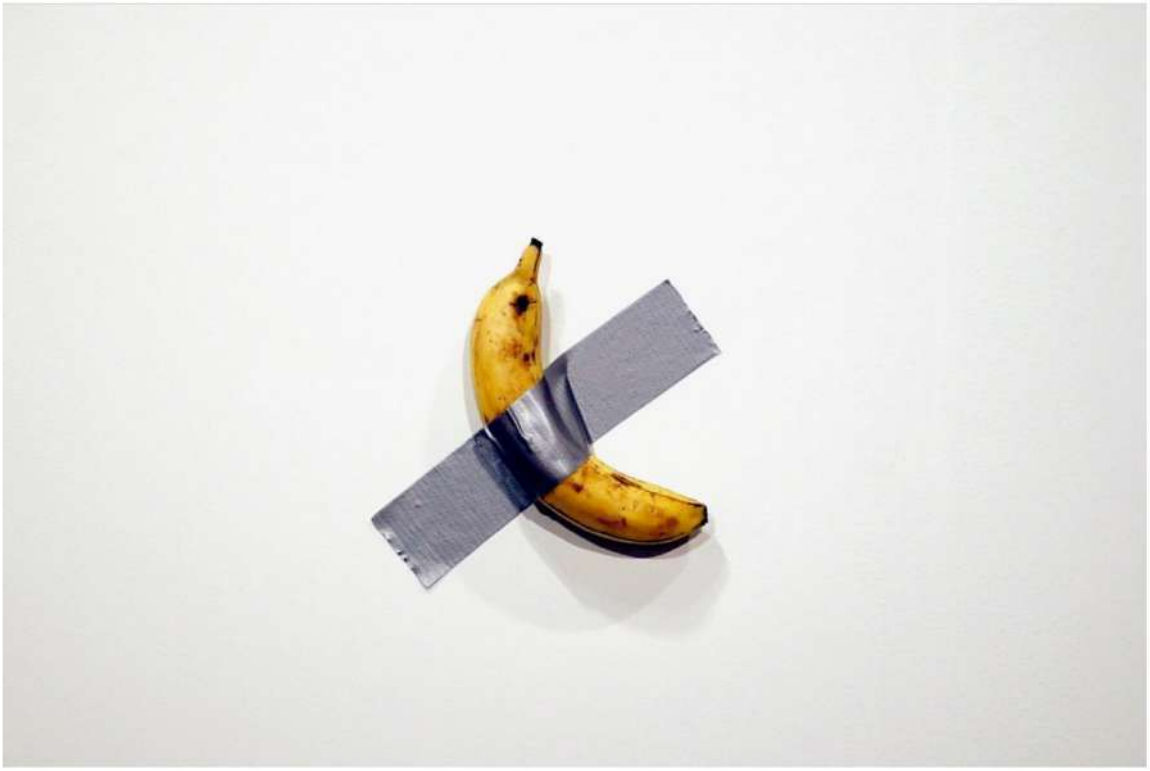
Ver todos os 276 comentários

há 2 dias • Ver tradução

Instagram

há 11 horas • Ver tradução

gqbrasil



Curtido por **diegollpereira** e **outras pessoas**

gqbrasil Destaque na @artbasel em Miami, uma banana presa com fita adesiva na parede foi posta à venda. O valor? Meio milhão de reais (!). A edição 2019 da feira começou oficialmente na quinta (5), trazendo novidades no universo da arte, produtos de tiragem limitada e lançamentos de diversos designers. Uma das mais inusitadas, a fruta do italiano Maurizio Cattelan chamou atenção também pelo preço da banana: U$120 mil (R$501.096). O mais surpreendente? Duas peças já foram vendidas.

Instagram

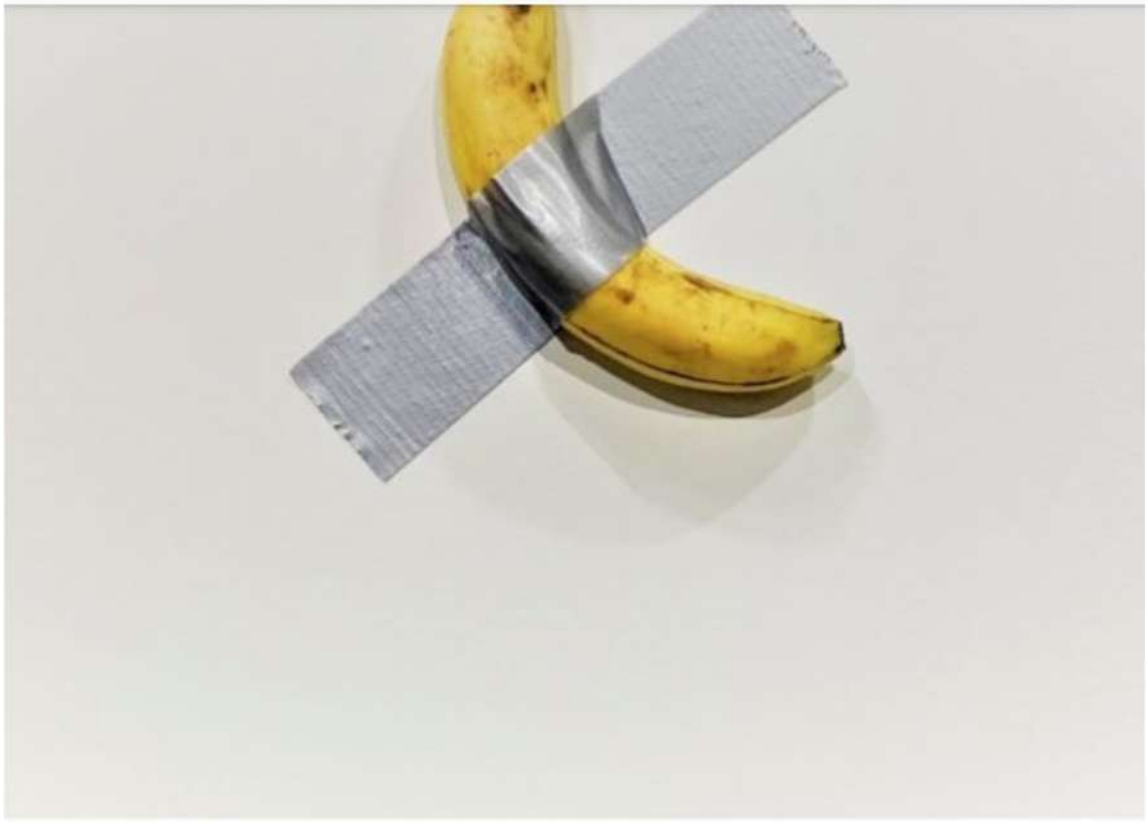
wagner.schwartz
Cidade Velha (Montevidéu)



Curtido por **molinaalexandre** e **outras pessoas**

wagner.schwartz A obra/the art work “Comedian”, de/by Maurizio Cattelan, foi vendida/was sold por/for $120,000 • "The banana," explains the artist, "is supposed to be a banana / A banana, explica o

Instagram



Curtido por **molinaalexandre** e **outras pessoas**

wagner.schwartz A obra/the art work “Comedian”, de/by Maurizio Cattelan, foi vendida/was sold por/for $120,000 • "The banana," explains the artist, "is supposed to be a banana / A banana, explica o artista, deve ser uma banana. ART BASEL MIAMI @mauriziocattelan @artbasel

Ver todos os 5 comentários

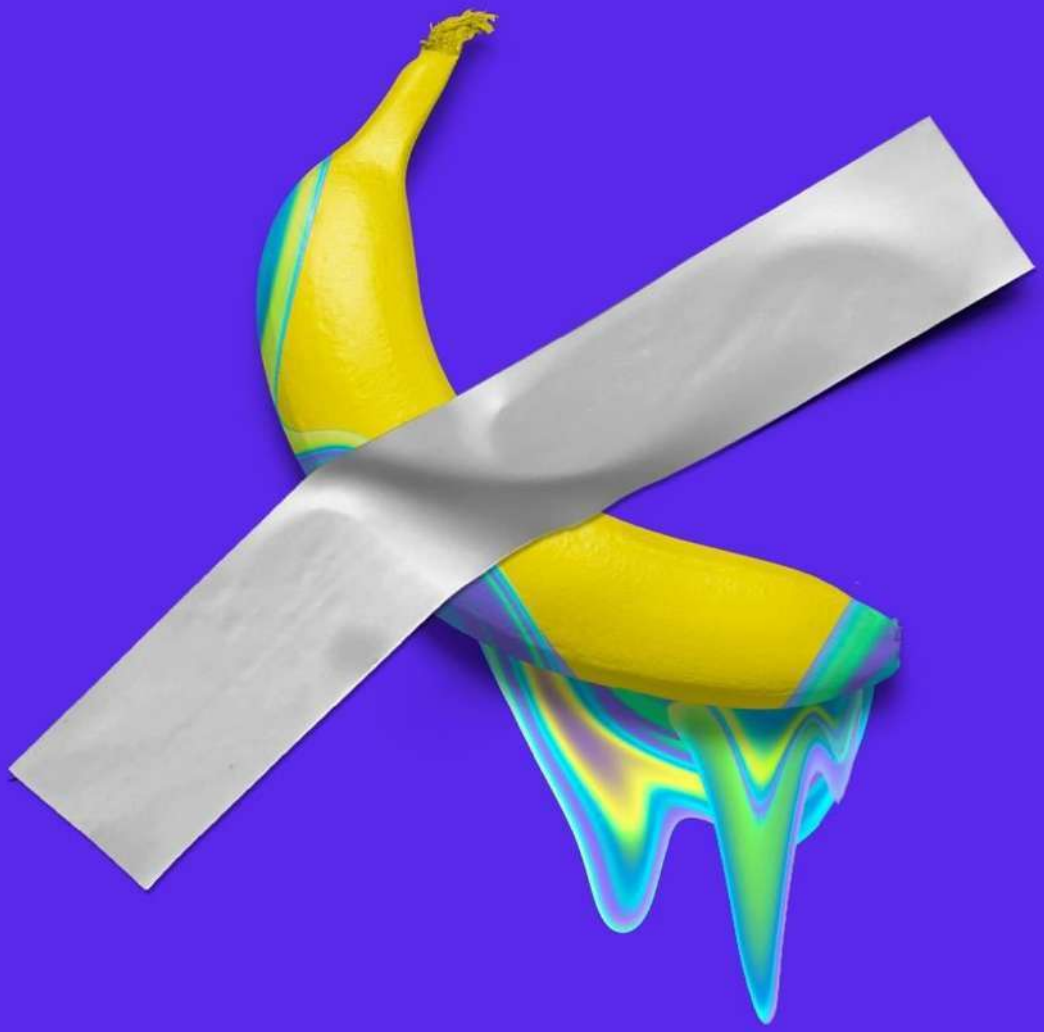
maikon__k 🙄

wagner.schwartz @nayselopez he made 3 bananas. the other 2 become a bit more expensive, $150000. i guess i’m going to the central market to by cheaper bananas.


kennerac 2 h

dedgesp
Patrocinado

CARNAVAL 2020



APROVEITE QUE OS PREÇOS DOS INGRESSOS NÃO ESTÃO A PREÇO DE BANANA.
DEPOIS NÃO RECLAMA SE VIRAR ARTE

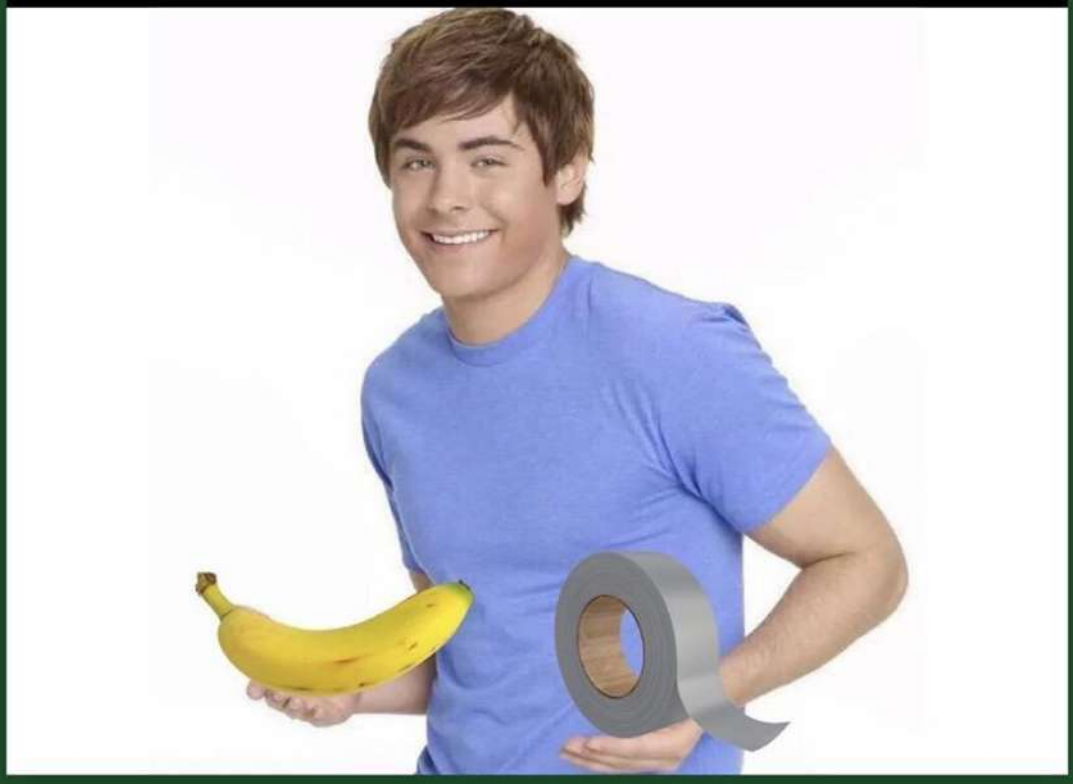
Comprar agora



rhelden 22 h

Crush: I like boys that are artsy

Me :



@9gag

Enviar mensagem

dundzz 19 h

A melhor da semana.



