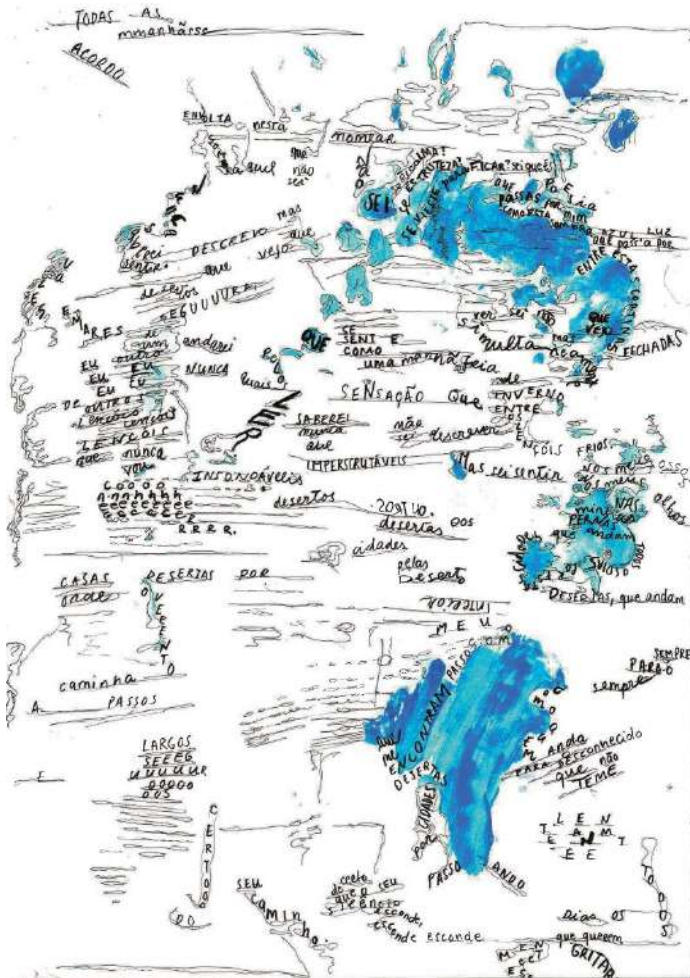


DANCE, DANCE, OTHERWISE WE ARE LOST!



P'ARTE: recolhas poéticas

DIRECÇÃO: P'ARTE: pensar, praticar, partilhar,  
perturbar, provocar ARTE/ THELEME/  
CEC - Centro de Estudos Comparatistas da  
Faculdade de Letras da Universidade de  
Lisboa

ISSN: 2184-6480

FICHA TÉCNICA #3

Título: Dance, Dance, Otherwise We Are Lost

Editor: Vanessa Montesi

Design: Gabriela Romagna and Vanessa Montesi

Revisão: Verónica Conte

Paginação: Vanessa Montesi

Design Gráfico do Logotipo: Maria Câmara

Data de Edição: Dezembro 2022



Este trabalho é financiado por fundos nacionais  
através da FCT – Fundação para a Ciência e a  
Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto  
UIDB/00509/2020

## SÚMARIO

Vanessa Montesi	5	Introdução #1: Só Faltava Dançar
Aleksandra Stokowiec	9	Introduction #2: Dancing On Page – Between Movement Notation Systems And Movable Books
Carolina Gusmão	24	Fluxo
Dora Gago	26	Fugaz Eterno Resistência Entardecer
Fabio Ruben de Sousa	27	Untitled
Moniz	29	Coreografia
Adília Cesar	31	Gestos
	32	A Estranha Insistencia
Fernando Esteves Pinto	33	Recitante, o bailarino edifica o conflito da linguagem
	34	Cumpre ainda límpido o bailarino
Chandra Livia Candiani	35	Ballare
Salvador Santos	36	Receio
Vanessa Montesi	38	El baile de la mariposa
Ana Luisa Tinoco	41	Toró
Stephen Temitope David	43	The Bata Dancer
Bárbara de Vallera Lisboa	44	Rasteiras
Wang Ping	46	Every Mammal Gets a Million Heartbeat
	48	同传2021 (Simultaneous Interpretation)

Monosportiva Galli Dal Pan	<b>53</b>	Il Corso di Ginnastica
Lireko Qhobela	<b>56</b>	Lethal rendezvous
Irma Estopina	<b>58</b>	Rest in Dance
Leonor Madureira	<b>60</b>	Iprovisos Sob(re) a <i>Gymnopédie n. 1</i> de Erik Satie
Diana Almeida	<b>72</b>	O Corpo e a Sua Medida
Fabiola Tarapanoff	<b>78</b>	Livre, a arte espera (e dança)
Benjamin Virasoro	<b>80</b>	Bailo y canto como el viento
Alex Sokoloff	<b>81</b>	Controversial Sonnet
Fatima da Silva	<b>83</b>	Milonga
Francesca Gironi	<b>84</b>	Coda
	<b>86</b>	Il Diretto Interessato
Martina Cosa	<b>88</b>	Written in your steps Apocalisse Notturna
Sholeh Wolpé	<b>91</b>	Keeping time with blue hyacinths

## **Introdução #1: Só Faltava Dançar**

Esta fanzine originada num encontro entre mim e a minha colega Veronica Conte numa manhã de sol de Lisboa, depois de repetidos lockdowns e várias reviravoltas da vida. No sol dessa manhã vibravam ideias e energias, entrelaçando-se a saudade (minha) de uma cidade que estava a deixar para trás, e a vontade (nossa) de projetar coisas que nos lançassem para frente. Neste movimento de separação e reagrupamento, trás e frente, devagar e depressa, estavam as coordenadas coreográficas de vidas em devir. Só faltava dançar.

A fanzine nasceu no encontro, e como toda fanzine que se chame assim, desenvolveu-se no encontro: do corpo com a palavra, da chamada para poemas com as poetas, da editora com a colega de doutoramento Aleksandra, da Aleksandra com o trabalho artístico da Gabriela Romagna, e novamente da palavra com os corpos no workshop onde os versos se transformarão em material gráfico).

O que faltava era dançar, e então tomaámos de empréstimo para o título desta publicação uma expressão emblemática da coreografa Pina Bausch. Como ela, acreditamos que sem dançar estaremos perdidas; como Emma Goldman, suspeitamos das revoluções que não implicam o nosso corpo e não nos (co)movem; como George Balanchine, acreditamos que as dançarinas são poetas do gesto. Nas vozes de diferentes coreografas, escritoras, ativistas, a dança torna-se um repositório de reflexões filosóficas, valores, emoções.

Em 1928 William Butler Yeats entrelaçava Plato, Aristotele, Pitagoras e a dança no seu poema [Among School Children](#), formulando a famosa pergunta “O body swayed to music, O brightening glance, How can we know the dancer from the dance?”. Nessa mesma década o poeta andaluz Federico Garcia Llorca inspirava-se em costumes ciganos e no flamenco devolvendo-os nos seus poemas, chegando a publicar poemas como [Baile](#) y [Danza de la Muerte](#). Para outros poetas, a troca de inspiração foi mútua: se por um lado o poema *L’après-midi d’un Faune* de Mallarmé forneceu o texto de partida para uma das coreografias mais emblemáticas do seu tempo, por outro Mallarmé ele próprio inspirou-se nas improvisações da Loïe Fuller para um dos seus poemas mais originais, [Un coup de dés jamais n’abolira le Hasard](#). Escritor de muitas resenhas de teatro e dança, Mallarmé, como vários outros poetas modernistas, elaborou uma estética fortemente influenciada pelas novidades trazidas pelas pioneiras da dança e pela companhia *Les Ballet Russes* (Jones, 2013). O impulso de explorar o dinamismo do corpo dançante que transparece da poética de Mallarmé pode ser reencontrado nas experimentações entre poesia, pintura e movimento que caracterizam o livro *Mouvements* (1951) do poeta Henry Michaux, e que por sua volta inspirará a homónima [coreografia](#) da Marie Chouinard (2005).

Além das danças, coreógrafas e dançarinas foram inspiradoras de poemas devido às suas personalidades, como se pode ver no [Movimento Irrigidito](#) escrito pela Wisława Szymborska, aqui na tradução italiana. E há poetas para quem os dançarinos não precisam ser

humanos: flores e natureza dançam tanto em [Daffodils](#) de Williams Wordsworth como em [The Night Dances](#) da Sylvia Plath.

