

Acontecer escrita

Acontecer voz

Luana Navarro

Artista visual com trânsito por diversas linguagens. Sua produção recente parte de contextos específicos e propõe um jogo a partir da imagem da artista e as possibilidades de deslocamento de discursos e presenças. Tem interesse pela palavra, a leitura em voz alta e o corpo. Expôs no Brasil, Espanha, México e Estados Unidos. Mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos pela UDESC/SC.

Resumo. Este texto aborda algumas práticas de leituras em voz alta e conferências performativas que tensionam a relação entre expor, apresentar um trabalho e falar. Neste processo de tensionamento evidencia-se a relação entre escrita e voz que aqui é abordada a partir do trabalho Quando o corpo acontece e do autor Paul Zumthor.

Palavras-chave. Leitura em voz alta, conferência performativa, corpo, escrita, voz.

To happen writing To happen voice

Abstract. This text is about some reading aloud practices and performative conferences that tense the relationship between to exhibit, to present a work and to speak about it. In this tensioning process comes to evidence the relationship between writing and voice, approached here from the work When the body happens and the author Paul Zumthor.

Keywords. Reading aloud, performative conference, body, writing, voice.



Em 2015 o Museu Reina Sofia em Madri promoveu uma série de encontros e exposições intitulada *Cuerpos Desplazados – trazas audiovisuales entre la danza y la performance 1963-1986* que trouxe a público, sob a curadoria de Gabriel Villota Toyos, a exibição de vídeos como *Night Journey* (1947-1961) de Martha Graham e Alexander Hammid, *Pelican* (1963) de Robert Rauschenberg, *Site, Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Square Dance) 1967-1968 de Bruce Nauman. Os vídeos foram organizados em nove sessões temáticas sendo que os dois últimos citados foram apresentados dentro da sessão *Performance, New Dance y Minimalismo*.

A curadoria de *Cuerpos desplazados* buscou evidenciar a partir do contexto norte-americano¹ a colaboração frequente entre artistas de distintas áreas, como a dança, o cinema e as artes visuais entre os anos 1960 e 1980, numa dinâmica em que as questões discutidas sobrepujam as fronteiras de linguagens. Se no início dos anos 1960 vemos Robert Morris provocar o deslocamento do espectador diante de suas colunas verticais, no anos 1970 Trisha Brown, bailarina e coreógrafa nova-iorquina, desorienta o público ao realizar obras como *Man Walking Down the Side of the Building*, que consiste na inversão dos planos, alguém desce caminhando pela lateral do prédio criando uma instabilidade gravitacional no público, assim ela acrescenta uma nova dimensão à concepção do espectador de “corpo no espaço” (Goldberg, 2006, p.152). Em ambos os trabalhos a verticalidade do corpo está em jogo, não só do corpo do e da artista, mas também o corpo do espectador.

Cuerpos Desplazados foi finalizado com a nona sessão de nome *Aparición del lenguaje y la voz*, na qual vídeos como *Not I* (1973) de Samuel Beckett, *Open Book* (1974) de Vito Acconci, *Accumulation with Talking Plus Watermotor* (1985) de Trisha Brown e Jonathan Demme, *16 Millimeter Earrings* (1966-1979) de Meredith Monk y Robert Withers, *Body Music I* (1973-1975) de Charlemagne Palestine e *O Superman* (1981) de Laurie Anderson foram apresentados. O que pareceu evidenciar-se na série de vídeos foi um movimento final que culminou em investigações que assumem a voz como corpo e movimento.

Haveria aqui, nessa narrativa textual que pretendo criar, um paralelo que aparece na curadoria de *Cuerpos Desplazados* e que tem conexão com os trabalhos que venho desenvolvendo e seus possíveis encadeamentos, primeiramente a problematização da verticalidade do corpo e na sequência a descoberta da palavra e da voz que em meu processo se dá a partir de proposições de leituras em voz alta.

A relação entre a verticalidade humana, estar de pé, e a experimentação



da voz acontece naturalmente em nosso desenvolvimento, quando uma criança ensaia os primeiros passos ela ensaia também as primeiras palavras. E não seria pelos pés e pela voz que nos direcionamos ao outro? Paul Zumthor (2014, p.80) diz que *a voz é um corpo que se lança ao outro e retorna a si mesmo, reverberação e retorno constituem o que chamamos de alteridade, que funda a palavra do sujeito.*

falar / escrever / inscrever o corpo

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

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

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

Quando é duração, data, período, prazo, transcurso, fase, lapso, época, ocasião, momento, instante, durante. **Corpo** é ser, materialidade, concretude, massa, alguma coisa, lei, organismo, corpo não tem sinônimo, humanar-se, totalidade, contexto, corpo a corpo.