Enviar mensagem


volmircordeiro 2h
NON
MAIS
LAISSEZ-MOI
Enviar mensagem








wagner.schwartz 22h
BANANA
Responder para w...




















ΑΒΑΣΑΧΙ



VOLUME LARANJA

"Desmontar não é desconstruir, [redacted], mas o propósito de desmontar processos ~~teatrais~~ artísticos [redacted], colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento. Trata-se de processos mais próximos às imersões investigativas, aos acasos e pequenos resultados e de maneira alguma pretendem totalizar a experiência criativa. Em cada um desses processos a investigação tem sido uma experiência particularizada por necessidades práticas, culturais e sociais de cada contexto de representação." (DIÉGUEZ, 2014: 5)

Este volume foi pensado como uma desmontagem. A árdua tarefa de demostrar a estrutura enquanto a ação acontece. Vai-e-vem, zigue-zague. A testagem como condutor dramatúrgico da obra ■

ESTE VOLUME

É UM ENSAIO

É UM TEXTO COM S

TESTO

É PRECISO *TESTAR*

É PRECISO TEXTAR

I D A E

VOLTA

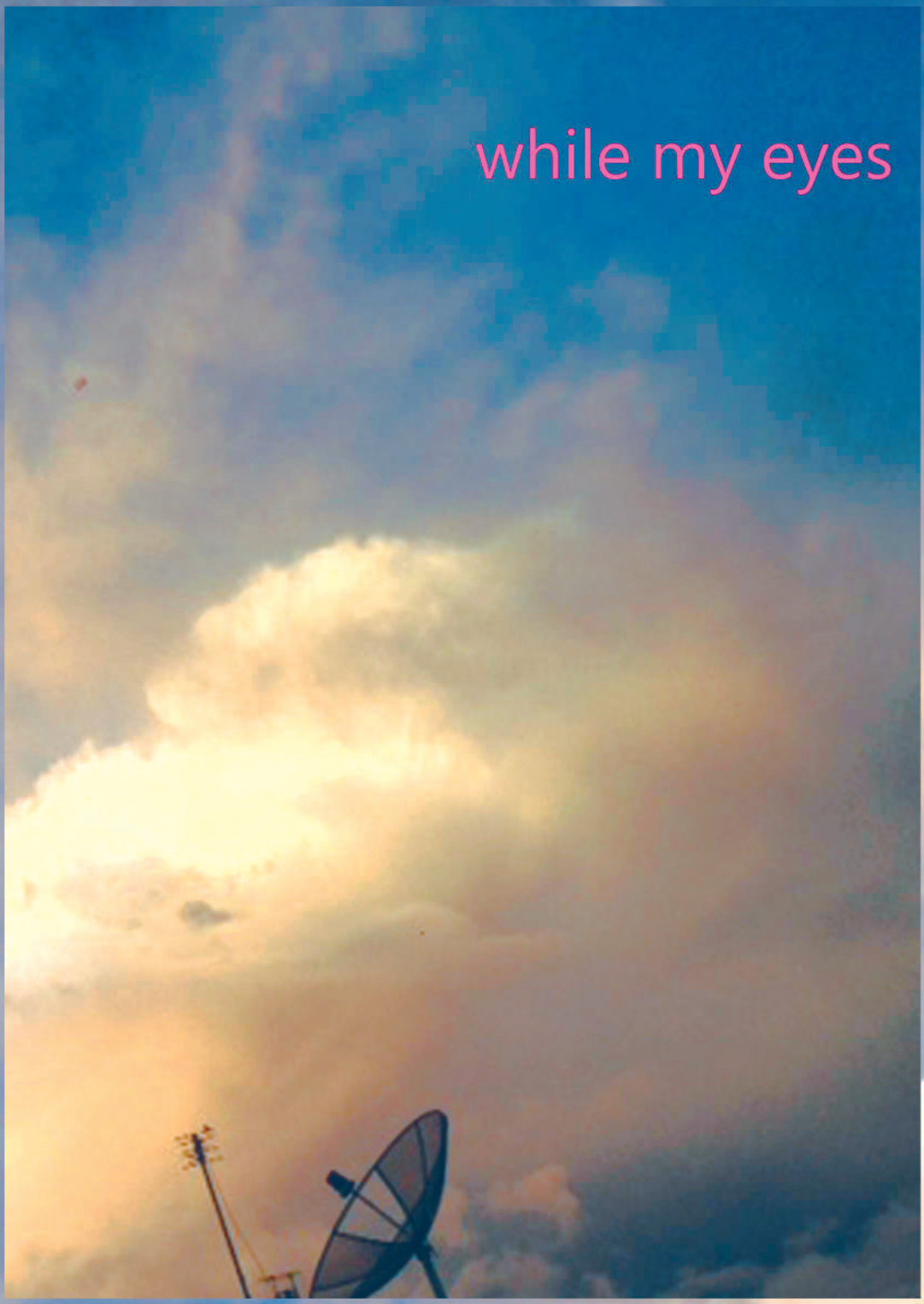
(R E)I D A E

(R E)V O L T A

INCORPORO

A REVOLTA




while my eyes


go looking for flying


saucers in the sky

“Posso dizer que meus maiores idolos são Caetano Veloso e a Xuxa. Desde o timbre do Caetano ao timbre da Xuxa até a imagem deles e tudo que eles produziram e tal. E hoje de certa forma eu vejo aquela Xuxa como Tropicalista. E a Xuxa acaba até se comunicando com meu lado mais ufo porque ela vinha de uma nave. Era como se fosse um planeta dos baixinhos, onde o adulto não tem voz e quem manda são as crianças.

Eu acredito em disco voador com certeza! (risos) Com certeza... eu acredito em tudo isso."

Mãeana. Entrevista para TV FOLHA Publicado em 31 de jan de 2016
Fascinada por aliens e fã de Xuxa, cantora Mãeana lança primeiro disco
https://www.youtube.com/watch?v=FMQZF3RZp10

Uberlândia, novembro de 2019.

Querido W.

Fui criado pela televisão. Às vezes acho que meus olhos são câmeras. Minhas composições têm close up. Compunho como num videoclipe e escrito em impressora.

M.

NAVE

(Imagine que este testo se inicia na escuridão do universo, como na primeira cena do filme BACURAU. No breu, em uma imagem estática, aparece apenas o reflexo das estrelas há bilhões de anos luz de distância. Este momento dura 4 horas. Lentamente a imagem se move para a esquerda, aos poucos aparece uma face do planeta Terra. Um satélite cor de rosa cruza transversalmente a composição. Zoom in em direção à Terra, adentrando o mundo, especificamente a América do Sul, Brasil, rumo ao interior, só que agora a cidade é UBERLÂNDIA. Este testo deve ser lido com 'R' retroflexo).

Em MARCELO SCHWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUNHA FRANÇA DE CAMARGO BÓLIDE-LIVRO você é nave. Viaja pelo espaço do livro. Dança pelo infinito conhecendo outros planetas, construindo outros lugares. Uma jornada sem rota definida e nem tempo de chegada. Explora. Vai, volta, retorna. (Pausa). Vai outra vez, muda de órbita, mistura planetas, viaja por dentro. Funde lugares. Cria maneiras de inventar futuros.

MARCELO SCHWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUNHA FRANÇA DE CAMARGO BÓLIDE-LIVRO é nave. Nave - aquele grande espaço interno, às vezes circular, da ala central de uma catedral ou igreja. Pode apresentar ainda naves menores, laterais que correm, voam paralelas ao eixo central. Estas naves menores possuem seus microcosmos. São muitas naves que são uma. Todas interligadas, compondo uma nave multiverso, que flutua em um universo maior, interconectadas entre si, reconfigurando dimensões.

MARCELO SCHWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUNHA FRANÇA DE CAMARGO BÓLIDE-LIVRO é um trabalho no gerúndio. Uma ação em andamento. A decolagem modifica a nave. Tudo está ligado. A cada volta a nave não será a mesma. Os caminhos são muitos e a nave revela possibilidades de ver o planeta já explorado, tornando-o inédito outra vez.

Uberlândia, outubro de 2019.

~~Querido W.~~

~~Tento escrever. Mesmo achando meus pensamentos~~

Uberlândia, outubro de 2019.

Querido W.

Tento escrever mesmo achando meus pensamentos ilegíveis.

M.

LIVRODANÇA

Compre livros por causa da capa. Leia sempre apenas a primeira página. Organize seus livros na estante pela cor e nunca pelo assunto e tamanho. Escreva nas páginas dos livros, converse com seus livros.

> *Um livro de 500 páginas, ou de 100 páginas ou mesmo 25, em que todas as páginas são iguais, é um livro aborrecido se considerado livro, por mais emocionante que seja o conteúdo das palavras do texto impresso nas páginas. Um romance, de um escritor genial ou de um autor medíocre, é um livro em que nada acontece. (CARRION, 2011: 18-19).*

Em 1963, Hélio Oiticica, importante artista brasileiro em que sua obra supera a relação do objeto tornando o espectador participador da obra. Oiticica inicia uma fase em sua obra a partir da criação dos *Bólides.* De uma forma bem simplificada, essas pequenas estruturas ganham, num primeiro momento, um formato de caixa feitas de madeira, plástico ou vidro. Dentro delas havia terra, água, ar, pigmentos ou outros tipos de matérias como espelho, tecidos, bolinhas de gude ou conchas.

Na trajetória artística de Oiticica, os *Bólides* estão temporalmente depois dos *Penetráveis*[1] e antes dos *Parangolés*[2], e se relacionam aos *Penetráveis*, pela forma, materialidade e uso da cor.

---

1 Os *Penetráveis* são instalações labirínticas em que os espectadores entram e se relacionam não apenas visualmente, mas também pela criação de um novo território sensório-tátil-sonoro-visual. É uma derivação dos *Núcleos.*

2 Os *Parangolés* são estruturas de vestir, como uma extensão do corpo. É uma radicalização da noção de obra de arte, na medida em que ela só acontece no movimento de quem a veste

No artigo “Dos Metaesquemas aos Parangolés: Uma trajetória de invenções”, Adriano Pedrosa e Tomás Toledo (2020) examinam de trás para frente as obras de Oiticica, identificando elementos dançantes, performáticos e interativos. Assim, sobre os Bólides, os autores dizem:

Às vezes se parecem com composições construtivas tridimensionais improvisadas, mas o espectador-participador é convidado a explorar as diferentes possibilidades desses potentes e precários objetos com outros sentidos: abrindo gavetas ou portas, manipulando materiais, sentindo odores, comtemplando suas cores sedutoras. (PEDROSA e TOLEDO, 2020: 32)

Às vezes se parecem com composições construtivas tridimensionais ~~improvisadas~~, mas o ~~espectador-participador~~ espectador-folheador é convidado a explorar as diferentes possibilidades desses potentes e precários objetos com outros sentidos: abrindo ~~gavetas ou portas~~ seus volumes, manipulando ~~materiais~~ as páginas, sentindo odores e as diferentes texturas, comtemplando suas cores sedutoras. (PEDROSA e TOLEDO, 2020: 32)

Nos *Bólides,* Oiticica apresenta seu trabalho em uma escala mais íntima, na sua maioria são pequenos objetos ordinários. Guilherme Wisnik (2012), em “O dentro que é fora. O outro que sou eu”, discorre sobre o Bólide Lata-fogo, em que o artista se apropria de uma lata comum de querosene com chamas de fogo, e comenta a escolha das formas comuns dos objetos e a proposição da experiência cotidiana das obras expostas fora dos museus em parques, terrenos baldios, “perdidas” pela cidade para serem “achadas”.

Ângela Varela Loeb (2010), em “Os Bólides no Programa Ambiental de Hélio Oiticica”, escreve sobre os Bólides como uma ordem, um nível na estrutura da experiência artística de Oiticica, cuja escolha de objetos já existentes inaugura uma relação social na trajetória do artista trazida pela apropriação[3].
Em 29 de outubro de 1963, Hélio Oiticica em suas anotações escreve sobre os Bólides:

> O que faço ao transformá-lo numa obra, não é simples “lirificação” do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma ideia estética, fazê-lo gênese da obra, tornando ele assim um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior. (OITICICA, 2011: 63)

3 Apropriação é um termo importante neste Bólide-Livro. Será abordado mais à frente.

O meu trabalho, o Bólide-Livro além de se apropriar no título do termo *Bólide*, também se aproxima de algumas características conceituais propostas por Hélio Oiticica. O Bólide-Livro é construído a partir de uma escala menor, sugerindo a possibilidade de segurar a obra nas mãos, assim como faz Oiticica nesta série de seus trabalhos, que muda a escala das obras grandes como os *Penetráveis*, passando para uma escala mais íntima.

O Bólide-Livro se apropria da forma de objeto cotidiano do livro, a forma ordinária do objeto, o retira do universo comum do qual ele possivelmente pertenceria (o universo geral dos livros) e o constrói como dança. Desta forma, o Bólide-Livro ao mesmo tempo cria aproximações e distanciamentos com ideias sobre Livro e Dança.

Uberlândia, dezembro de 2019.

Querido W.

Este trabalho é dança ou é isso um livro de design?

Agora sem direção.

M.

DANÇALIVRO

~~Nas artes visuais brasileiras~~ Na arte brasileira nunca houve livro de artista, isso é coisa de francês com inglês teorizando para estadunidense ver: aqui sempre teve, e tem, gente das mais variadas linguagens que edita de forma misturada, miscigenada e guerrilheira. Ou gente que leva adiante suas experimentações estético-formais até chegar, por motivos variados, aos vocabulários gráfico, editorial e livresco.