O desejo de capturar a dança na página conduziu a poetisa e música inglesa Edith Sitwell a evocar a sua estrutura na musicalidade dos poemas incluídos nas coletâneas *Façade* e *Bucolic Comedy*. Como lembra o seu irmão Osbert Sitwell na sua autobiografia

“The idea of *Façade* first entered our minds as the result of certain technical experiments at which my sister had recently been working: experiments in obtaining through the medium of words the rhythms of dance measures such as waltzes, polkas, foxtrots” (1949: 185).

Mas não foi só para as estruturas e o ritmo que Edith Sitwell recorreu à dança, foi igualmente por conforto, esperança e esquecimento, como transparece no poema [The Dancers](#) escrito em 1916, no meio da primeira guerra mundial. Ecos da atmosfera deste poema chegam em [Czarna piosenka](#) de Wisława Szymborska, passando pela exclamação “Dance, Dance Otherwise We Are Lost” da Pina Baush, com a qual abrimos esta fanzine.

Sustentadas pela continua troca entre dança e poesia, lançamos em dezembro 2021 uma chamada para poemas, perguntando(-nos): o que é que queremos dizer quando dizemos “dança”? O que nos diz a poesia sobre a dança? Como representa quem dança? Como se reflete a dança na estrutura de um poema? Pode o ato de escrever poesia ser uma coreografia? O que subentende um convite à dança? Só os corpos humanos dançam?

Os poemas que seguem retratam, evocam, desafiam ou utilizam a dança como inspiração, mote e método de composição. A dança, entendida como “movimento no espaço e no tempo”, humano ou não, toma o palco.

**Vanessa Montesi**

### ***Bibliografia para curiosas***

Bixenstine Safford, Lisa. 1993. Mallarmè's Influence on Degas Aesthetic of Dance in his Late Period. *Nineteenth-Century French Study*, 21(3/4): 419-433).

Danaci, Fahriye Selvi. 2018. An English Eccentric: Edith Sitwell and Her Experiments with Sound in Façade. *Hacettepe University Journal of Faculty of Letters*, 35(2): 122-129.

Jones, Susan. 2013. *Literature, Modernism and Dance*. Oxford: Oxford University Press.

Mester, T. (1997), *Movement and Modernism: Yeats, Eliot, Lawrence, Williams, and Early Twentieth-Century Dance*. Fayetteville: The University of Arkansas Press.

Nell, Andrew. 2020. *Moving Modernism*. Oxford: Oxford University Press.

Parish, Nina. 2007. *Henry Michaux: Experimentation with Signs*. Amsterdam: Rodopi.

Sitwell, Osbert. 1949. *Laughter in the next room: An autobiography*. London: McMillan.

Van Durme, Debora. 2008. Edith Sitwell's Carnavalesque Songs: the Hybrid Music of Façade. *Mosaic: an Interdisciplinary Critical Journal*, 42(2): 93-110.



## Introduction #2: Dancing On Page – Between Movement Notation Systems And Movable Books

In 1709 Joseph Addison announced in “The Tatler”: “there is nothing so common as to communicate dance by letter.”<sup>1</sup> Although this statement does not refer to poetry yet – only the usefulness of words and word abbreviations for fixating dance techniques on page –, it leaves no doubt as for a long tradition of preserving and disseminating choreographic information by the means of verbal language. Traces of this connection are present also in the titles of numerous dancing manuals, including *Choregraphie ou l’art de de’crire la danse* (Raoul Feuillet, 1701), *Letters on Dancing* (E.A. Théleur, 1831), *Grammatic der Tanzkunst* (Friedrich Albert Zorn, 1887), *L’Alphabet des mouvements du corps humain* (Vladimir Stepanov, 1892), or – maybe most explicitly – *Written Dance* (Rudolf Laban, 1928). A closer examination of historical sources, however, can easily prove that the challenge of capturing a body in motion by the humble means of ink and paper goes far beyond the textual production. The aim of this brief review, then, is to present alternative ways through which dance used to connect with a book – especially as regards those instances, in which the latter was recognized as not only a carrier for words and images but, above anything else, a three-dimensional object which, just like a human body, has its head, spine, and articulations.

---

<sup>1</sup> After: Ann Hutchinson-Guest, *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. New York: Dance Horizons 1984, p. 64.

One of the oldest ways by which dance used to be communicated on page, were all kinds of movement notation systems. It is estimated that only until the fifteenth century, there existed at least 80 of them in Europe.<sup>2</sup> While it may seem many, it is worth to keep in mind that most could only be applied to one, specific type of dance, and were completely useless for presenting any other. It seems that the need for creating a universal movement notation system came into focus only after the invention of the printing press, as reduced both time and costs of book production and turned them into widely available vehicles for promoting all kinds of knowledge. In consequence, a new class of readers emerged: curious amateurs. Dancing was long considered one of the important social skills (“a commendable and rare Quality fit for a young Gentleman [...], excellent for Recreation, after more serious Studies, making the Body active and strong.”<sup>3</sup>). Understandably, soon there was a demand for printed manuals that could explain its basic styles and techniques.

Just as it happened with other books that aimed at teaching their readers a useful craft or a practical skill – which could mean teaching drawing or sewing but also determining one’s position at sea or dissecting human body –, also those dedicated to dance often experimented with unusual formats and solutions for combining text and image in order to convey complex

---

<sup>2</sup> Brenda Farnell, “Movement Notation Systems”. *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, vol. 19 no. 2. Illinois: University of Illinois Press 2012, p. 145.

<sup>3</sup> John Playford, *The English Dancing Master*. London: Thomas Harper 1651, p. 1.

information in the most efficient and accessible way. In the case of dancing, the main difficulty laid in the fact that it was a multisensorial art, based on visual, musical, and kinaesthetic aspects: a combination highly incompatible with the still flatland of paper. Throughout centuries, possible responses to this challenge oscillated between the two options: a notation system based on static representations of steps or fully developed positions (handy for mnemonic and pedagogical purposes), or visualizations of the motion itself (more valuable for artistic, documentative, or technical aims). The goals of the early manuals leaned towards the former, which can be explained both by their intended function as well as technological limitations. The approaches they offered, however, varied greatly, and can now serve as a fascinating register of human inventiveness in the field of data visualisation and printmaking.

As the opening quotation suggests, up until the eighteenth century it was common to rely on broadly understood literary means to transmit information about dance. Thoinot Arbeau's *Orchesographie* (1588), one of the earliest printed manuals dedicated to the matter, employs a form of an illustrated dialogue between the author and his student, in which various aspects of the art of dancing are patiently layered – from an explanation of its social function, through a demonstration of basic rules of musical rhythms and marching, up to details on the correct posture and steps of pavane, gavotte, courante, and many others. One of the distinguishing features of Arbeau's work is its interactive character, since, first of all, it engages the reader by making him accompany an entire teaching process; secondly, it combines text with

images, often using the latter as visual summaries; finally, it condenses all information in a form of a notation system that facilitates its memorization. It is also worth noting that each of the sections dedicated to a certain kind of dance, follows a similar structure: it opens with a short characterisation and closes with a diagram, in which the musical score is presented on the left margin of the page – read top to bottom – and carefully aligned with a set of verbal indications on the subsequent movements.

This simple solution proved ground-breaking and, with minor changes, served as a model for dance writing for over one and a half century. One of its later variations can be found in the work of John Playford, *The English Dancing Master*, first published in 1651, and then continued in additional volumes up to 1720. As a collection of popular country dances, it almost entirely omits the pedagogical part characteristic for Arbeau's work – after a brief introduction that portrays dancing as a noble activity, it provides an alphabetical index of styles included in the book, and then an additional table explaining abbreviations and symbols used in the descriptions.

An important novelty were the miniature diagrams in which Playford presented the initial position of each of the dancers within a group. Through them, it was easy to understand not only the recommended number of participants but also the basic geometry of the performance, which could be organized either in a line, a circle, or a variation on a square. Since most of the country dances followed a repetitive pattern that resulted

in a new couple reaching the front of the group, Playford's instructions never had to occupy more than one page. Moreover, they could be assigned directly to a musical phrase rather than paired with specific notes – a change which put into sharp focus the unfolding aspect of movement, paying less attention to its precision and punctuality. This shift was emphasized also by the choice of a book format: published as a codex bound on its shorter edge (a choice rather uncommon in the Western tradition of bookmaking), Playford's manual was putting an equal sign between dance writing and writing of musical scores and texts – both, by convention, expected to progress horizontally. This particularity finds extension also in the lack of information on the dancer's posture. While it may have resulted from an assumption that the general idea of the upper body's movement would belong to common knowledge, it leaves an impression that the need for a more comprehensive movement writing system remained tied to the highly artistic practice rather than the aim of registering steps of folk dances.