Acontece / Acontecimento é lance, acidente, incidente viravolta, acaso, eventualidade, coisa, fenômeno, crise, eu acredito nas crises, desenrolar, onda, maré dos acontecimentos.

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



finitude.

Em *Táticas para Troca e Atravessamentos* (2014) exposição organizada por mim e pela artista Elenize Dezeniski, os artistas participantes permaneceram durante um mês dentro do espaço expositivo, Galeria Centro Cultural Sistema Fiep em Curitiba, deixando à mostra seu processo e alimentando um espaço de simultaneidades e diálogo. Neste contexto, me propus a realizar uma fala sobre meu trabalho. No entanto, fui movida por um desejo de que esta fala pudesse trazer à tona questões das minhas produções anteriores sem conotações explicativas ou descritivas, me coloquei então como objetivo produzir uma situação que indicasse contextos, interesses e sinalizasse aquele momento como uma proposta em si. Algumas perguntas pulsavam: Como apresentar/escrever o processo? Que tipo de escrita surge? Não seria esta escrita um diálogo direto? Ou seria uma forma de apresentação para além da exposição? Algo se inverte neste processo? A leitura de *Quando o corpo acontece*² surge então de um tensionamento entre expor, falar e apresentar. O que se expõe quando se expõe um trabalho? O que apresentamos ao apresentar um trabalho? Qual a diferença entre apresentar um trabalho e expor um trabalho? Fervenza (2007, p.76) diz que:

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

Em minha prática a performance, ou o que prefiro chamar de intenções de performance, foram até então direcionadas à fotografia e ao vídeo. Em trabalhos como a série fotográfica *Micro-Resistências* havia um pensamento de performance que acontecia na imagem, a fotografia e o vídeo não eram pensados por mim como documentos. Durante a exposição *Táticas para Trocas e Atravessamentos* uma série de acontecimentos bruscos me deslocam e o desejo de me colocar diante do outro sobrepõe-se ao meu processo anterior. O que antes era uma relação mediada pela imagem técnica passa a acontecer em um presente construído. A própria ideia da exposição que se constituiu com o processo como acontecimento expositivo me encaminhou para esse embate direto com o público, afinal estar na galeria por si só se constituía como trabalho sendo apresentado, neste sentido desejava que *Quando o corpo acontece* fosse experienciado como um ato artístico.



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

Em uma cena do filme *Asas do Desejo* (1987) de Wim Wenders, o anjo, personagem central da narrativa, adentra uma biblioteca e é invadido por todas as leituras que são feitas naquele espaço. As diversas pessoas que ali se encontram e realizam individualmente suas leituras apenas pelo pensamento criam para o anjo diversas camadas de sons produzindo um ruído, sendo que apenas o anjo em sua condição de existência como anjo é capaz de ouvir tais pensamentos. A estrutura do meu texto/performance propõe tocar esse lugar de pensamento verbalizado e de camadas textuais, em que há relato, há roteiro, há fragmentos, há fala e há diálogos, diferentes temporalidades e vozes que são costuradas na leitura em voz alta do texto.

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

Algo que me parece importante e que aponta Manuel Oliveira (2014, p.12) é que “a conferência performativa questiona as concepções estabelecidas sobre o que é uma forma de arte, sobre os mecanismos de difusão de arte e sobre a maneira em que uma forma de arte ou configuração artística se dirige à



audiência”. Ainda para o autor uma das características deste tipo de prática é que ela tem como ênfase a informação.

Fig. 1 Luana Navarro: Quando o corpo acontece, 2014.
Exposição Táticas para trocas e atravessamentos.



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

Manuel Oliveira³, ao esboçar um panorama histórico da prática da conferência performative, evidencia John Cage e aquilo que o artista denominou como *lecture demonstration*, sendo que a primeira conferência deste tipo foi realizada por ele em 1949 e intitulada de *Lecture on Nothing*, e consistiu na leitura de um texto em que aparecem as palavras/frases a serem lidas e espaços em branco, esses espaços de silêncio/pausa são preenchidos justamente pelos ruídos do entorno onde a leitura é feita. A diagramação do texto aponta um modo de leitura a ser realizada, Cage dizia que a construção e notação de seu texto eram feitos a partir de um pensamento de construção e notação da partitura musical.