Aqui tem Navilouca. Suruba gráfica. Tudo feito na unha. (MORAIS, 2018: 3)

Esta é uma obra que pode te acompanhar em qualquer lugar e em qualquer hora. Uma ação que acontece na intimidade. Uma coautoria. O livro é um objeto tátil que exige manuseio. É necessário que você, *espectador-folheador*[4], abra o livro e dance junto com ele; que tome decisões sensório-temporais. Decisões sobre por onde inicia o volume, quanto tempo fica em cada página, se atravessa por um volume todo, ou se interrompe e começa outro, se experimenta os volumes de maneiras não convencionais etc.

---

4 *Espectador-folheador* é uma proposta que faço derivada do termo *sujeito-folheador* proposto por Marcia Regina Pereira de Sousa (2011) em "O livro de artista como lugar tátil". A pesquisadora parte do princípio de que os livros de artista são obras que necessariamente devem ser manuseadas, por sua vez a experiência do sujeito se dá em elementos sensório-espaço-temporal. Além desses aspectos, já que se trata de uma DANÇALIVRO OU DANÇA EM LIVRO OU LIVRODANÇA articulo a ideia de quem assiste a um trabalho de dança, o então espectador, que neste caso é diferente daquele que apenas contempla passivo. Aqui o espectador possui postura ativa, uma ação decisória junto à obra, de quando abri-la e como folheá-la.

~~Este~~ Esta ~~livro~~ dança, composto~~o~~a de 5 volumes com cores, tamanhos, pesos e maneiras de acontecimentos diferentes: BRANCO, AMARELO, NEON, ROSA e o LARANJA com o qual você se relaciona agora. ~~Este~~ Esta ~~livro~~ dança apresenta diferentes materialidades, sendo quatro volumes construídos dramaturgicamente na estrutura do códex.

Códex, ou códice, vem do latim: “livro”. Trata-se de um avanço do pergaminho, porém, feito em madeira, cujas placas eram colocadas uma atrás da outra, e presas por argolas, estrutura que conhecemos como sistema de páginas em sequência que deu origem a estrutura dos livros atuais. Só se pode folhear porque é um códex, a ação está diretamente ligada à forma. A forma proporciona uma relação específica entre a obra e o *espectador-folheador*. Se a obra fosse constituída de dobraduras, a relação seria outra, desdobrar agenciaria outros modos de ação, uma outra postura perante o objeto diferente da ação de folhear.

O volume ROSA é criado a partir da ideia de uma página sonora, composta em um quadrado translúcido, uma página de acrílico gravada como um Lo-Fi, que utiliza técnica de gravação dos discos de vinil dos anos de 1930 a 1940. Cada página sonora é gravada, uma a uma, a partir de uma agulha de diamante, criando ranhuras, proporcionando assim escutar a página através de uma vitrola. Essa materialidade dialoga com o universo tátil do códex, ao mesmo tempo em que revigora a própria construção do objeto livro, apresentando outros aspectos de ação da obra e, portanto, sua “leitura” acontece pelos ouvidos. Essa construção, aprofunda a relação das escolhas das materialidades, efetivando cruzamentos diferentes de relação com a obra.

Os volumes BRANCO, AMARELO, NEON e este partem da ideia do livro comum impresso, considerando a estrutura reto e verso da página, sua possibilidade como díptico (duas páginas lado a lado) e especificidades do espaço gráfico, como desenhos, gráficos, textos, partituras, fotografias, recortes. Além disso, esses volumes foram construídos através de experimentos da *performance para página, que* são obras criadas a partir da estrutura da página ou do livro, que transitam em um embaçamento entre a representação e a apresentação.

> Os artistas utilizam procedimentos de representação gráfica para apresentar uma obra que não existe fora do livro e que nem existia antes do livro ser publicado. (CADÔR, 2014: 36)

Essa expressão, performance para página, aparece no catálogo *AINDA. O livro como performance,* de 2014 com curadoria de Amir Cadôr, que registra a exposição homônima que aconteceu no Museu da Pampulha em Belo Horizonte, em 2013. O catálogo traz uma série de trabalhos com expressões artísticas em forma de livro que ultrapassam a noção de livro ilustrado, e colocam em discussão relações entre a página e a performance.

Assim, a obra só tem existência nas páginas em relação com o outro, quando o sentido é estabelecido conforme as páginas são viradas, conforme percebemos sequencialmente sua estrutura. A materialidade e a ação individual sensório-temporal do espectador-folheador estabelecem conexões para a fruição da obra. A página é lugar de acontecimentos. A espacialidade da página como lugar para troca e não como um receptáculo de palavras.

Minha prática artística neste trabalho parte da criação em dança tendo como meta o livro. Minhas experiências cênicas buscaram o corpo através da fotografia, do papel e finalmente do livro. O desejo era muito mais relacionado à investigação cênica em papel, menos pela arte impressa. Muito mais o ato editorial do que o Livro de Artista[5]. A impressora aqui de casa é um instrumento de criação para meus trabalhos em Dança, Teatro e Performance. As obras nascem como livros.

---

[5] Por opção, não crio diálogo com o chamado Livro de Artista, mesmo que alguns dos meus trabalhos possam ser classificados desse modo por outras pessoas. Não quero aqui dialogar com essa classificação, ela já está gasta, fixa e tributária às artes visuais. Concordo com Morais (2018: 4), para mim

> *Livro de artista soa-me apaziguador e bom moço – tentativa de tirar visto estadunidense – também por ser um termo cujo uso tenta definições conceituais e de formato daquilo que o tesão é não definir para continuar vivendo em estado de: suruba. Aliás, esqueci de dizer que há anos evito o termo "livro de artista", que além de nos enfiar goela abaixo uma história que não é nossa, reduz ao códex algo que é bem mais amplo e complexo.*

Há algum tempo venho me dedicando à criação de meus trabalhos a partir deste lugar tão físico quanto o espaço da cena, que é a página e o livro. Eu não creditava valor às investigações que fazia tendo o papel como lugar e a impressora como ferramenta. Desde 2015 venho apresentando minhas criações nestes formatos e pensando trabalhos que desde os primeiros experimentos já se deram na materialidade da página, articulando fazeres outros, entre o convencional e o não convencional.

Eu não sou um escritor, não sou um diagramador, nem um designer de objetos. Eu construo livros, mas não o livro pensado como um reservatório de textos. Negocio modos de criação em um livro emancipado, não mais um mostruário ou depósito de palavras. Não é uma disputa entre o significado das palavras em detrimento da forma livro. É a proposta de articular fazeres diferentes, podendo também conter textos ou outros signos, editando e criando possibilidades. A forma é conteúdo.
Pretendo, deste modo, extrapolar os limites da performance, ampliando ideias sobre corpo e dança. O Livro associado ao espaço gráfico como performance. Uma proposta de uma DANÇALIVRO ou LIVRODANÇA ou DANÇAPARAPÁGINA ou DANÇA-IMPRESSA.

MARCELO SCHWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUNHA FRANÇA DE CAMARGO BÓLIDE-LIVRO não é um livro que trata sobre dança, e muito menos um livro dedicado a um artista ou à sua obra.

Ele não é s o b r e nada.
Ele é a própria coisa.
Não se trata de um livro s o b r e d a n ç a.
Ele é d a n ç a.

A dança não possui uma única forma fixa. Ao mesmo tempo pode ter qualquer forma. Nesse sentido, torna-se insuficiente qualquer classificação de estilo, movimento, metodologia. Sua realidade é multiforme. Não se trata de perceber a dança contemporânea como um único modo de se mover, nem tampouco reduzi-la a uma única maneira de criar. Trata-se de um complexo que revigora as possibilidades criativas, propondo arranjos dos mais diversos na relação com suas formas de apresentação.

> No lugar da especificidade do objeto, o objeto específico: cada obra interroga a dança precisamente naquilo que a define como tal, impondo um novo desafio ao exercício reflexivo.
> Este se vê confrontado e impelido a criar categorias a partir da lida com a obra, com aquela obra em particular, tendo ela muitas vezes ferido tão profundamente a dançalidade da dança.
> As obras de dança contemporânea permanecem na ambiguidade de um objeto que não é dança, mas também não deixa de ser; permanecem no limiar de sua recusa em passar a ser dança e sua correlata incapacidade de não sê-la. (ROCHA, 2016: 49)

Ao fazer este trabalho e chamá-lo de dança, esbarro em uma categoria, a Dança, e junto com ela a relação com sua suposta dançalidade. Não venho com a prepotência definir o que pode ser dança ou não, mas ao propor o trabalho e chamá-lo de dança, estou questionando o que é dança, suas convenções, molduras e modos de agir. Com este trabalho, levo para extremos o que pode ser ou não dança. Olhar que questiona a dança ao se afastar do que é convencionalmente conhecido como dança.

> La forma es uma herramienta. En cada ocasión, dependiendo de la naturaleza de cada proyecto, se recurre a unas soluciones u otras. Em cualquier caso, no se le concede a la forma um valor essencial capaz de justificar por sí misma una propuesta. Lo que se persigue no es la forma em sí, sino lo que la forma deja ver, lo que emerge tras las realizaciones concretas que adquiere um trabajo [6] . (CONDE-SALAZAR, 2018: 39)

Crio um livro como se faz dança. Crio um livro que é dança. Crio dança em livro. Estou ferindo a dançalidade da dança ao fazer um livro e chamá-lo de dança (?) estou colocando em crise a categorização da dança.

Não há um consenso sobre o conceito de dança contemporânea e importantes autores têm discutido o tema nas mais diferentes vertentes. A noção de dança contemporânea está ligada aos modos como criadores têm desenvolvido pensamentos compositivos em dança.

---

6 Tradução livre*: A forma é uma ferramenta. Em cada ocasião, dependendo da natureza de cada projeto, recorre-se a uma solução ou outra. Em todo caso, não se dá a forma um valor essencial capaz de se justificar como uma proposta. O que se busca não é a forma em si, mas o que a forma revela, o que emerge através das configurações concretas que adquire um trabalho.*

> Meu argumento é que a concepção da paralisia do movimento como uma ameaça ao futuro da dança sugere qualquer ruptura no fluxo da dança – qualquer coreografia que questione a identidade da dança como ser-em-movimento _ representa não só uma crise localizada na habilidade do crítico de fruir essa dança, mas opera, o que é bem mais relevante, um ato crítico de profundo impacto ontológico. (LEPECKI, 2017: 20)

A paralisia ou as anti-danças ou romper com a dançalidade da dança, desestabilizam as paisagens do que se enxerga como dança. Lepecki assinala que a ideia de exaurir a dança, expressa em seu livro, não significa acabar com a dança ou acabar com sua dançalidade, mas, por outro lado, identifica que, de maneira crítica, diversos criadores compreendem ser fundamental tais zonas de turbulência, a exaustão de paradigmas e metodologias para pensar suportes e procedimentos que ampliam e renovam as discussões do fazer-pensar dança.

existe como objeto do pensamento do sujeito-eu que pensa. Se é assim, assim é também com o corpo. O corpo, como tudo o que existe, existe porque/quando/se é elaborado como objeto do pensamento. A consequência inevitável é a separação entre eu e corpo: o eu é sujeito do pensamento; o corpo é objeto do pensamento do eu. Deu para sacar onde fomos nos meter?

Decorre daí, inevitavelmente, que o eu não é o corpo, tem um corpo. Um modo de entender isso no cotidiano mais comum é perceber como nos referimos ao corpo, dizendo: "Suas mãos são tão suaves...", "As pernas da Cecília Kerche são incríveis!", "As minhas costas estão travadas" etc. "Claro!", você poderá agora objetar, "As pernas são da Cecília e não minhas". Concordo, mas pense também que, quando você fala das pernas de Kerche, não se trata efetivamente da mesma coisa que quando você fala das pernas que supostamente são as suas. A Cecília, no caso, é objeto de sua linguagem – você está falando sobre ela – e as "suas" pernas não o são exatamente, pois no momento mesmo em que você fala de suas pernas, você é as pernas. Se eu falo/penso sobre o corpo apenas como um objeto da linguagem, o que acontece?

O corpo é uma coisa;
Como coisa, comporta-se como todas as outras coisas do mundo;
O corpo é uma coisa que me pertence.

Agora, se o corpo é meu, o corpo não sou eu. E isso é um grande problema, pois pensamos o corpo como meu, mas o vivenciamos como eu. Aliás, para falarmos de modo mais adequado a um pensamento em dança, teríamos que dizer "Vivenciamos" – ponto –, pois "vivenciamos o corpo" ainda é continuar dizendo mais ou menos a mesma coisa que Descartes: o corpo como objeto da vivência do eu. Precisamos arrumar um jeito de sair dessa barafunda.

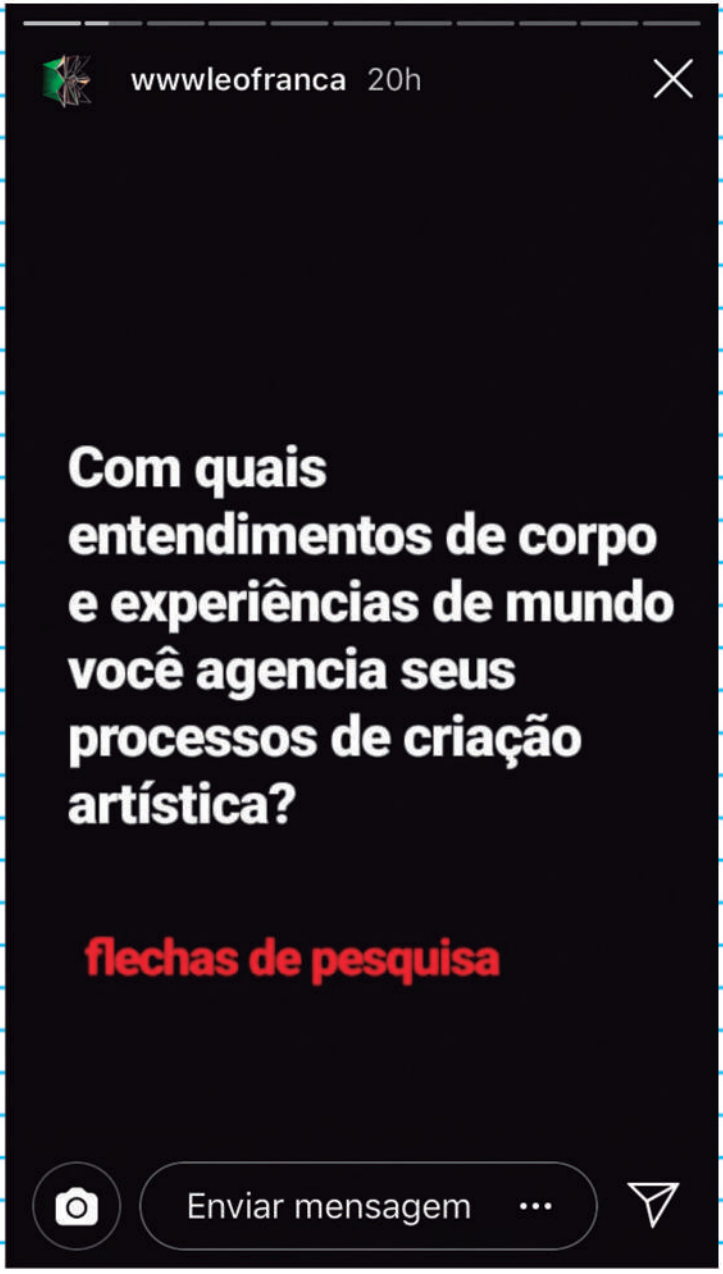
Não é disso que se trata.