In order to transmit information on the more conventionalized styles, it was important to account not only on the exact placement of a body in space but also the right timing for subtle changes in the positioning of its specific parts and surfaces. In other words, it was vital to find means for making clear the distinction between a simultaneous action and a sequential one. An intuitive answer to that challenge, popularized especially throughout the eighteenth and nineteenth centuries, was to take advantage of a massive experience that visual arts had in projecting volume, motion, and space on a

picture plane. One of the early works that makes creative use of that opportunity, was Kellom Tomilson's *The Art of Dancing* (1735), which comprised of two volumes. While the first book still relied on detailed descriptions, the second one was a compilation of hand-coloured copper plates presenting basic steps and postures of different dances.

What comes as striking in Tomilson's work, is his attention to the organization of movement in space. In the opening section of the first book, in which he explains how to adapt specific dancing sequences to ballrooms of different shapes and sizes, he compares dancefloor to a flat surface of a page. His observation, as it turns out, is not a mere metaphor: in the following passage, he carefully explains how to place the manual "upon the Table or Ground"<sup>4</sup>, so that it could serve as a visual reference in scale, guiding the daily practice. This end is possible to achieve thanks to a set of thoughtfully designed plates – an outcome of Tomlison's close cooperation with two English printmakers, Gerard van der Gucht and George Bickham the Younger. In the total of thirty-five illustrations, five are simple compilations of floor patterns, inspired by Pierre Beuchamps' movement notations system from 1700.<sup>5</sup> The remaining ones, however, are an astonishing example of a smart data visualization which, combining various conventions and techniques, arrives at

---

<sup>4</sup> Kellom Tomilson, *The Art of Dancing*. London: 1735, p. 20.

<sup>5</sup> The invention of the system is attributed to Beauchamp, although the first book that uses it was actually published by Raoul Anger Feuillet. See: Brenda Farnell, *op.cit.*, p. 147.

a comprehensive presentation of a multi-layered and complex information.

The plates used by Tomilson use fragments of musical scores with phrases annotated with numbers. Below, they present flat, geometrical diagrams of step patterns. Although they are showed in their continuity, demonstrating the progression of movement in space, on the sides they are divided on sequences paired with musical phrases. The greatest innovation, however, is the use of three-dimensional depictions of people dancing: although in some cases their presence diminishes readability of floor patters, it also introduces a clear idea of the expected posture. Moreover, since the figures are often presented slightly off-balance (as it happens, for example, in the illustrations for saraband or passacaglia), they give a strong impression of a motion in transition, suggesting both the form from which their shape originated and the one into which it will inevitably transform.

This notion of context and gradual change laid also at the heart of much later movement notation systems. One of such examples could be Labanotation, created around 1928, which proved particularly effective for revealing the intricate geometry of a dancing body. Its author, Rudolf Laban, had a lifelong interest in human anatomy, architecture, and movement patterns present in natural forms (especially crystalloids). Through meticulous studies in the physical limits of flexion, extension, twisting, and contraction of different body parts, which often resulted in tracing lines between their points and

across surfaces, he arrived at a set of models that proved the importance of geometrical principles for visualizing the fluidity of motion. Much like Buckminster Fuller with his models for illustrating the possible transformations of polyhedrons, Laban discovered that the best means for capturing the elegance of a gradual dissolution of one figure into another were the simplest sets of dissecting forms and lines.

The new notation system operated on abstract symbols, each assigned to a specific part of a body and modified to specify the direction and level of movement – a solution which allowed to minimize the visual noise by simply limiting the number of meaningful elements used in a diagram. The horizontal line served for indicating actions that occur simultaneously and the vertical one for representing those that form sequences. Another great advantage of the system was that it was written from the agentive perspective, which made it all the more intuitive and accessible for the user. But, while Laban's diagrams may have outperformed both eye and camera in presenting multiple, layered views – which not only revealed discreet components of a movement but also showed them as relational –, they also proved that the flat surface of paper may only serve well for presenting a step-by-step explanation, but it will inevitably fail at reproducing the motion itself. This obstacle turned into a major concern especially after the successful tours of such artists as Isadora Duncan, Loie Fuller, or Josephine Baker, whose performances promoted an idea of dance as a manifestation of a raw, uninhibited movement and,



in this sense, challenged the utility of a classic formation as well as that of choreography itself.

One of the natural responses to that crisis was the use of photography. Yet, from Muybridge's and Edgerton's studies in locomotion to Marey's and Mili's experiments with multiple exposure, it soon proved to be haunted by the same limitations. Presenting movement as either a set of minutiae events or a trace of a single action evolving over time, it still failed at replicating its dexterity. This challenge, it seemed, was only possible to address through a medium that identified itself with the motion – or, to put it plainly, was in motion itself.

The very thought of “moving pictures” naturally brings about the association with early cinema. A more careful investigation into the history of media, however, points out in a completely different direction: the practice of making books with movable elements. While some of the earliest examples of such objects can be dated back to the thirteenth century, in the context of capturing dance on page, it might be most productive to focus solely on those produced in between the late-eighteenth and the early-twentieth century – a golden period for paper engineering, when the fruitful marriage of the new types of mass entertainment and the new reproduction methods paved the way for creating some of the most ingenious interactive prints.

One of such instances might be the invention of harlequinades – a kind of turn-up books inspired by the popular theatrical performances. First introduced around

1765 in the workshop of an English mapmaker, Robert Sayer, they reappropriated the format earlier used in religious and moral pamphlets, based on a single or double sheet of paper, folded in four to five panels in accordion style, and complemented with flaps that could be turned up and down. Sayer's idea was to adapt this model to recreate a sense of swiftness that characterized the English pantomime, whose roots could be traced back to *commedia dell'arte* and the early Stuart masques, and in which action was completely detached from words, unfolding solely by the means of dance, acrobatic tricks, and rapid changes of scenery.

In the case of Sayer's works, the illusion of movement is achieved by placing the human figure right in the middle of a panel, with the horizontal axis dividing the body in two. Since each of the flaps covers exactly half of the image and is perfectly aligned with either legs or torso of a given character, once lifted, it reveals a subtle change in his position and creates a sense of motion. To give but a one example, it is enough to mention a second panel of *Harlequin Skeleton* from 1772, where lifting the upper flap gives an impression of the Clown turning around in terror as the body hidden in a closet seems to be stepping out in his direction.

The obvious limitation of this format, however, is that it can only capture the before and after of a movement – the setting of an action and its conclusion. Likewise, when the flap is moved back and forth, it only traps the figure in an indecisive dance of doing and undoing one and the same gesture. A similar problem remained present also

in the prints and books that used tabs – common in the first half of the nineteenth century and perfected in the works of Lothar Meggendorfer, Ernest Nister, and Dean & Son Company. In this case, the hidden mechanism was activated in a more controlled manner, as the tab could be pulled quickly or slowly, in one swift motion, or with intervals. This, on the one hand, allowed to trace every single stage of a movement while, on the other, made it appear much more natural. At the same time, however, any action presented by those means could reach the completion only to fold back again – a feature which made tabs effective for reproducing short, repetitive motions, such as jumping, nodding, bowing, waving, or turning. As truth-like as the movement of Meggendorfer's dancing master from *Comic Actors* (1891) may seem, his steps will always trace the same curved line, following the rhythm of the only chord that his arms can play.

The first paper toy to successfully create an illusion of a continuous movement was phenakisticope, also known as stroboscope disc or optical magic disc. Introduced by the end of 1832, almost simultaneously by the Belgian physicist Joseph Plateau and the Austrian professor of geometry Simon Stampfer, it used an illustrated cardboard wheel with vertical slots cut around its edges. Once put in motion and reflected in a mirror, it allowed the user to see an animated sequence of images. Yet, while the device proved efficient at replicating an uninterrupted motion, this time it was at the cost of looping it. In consequence, the couples dancing – a subject common not only for phenakisticope but also the slightly later

zoetrope and zoopraxiscope – looked almost enchanted, spinning eternally in the same, graceful waltz.

By the 18<sup>th</sup> of March 1868 another paper device for reproducing movement got patented: a flipbook. Due to its miniature size as well as a strong connection to the rising movie industry, later it became known as a pocket cinema (or, as in Germany, a thumb cinema). The toy operated on a similar principle as harlequinade, yet with a key difference of using a much greater number of pictures – ideally around 30 – that were intended to be flipped over swiftly to produce an illusion of movement. Differently to the previously described devices, it did not rely on a circular sequence of images but rather a linear one, which allowed to avoid the looping effect; all actions presented in flipbooks were finite, with a clearly established beginning, progress, and end. Unsurprisingly, then, they turned out to be a perfect medium for reproducing short gags or acrobatic tricks. After the popularization of photography, they frequently featured also dancing sequences, especially fragments of the lively performances of can-can or English jig.