Importante destacar alguns contextos em que a leitura em voz alta tem



importância central, como por exemplo na *Franklin Furnace* de Martha Wilson, fundada em 1976, onde antes do programa de performances havia um programa de leituras, no qual artistas de diversas áreas executavam leituras em voz alta para o público. É a partir deste programa de leituras que emerge o programa de performances. Martha Wilson em leitura direcionada ao vídeo e intitulada *History of Performance Art According to Me* comenta algumas das leituras e performances realizadas no espaço. Alguns dos artistas que realizaram leituras no início da Franklin: Jacki Apple, Martine Aballea, William Wegman, Jenny Holzer... Se inicialmente a *Franklin*, nas palavras de Martha Wilson (1985):

havia sido fundada visando o colecionismo de um tipo de arte que não era colecionado por outras instituições, coisas que o museu não queria guardar, de algum modo com o passar dos anos o espaço passou a ser além de um arquivo um ponto de produção e compartilhamento de trabalhos que tinham a intersecção entre texto, performance e publicação ⁴.

Muitos dos artistas que trabalhavam com performance nesse contexto passaram a ver também o espaço impresso como uma possibilidade de execução de um trabalho performativo e não documental.

Em leitura performativa Gordon Hall (2014) produz uma leitura em voz alta que toma como tema a própria leitura performativa. Com interesse em esboçar um histórico do contexto norte-americano e em entender as razões pelas quais a leitura parece ser tão presente nos anos 60 e 70, Hall observa que neste período muitos artistas passam a integrar o corpo docente de diversas universidades. Essa presença é marcada pela vontade de questionar o lugar de autoridade e poder da figura do professor dentro da academia. Hall destaca a prática de Adrian Piper, que recém formada em Harvard e iniciando uma carreira acadêmica propõe no início dos anos 1980 uma série de aulas na Universidade da Califórnia, em Berkeley, chamada *Funk Lessons*, nas quais estudantes, em sua maior parte brancos, aprendiam sobre a *African American funk & soul music*. Ao descrever este trabalho Adrian Piper⁵ (1983) diz que

o objetivo dessas aulas ia além de se pensar um possível desempenho para a dança, mas era uma abordagem que problematizava o status ambíguo dessa música e dessa dança criada pela classe trabalhadora negra que contribuiu seriamente para a formação da arte e da cultura nos Estados Unidos.

Aqui engendra-se uma tentativa de se pensar o lugar da artista na universidade como o de uma propositora de novos modos de relação com o espaço de ensino e aprendizado e a abordagem de conteúdos que reelaboram e



problematizam os lugares sociais dos agentes envolvidos. Em *An investigation of the lecture in and as art*, Gabrielle de Vietri (2013, p.25, trad. minha) desenvolve uma narrativa que também pensa a leitura performativa no espaço da universidade, principalmente referindo-se a artistas que entendem o processo de ensino como um componente central de seus trabalhos, no contexto europeu Joseph Beyus talvez tenha sido a figura mais citada a partir desta ideia e com maior documentação de sua produção neste contexto.

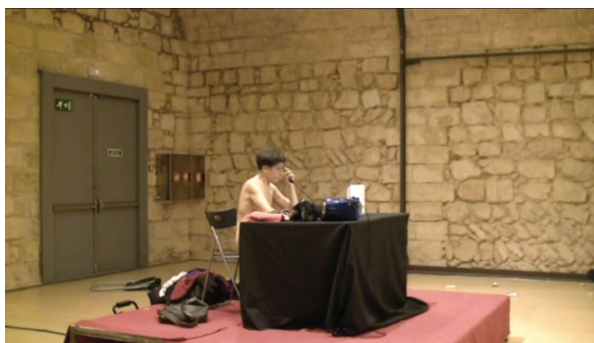


Fig. 2 Esther Ferrer: *A arte da Performance: Teoria e Prática*. 2012.