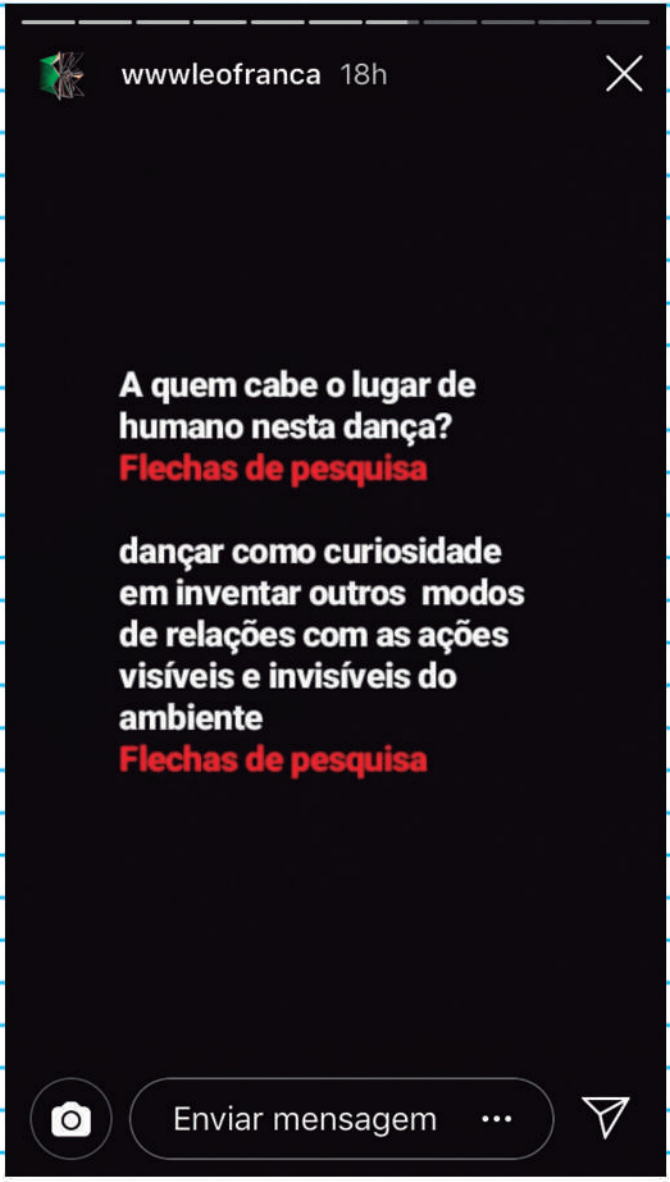
Uberlândia, janeiro de 2020.

Querido W.

Continuo achando que os corpos não coisas
e isso não me transforma em qualquer coisa.
Estou nas coisas que faço.

M.


wwwleofranca 20h
Com quais entendimentos de corpo e experiências de mundo você agencia seus processos de criação artística?
flechas de pesquisa
Enviar mensagem


wwwleofranca 18h
A quem cabe o lugar de humano nesta dança?
Flechas de pesquisa
dançar como curiosidade em inventar outros modos de relações com as ações visíveis e invisíveis do ambiente
Flechas de pesquisa
Enviar mensagem



bruno_levorin 7h

Coreografia?

O corpo da coreografia é necessariamente humano? Um carro possui indicações e desejos coreográficos? E uma escultura? E uma árvore? E um prato de comida? Qual a distância entre a transmissão de capacidades compartilhadas e a demonstração de habilidades individuais? Quais indicações coreográficas estamos sujeitos quando vamos ao banco? É possível fazer um depósito de uma carta de amor em um caixa eletrônico para conta de outra pessoa? A dívida foi coreografada? E os juros?

Enviar mensagem

~~**Coreografia?**~~ Dança?

O corpo da ~~coreografia~~ dança é necessariamente humano? Um carro possui indicações e desejos ~~coreográficos~~ em dança? E uma escultura? E uma árvore? E um prato de comida? Qual a distância entre a transmissão de capacidades compartilhadas e a demonstração de habilidades individuais? Quais indicações ~~coreográficas~~ em dança estamos sujeitos quando vamos ao banco? É possível fazer um depósito de uma carta de amor em um caixa eletrônico para a conta de outra pessoa? A dívida foi ~~coreografada~~ dançada? E os juros?

Dança~~?~~

O corpo da dança é necessariamente humano~~?~~ Um carro possui indicações e desejos em dança~~?~~ E uma escultura~~?~~ E uma árvore? E um prato de comida~~?~~ Qual a distância entre a transmissão de capacidades compartilhadas e a demonstração de habilidades individuais~~?~~ Quais indicações em dança estamos sujeitos quando vamos ao banco~~?~~ É possível fazer um depósito de uma carta de amor em um caixa eletrônico para a conta de outra pessoa: A dívida foi dançada~~?~~ E os juros~~?~~

Dança.

O corpo da dança não é necessariamente humano. Um carro possui indicações e desejos em dança. E uma escultura. E uma árvore. E um prato de comida. Há uma distância entre a transmissão de capacidades compartilhadas e a demonstração de habilidades individuais. Estamos sujeitos a indicações em dança quando vamos ao banco. É possível fazer um depósito de uma carta de amor em um caixa eletrônico para a conta de outra pessoa. A dívida foi dançada. E com juros.

DANÇA-IMPRESSA

A criação em dança tendo a página como lugar de experimentação não é uma prática inédita. Como exemplo, Trisha Brown (1936-2017) artista, coreógrafa e bailarina estadunidense, e uma das fundadoras do coletivo artístico de vanguarda *Judson Dance Theater,* apontava algo nessa direção, nos trabalhos desenvolvidos a partir dos anos 1960. Trisha elaborava suas ideias juntando seu pensamento como artista visual e coreógrafa, criando trabalhos para telhados de edifícios, estacionamentos, paredes e espaços alternativos ao espaço do palco italiano. Essas experimentações, por sua vez, tinham desdobramentos na forma pictórica, especialmente através de desenhos.

> Com mais de uma centena de coreografias, e uma obra visual que relaciona dança com desenhos de tamanhos variados, partituras, notações e diagramas, o trabalho de Trisha Brown construiu uma narrativa única na maneira de organizar e representar os movimentos do corpo. Ela mudou nossa compreensão sobre quais são os sentidos da dança e o que eles podem revelar. (MESQUITA, 2020:13)

Conforme destaca Mesquita (2020), os desenhos de Trisha atuam no sentido de representar ou organizar os movimentos de sua dança. São desdobramentos, da ação ou de experimentações da artista, a partir dos movimentos com seu corpo, tendo como matéria prima principal o carvão, criando representações gráficas desses movimentos sobre o papel. Trisha também elaborou esquemas e partituras para trabalhos corográficos, tendo o papel como lugar para organizar obras coreográficas.

Mais recentemente, além da pesquisa que faço, tenho acessado outros trabalhos em dança que têm como forma a página ou o livro como lugar de acontecimentos da obra. São trabalhos e artistas de contextos regionais e artísticos diferentes, mas que, como o Bólide-Livro, trazem o formato livro mais próximo do que tradicionalmente se reconhece como tal. São trabalhos que trazem o códex e/ou a página como lógica estrutural para a criação. Trago então, alguns trabalhos meus e de outros artistas que comungam destes lugares.

A NAVALHA NA CARNE, edição de 1968 de Plínio Marcos (SÃO PAULO-SP). Trago aqui uma peça de teatro especialmente pelo modo como este trabalho é construído e por sua relevância histórica e política.

Com a encenação proibida em todo o território nacional, a peça *A Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, no ano de 1968, dribla, ao mesmo tempo, a censura teatral e a censura literária da época. O artista visual e designer gráfico Walter Hüne e o dramaturgo teatral Plínio Marcos criam uma edição especial do texto. Já que a peça estava proibida de acontecer nos palcos, utilizaram do espaço da publicação impressa como o meio de fazer o espetáculo acontecer, pois era sabido que a censura literária era um pouco mais lenta que a censura aos palcos. A publicação, inspirada nas revistas em quadrinhos da época, é realizada por meio de fotografias que conduzem o espectador-folheador em uma encenação crua e marginal. A repetição de imagens e de textos que aparecem em sequências de páginas reforça uma sensação horripilante de estar junto com as três personagens: uma prostituta e uma *bixa* e um cafetão.

> Navalha na Carne estava experimentando uma estética marginal – no sentido udigrudi do termo – e desacatando uma realidade autoritária. Navalha na Carne é um dos centímetros da régua que uso para medir o que fazemos aqui em matéria de publicações de artista. (MORAIS, 2018: 3)




Vado!
Vado,..


Vadô,... você vai

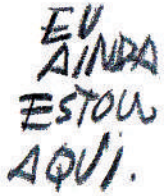
voltar? Você vai voltar?..

ASSÉDIO, de 2016 de Renan Marcondes (SÃO PAULO-SP).

É um trabalho impresso em um formato de livro comum, em um único volume dividido em três partes, que Renan chama de *tentativas.* Indicações de movimento, de corpo, experimentação espacial da página. Um trabalho de performance que assume o espaço livro, a palavra e a imagem como lugar de acontecimento.

Uma construção dramatúrgica das páginas que mescla a documentação das performances através de imagens e escritas dos trabalhos, mas que borra a linha entre o registro e a performatividade, onde o livro não é um comentário da trajetória artística, mas sim uma obra inédita, com uma proposição visual e textual "(...) que se debruça sobre a relação entre corpo humano e os objetos que nos rodeiam no mundo" (Marcondes, 2016: 96).

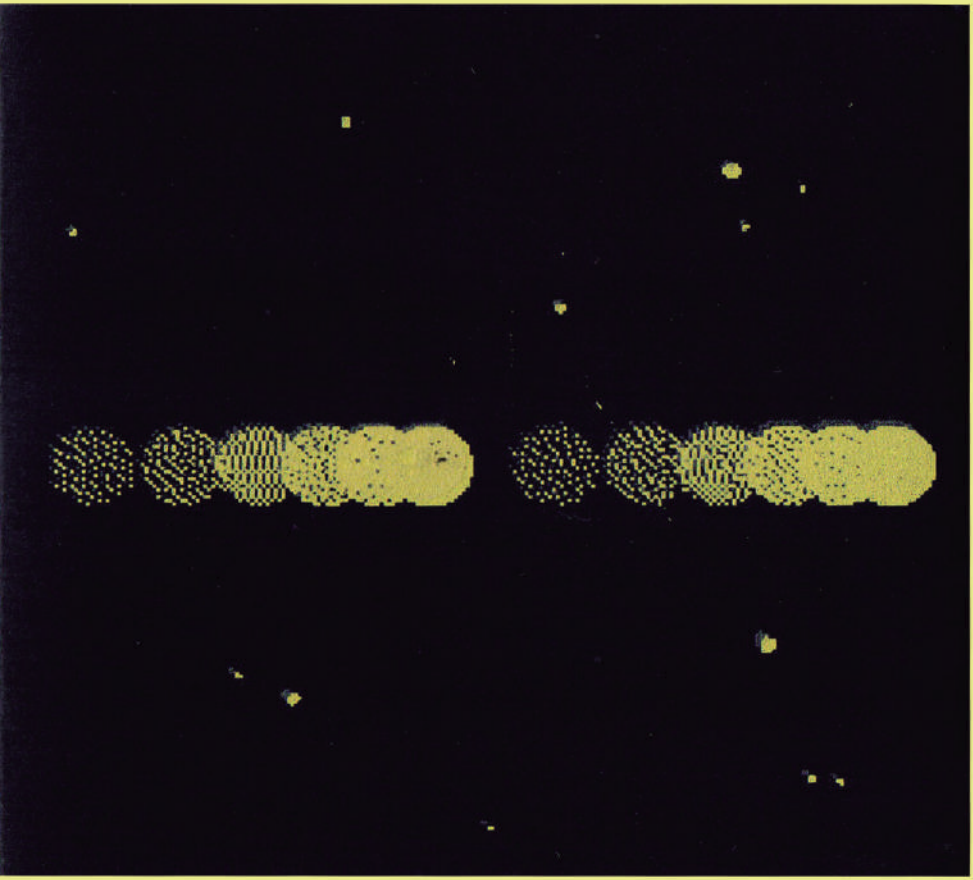
primeira tentativa: mapeamento


EU
AINDA
ESTOU
AQUI.

por motivos de força maior, manteremos as estruturas.

ASTRONETO: dança no espaço, de 2018, de Neto Machado e Jorge Alencar em parceria com a TANTO – Criações compartilhadas (SALVADOR-BA).