In this context, a particularly curious case to mention would be the miniature dance lessons released by B. Schackman & Company around 1940s. Presented in a form of modest flipbooks, they actually turned out to be extremely efficient at what all dancing manuals aimed at: making visible the general impression of a movement while giving an opportunity to study the details of its subsequent stages. Interestingly enough, some fifty years later all booklets got reprinted and were sold as collectable items with the Turkish Trophies Cigarettes.

This simple fact calls attention to yet another feature that ties together dancing and printmaking: as history proves, oftentimes the production of interactive ephemeral prints strived on the use of images of beloved celebrities; at the same time, it was through these cheap pamphlets, booklets, and paper toys that many performers got immortalized.

In the case of dancing, the first person to benefit from this double bind may have been Maria Taglioni, a ballet superstar, who became famous for her pointe work. In the early 1830s, her image was everywhere – not excluding a reproduction in a form of a two-sided paper doll. What strikes about this particular depiction, is that – somewhat against Taglioni’s profession – she was depicted in a rather stiff posture, with her arms down and legs crossed. As it turns out, however, the doll was expected to be sold along with a set of additional, collectable prints with dancer’s signature poses and costumes. Each of them could be cut out and mounted on top of a figure, suddenly making it seem much more lively. A similar example could be the tradition of the so-called tinsel prints, which were lithograph portraits of dancers and theatrical actors in roles, ready to be hand-coloured and adorned with pre-cut pieces of tin-foil and fabric.

One last example of interactive prints directly inspired by dancing would be the so-called posable paper dolls or *patins*. Usually sold by the same workshops that produced paper theatres (such as M&B Skelt and Benjamin Pollock in England, or Pellerin and Pinot in France, to name but a few), they were single sheet, hand-

coloured prints from which individual parts of the body could be cut out and then glued on top of a thick cardboard or wood. Once assembled with a piece of string or a set of special pins, they could be animated freely. Just as in the already mentioned books with levers and tabs, the source of the movement was in this case located in joints – the core mechanism was attached to wrists, ankles, elbows, knees, and hips of the figures, which helped to make gestures look realistic. The popular dancers of the era were once again some of the favourite models, commonly associated with agility and grace. As this brief overview hopefully demonstrates, between words and steps, pages and dancefloors, binding and body, there are almost infinite connections that can be made. While here maybe only the most obvious ones (if not the most disparate too) were addressed, still much remains to be uncovered among other creases, folds, and cut-outs inspired by the eternal joy and vitality of dance.

**Aleksandra Stokowiec**

## **BIBLIOGRAPHY:**

Arbeau, Thoinot. *Orchesographie*. Langres: 1588.

Brown, Gillian. "The Metamorphic Book: Children's Print Culture in the Eighteenth Century." *Eighteenth-Century Studies* 2006, vol. 39, no. 3, pp. 351-362.

Farnell, Berndt. "Movement Notation Systems". *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, vol. 19 no. 2. Illinois: University of Illinois Press 2012, pp. 145-170.

Hutchinson-Guest, Ann. *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. New York: Dance Horizons 1984.

Meggendorfer, Lothar. *Comic Actors*. London: H. Grevel & Co 1891.

Playford, John. *The English Dancing Master*. London: Thomas Harper 1651.

Rickards, Maurice. *The Encyclopaedia of Ephemera*. New York: Routledge 2000.

Sayer, Robert. *Harlequin Skeleton*. London: Robert Sayer 1772.

Tomilson, Kellom. *The Art of Dancing*. London: 1735.

## **Carolina Gusmão de A. Cachada**

### **Fluxo**

Esquerda, direita -  
Dos ombros aos pés.  
Balanço e pirueta;  
*Ballet ou Jazz.*

Lá vai um rodopio;  
Pulo, abertura e giro.  
Mexo, logo arrepio.

Respiro, e então suspiro:  
A vida é movimento,  
Por isso mesmo cansa.  
Porém, só por um momento,

Tal como na dança -  
Um, dois; um, dois  
Qual é o tempo?

Pois o ritmo vai conduzir -  
A mente levemente se suspende.  
A endorfina está por vir,  
O cansaço já não se sente.

Começo então a sorrir,  
Depois de entrar na cadência.  
Cessa assim toda a urgência.

O corpo virou vento,



Em círculo, linha, pinote.  
Move suave, mas não lento -  
Tipo flamenco ou *foxtrot*.

Não pense, para não travar.  
Não sente, para não parar.  
Só sinta, para aproveitar.

Não tem perdão,  
Nem tem má hora.  
Só resta em mim agora,  
O corpo e o coração.

## **Dora Gago**

### **Fugaz eterno**

Ser para sempre  
no enlace dos teus braços  
no rasto dos nossos passos  
no mover dos nossos rostos  
nas pétalas do abraço,  
no bailado lento da esperança.

### **Resistência**

Bailarinos incertos  
deste tempo cruel e fugaz,  
engolimos a música,  
no suor de cada ritmo,  
enlaçados  
além da morte e da eternidade.

### **Entardecer**

Ritmo de acácias  
e saudade  
nas margens dos nossos corpos  
a ondular,  
movimento gravado  
no labirinto da alma,  
Sinfonia de fogo  
ateada  
na dança dos sentidos.

## **Fabio Ruben De Sousa Moniz**

Do you hear little drops of water  
Irregular; at times swooshing?  
What movements are those  
They make exploiting gravity?  
Maybe I should join.  
Should I wait? Should I?  
Watery hands turn solid.  
Inextricably the same movements  
I saw in my head.  
Are you still with me?  
Do not fall. You fell.  
Stood up sprightly, I see.  
Synchronizing our bodies.  
Liquid. Solid. Liquid. Exquisite.  
We need not devise a plan  
To follow along the song.  
We are in tune,  
The song. We're one.  
I will always have you  
By the foot, by the arm,  
By the heart.  
You will always have me  
By the head, by the hand,  
By the soul.  
We never cease movement,  
Ever-dripping liquid onto wet mud.  
Point me our destination.  
Nowhere.  
Ever-dripping liquid onto wet mud.  
We are attached by the soul.

Have you left me dripping alone again?  
Irregular; at times swooshing.  
What movements are mine  
I make exploiting gravity?

## Coreografia

Quem te diz a ti  
Os movimentos certos,  
Te para na rua  
E te emenda a postura;  
Dize-lhe a verdade nua e crua:  
Os braços são meus.

Quem te diz a ti  
Então, maestrina,  
Quão irregular é o teu andar  
Dentro da regular corrida;  
Dize-lhe a verdade nua e crua:  
As pernas são engenho,  
O andar é teu.

Tendes membros,  
Reflexos e comandos  
Dona de ti mesma

Quem te diz a ti,  
Maestrina minha,  
Quais partes comandar,  
Se nem a si se comandam.  
Disciplina não a tinha  
E vem, então, ordenar.  
Tens já tu ordem,  
Porque haverás de aceitar?

Quem te diz a ti  
Os movimentos certos,

Te olha atentamente  
E te pede, repetidamente,  
Põe-te a dançar;  
Te emenda a descompostura;  
Dize-lhe a verdade nua e crua:  
Apetece-me repousar.

Tendes membros,  
Reflexos e comandos  
Dona de ti mesma

Quem te diz a ti,  
Então, maestrina,  
Quão irregular é o teu pensar,  
Dentro da regular expressão;  
Dize-lhe a verdade nua e crua:  
O pensamento é genuíno,  
A minha dança, pausa cristalina.

**GESTOS**

bruscos, síncopes e outras

q

u

e

d

a

s.

Passos de incêndio, ossos de inquietação.

As metamorfoses na caverna pagã estão em guerra  
e dão o mote para os ritos de passagem.

Corações ao alto por tudo e por nada:

*sursum corda sursum corda sursum corda!*

Se isto é o mundo que se estende até mim  
e se atrofia com um nó inabalável,  
prefiro dançar onomatopeias em traje de urgência.

Para conter esta mulher eternamente nómada  
inventam-se volteios numa espiral de misericórdia  
à vista dos outros em ardentes turbilhões.

## A ESTRANHA INSISTÊNCIA

de seguir sempre o mesmo caminho  
fragiliza o poema dos passos.  
Consome-nos por dentro  
até deixarmos de ter opção de escolha.  
Recolhes as mágoas

c

a

í

d

a

s

no chão porque assim tem de ser  
e mastigas as camarinhas brancas e doces  
que enfeitam os seios nus das manhãs do futuro.