Fonte: extractos da performance disponível em <https://vimeo.com/61516168>

Em 2012 Esther Ferrer realizou no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Palma *A arte da performance: teoria e prática*⁶. Nela a artista coloca-se diante do público como uma palestrante que pretende explorar o tema a partir de uma fala. No entanto, o que se tem é o balbucio incompreensível da artista pontuado por algumas palavras que escapam e que podem ser identificadas, tais como: “performance”, hiper-performance”, “micro-performance”, “radio-performance”... À medida que a “fala” transcorre Esther tira a roupa e intercala seus balbucios com a manipulação de alguns objetos. Ameaça comer uma banana, morde, mastiga e cospe fora, aperta duas buzinas, tira a dentadura e coloca em um copo de água para na sequência retorná-la à boca. Permeada por ironia, a artista faz daquilo que seria uma fala sobre performance, uma performance em si. Nesta fala entrecortada ela joga com o estado de tentativa de enunciação de uma definição e simultaneamente executa uma performance, uma fala que é ação. Na desconstrução e satirização do discurso ela define performance fazendo



performance.

Entre 1986 e 1996 o grupo *The V Girls* composto por Andrea Fraser, Jessica Peri Chalmers, Marianne Weems, Erin Cramer and Martha Baer realizou uma série de conferências performativas em ambientes institucionais da arte no contexto norte-americano e internacional. Em *The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted* executada em 10 de março de 1990 no *New Museum of Contemporary Art*, as cinco artistas fazem uma paródia dos discursos da arte sobre o corpo da mulher construídos por teóricos, historiadores e críticos de arte, em sua maior parte homens, brancos e heterossexuais. Num paralelo ao trabalho de Esther Ferrer, que lida com os modos de construção do discursos que pretendem definir o que é performance, nesta conferência cada artista interpreta a figura de um teórico/critico/historiador (homem) e produz uma crítica/comentário a partir da obra apresentada, evidenciando e questionando um lugar de legitimação de discurso que é composto pela fala de um sujeito que ocupa também um lugar específico de poder e privilégios.



Fig. 3 *The V Girls: The Question of Manet's Olympia: Posed and Skirted*. 1990
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-VGu3tCjsuw>

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



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

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

Eu performo

Tu performas

Elx performa

Nós performamos

Vós performais

Elxs performam

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

Em *Quando o corpo acontece* há uma escrita que perpassa questões biográficas, no entanto o corpo escrito é um corpo que se desfaz em sua leitura, assim como as balas distribuídas e consumidas pelo public durante a ação. Escrever o corpo é escrever uma imagem processual, e não seria o corpo, dentre outras coisas, como aponta J.-D. Nasio (2008) a partir de Lacan, *o que sentimos e vemos dele?* Assim,



percebo que realizar uma leitura em voz alta é provocar e deslocar imagens do corpo num processo acentuado na condição presencial e de ocupação do espaço que acontece pela reverberação da voz.

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

Em *Momento Vital* (1979), Vera Chaves Barcellos sentada atrás de uma mesa narra a própria situação de leitura que acontece. Em cada página uma nova palavra soma-se a narrativa composta por um único parágrafo, o virar das páginas torna-se a marcação do ritmo de leitura do texto *eu estou aqui presente agora olhando este texto e sentindo-me aqui meus pés no chão ...* Se em *A Arte da Performance: Teoria e Prática* Esther Ferrer sublinha principalmente a desconstrução de um discurso acentuando a ação, Vera Chaves, ao esvaziar o discurso através de sua narração quase objetiva daquilo que executa, redimensiona o tempo, a presença da artista e o ato de ler como algo que se inscreve naquele tempo e espaço propostos, existe uma suspensão que vibra, que não aponta para fora daquilo que acontece, mas acentua a presença. Há um endereçamento na leitura que é um laço proposto. Como diz Lucia Pastorello (2015, p.116), “a forma como se lê e a maneira de se encontrar com o texto vão determinar o laço inicial no gesto do leitor. Na cena da leitura em voz alta, o espectador é levado a optar por um caminho: ou entra ou não na leitura pelo corpo do outro”.

Em entrevista a Paulo Silveira (2008), a artista comenta que o processo de criação deste trabalho se deu inicialmente no desejo de produzir um livro. É da escrita que parte a voz, e que voz é essa que deseja saltar do texto no papel? Lucia Pastorello (2014) diz que *na leitura em voz alta um corpo procura outro corpo*, e deste modo, não seria essa voz que salta do papel uma voz do desejo? Na leitura em voz alta, a voz que é corpo se direciona e toca o outro afetando-o. Gabrielle de Vietri (2013, p. 41, trad. minha) afirma que:

nesta transição da forma escrita para falada, a voz atua como uma calorosa e expressiva ferramenta que combina com informação crítica e empírica. Falando, o corpo é reintroduzido: não apenas influenciando o corpo do leitor/palestrante, mas também os corpos receptivos da audiência que vão reagir tanto intelectualmente às ideias e esteticamente em resposta a performance.