É um trabalho que surge da questão de *como se coreografa uma publicação?* É um trabalho com dimensões pequenas, um pouco maior que a palma da mão, em papel preto impresso em serigrafia que brilha no escuro. *Astroneto* surge ainda dentro das ideias de *Desastro (2012)*, uma peça que aborda a ficção científica, que pensa a estética da ficção científica como criação em dança. A publicação nasce dessas proposições, de pensar como uma pesquisa que investiga a cena se transforma em uma coreografia-livro, identificando que essa narrativa não é contar uma história, mas, uma ficção científica que se configura na forma e no conteúdo, experimentando novos movimentos, novos corpos. Investigações possíveis a partir da ficção científica.



STROBO

Mexe_Para_Mexe_Para_Mexe_Para

MO _ VI _ MEN _ TE _ SE

No PLANETA STROBO, tudo parece
foto e não vídeo.

Tudo se move e para.
Move e para.

PI _ CO _ TA _ DO.

Ali, naquele planetinha,
nem a luz chega de uma vez.

A estrela que o ilumina está mais
pra pisca-pisca de natal.

Acende_Apaga_Acende_Apaga

Pegou o ritmo?

Mexe_Para_Mexe_Para

E diziam que o normal era ser linha!

Pois em Strobo, a linha não passa
de um monte de pontinhos, em fila,
posando pra foto.

ESCURO, de 2018, de Leonardo França e Lia Cunha (SALVADOR-BA).

O livro *Escuro* partiu de uma provocação de um entendimento de corpo dos mundos ameríndios, que concebem o corpo num aspecto relacional, e que essa relacionalidade potencializa uma mudança de posição radical do corpo, podendo o corpo assumir a perspectiva de uma outra pessoa da mesma espécie ou de outra *pessoa* de espécies diferentes.

O mote inicial do livro como dança e/ou dança como livro é o modo de operação poética e coreográfica com a ideia de mudança de pele, em uma perspectiva filosófico-indígena de que mudar de pele é assumir diferentes pontos de vista de humanos e não-humanos, de corpos de espécies diferentes, fazendo disso procedimento de criação.

A página do livro é tratada como pele e a leitora, o leitor, o fruidor, a pessoa que se relaciona com esse livro muda de pele com ele. A dança que acontece no livro é o livro como um corpo que convoca uma relação sensorial que quebra (ou tenta, ou exercita quebrar) a hierarquia normativa dos livros, que na sua maioria convoca pela visão, para que outras sensações sejam acionadas. Uma leitura feita pelo tato. Tatear enxergar no escuro.

CEP – Coreografia Em Pausa, de 2020, de BrunaBrunu e Aline Salmin (UBERLÂNDIA-MG).

É um trabalho selecionado no 1º Prêmio PARALELA de criação em dança. Foi inscrito com o desejo de ser um trabalho cênico, um trabalho para a caixa preta, apesar da pandemia do COVID-19 já declarada. A situação que o Brasil se encontrava (e se encontra até os dias em que escrevo) mostrava (mostra ainda) que não seria (é) possível. Aline e Brunu começaram a pensar de que maneira conseguiriam fazer um trabalho cênico que não fosse dentro de uma caixa preta. Imediatamente se voltaram para a possibilidade de fazer o trabalho por vídeo ou por foto, pensando na relação dança-vídeo, dança-imagem. Começaram a investigar como testar suas questões, que tem muito a ver com os feminismos, questões de domesticidade das corpas e de que maneira essa relação corpo e espaço doméstico estava operando em suas mulheridades.

Passaram muito tempo investigando, pensando e propondo coisas pelo suporte do vídeo, onde tudo acontece mediado pela tela, buscaram, depois, a espera, o analógico e a pausa.

Olá! Tudo bem com você? Estamos com saudades!

Antes de saber seu nome, sua casa parece com seu corpo?

Estamos aqui te escrevendo como quem tem vontade de te encontrar, olhar nos olhos, dançar juntas, revirar os ossos, deixar o ar fazer cócegas no corpo enquanto nos movimentamos pelo espaço. Talvez essa dança seja um jeito de estarmos juntas enquanto as palavras vão sendo percorridas pelo seu corpo e, a qualquer momento, você pode voltar e dançar de novo. Não sabemos praticamente nada sobre seus dias e, se você está lendo essa carta, provavelmente também não sabe dos nossos. Somos Bruy e Aline, artistas que até então faziam trabalhos em muitos espaços diferentes como ruas, praças, teatros, galerias, espaços culturais, escolas etc. Agora, temos uma restrição que não conseguimos interferir, mas acreditamos que no movimento conseguiremos situar algumas dimensões do que acontece aqui.

Estamos tentando fazer com que a dança chegue.

Como você tem se sentido? Para nós, os vazios cheios de tudo têm nos habituado a preencher nossas telas. Talvez, por isso, essa carta seja uma tentativa de escapar da sua rotina, ainda que por alguns instantes e que, enquanto você lê, alguma pausa esteja acontecendo.

Antes da criação deste Bólide-Livro, passei por algumas experiências diferentes que relacionam as Artes Cênicas e o universo da publicação impressa. Nenhuma dessas publicações se propôs ser apenas um registro ou relato sobre algum trabalho. Algumas investigações me trouxeram até aqui. Outras já derivam da experiência do processo de criação do Bólide-Livro.

TRANS[ações]. de 2016, do Grupo Berros (UBERLÂNDIA-MG).

Em parceria com a artista e professora Mara Leal, fizemos a curadoria de uma exposição de performance do Grupo Berros. Este trabalho ocupou o Museu Universitário de Arte – MunA, em Uberlândia, com performances semanais durante 60 dias. Criamos uma publicação que, além de catálogo da exposição, fosse uma oportunidade para que outros artistas da cena participassem através da proposta de que folhear nos levasse a criar uma ação, onde o leitor também fosse participante da obra.

Alexandre Molina, Ana Cristina Colla, Bruna Belinazzi, Carla Eleonora Fabião, Fernanda Magalhães, Narciso Telles, Violeta Luna, Ricardo Alvarenga, Coletivo Teatro Dodecafônico, Mara Leal e outros.

_TRANS

TRANS _ ELEMENTO DE FORMAÇÃO DE PALAVRAS QUE EXPRIME A IDEIA DE ALÉM DE, PARA ALÉM DE, EM TROCA DE, ATRAVÉS, PARA TRÁS_TAMBÉM PODE INDICAR TRAVESSIA, DESLOCAMENTO OU MUDANÇA DE UMA CONDIÇÃO PARA OUTRA_ TRANSITAR_TRANSAR_TRANSMUTAR_TRANSGÊNERO_TRANSFOBIA_ TRANSHABITAR_TRANSCORRER_TRANSITO_TRANSCENDENTE_TRANSLÚCIDO_TRANSCREVER_ TRANSBORDAR _ TRANSCULTURAL _ TRANSFORMAÇÃO _ TRANSSEXUALIZADO _ TRANSFORMISMO _ TRANSSIGNIFICANTE_TRANSFRONTEIRA_TRANSPARENTE_ TRANSPOR _ TRANSMISSÃO_ TRANSNACIONAL _ TRANSAÇÃO

_AÇÕES

ATO OU EFEITO DE AGIR_TUDO O QUE SE FAZ_MANIFESTAÇÃO DE UMA FORÇA _ ATIVIDADE_ ENERGIA_ MOVIMENTO_OPERAÇÃO DE UM AGENTE_ MANEIRA DE ATUAR_PROCESSO PARA DESENVOLVER UM PROJETO_CAPACIDADE PARA AGIR _MOVIMENTO OU ATIVIDADE PARA OBTER DETERMINADO RESULTADO_ INFLUÊNCIA OU EFEITO SOBRE ALGO OU ALGUÉM_CALOR, VEEMÊNCIA_DESENVOLVIMENTO DAS PERIPÉCIAS DE UM DRAMA OU DE UMA NARRATIVA_ALTERAÇÃO DE ESTADO NAS PARTÍCULAS QUE ESTÃO NUM CAMPO DE ALCANCE_ ALTERAÇÃO QUE UMA SUBSTÂNCIA PROVOCA NOUTRA_ MODO DE O ORADOR SE COMPORTAR FISICAMENTE, ATRAVÉS DA VOZ E DOS -MOVIMENTOS CORPORAIS_

OPH {off} de 2017, de Marcelo Camargo (UBERLÂNDIA-MG).
Criei meu primeiro livro impresso, em um formato artesanal e com edição limitada a 30 exemplares. Neste trabalho, parto de estudos sobre o suposto afogamento da personagem Ophelia, da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, experimentados através de aspectos gráficos de impressão.






bʌl


bʌl

BERROS Revista de Artista. Em 2018, de Mara Leal, Marcelo Camargo e Grupo Berros (UBERLÂNDIA-MG).

Já iniciando os experimentos do Bólide-Livro durante minha pesquisa de mestrado, em mais uma parceria com Mara Leal, propus que desenvolvêssemos uma revista de performance, e que em sua primeira edição convidássemos artistas para proporem trabalhos ocupando o espaço da página como lugar de ação performática. Foram convidados 17 artistas de vários lugares do Brasil e de alguns lugares do mundo.

Esther Ferrer, BrunaBrunu, Vitor Matsuo, Bruno Marcitelli, Paulina Caon, Getúlio Góis, Ricardo Alvarenga, Marcelo Camargo, Henrique Saidel, Vlada Vitrova, Fernanda Magalhães, Mara Leal, Rubia Bernasci, Whander Allípio e Camila Maia.


GUCCI
MAISON GUCCI
HYPNOTIS




E OS RICOS

ARS COMBINATORIA. de 2020/2021, de Marcelo Camargo (UBERLÂNDIA-MG)

Passando ainda por toda a experiência de criação, leitura e produção do Bólide-Livro, proponho e coordeno este projeto, tendo a parceria da artista Lia Cunha (Salvador). Nesse projeto convidamos artistas que, em duplas e trio, criaram uma coleção de livros experimentando a página como espaço de acontecimentos. O grupo é composto por Bruno Levorin (São Paulo) artista da dança e dramaturgista; Paulalice (Salvador) atriz e escritora; Enzo Banzo (Uberlândia) músico, compositor e poeta; Nathania Borges (Salvador) cantora, compositora e performer; Nicole Kate (Uberlândia) slam e performer e Felipe Sant'Anna (São Carlos) Artista visual. Além da coordenação, eu entro também nessa lista compondo o grupo de artistas. O processo de criação aconteceu no ano de 2020 e primeiro semestre de 2021. O lançamento da coleção está previsto para agosto de 2021.







MDI - Mostra de Dança Impressa. de 2021, de Marcelo Camargo e Alexandre Molina (UBERLÂNDIA-MG).

Proponho o projeto Mostra de Dança Impressa, em parceria com o artista, professor e gestor cultural Alexandre Molina. A MDI é um projeto que tem como natureza ser um evento dentro de um evento. Este primeiro volume acontece junto à programação da sétima edição da Paralela Plataforma de Arte[7], mas, é uma ação que pode acontecer em outros lugares e contextos. É um projeto que pode acompanhar festivais, mostras e bienais. Seu espaço não geográfico de acontecimento leva em conta o cenário dos eventos onde acontece.

Assim, o lugar da página é associado aos contextos sócio-regionais desses eventos. Em seu primeiro volume, temos as artistas Aline Salmin, Alexandre ROIZ, Whander Allipio, Alexandre Molina, Neto Machado, Jorge Alencar, Leonardo França, Marcelo Camargo e TANTO Criações compartilhadas, que também assina o projeto gráfico. O lançamento será no dia 03 de junho de 2021.

---

7 Paralela Plataforma de Arte é uma ação contínua de experimentação e difusão de práticas artísticas no interior do Brasil. A plataforma conta com um evento anual que, em 2021, está em sua sétima edição. Para mais informações acesse o site: www.paralelaplataformadearte.com.br



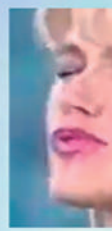
























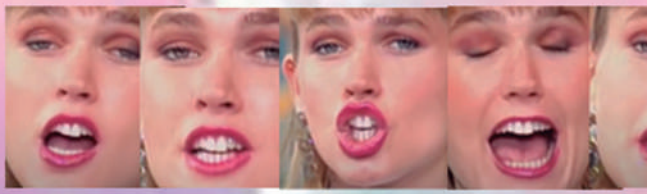



















Amigo, tenho vontade de lhe escrever uma carta
Mas nesses tempos dilatados e dias sem definição
Minha concentração se esvaiu.

.
.
.
.

Só consegui esse haicai.

TRANSOBJETO





TRANSOBJETO, espetáculo de 2004, que foi remontado dez anos depois, em 2014, tem início com a entrada abrupta de Schwartz pela esquerda alta do palco até parar na esquerda baixa, onde há três arcos amarelos semelhantes a bambolês. Ele se posiciona exatamente dentro de um deles, vestido com um traje feito de esteira de praia. Podemos conjeturar que não há nenhum indumento além da palha a ocultar o seu corpo. Com movimentos sutis de sua cabeça, ele olha cada pessoa da plateia até que, repentinamente, levanta o seu braço esquerdo a segurar uma pedra, o que, como uma agulha de diamante que toca o vinil, funciona como o apertar da tecla play e dá início à música "If You Hold a Stone" (1971), de Caetano Veloso, composta durante o seu exílio na Inglaterra. Wagner permanece parado com seu braço esquerdo suspenso a segurar a tal pedra até que o primeiro refrão da música se encerra. Ele, então, se posiciona no interior de um segundo arco, onde executa a ação de pegar um bobe de cabelo com o auxílio de um par de hashi – aqueles pauzinhos usados como talheres em países do extremo oriente – e faz disso um binóculo, com o qual olha para a mão que segura a pedra e pronúncia: "objeto relacional de Lygia Clark". Posicionado no terceiro arco amarelo, a ação da pedra é refeita e o traje, ao ser por ele suspenso, revela um tecido vermelho almofadado com a legenda "Incorporo a Revolta", fazendo alusão aos parangolés de Hélio Oiticica, bem como o Seja Marginal, Seja Herói (1968), em que Oiticica propunha transgressão aos costumes e valores conservadores e burgueses[8]*. (FREY, 2018: 1)*

8 O trecho faz parte de uma entrevista em que Wagner Schwartz concedeu ao artista Tales Frey para a *eRevista Performatus* em 2018. A cena descrita é a primeira instância do trabalho.