Mãos de vento na rocha, pés de neblina na areia.  
Ao fundo, as veias do mar clamam um silêncio de ilha,  
a doença do espaço mínimo da tua solidão.  
É uma dança tão sem defesa perante a peste  
enquanto a água imaginária  
corre atrás da ilusão do gesto.

Anda,  
constrói o teu corpo  
em ritmos de iniciais na penumbra do tempo.



## **Fernando Esteves Pinto**

Poemas retirados da coletânea: *Coreografias da Linguagem*,  
editora Busílis, 2020

### **RECITANTE, O BAILARINO EDIFICA O CONFLITO DA LINGUAGEM**

Recitante, o bailarino edifica o conflito da linguagem.  
A luz é textura que há-de vir da palavra.  
Sobe mental a um espaço desarticulado  
e o ritmo ameaça o fulgor da escrita.

Um tempo ilegível no ar deslumbra e imobiliza.  
Que unidade universal é este salto contemplativo.

Também o excesso de movimento sacrifica:  
eco só expansivo se não remover a palavra ao espaço.

## **Fernando Esteves Pinto**

Poemas retirados da coletânea: *Coreografias da Linguagem*,  
editora Busílis, 2020

### **CUMPRE AINDA LÍMPIDO O BAILARINO**

Cumpre ainda límpido o bailarino  
o seu estado de retrocesso e ausência  
e toda a escrita é agora cenário de nascimento em  
drama.

Ritmos e incitações subindo ao espírito.

A luz é musical, o erro é acto de exercício escrito.  
O movimento é assunto explícito no âmbito da lucidez.

A forma da linguagem era pausa antes  
sombra do tempo adormecida na língua.

## **Chandra Livia Candiani**

Poema retirado de: *La Domanda della Sete*, Giulio Einaudi Editore, 2020 (p.32).

Enviado por Laura Fracalanza

### **BALLARE**

Ballare adesso bisogna ballare  
come una scimmia come un albero  
che all'improvviso straripa di fioriture  
come un asino che raglia ballare  
non danzare, barcollare di qua e di là  
da un piede all'altro da un'anca a un ginocchio  
e con la gravità fare un duetto  
la forza di lievità ti spicca  
appesa a una mano d'aria  
ormeggi le perplessità a terra  
e balli i danneggiamenti i guasti le sventure  
appassisci tutta intera. Slegare gesti  
lanciarli ai cieli della stanza  
così abbondante è il mondo  
non mancare a nessuno: tu ballare.

## Salvador Santos

### RECEIO

Acordei com um recreio de crianças nos ouvidos.  
Morro muitas mortes em dias assim  
ao confrontar o excesso de futuro com a devastação do  
rosto.

Lavo-me para limpar os estragos, mas as ruínas  
continuam.

O espelho é um cemitério dentro de casa.

Consegues ouvi-las? As crianças, lá fora.  
As crianças numa dança que não sabem. E eu aqui.  
Preso dentro de mim.

O movimento amarrado dentro do meu corpo.

Amarrado.

A dançar só na cabeça.

Só as memórias me fazem crescer asas.

Os olhos fascinados das plateias eram a manhã de uma  
flor.

Era para a sua luz que voava.

Depois da cidade confinada as ruas tuteladas pelo  
medo. Ainda

As crianças no recreio. Ouço-as como uma coisa  
arcaica e longínqua.

Poderia ter-me nascido um grand jeté no peito. Mas a  
verdade

é que morri um século.

As crianças a correrem para lugar nenhum.

A casa. A casa todos dos dias. O corpo insuficiente.  
O movimento preso dentro de mim.  
Este tempo como uma perna fraturada.

Depois da cidade confinada, acordar velho  
para um recreio de crianças.

**Vanessa Montesi**

**EL BAILE DE LA MARIPOSA**

Romperme.  
Sacudirme.  
Dejarme ir.

Romperme.  
Sacudirme.  
Dejarme ir.

Un valse me lleva  
Este ritmo en tres suspiros,  
Tus manos en mis caderas:

Romperme.  
Sacudirme  
Dejarme ir.

Romperme:  
Atracción al vacío,  
Placer inconfesable,  
Espejo fatal.  
Narciso ahogado  
Por mirarse demasiado – igual yo  
Asomada a la ventana  
Deseo verme muerta  
Por el placer de compadecerme.

Romperme.  
Sacudirme.  
Dejarme ir.

Sacudirme:  
Los huesos aplastados  
Dejar el alma decantar,  
Cantar  
Por la noche  
Cuando el mundo ya se fue,  
Ver las flores amanecer,  
E leer.  
Estética del sufrimiento.

Romperme.  
Sacudirme.  
Dejarme ir.

Dejarme ir:  
Un día agradecer el sol,  
Darse cuenta de que es verano –  
Biología del sentir  
Tentativa inútil de escapar a mí misma  
Y flujos en el estómago,  
Océanos en tus ojos,  
Yo en mi barco de papel  
Mirando hacia el vacío...

Romperme.  
Sacudirme.  
Dejarme ir.

Nunca termina  
Este juego pervertido, perdido  
Entre mis piernas

(¡Tu aliento suelta terremotos!)

Me llevas a la orilla –

Espuma de sábanas,

Nafragio de sentido,

Deseo desecho

Y mal parido.



## Ana Luiza Tinoco

### *TORÓ*

também há ordem no caos.  
uma ordem invisível, calma,  
misteriosa

o olho do furacão é um lugar silencioso  
manso

onde as batidas caóticas do coração  
não podem errar os passos da coreografia neurótica  
que é estar vivo

onde o sistema nervoso não pode tropeçar  
e atropelar o movimento  
fazendo tremer as embarcações  
fazendo chover.

ouvir o corpo é fascinante.

dolores tem noventa anos e mal de parkinson  
mas mover um dedo não lhe é suficiente  
ela quer o toró  
o encontro das placas tectônicas

mover as luas e pés o rosto e o pescoço  
costelas e omoplatas

o espaço entre as orelhas

e dançar  
dançar até que as luzes apaguem  
a réstia de ordem do caos  
e já não se escute mais o eco do terremoto

porque é a dor que movimenta as engrenagens do corpo

## **Stephen Temitope David**

### **THE BATA DANCER**

It was dusty, but we danced  
No one could see faces, but we could feel  
Our bodies intricately woven together by the sound of  
bata drums  
We flow irresistibly to the demands of tight, cured leather  
Barefooted, and with my flowing agbada tightened  
I suckle on the currents flowing through the dusty ground  
One leg shuffles toward Ibadan, another toward Abuja  
I become translucent. Light  
I am tender like a baby. Reborn  
Memory flows through me, and I through time  
When the dust settles and my agbada loosens  
My sweaty, dust-caked face pays homage to dance,  
memory and land.

## **Bárbara de Vallera Lisboa**

### **RASTEIRAS**

Quem destas coisas percebe  
Disse-me que o chão já não se aproveitava.  
Perplexa, tentei digerir a notícia.  
O chão que pisei anos a fio.  
O chão por onde peripatética deambulei.  
O chão que me fugiu debaixo dos pés.  
O chão onde me tiraram o tapete.  
O chão que já nada tem de sagrado.  
Afinal, o que se espezinha não acaba.



*Figure 1: Fotografia enviada por Bárbara de Valleria Lisboa*

## Wang Ping

### EVERY MAMMAL GETS A BILLION HEARTBEATS

Doesn't matter if you're a blue whale, weighing 33  
elephants  
Or a honeybee bat—the smallest mammal on this planet

Doesn't matter if you're homosapien shouting noble  
slogans  
The lowly rats or American shrew moles burrowing  
underground

Or if you're the most hideous, most lovely creature in the  
world  
A short-lived rabbit or a blow whale with a 200-year-old  
gift

Doesn't matter If you're a psychopath or Saint Teresa  
If you live on streets or hide within a gated mansion

What matters is 1 billion beats for every lifetime  
Birthright for each mammal, all even, beautiful, gracious

A child hastens her heartbeats to leapfrog into  
adulthood  
A senior slows down body's rhythms to preserve his  
memory

A mouse's heart must go fast to escape a cat's teeth  
We slow down a sleeping heart to prolong sweet  
dreams

Life sings the same song, with different tempos  
So says Kleiber's Law, the divine equity of nature  
My heart bleeds when you spit on my name. It shatters  
When it's banned from the heartland ploughed with our  
heartbeats

I also know if you stamp on my dreams, my heart will  
keep  
Beating on its own, till it reaches my one-billion-beat  
destiny.