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

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

As práticas dos artistas e das artistas aqui comentadas, de forma geral, usam a leitura em voz alta problematizando o ato em si e a ação de apresentar um conteúdo a partir de uma situação de fala/conferência. Produzidas e apresentadas em contextos específicos essas práticas também problematizam a relação com a audiência. Ao agrupar estes trabalhos neste texto e relacioná-los à leitura *Quando o corpo acontece* o que busquei foi visualizar estratégias performativas que compõem o meu processo e o processo de outros e outras artistas.

¹ No contexto brasileiro e em datas aproximadas, artistas do campo das artes visuais também estiveram em constante troca e experimentação com artistas de outras áreas. Podemos destacar neste período o Balé Neoconcreto I de Lygia Pape, executado três anos antes de Coluna I de Robert Morris. Nele Lygia propõe que o corpo dos bailarinos seja o motor da sequência de movimentos de objetos geométricos coreografados a partir do poema Alvo/Olho de Reynaldo Jardim.

² Quando o corpo acontece está disponível em <https://www.luananavarro.com/quando-o-corpo-acontece>



³ Em 2014 Manuel Oliveira organizou uma série de conferências e também a publicação Conferencia performativa, Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos que aconteceu no Museo de Arte Contemporáneo de Castilla León na Espanha. Parte das atividades que envolveram o projeto pode ser acessada em <http://conferenciaperformativa.org/>

⁴ O terceiro número da publicação Hay en Portugués, organizada por Regina Melim, aborda a *Franklin Furnace* e traz uma entrevista com Martha Wilson, na qual a artista discorre sobre a criação da *Franklin* e as mudanças que aconteceram desde a sua fundação.

⁵ Neste link http://www.adrianpiper.com/vs/video_fl.shtml é possível ter acesso ao texto descritivo do trabalho produzido pela artista e também a uma documentação em vídeo realizada em 1983.

⁶ No link <https://vimeo.com/61516168> pode-se acessar parte o registro desta performance que vem sendo realizada pela artista em distintos contextos e espaços.

Referências

AUSTIN, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*, Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1955.

BARCELLOS, Vera Chaves. *Momento Vital*. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dnl_VJp4zFv.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

CAGE, John. *Lecture on nothing*. In: *Silence*. Hanover: University Press of New England, 1973.

FERRER, Esther. *Esther Ferrer*. Livro publicado a partir das exposições le chemin se fait en marchant (face a) e face b. Image/autoportrait realizadas na frac bretagne e mac/val. MAC/Val - Musée D'art Contemporain du Val-de-marne. Frac Éditions Bretagne. 2014.

_____. Entrevista da artista a partir de sua exposição En cuatro movimientos, entre 08/10/2011 al 08/01/2012. Disponível em: <https://vimeo.com/30893314>.

_____. extractos de *El arte de la performance: teoría y práctica*. Disponível em: <https://vimeo.com/61516168>

FERVENZA, Helio. *Formas de Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte*.



In: Revista Palíndromo 2, 2007. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_fervenza.pdf .

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madri: Abada Editores, 2014.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HALL, Gordon. *Read me that part a-gain. Where I disin-herit everybody*. Leitura performativa disponível em <http://gordonhall.net/?q=Project&ID=57>, 2014.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

OLIVEIRA, Manuel. *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Espana, 2014.

PASTORELLO, Lucila Maria. *Leitura em voz alta e produção da subjetividade: um caminho para a apropriação da escrita*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora UFRGS; Fumproarte/SMC, 2008.

THE V GIRLS, *The question of Manet's Olympia posed and skirted*. 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-VGu3tCjsuw>.

VIETRI, Gabrielle de. *An investigation of the lecture in and as art*. Dissertação de mestrado apresentada na Monash University em 23 Abril 2013. Disponível em: <http://gabrielledevietri.com/files/gdvmfafinal.pdf>, 2016.

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

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

_____ entrevista Artists Books Discussion at Queens College, 1985. Disponível em: <https://vimeo.com/32946131>.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