TRANSOBJETO usa referências da arte brasileira, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Caetano Veloso, de forma direta; outras referências, da arte brasileira e europeia, margeiam o trabalho. Além disso, aborda questões caras à dança do final do século XX. Uma operação que cria um trabalho emblemático para a dança brasileira na primeira década do século XXI.

Assisti ao vivo duas vezes a remontagem de 10 anos de TRANSOBJETO em 2014, e assisti inúmeras vezes o vídeo registro da apresentação de 2004 pelo *Rumos Dança Itaú Cultural*[9]. Ao me deparar com a obra ao vivo, o primeiro impacto foi de reconhecer imediatamente a referência e me perguntar por que Wagner estava usando um *Parangolé* de Hélio Oiticica. Esse fato me deixou interessado em como ele usa as referências em seu trabalho. Assistindo ao vídeo, penso em como ele constrói seu trabalho a partir dessas referências.

---

9 *Rumos Dança Itaú Cultural* foi um programa de fomento criado pelo Itaú Cultural. Este programa contou com cinco edições, iniciando seus trabalhos em 1999 e a última no ano de 2013. O programa deu visibilidade a muitos coreógrafos e dançarinos do país, além de fazer um mapeamento da dança contemporânea no Brasil.

No início da pesquisa leio o artigo *Wagner Schwartz: corpo transobjeto de* Nirvana Marinho (2010), para além da discussão sobre corpo numa relação política, foi neste artigo que pude entender como Wagner Schwartz desenha, divide e nomeia essas partes de seu trabalho:

"As instâncias são 1ª *transobjeto* – introdução, 2ª um bicho, 3º genuflexório e 4ª o monumento, e funcionam como cenas, partes do espetáculo/performance". (MARINHO, 2010: 5-6)

Outro texto muito importante foi "WAGNER RIBOT PINA MIRANDA XAVIER LE SCHWARTZ TRANSOBJETO", escrito pelo próprio artista em 2006. Ali Wagner apresenta um possível modo de como trabalhou o uso de referências para criação de seu trabalho, e como estabelece relações com essas referências.

Penso ainda em uma outra possibilidade de trabalho ao qual se acrescentam parágrafos (entre aspas ou não) de outros performers, sem arbitrariedade, mais favela: um processo que começa a partir de experiências coletivas. (SCHWARTZ, 2006:1)

Como já descrito anteriormente, na primeira instância (1ª- transobjeto– introdução) do trabalho de Wagner Schwartz, são “acrescentados” três “parágrafos (entre aspas)”: 1) ao entrar em cena com uma capa feita de palha, 2) ao erguer em sua mão direita uma pedra e 3) ao escutar uma canção. Após cada uma dessas ações, Wagner revela o nome de um artista. Ao olhar para capa Wagner nomeia – **Parangolé nº 11 de Hélio Oiticica**; a pedra – **Objeto relacional de Lygia Clark**; a canção em inglês – **If you hold a stone, de Caetano Veloso**. A referência é apresentada tal qual ela é, criando assim a relação de uma citação direta de obras de outros artistas. Wagner ainda acrescenta outros “parágrafos” que ele nomeia em seu texto como “sem aspas”, que seriam citações reconhecíveis de artistas, mas “parafraseadas”, e ainda “um pensamento que se formou a margem de” (SCHWARTZ, 2006:2), que interpreto como uma possível transformação de referências em seu trabalho. Um exemplo de referência margeadora, como nomeio esse tipo de referência, é o vestido vermelho, que tem apenas a face da frente, usado na instância Genuflexório, que remete ao figurino da peça de dança “Sagração da primavera” de Pina Bausch; outro exemplo pode ser o modo de separar as cenas dos trabalhos que lembra algumas peças da artista La Ribot.

Observando estas ações de TRANSOBJETO organizo as informações apresentadas no texto de Wagner sobre as referências como um possível procedimento para criação em dança. Faço um primeiro estudo, a partir de fotogramas que retiro do registro em vídeo, organizando em uma tabela o uso das referências em TRANSOBJETO. A primeira coluna é composta por frames da primeira instância da obra de Wagner Schwartz. Na segunda coluna adiciono imagens das obras que Wagner utiliza como referências “com aspas”, referências que ele nomeia ao longo do trabalho. Na terceira coluna coloco referências “sem aspas” ou margeadoras que supostamente estão no entorno da obra, que não se apresentam de forma direta e clara como as “com aspas”, mas são possíveis leituras de outras referências em TRANSOBJETO.

FRAME

COM ASPAS

MARGEADORA

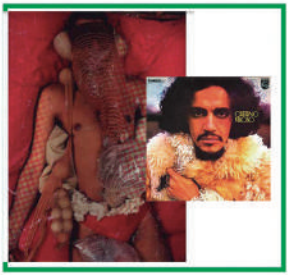
















PARANGOLÉ Nº11
HÉLIO OITICICA

FRAME

COM ASPAS

MARGEADORA





OBJETO RELACIONAL
LYGIA CLARK





IF YOU HOLD A STONE
MÚSICA DE CAETANO VELOSO











Diretamente Wagner cita nomeando

Lygia Clark
Hélio Oiticica
Caetano Veloso

Wagner faz paródia com
Carmem Miranda

Wagner cita indiretamente em cena, mas diretamente no título

Pina Bausch
La Ribot
Xavier Le Roy

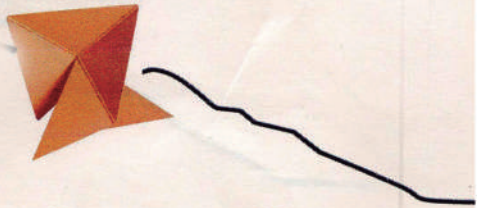


Em suas escolhas, Wagner Schwartz, mostra de forma direta trabalhos de artistas e indiretamente traz modos de criação de outros artistas, montando assim seu brechó. Um brechó vende usados, mas o de Wagner vende peças usadas de grife.

DIAGRAMA DO FUTURO

escrita

LIVRO



BICHO

No início do processo de criação do *Bólide-Livro*, em uma das disciplinas do curso de mestrado, foi proposto pela professora (e minha orientadora) Daniella Aguiar, a criação de um diagrama com as primeiras ideias do então pré-projeto. Neste exercício, Aguiar propõe o diagrama como representação visual do trabalho em processo. Uma tentativa de relacionar as partes que compõem o trabalho e o que esperamos do resultado. A proposta de criar o diagrama me obrigou a olhar para as partes e para o todo da ideia que estava rabiscada naquele momento, e seu processo criação se deu a partir das escolhas de informações textuais, imagéticas e estruturais do possível trabalho.

Pensando nas relações que as figuras elegidas para a criação da estrutura do diagrama, sua forma de apresentação e seus aspectos visuais, elaboro o esquema assim:

° Um quadrado vermelho, onde está escrito LIVRO, é ligado por uma linha torta a uma imagem de Wagner Schwartz em cena, na peça, usando um Parangolé.

° O quadrado vermelho também está ligado a outra imagem de um homem usando o mesmo Parangolé, uma citação direta à Hélio Oiticica. Esta figura está conectada por uma linha pontilhada à imagem de Wagner Schwartz.

° Uma terceira linha sai do quadrado vermelho e chega até a palavra ESCRITA, criando uma relação como processo de criação do livro, associado a uma escrita acadêmica.

° Por último, uma quarta linha sai do quadrado vermelho e extrapola a dimensão da página, ocupando o verso da folha. A linha está ligada à imagem de um Bicho de Lygia Clark e à palavra BICHO.

Este é o diagrama.

> Um diagrama pode ser um modo de visualizar a abstração dessas formas e relações. Em seu sentido mais básico, um diagrama propõe um método de pensamento, uma visualização esquemática de uma ideia mediante elementos textuais e gráficos (como linhas, curvas, cores, traçados e figuras). Ao invés das geografias fixas dos mapas, diagramas tratam de aspectos dinâmicos dos fluxos e de estruturas complexas, organizando o pensamento e expondo relações de forças e de distribuição de poderes. (Mesquita, 2020: 87)

Para a criação do diagrama estruturei os desejos que estavam naquele momento contidos na ideia de uma tradução intersemiótica de TRANSOBJETO em um livro: a cena de TRANSOBJETO, duas de suas referências mais evidentes (Parangolé e Bicho) e que naquele momento me atravessavam, ligadas ao livro. O diagrama é do futuro, o diagrama é uma tradução do projeto. São escolhas feitas a partir dos elementos dados no projeto e reorganizados e/ou traduzidos em um diagrama.

> Minha abordagem, desenvolvida em outros trabalhos (...) define tradução intersemiótica como um fenômeno entre obras de arte, procedimentos e movimentos artísticos, além de conceitos e paradigmas, de diferentes naturezas, não estando confinado apenas à tradução de uma obra artística para outra. Considerada deste modo abrangente, a tradução intersemiótica se relaciona amplamente aos processos artísticos em dança. Quando a produção de um artista visual é uma referência, uma obra literária é uma inspiração, um procedimento cinematográfico é usado na criação em dança, ou, até mesmo, quando um artista cria uma versão de seu próprio trabalho utilizando outros materiais, observamos exemplos de tradução intersemiótica. (AGUIAR: 2017, 351)

E a partir dessas decisões trago outras referências, experimento como usar os aspectos no formato livro, que foi lugar escolhido. A tradução funciona como uma restrição sob a qual trabalho. Por mais que tenho tido muita liberdade para criar meu trabalho, que não precisa estar pareado ao trabalho de Wagner para fruí-lo.

Ao trazer a tradução, acabei me deparando com questões muito caras como a dualidade forma e conteúdo:

> O exercício de tradução intersemiótica para artistas promove uma reflexão conceitual e artística de seu próprio processo de criação: (i) proporciona certo distanciamento de seu próprio trabalho; (ii) evidencia para os artistas de que modo materializam suas questões e, ao mesmo tempo, como suas materializações produzem questões artísticas; (iii) evidencia e possibilita a reflexão sobre suas escolhas; (iv) evidencia o fato de que "forma e conteúdo" são inseparáveis na criação artística. (AGUIAR ,2017: 362)

O exercício de traduzir, escancara a relação entre forma e conteúdo, porque se depara com algo que é intraduzível. Haroldo de Campos em seu artigo *Da tradução como criação e como crítica,* escreve sobre o texto *Preliminares de uma teoria da Literatura* do ensaísta alemão Albrecht Fabri.

> Neste trabalho, o autor desenvolve a tese de que "a essência da arte é a tautologia", pois as obras artísticas "não significam, mas são" (...) Essa "sentença absoluta" ou "perfeita", por isso mesmo, continua Fabri, não pode ser traduzida, pois "a tradução supõe a possibilidade de separar sentido e palavra" (...) e nesse sentido que ele afirma que "toda tradução é crítica", pois nasce de sua insuficiência para valer por si mesma". (CAMPOS, 2015: 2)

Sabendo que é impossível fazer uma tradução perfeita, conforme Haroldo de Campos afirma, senão seria a própria coisa, mas na tradução você sempre olhará para a obra de origem, pois ela sempre trará informações para que possa criar sua tradução. Ainda parafraseando Haroldo de Campos, neste caso a tradução não é correspondente à obra traduzida, mas sim uma nova criação crítica e autônoma, que se relaciona com a obra de origem. A obra de origem não é uma amarra, mas um lugar que se olha e dá estrutura para criação.

Ao trazer a tradução da cena para o livro, essa proposta me apresenta algumas questões mostrando as diferenças que o “material livro” oferece em relação às possibilidades do “material cena”. Como a relação com espectador, a temporalidade, a possibilidade de folhear quando quiser, entre outras.

Este trabalho acontece na testagem, foi se desenhando na experimentação. Não existia uma estrutura pré-definida ou uma forma correspondente da obra de Wagner Schwartz que deveria ser seguida. Começando pelo fato de serem materiais que não apresentam equivalência. Em sua tese, Daniella Aguiar (2013: 40) traz um exemplo de “relação de equivalência”. A pesquisadora apresenta a relação de uma adaptação para o cinema de um romance e sua incapacidade de conter todos os detalhes que contêm na obra literária. Sempre haverá a acusação de espectadores mais emocionados sobre a falta de alguma cena ou algum detalhe que não está como descrito no texto.