## 同传2021 (SIMULTANEOUS INTERPRETATION)

希腊语里，tele表示远程，port 代表港湾，  
从那儿把物质从A运送、传送，传递到B。  
比如人，可以从地球同传到月亮而不成为碎片。  
牛顿的信仰者抗议：这叫愚蠢，反重力、反物理！  
量子力学则坚持，这同物质毫无关系。  
同传只送状态、信息，比如人的心态和意识——  
一次只传一个粒子，从A到B。那么，爱  
是不是意识的状态？它以什么密码把情感  
同传千里？为什么它能喷发如此的芬芳，火焰？  
而心，那是物质还是状态，它的血，动脉、心肌、  
和牵挂宇宙的心弦？如何不动声色，就能移山填海，  
穿越星辰？你又如何解释恐惧、愤怒和仇恨的传递？  
为什么可以如此快速地强暴世界？还有慈祥仁爱，  
那名叫欢乐的女孩，诗人们以悲伤和痛苦撒种，  
耕耘、除草，收获绵绵不断的梦想。我们怎样解梦？  
那停泊在黑暗的港口，让我们脱离身体，去飞翔，  
打斗，哭泣；有人尖叫着逃离，有人祈求永远留下。  
你说那是真实，还是世界赖以生存的**灵魂**？  
当孩子独自在深夜，饿着肚子祷告，她的倾诉  
算物质还是状态？量子学家教导：我们不需要  
看见邮包或祷告里的内容，就好像东风快递  
或亚马孙把**圣诞**从天堂传递到人间，  
邮递员不需知道，也禁止知道，里面装着什么，  
而收到礼物的孩子，仍高兴得吱哇乱叫。哦对了，  
谁都不能偷看或扫描包裹，因为观察会改变原物。  
所以当A到达B，C就以神秘的原生态出现。  
神奇的C，这同传怎么越来越像诗歌的操作——



那过程，多么沉重，轻盈，多么痛苦、快乐，  
而A和B之间的跳跃，以特有的密码传送人类的  
希望—那任何物质都无法复制，改变的状态。  
我说不清量子。我只是个自言自语的诗人。  
但我知道，不，我感觉，  
当我被你们的枪扫描一千万次，  
当你们用电棒休克我的名字和信仰，  
我的身体依旧同传地球上78亿颗心  
以每分50的脉搏，每世15亿次的心跳，  
还有无数的粒子，打造爱—  
永远的叠加纠缠，永远的原态、无常。

## TELEPORTATION

In Greek, tele means remote, and port is a harbor to transport, send, carry, bear or deliver matter from A to B, for example, to teleport man from earth to moon, without breaking apart.

Newton's faithful shout: it's ridiculous, anti-gravity, anti-physics!

Quantum believers say it has nothing to do with the physical.

It transports only a state, a code of the man, his mind, thought...

one particle at a time, from A to B. If true, is love a state of mind? If not, what code does it deliver as it travels

thousands of miles? Why does it produce such fragrance,

such fiery display? And the heart—Is it a matter or code, with its blood, muscles, veins and all the strings attached to

another ether? How does it move stars and universe without lifting

a finger? What about fear, anger, hatred...magnified to destroy?

And kindness, what about kindness, and her child named Joy--

Grown, harvested and teleported by poets, through pain and sorrow

Through persistent dreams? What about dreams, the darkly port

Where we fly, fight and cry, bodiless, screaming to get  
out  
Or pray to stay in? Do you call it real, or just a code--  
A dream that the world can't live without?  
What's the code in the prayer from a hungry child to  
God,  
Alone at night, on her knees? We do not need to know  
What's in her prayer, or in the package, says the  
quantum  
physicist, just the way Amazon delivers Santa's gifts  
from heaven to earth. The postman doesn't know, must  
not know  
what's inside, yet children squeal with delight upon its  
arrival.  
And oh, nobody can peek or scan into the box, declares  
the scientist  
because observation changes its original state. Thus  
when A is  
teleported to B, C will arrive, forever as mystical original.  
Holy C, this teleportation matter feels more like poetry  
now—  
its process, its light and weight, its quantum leaps  
between  
A & B, its manner of delivery in the speed of light,  
its use of code to teleport our birthright—Hope—  
that no force can copy, change or take away.  
I'm no quantum physicist, just a self-claimed poet.  
But I know, I feel for certain,  
When my heart is scanned a million times with your lies  
When my name and body is tasered with your  
hypocrisy

It still teleports the same code—Love—to 7.8 billion hearts  
50 pulses a minute, 1.5 billion beats for each life and the infinite particles that make a heart a heart  
Uncertain, but always in its original state.

## **Monosportiva Galli dal Pan**

Testi: Eugenia Galli. Musica: Lorenzo Dal Pan

### **IL CORSO DI GINNASTICA**

Garantisce questo corso di ginnastica che si ottenga la completa percezione di ogni muscolo e ogni nervo e persino - ma soltanto in rari casi, in via del tutto eccezionale - il controllo più assoluto del respiro e del flusso - in conseguenza - di ogni arteria e capillare, con il fine - si capisce - di svoltarsi l'esistenza.

Gilda acquista un tappetino per lo yoga, un completino in fibra elastica rigorosamente rosa, si prepara a nuova vita. Deve ringraziare il padre se è un successo ogni nuova applicazione del suo corpo ben formato in quegli anni pre-ribelli di atletina, se di certo farà parte della schiera eccezionale.

Ed è tipicamente femminile - per cultura - attivare i recettori a intermittenza come: spingersi in fretta all'orgasmo, fingersi comode sul tappeto o non sentire un clacson o una mano. E questa percezione selettiva è un gran vantaggio al nostro corso di ginnastica.

L'istruttrice ha gambe lunghe, è campionessa di controllo e sa cose del suo corpo che neanche

un macchinario ospedaliero. Si fa pure le analisi del sangue col pensiero.

Se anche voi volete gambe ben tornite, benvenute! Rassodarsi è compreso già nel prezzo del biglietto con cui vi assicurate la visione in prima fila del suo culo.

Gilda segue nello specchio i movimenti, si contorce in equilibrio fuori tempo, prende fiato al suo comando. Dopo un'ora si sente già più bella, più sicura: ha un'idea. Se hai in mente un cambiamento radicale questo corso di ginnastica è per te!

Si profila questa scelta: tra una vita di persone che conoscono il suo nome, la sua faccia, i ricordi di bambina spalle al muro e l'archivio "chili persi" giù in cantina, e una vita vita stretta, pancia piat-tabula rasa di memoria e identità.

\*\*\*

A fine allenamento il premio è una Camel blu mentolata, fumata a capelli raccolti per non assorbirne l'odore: la mamma ogni giorno al rientro l'annusa con la scusa di un abbraccio.

Dal momento in cui la mamma l'ha scoperto

- un amico passeggiava nei paraggi  
del giardino della scuola di Gildina  
quindicenne, a ricreazione -  
ogni abbraccio è fastidioso, inquisitorio.

**SCAN ME**



## **Lireko Qhobela**

### **LETHAL RENDEZVOUS**

A shuffle and hip drop as we move about together  
painting arrhythmic twitches on our faces.

I wouldn't confuse them for smiles alone

For there lies deep, perhaps, an uncomfortable quiver.

A shake.

A violent rattling crying for help.

These twitches on our faces, these smiles

You see,

Are but thin, fragile masks amongst many-a-mascaraed  
parties.

They convince us we can free fall from the highest points  
around the city

And glide, fly, swirl across the skies

Only to land face first. Knees bent. Arms broken on the  
side of the concrete floor.

A shuffle and hip drop as we move together through this  
landscape of life,

Hiding the pain that beats silently in the corner rooms of  
the heart,

While the mind races through the whirlpool of existential  
dread,

And fantasises about the joy of a looming end to a  
confusing choreography.

In just a second it will all stop...

Cease to be life.



Leave behind the long, slowness of it all.  
Breathless.  
Freeze frame.

**Irma Estopina**

**REST IN DANCE**

No meio da união

- eu dizia-

- dizia eu: dançar no meio da união  
para não ficar

é tudo muito incerto

de olhos vendados para a vida, não é?

solidão

borboletas que não aprenderam

a descolar as asas

desespero do toque

como ameaça

a dança é o desprendimento do medo

em novas ilusões

mecanismos que unem e se afastam

quando o incerto precisa

de se esconder dentro do remoinho do peito

podemos a sós dançar

e expandir até a mão

e o peito alheio

colisão naturalmente unificadora

podemos unidos dançar

uma transição metafórica da cura

perante a ameaça ao amor

porque as ameaças  
elas abrem

elas abrem um portal de ódio  
ao toque de outra pele

dança como movimento das palavras que se falam  
sem palavra  
explodindo no “Rest in dance”

deixar rastos de uma exaustão  
para outra exaustão vívida

No meio da união  
- digo agora-  
- agora digo: dançar no meio da união  
para ficar em paz

TODAS AS MANHÃS

ACORDO

ENVOLTA nessa nomear  
que não se  
SEI  
SE ESTREZA  
FICAR? SE QUÊS  
QUE PASSAS POR COMO ESTA  
AZUL LUZ QUE PASSA POR  
ENTRE ESTAS CORTINAS FECHADAS

DECREVO mas que vejo  
que  
SEGUUUUURAA

de outros  
EU EU EU  
EU EU  
de outros  
Lencos  
Lencos  
que nunca vou  
Coo o o  
a a a a a a  
e e e e e e  
R R R R

SE SENTE COMO uma manna feia  
SENSAÇÃO que INVERNO  
ENTRE OS  
SABEREMUNCA que não sei discernir  
IMPERSCRITÁVEIS  
desertos  
Cidades  
pelos desertos

CASAS ANDE  
DESERTAS POR

caminha PASSOS

LARGOS  
SEEEB  
UUUUUR  
OOOOO  
OOO

MEU O  
ENCONTRAM PASSO COM  
DESERTAS  
CIDADES  
PASSO ANDO  
SEMPRE PARA O sempre  
M O M O  
E G O  
M ANDA  
PARA DESCONHECIDO  
que não TEME

SEU CAMINHO  
de ceito que o seu se esconde  
esconde  
dias os que querem  
GRITAR  
M E N  
P E T  
E S

Todas as manhãs acordo.

Envolta nesta sombra azul que não sei nomear,  
Não sei se és calma, se és tristeza,  
Se vieste para ficar.  
Sei que és poesia, que passas por mim como esta sombra  
azul,  
luz que passa por entre cortinas fechadas  
que vejo, mas não sei ver simultaneamente  
que se sente como uma manhã fria de inverno,  
entre os lençóis  
frios.  
Sensação que não sei descrever, mas que sei sentir  
nos meus ossos  
    nos meus  
        olhos  
    e nas minhas pernas  
que andam todos os dias por esta cidade deserta,  
que andam sempre para o sempre como quem  
anda para o desconhecido que não teme  
    lentamente.

Todos os dias ando.

Passo por cidades desertas que me encontram.  
Passo com o meu interior deserto pelas cidades  
desertas dos outros.  
Desertos insondáveis e imperscrutáveis que nunca  
saberei ler.  
Pelos quais nunca andarei segura.  
Desertos que vejo, que descrevo, mas nunca saberei  
sentir.

Vales e mares de um outro eu, de outros lençóis  
que nunca vou conhecer.

Casas desertas, por onde o vento caminha  
    a                    passos                    largos

e seguros.

Certo do seu vazio silencioso.  
Certo de que o seu silêncio esconde vida,  
esconde mentes que querem gritar.

CASAS

AZUIS

por caminham

CORPOS

DESERTAS

onde

que APAGAMOS.

DESERTAS DESOLADAS

CASAS POR

AZUIS

um um vento

que me CONVIDA

se sentir.

DE CORPOS QUE VEJO MAS

nunca irei conhecer

conheço os meus



CORPOS que sei descrever,

ao qual não sinto

MAS NÃO SEI

SEI DESCREVER QUE

O FRIO.

DESERTOS

meus

e MARES, O FRIO

que me ENVOLEVA

MAI

SENTIR

COM ROSAS CAMINHOS para

UM LUGAR familiar

QUE desconheço.

LÂNCIOS

SILÊNCIOS

Silências

BARULHENTOS

lentamente

seeeeg  
grrrrrr  
AAAME  
nt  
e.

de vidas  
que sei  
DESCREVER  
MAS  
NUNCA

IREI VIVER,  
nunca  
IREI VIVER.

de corpos que me  
RODEIAM,

Casas, azuis, desertas, por onde caminharam corpos  
que apagámos.

Casas azuis desertas, desoladas por um vento que me convida, mas ao qual  
não sei sentir o  
frio.

Que sei descrever, mas não sei sentir.

De corpos que sei descrever,

que me rodeiam,

silenciosos

nos seus caminhos para um lugar familiar que desconheço.

Silêncios barulhentos que me rodeiam,

de vidas que sei descrever, mas nunca irei

viver.

De corpos que vejo, mas nunca irei conhecer

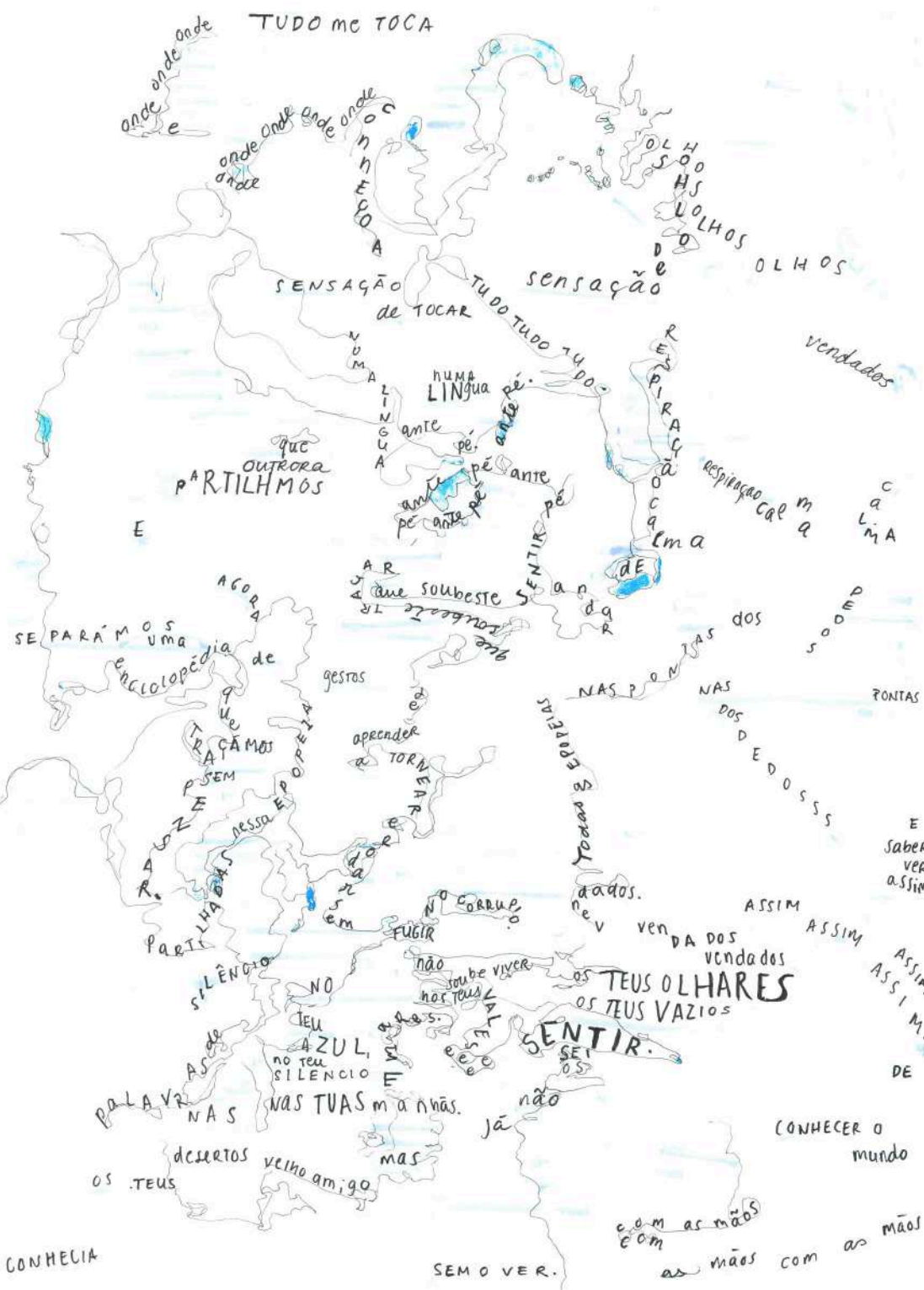
como conheço os meus desertos,

os meus vales e mares,

o frio que me envolve

lentamente

seguramente.



TUDO ME TOCA

onde onde onde  
onde onde onde

antes antes antes

OLHOS OLHOS OLHOS

SENSAÇÃO de TOCAR

sensação

TUDO TUDO TUDO

verdades

NUMA LINGUA

que OUTRORA PARTILHAMOS

antes pé. antes pé. antes pé.  
antes pé. antes pé. antes pé.