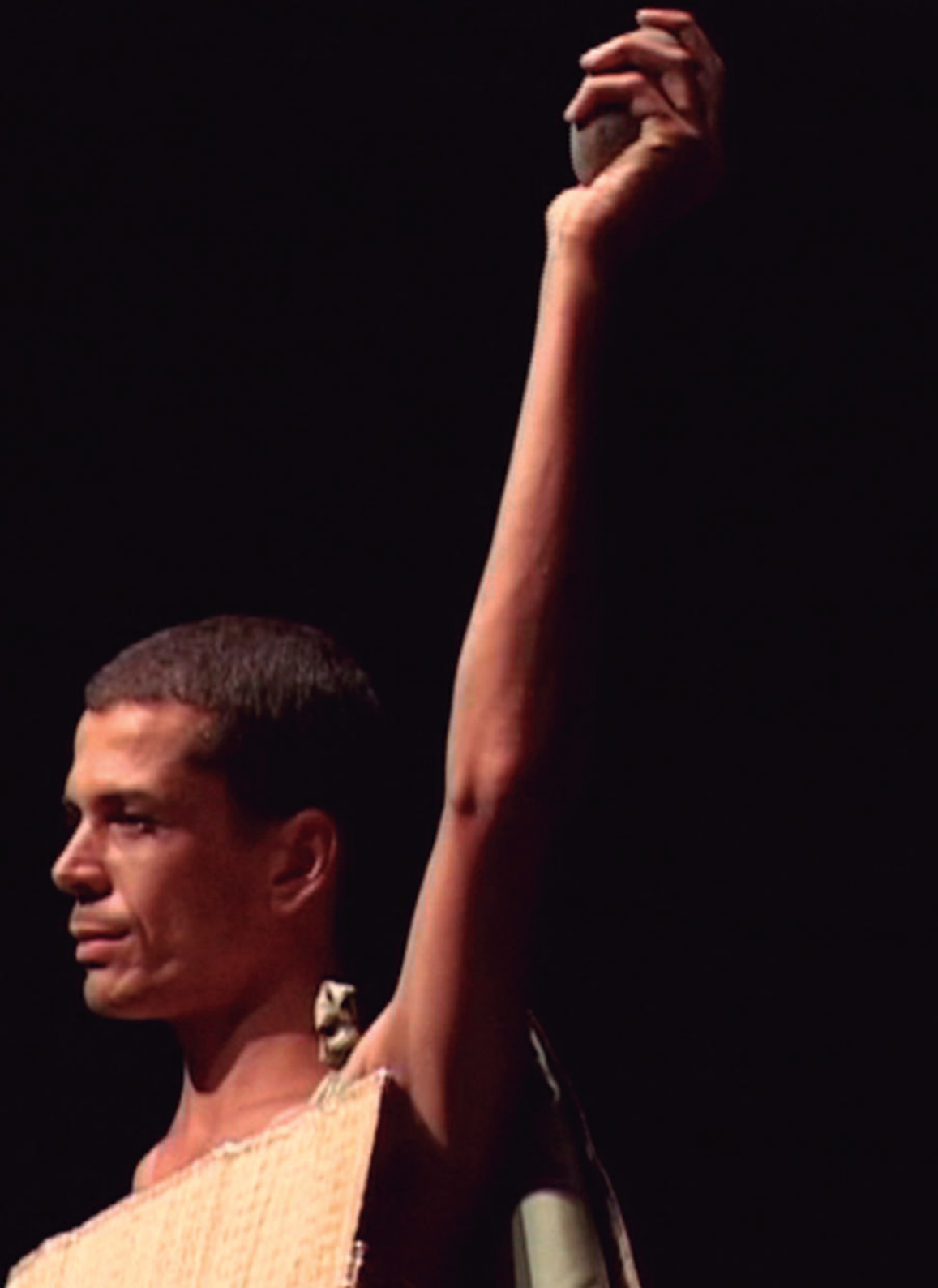
Reservando as diferenças dos meios que trago para meu trabalho, também não há uma correspondência entre o material cena e o material livro. Automaticamente, numa tradução intersemiótica é preciso transformar. Olho para cena e observo aspectos e escolho um ou mais para trabalhar. Na testagem, a partir do aspecto escolhido e sua transformação, dialogo com o aspecto original. Não é um correspondente direto, mas sim há um diálogo entre as possibilidades que estes materiais de natureza diferentes podem me dar. A transformação pela testagem é o guia da construção dramatúrgica da obra.

Ao optar pela ~~comparação~~ justaposição não linear no espaço e no tempo de certos ~~autores~~ artistas e obras radicais (aquelas em que as fronteiras ~~do gênero e do texto~~ da arte se rompem), do Brasil e da Europa no século XX~~, Lucio Agra~~ Wagner Schwartz nos obriga a enfrentar um campo analítico explosivo e inovador. A aproximação das formas do dissímile, a confluência de diversidades, exige uma operação tradutória e crítica, que saudavelmente despreza as ordens de origem e se agarra às incorporações (esse bote no corpo do outro) do sincrônico. Ressaltam-se as práticas de experimentação colateral em vaivém e zigue-zague, não o fortalecimento escolar de programas ou plataformas de influência. (PINHEIRO, 2010, p. XVII).

As referências ganham outras camadas com a justaposição e sobreposição. Elas continuam sendo elas, mas juntas ou uma sobre a outra formam outros universos de sentidos. Elas continuam sendo elas (Xuxa e Caetano Veloso), mas juntas ou uma sobre a outra formam outros universos de sentidos (Letra de música em inglês de Caetano Veloso sobre imagem de desenho de Xuxa e sua nave).
A transformação (sobrepor e justapor) é a operação dramatúrgica desta tradução.

> Na tradução Intersemiótica como transcriação de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas. (PLAZA, 1987: 72)








mcor por
a revolta

If you hold a stone
Hold it in your hand

If you feel the weight
You'll never be late
To understand

---------PARANGOLÉ P15 CAPA 11, DE HÉLIO OITICICA

----------OBJETO RELACIONAL, DE LYGIA CLARK

----------IF YOU HOLD A STONE, DE CAETANO VELOSO

INCOR-
PORO
A
REVOL-
TA

~~WAGNER RIBOT PINA MIRANDA XAVIER LE SCHWARTZ TRANSOBJETO~~
MARCELO SCHWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUNHA FRANÇA DE CAMARGO BÓLIDE-LIVRO

Gostaria de recomeçar este ~~*Transobjeto*~~ *Bólide-Livro* com uma introdução em primeira pessoa. Um ~~convite~~ furto. Não Fico constrangido em pensar na interferência dos discursos do novo e da cópia em práticas artísticas. Com eles eu ~~não~~ consigo me relacionar. Eles já possuem uma ~~grife~~ cover. [redacted] Neste trabalho [redacted] se acrescentam parágrafos (entre aspas ou não) de outros ~~performers~~ artistas ou outras obras ou outras coisas, sem arbitrariedade, mais ~~favela~~ pirataria: um processo que começa a partir de experiência~~s~~ ~~coletivas~~ multividual. Isso também pode ser ~~grife~~ cover, mas é **brechó.**

[redacted] É processo [redacted] que se desvela na acumulação. E não poderia deixar de mencionar ou pôr em rede, também, as músicas, os lugares, as pessoas, as técnicas e os procedimentos que possibilitaram que meu trabalho estivesse em condição de ~~receber visitas~~ dançar com vocês.

~~Todos~~ Este ~~os meus projetos~~ livro não têm data de validade. Por uma série de questões de envolvimento com a temporalidade das coisas, ~~pela necessidade da criação de novos objetos,~~ ou ~~pela simples noção de que as coisas vencem~~ pelo simples acúmulo das referências e/ou pela de justaposição e sobreposição das referências: essa ~~performance~~ dançalivro ~~foi~~ está em processo [redacted] há ~~2~~ 3 anos~~,~~ e ~~pode~~ não ~~estar~~ está vencida. Talvez, ~~antes~~ depois mesmo de ser ~~apresentada~~ dançada, ~~já tenha sido lida~~ ela continue inédita a cada nova leitura. Outras idas e outras voltas. O ~~leitor~~ espectador-folheador corre sempre esse risco.

O que muda? A maneira de ~~revisitar~~ revoltar.

[redacted]

~~Morava~~ Moro em Uberlândia, no Triângulo Mineiro. ~~Foi lá que~~ E é aqui que~~,~~ [redacted] ~~desenvolvi~~ desenvolvo minhas pesquisas em relação à dança, ~~literatura~~ livro, performance, design, cinema e teatro.

[redacted]

~~Entendi~~ Entendo ~~quais~~ que ~~seriam~~ são as relações entre dança, publicação e apropriação que [redacted] ~~compor~~ compõem meu [redacted] projeto. Segundo ~~Milton~~

~~Santos~~ Amir Cadôr, [redacted] a ideia de apropriação artística é por si mesma crítica e nunca poderá ser neutra ou a-histórica, ela reivindica o discurso de outro. É um gesto político.

[redacted]

A ideia de ~~re~~construir outras relações para ~~*Transobjeto*~~ *Bólide-Livro* me fez recorrer à pesquisa de outros brasileiros que, artisticamente, problematizaram a ideia de universalidade das coisas, operando contra imposturas políticas: [redacted], Lygia Clark, Hélio Oiticica[redacted], Caetano Veloso ~~e~~, [redacted] Thereza Rocha, André Lepecki, Neto Machado, Renan Marcondes, Aline Salmin, Leonardo França, ~~Lia Rodrigues~~.

Através de seus ~~projetos~~ trabalhos, esses artistas [redacted] conseguem transitar entre os códigos gastos de edificação de tradição, [redacted] como também perambular por clichês, questionando a tal ~~e~~ ~~inexistente brasilidade~~ dançalidade da dança ao proporem em suas práticas um discurso [redacted] à beira da [redacted] questão: o que pode a dança?

Para tanto, eu, a antipedra, o antiparangolé, Caetano-em-inglês, o ~~guarda-chuva~~ livro, os movimentos equiparados aos de ~~Xavier~~ Xuxa – que nada mais são do que estruturas ~~corporais~~ visuais baseadas na [redacted] ~~"Bicho",~~ "Nave" criada no final da década de ~~1960~~ 1980 ~~por~~ no ~~Lygia Clark~~ Xou da Xuxa – compõem o discurso dos objetos: do uso e da sedução. E a legitimação desse cenário depende de onde você o observa, se se cartografa ou se se expõe aos adjetivos vazios da comparação.

Em ~~Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto~~ MARCELO SCHWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUBHA FRANÇA DE CAMARGO BÓLIDE-LIVRO ~~não~~ há ~~La Ribot~~ Wagner Schwartz, ~~Pina Bausch~~ Daniella Aguiar, ~~Xavier Le Roy~~ Leonardo França, ~~Carmen Miranda~~ Xuxa Meneghel, ~~samba~~ tecnobrega, favela, ginga, cores, ~~cartão postal~~ televisão, ~~Planalto Central~~ Cerrado Mineiro. Mas um pensamento que se formou à margem de ~~La Ribot~~ Wagner Schwartz, ~~Pina Bausch~~ Daniella Aguiar, ~~Xavier Le Roy~~ Leonardo França, ~~Carmen Miranda~~ Xuxa Meneghel, ~~samba~~ tecnobrega, ~~favela~~ pirataria, ~~ginga~~ design, cores, cartão postal, ~~Planalto Central~~ Cerrado Mineiro.
E o melhor seria se a alegria ainda fosse a prova dos nove.

BRECHÓ: IMAGENS DE SEGUNDA MÃO

Ao me relacionar com esse universo que é a peça de dança de Wagner Schwartz, não me interessa fazer uma análise dissertativa completa da obra. Me chama atenção algumas informações que ele apresenta em seu texto:

"Gostaria de começar este *Transobjeto* com uma introdução em primeira pessoa. Um convite. Fico constrangido em pensar na interferência dos discursos do novo e da cópia em práticas artísticas. Com eles eu não consigo me relacionar. Eles já possuem uma grife. Penso ainda em uma outra possibilidade de trabalho ao qual se acrescentam parágrafos (entre aspas ou não) de outros performers, sem arbitrariedade, mais favela: um processo que começa a partir de experiências coletivas. Isso também pode ser grife, mas é brechó."

(SCHWARTZ, 2006:1)

Logo no primeiro parágrafo de seu texto, Wagner apresenta muitas informações preciosas sobre o que me chamou atenção em sua obra. Um trabalho que se utiliza de referências, “entre aspas ou não”, um acúmulo que ele denomina como

BRECHÓ

Wagner Schwartz aponta em TRANSOBJETO que é a possibilidade de fazer citações (diretas e indiretas) de obras de outros artistas em seu trabalho que ele identifica, inicialmente, como GRIFES, mas que ao final ele as trabalha como BRECHÓ.

A partir daí fica muito claro que a questão mais importante em meu trabalho - que olha para a obra de Schwartz - é a apropriação como procedimento de criação em dança e não a ideia de brasilidade que inicialmente era apontada em meu pré-projeto. Olhando para toda a trajetória de pesquisa, a palavra APROPRIAÇÃO é o termo mais adequado para a forma como trabalho, focando assim para os modos de criação. Essa questão abriu um leque de assuntos que merecem ser apresentados, conforme farei adiante.

> O ~~corpo~~ livro faz-se um objeto atravessado ou transverso. Não há borda impedidora de antropofagia. Não há fronteira que defina alfândegas de saberes colonizados. ~~"Transobjeto"~~ "Bólide-Livro" ~~foi~~ é uma ousadia em tempos de colonização estética silenciada, ainda permanente em guetos legitimadores, que nos faz, ainda, refletir sobre o estado do corpo contemporâneo, em tempos de estética e política. (Marinho, 2010: 6).

O Brechó se apresenta como um gesto político, pois tanto a obra original escolhida, quanto o modo que ela é apresentada, uma Co presença, criam comentários dentro da "nova obra".

BRECHÓ

Imagens de segunda mão[10].

10 Amir Cadôr (2016) em seu livro *O Livro de Artista e a Enciclopédia Visual*, no capítulo sobre Apropriação nomeia a prática de utilização de imagens apropriadas de "imagens de segunda geração", onde a imagem é percebida como um palimpsesto, onde a imagem remete a imagens anteriores a ela. Aqui, neste contexto, faço o cruzamento de "imagens de segunda mão" com ideia de *brechó*, trazida por Wagner Schwartz em seu trabalho TRANSOBJETO, nomeando em meu trabalho o procedimento de *imagens de segunda mão*.

> Ação de tornar ao seu uso um objeto ou um lugar, ou então de se apropriar dele. Essa dupla definição geral, convém muito bem às artes plásticas e ao teatro, na medida em que os artistas retomam muitas vezes por sua conta, transformando-a mais ou menos, uma obra que se torna sua. (PAVIS, 2017: 32)

A história da apropriação nas artes (no caso, as artes visuais, que é onde se encontra mais textos sobre o assunto) pode ser contada de várias maneiras. Pode-se partir da nova pintura nos anos de 1980, ou uma história contada a partir de Duchamp, por Manet no século XIX ou ainda pelo olhar das gravuras de tradução[11] do século XVII. A parte que nos toca sobre esse assunto aqui, é uma relação de artistas da segunda metade do século XX, imersos na cultura de massa, cruzando com pensamentos da arte conceitual e minimalista.

---

11 De acordo com Amir Cadôr (2014), em seu artigo *Apropriação e plágio em livros de Artistas*, até o século XVIII, as gravuras de tradução, diferentes das gravuras autônomas, eram imagens reproduzidas de grandes obras de arte. Como não existiam museus de arte públicos, o acesso às coleções de arte particulares era feito por essas gravuras.
"É uma representação gráfica de uma obra em outro meio; não copia elementos isolados, mas copia a totalidade da composição, modificada para atender as demandas da arte da gravura". (CADÔR, 2014: 14)

No trabalho, trazendo os termos apropriação e *brechó*, este de Wagner Schwartz, crio um embasamento entre a ideia de cópia e de plágio. Por exemplo, quando se compra uma bolsa falsificada da marca francesa Louis Vuitton na conhecida rua 25 de março na cidade de São Paulo. A aquisição do acessório, não está associada apenas à funcionalidade do objeto (uma bolsa). O nome da grife agrega valor, mesmo que *fake*; é como se tivéssemos adquirido todo o conceito criado pela grife. Não se compra uma bolsa, se compra uma Louis Vuitton. Uma pintura falsificada está sempre ligada a quem pintou a obra. Uma cópia pode ser definida como "uma transposição direta por meios mecânicos ou manuais, de um texto ou imagem, feito para parecer (tanto quanto possível) idêntico ao original, e transmitir, assim, a mesma informação" (KOREY, 2005: 32).

Diferente da cópia, o plágio está ligando diretamente à coisa. Há um apagamento de sua origem ou de quem a cria ou produz. Um músico ou um escritor, quando acusado de plágio, confisca para si a criação, apagando a origem de quem criou a obra, tomando de assalto o crédito. "Ao apresentar a obra de outro autor como se fosse sua, a cópia passa a ser considerado um plágio, razão pela qual os dois termos podem ser equivalentes na definição dada pela maioria dos dicionários". (CADÔR, 2017: 16)

Aqui no Bólide-Livro esses lugares se confundem. Há referências em que lido como cópia, onde o nome da referência é muito importante para que aquilo esteja ali, me associando para além da obra ou coisa citada, mas também diretamente à referência daquele artista. Na criação do Bólide-Livro há partes que se aproximam de uma apropriação por plágio, quando com total liberdade trago como se fossem minhas obras e/ou textos de outros artistas, sem mesmo mencionar o título da obra ou o nome do artista.

> Conciste en la Concepción de un encadenamiento dentro del cual las obras se deslicen unas en otras, representando al mismo tiempo un produto, una herramienta y un suporte[12]. (BOURRIAUD, 2014: 45)

12 Tradução livre: Consiste na concepção de um encadeamento de obras que deslizam umas sobre as outras, representando ao mesmo tempo um produto, uma ferramenta e um suporte.

No final das contas, minha investigação mostra como fazer ao mesmo tempo, expondo o que faço atravessado de ideias sobre arte, dança, livro, a relação da performance para página, dramaturgia, tradução e modos de fazer com a apropriação, cópia e plágio.

Pensando aqui, cá com meus botões, que esta obra é uma mistura desses lugares. É como uma daquelas mochilas infantis falsificadas (as falsificadas mais "chinfrim" de todas), que tem nela o título da grife que a nomeia, o filme *Shrek* da *DreamWorks Pictures*, mas, traz o desenho do personagem Hulk da *Marvel Studio*. Ou ainda como uma caixa com bonecos que na sua embalagem anuncia ser de personagens da série Os Vingadores, da *Marvel Studio*, mas os bonecos são o *Buzz Lightyear*, de *Toy Story* da *Disney Picture* e o *Coisa* de *O Quarteto Fantástico*, da *Marvel Studio*, além de um terceiro boneco irreconhecível. Tantas cópias e plágios sobrepostos que a coisa (mochila ou caixa de bonecos) se torna exclusiva. O acúmulo de cópias a torna uma obra original.

O artista não é apenas a pessoa que executa ou que elabora mentalmente a obra, mas a pessoa que seleciona os signos e os apresenta em um novo contexto, atribuindo um novo significado às obras. Com isso, ele não modifica apenas o futuro da história da arte, mas também o seu passado. (CADÔR, 2014: 10)


SHREK 2™


AGES 4+
SUPER HEROES
THE AVENGERS
NEW ARRIVAL!!
32.00


Harry Potter
OBAMA
10

DANÇA CURTA

Personagens: Paula e Caetano

(Caetano está sentado em uma cadeira lendo um livro sobre uma mesa, nela possui um computador ligado com um artigo na tela. E ao lado um livro aberto. Paula entra)

P Que vida, hein? Só no pijamão…

(C coloca seus óculos)
C Tô colocando os óculos porque leio aqui de um jeito (apontando para o computador) e aqui de outro (livro).

P Tá lendo o Mangabeira?

C Eu li Mangabeira todo.

P (risos)

C Li ontem

P Não. Vamu malhar?

C Sávio me mandou, li ontem de noite.

P Mas, e malhar?

C Malhar.... é muito difícil... é... eu tô lendo aqui (apontando para o livro) "Língua Portuguesa e Realidade Brasileira", que é de Celso Cunha, né? É um livro antigo, dos anos 80, mas ele fala que o R retroflexo estava em franco desaparecimento. Agora a gente ouve na televisão, Thábata Amaral, Mano Brown, Moro ex juiz…

P PoRta (com R retroflexo).

C Ex Ministro, ex tudo. Eles falam esse R que ele diz que ia acabar. Predomina a maioria dos deputados que dão entrevista, do Mato Grosso, pessoal do Mídia Ninja fala cantaR, falaR, escreveR…

P Então esse cara não tá com nada.

C Não é engraçado que ele fez uma previsão ali…

P Ele errou?

C É…

P Vamu malhar?

C Acho legal, agora tô gostando do R retroflexo, porque é indígena!

P (Risos) Como é que a volta deu e chegou nos indígenas?

C Não, é verdade! Foi Pedro Sá que me deu o toque, porque no Paraguai a gente viu...Fui fazer um show no Paraguai e o pessoal falando espanhol... porque lá tudo é…

P Vo senta... (desequilibra) quase que eu caio.

C Cuidado!

P la ser vídeo cassetada... É... do que a gente tava falando mesmo? Ah... RRR…

C Lá no Paraguai as placas todas têm em espanhol e em Guarani e nós vimos as pessoas conversando e que falavam conosco. A produção, as pessoas comuns do Paraguai falando o R, falando espanhol com R de poRta.

P Ah...então em Guarani fala R de poRta.

C Então, Pedro disse que isso que tem no interior do Brasil, vem do Tupi Guarani. Isso vem de coisa indígena. Eu achei bonito! Tinha visto também na Costa Rica.

P Aulas sobre R retroflexo.

C Pensei que os costarriquenhos estivessem imitando os americanos, mas não. Acho que é um negócio que tem a ver. Eu gostei dessa versão do Pedro Sá.

P Você deveria ter um programa como aquele do Professor Pasquale. Você queria ser professor de Português, isso ninguém sabe. E agora? Tá treinando violão pra *live*?

C *Live*, não sei, tô com uma voz horrível pra cantar, respiração ruim. Eu toco um pouquinho umas músicas de vez em quando.

P Mas, eu marco a *live*?

C Podemos tentar marcar.

P Podemos tentar?

C É.

P “Se ele tem, se ele não tem".

C "Se tem, se ele não tem". Isso era aquele cantor de pagode, muito bom, engraçado.

P Agepê.

C Agepê! Agepê!

P Agepê que falava isso. Vem cá, você já chegou em Guarani, Agepê. A gente tá dando volta aqui.

C Pronto! É o Brasil.

P É o Brasil.

C (cantarolando) Agepê, Guarani.

P Então compõe uma música. Faz alguma coisa, uma Live ou malha. Malhar!

C Não... eu trabalho, eu tô trabalhando.

(Paula sai enquanto Caetano volta a olhar para a tela do computador).

Fim

Uberlândia, janeiro 2020.

Querido W.

Escrevo aqui sentado na sacada do meu apartamento. Como você sabe, moro no interior de Minas Gerais. Olho para cima e vejo tantos carros, ouço muito barulho dos ônibus e motos. Vejo as luzes das fachadas dos prédios e do shopping que estão na paisagem em frente a meu apartamento.

O que me faz ser do interior?

Tudo isso é uma questão geográfica?

M.

Uberlândia, fevereiro de 2020.

Querido W.

"Os poetas não têm endereço. Sua obra é seu endereço. Eu sou um artista.

Artistas, exceto eles pintores, coreógrafos, escritores, músicos ou outros entre os que ainda irão surgir, não têm, ou não deveriam ter, por hipótese alguma, obrigações geográficas".

Encontrei isso em seu livro. Obrigado.

M.

MARCELO
SCHAWARTZ AGUIAR MENEGHEL CUNHA FRANÇA OITICICA CLARK VELOSO LA RIBOT XAVIER ROCHA CADÔR CARRION MORAIS CAMPOS BROWN RAINER FORSYTHE KRENAK AQUINO LEAL CAON MEIRA MÜLLER LEVORIN CORDEIRO ALVARENGA KRUGER MILET MEIRELLES CORETTI BRASILIS KODATO SALMIN BRUNU CHINQUIO GARCIA ROIZ ALMEIDA ALLÍPIO BERNARSCI MARCITELLI ALENCAR MACHADO RIBEIRO MARCOS FANK MARCONDES FERRER BANZO LICE BORGES KATE SANT'ANNA FABIÃO CONDE-SALAZR SAIDEL MOLINA DE SOUSA CAMARGO BÓLIDE-LIVRO

apenas marcelo

"*O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro”.*

Paulo Pontes e Chico Buarque
Trecho de da carta que abre a publicação da peça Gota D’água
~~*Brasil, dezembro de 1975.*~~
Brasil, abril de 2021.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Daniella. Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística e conceitual na criação em dança. Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança. Natal: ANDA, 2017.

_____. **Da Literatura para Dança**: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica. 2013. 215 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. Postproducción La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.Traduccíon Silvio Mattoni. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora, 2014.

CADÔR, Amir Brito. Ainda: O livro como performance. In: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. Ainda o Livro como performance. **Catálogo.** Belo Horizonte, 2014.

_____. O livro de artista e a enciclopédia visual. Belo Horizonte. Editora UFMG,2016.

_____. Apropriação e plágio em livros de Artista. In: Revista-Valise v4, n 8, ano 4. Porto Alegre. 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Transcriação. Org Marcelo Tápia e Thelma Nóbrega. São Paulo. Perspectiva, 2015.

CARRION, Ulises. A nova arte de fazer livros. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte. C/ Arte, 2011

CEVALES, Renan Marcondes. Assédio. São Bernardo do campo. Lamparina Luminosa,2016.

CONDE-SALAZAR, Jaime. La danza del futuro. Coleccíon Escénicas. Madrid. Editorial Continta Me Tienes, 2018.

DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem Cênica. Trad.: José Raphel Brito dos Santos e Gilberto dos Santos Martins. Revista Rascunhos V1 n1. Uberlândia, 2014.

FRANÇA, Leonardo. @ wwwleofranca

_____. CUNHA, Lia. Escuro. Salvador. Rv Cultura e Arte, 2018.

FREY, Tales. Wagner Schwartz: 'Falar do Que Eu Vejo. Falar do Que o Outro Me Fala. Falar do Que Pode Ser Falado. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 6, n. 19, jan. 2018.
< Wagner Schwartz: "Falar do Que Eu Vejo. Falar do Que o Outro Me Fala. Falar do Que Pode Ser Falado" [1] « eRevista Performatus > acessado em 05/02/2021.

LEPECKI, André. Exaurir a dança: performance e a política do movimento. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo. Annablume, 2017.

LEVORIN, Bruno. @brunolevorin

LOEB, Angela Varela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica . *ARS São Paulo,2011*.

MACHADO, Neto. Astroneto: dança no espaço. Salvador. Conexões Criativas, 2019.

MARINHO, Nirvana. Wagner Schwartz: corpo transobjeto. In: O Percevejo Volume 2 nº. **Periódico**. Rio de Janeiro. PPGAC/UNIRIO, 2010.

MESQUITA, André. Coreografar a vida. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Trisha Brown: Coreografar a vida. **Catálogo**. São Paulo, 2020.

_____. Diagrama em Movimento. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Trisha Brown: Coreografar a vida. **Catálogo**. São Paulo, 2020.

MORAIS, Fábio. Sabão. Florianópolis. Par(ent)esis, 2018.

OITICICA, Hélio. Museu é o mundo. Org.: César Oiticica Filho. Rio de Janeiro. Beco do Azougue, 2011.

PAVIS, Patrice. Dicionário da performance e do teatro contemporâneo. Tradução Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo. Perspectiva, 2017.

PEDROSA, Adriano. TOLEDO, Tomás. Dos metaesquemas aos parangolés: Uma trajetória de invenções. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Hélio Oiticica: A dança na minha vida. **Catálogo**. São Paulo ,2020.

PLAZA, Júlio. Tradução Intersemiótica. São Paulo. Perspectiva. 1987.

ROCHA, Thereza. O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador. Conexões Criativas, 2016.

SCHWARTZ, Wagner. WAGNER RIBOT PINA MIRANDA XAVIER LE SCHWARTZ TRANSOBJETO. < https://www.wagnerschwartz.com/transobjeto-1 > Acessado em 02/04/2018.

SOUSA, Maria Regina Pereira de. O livro de artista como lugar tátil. Florianópolis. Editora da UDESC, 2015.

WISNIK, Guilherme. O dentro que é fora. O outro que sou eu. In: Seu corpo da obra. Your body of work. São Paulo. Edições Sesc SP, 2011.

Agradecimento especial à FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, pela concessão de bolsa para realização desta pesquisa e ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade federal de Uberlândia por todo apoio e dedicação.