RESPIRAÇÃO CALMA

respiração calma

CALMA

E

AR que soubeste

SENTIR a dor

NAS PONTAS DOS

SÓ O ME

PONTAS

SEPARA M OS

uma ENCICLOPÉDIA de

gestos

aprender a TORNEAR

NAS PONTAS DOS OSSOS

E Saber VER a SIM

TRAIÇÕES

RAZÃO

PARTE

SILÊNCIO

em FUGIR

NÃO CORRUPÇÃO

ASSIM ASSIM ASSIM ASSIM

NO AZUL, no teu SILÊNCIO

que não sabe viver nos teus VALS

TEUS OLHARES OS TEUS VAZIOS

SENTIR. SETE OS

PALAVRAS

NAS TUAS mãos.

Já não

CONHECER O mundo

OS TEUS desertos

velho amigo

com as mãos com as mãos

CONHECIA

SEM O VER.



onde tudo me toca

e onde conheço a sensação de tocar tudo.

Sensação de olhos vendados, respiração calma,

de andar nas pontas dos dedos e saber

ver

assim.

De conhecer o mundo com as mãos, sem o ver.

Conhecia os teus desertos, velho amigo, mas já não os sei sentir.

Os teus vazios,

os teus olhares vendados,

todas as epopeias que soubeste traçar, que soubeste sentir

pé                    ante                    pé                    ante                    pé

numa língua que outrora partilhamos e agora separamos,

uma enciclopédia de gestos,

de aprender a tornear,

a rodar sem fugir no corruptio.

Não soube viver nos teus vales e mares, no teu

azul,

nas tuas manhãs e no teu silêncio barulhento.

Nas palavras de silêncio partilhadas nessa epopeia que traçamos sem pensar.

C  
A MINHO sempre  
sempre  
C A M, N H E I.

caminhos POR  
que  
existem JÁ  
mas  
nãO  
CONHEÇO nem ANDEI, senti senti senti.  
PO QUE JÁ

C O R

ACOLHO que  
como  
um velho  
A M I G O  
que em tempos

se  
sentou  
na  
mesma  
casa

A T R A N S M I D O

que  
s  
e  
n  
t  
i

u o mesmo VENTO

A PASSAR A PASSAR  
AZUL E FRIO

A  
Z  
U  
L  
E FRIO.

que sentia o meu vazio  
como se fosse  
seu seu seu.  
dançou palavras

que ou vira  
MAS não conhecia

Vazio  
AZUL  
calmo e  
DESTE DESERTO TRISTE  
que conheço

de vida, de ser.  
DESERTA. DESERTA  
ME PERTENCE.

POESIA (QUE)

NADA  
NADA  
nada

DESERTA.  
nesta casa  
nada me pertence  
nada  
NADA

EXISTIA  
A A N T E S  
T E S S A

ME PREENCHE ME  
TUDO ME  
ONDE  
R O D E I A

MAS  
MAS  
M A S  
P E R T E N C E .

ANTES  
de a  
caneta

CONHECER  
O PAPEL. O PAPEL.  
O PAPEL.

Caminho,

como sempre caminhei.

Por caminhos que já existem, mas não conheço  
nem andei.

Corpo que já senti, que acolho como um velho amigo  
que em tempos se sentou na mesma casa deserta  
que eu.

Que senti o mesmo vento a passar, azul e frio.

Que senti o meu vazio como se fosse seu.

Que dançou palavras que nunca ouvira mas  
conhecia,

poesia que já existia antes de a caneta conhecer  
o papel.

Nada me pertence nesta casa deserta.

Nada me pertence,

deserta de vida, deserta de ser.

Vazio azul, calmo, triste,

deste deserto que conheço e me preenche  
onde tudo me rodeia, mas nada pertence

TUDO-que PASSASTE

GRANDIOSO SILENCIOSO

ASSOS  
CERTOS  
EM  
direção  
ao desconhecido.  
FAMILIAR

esta GRANDIOSA  
que  
D-OU  
que Soubeste  
CO-NHECER  
CONHECER

ACASO FELIZ  
que soube  
ACONTECER

SILENCIOSAMENTE

FORTUITO  
ENCONTRO  
sozinhas  
da MULTIDÃO  
DISTÂNCIA

de olhos  
de mãos  
dos  
e de

adivinhas  
nas  
quais

TUDO  
O QUE  
percebia no teu  
DESERTO

deserto  
de vida  
M. Mais  
A  
IS  
VIVER  
de VIVER  
de ser  
DESERTO

MAIS  
MAIS  
MAIS

PERCORREMOS em

CONJUNTOS

SCORPOS  
vizinhas  
CASAS

Caminhos  
que

sozinhas

tudo que passaste no teu gesto

silencioso grandioso

de tudo o que te pertencia

e que soubeste conhecer,

silenciosamente,

de olhos vendados.

De tudo o que percebias no teu deserto,

deserto de ser, deserto de viver

mais.

Caminhos que percorremos

juntos

sozinhos.

Casas vizinhas nas quais adivinhas a distância,

sozinhas na multidão.

Encontro fortuito no vazio, acaso feliz

que não soube acontecer.

Passos certos em direção ao desconhecido

familiar.

CERTEZA

FAMILIAR

que vive no meu

V A Z I O

CERTEZA  
Certeza  
CERTEZA  
cerieza  
CERTEZA

de que  
tenho tudo  
E QUE

NADA ME  
PERTENCEEEEE

que tudo me é

FAMILIAR  
Familiar

FAMILIAR

CERTEZA

CERTEZA que

CRIE

CONHEC

NUNCA

nunca

CERTEZA  
- QUE JA  
EXISTIA  
- ANTES  
- DE ME  
SER  
FAMILIAR

CERTEZA  
DE  
que tudo  
da era  
poesia  
antes de o meu  
corpo a  
tocar.

44

Certeza familiar que vive no meu vazio,

certeza de que tenho tudo

e de que nada me pertence,

que tudo me é familiar,

mas que nunca conheci,

certeza que criei, que já existia antes de me ser familiar.

Certeza de que tudo já era poesia antes de a tocar.

**Diana Almeida**

## **O CORPO E A SUA MEDIDA**

Sendo o corpo confluência  
carne e juízo jogo proscrito risco  
casa desejo aberto à carícia  
da mão que pinta  
a pele poro a poro  
procuramos medida  
para nele habitar sem receio nem rancor.  
Assim se move o corpo pelo espaço  
cruza  
o canal de água oblíquo pedindo lugar  
enquanto calculamos seus contornos  
esgaçados na luminescência fosfórea.

Ontem acordei na floresta era verão  
mas o frio corroía até ao osso  
deitei-me no lago mais fundo,  
entre as serpentes sonhei.

Sendo o corpo retrato  
linha perspectiva lição anátema  
segmento secção arranjo  
objeto dissecado pelo “crítico consistente”  
que nele busca sinal de mestria  
mais do que amor  
procuramos rebentar essa medida.  
Por isso  
Yadwigh  
jaz de perfil



seu decote de cabelo entrançado  
esconde revela o bico dos seios  
pedindo recorte para álbum de recordação  
mais do que entrega.

Sob a malha translúcida  
(mal)

seguro meu gesto  
Yadwigh  
contra o foco de luz que me lança na parede  
contra o fundo do olhar do espetador que se ergue  
no tablado improvisado pelas leis do vírus.

Sendo o corpo dupla norma  
narrativa ditado restrito enredo possível  
aberto somente à suspeita de tal senda  
por exclusão de tudo o resto que ensinam  
(mas realmente não se diz nem se percebe)  
procuramos ampliar tal medida  
brincando  
ao sonho. Dobra-se, então, a preceito  
do avesso o molde  
binário instigando  
frágil trânsito entre  
dois pontos que marcam  
espaço-tempo projetado  
plural possível encarnação.

Deixo o lago e caminho  
para o lugar de ser visto, adoto  
a postura clássica do nu reclinado  
escondo o sexo entre as pernas paralelas

estico o braço no gesto de  
Yadwigh  
com ela sonhando  
entre as folhas ampliadas da floresta  
imaginada além de proporção possível  
permaneço.

Sendo o corpo coeso  
percepção centro carnal  
mais humano (menos  
animal vegetal mineral e  
demais categorias de exclusão  
intersestada)  
mais racional (menos  
onírico intuitivo sujeito a qualquer  
desmando)  
mais fechado (menos  
fluido e mágico) procuramos  
explorar novos domínios.  
E assim caminhamos  
pelo chão

esticando nossas patas  
rosnando  
deixando cair cuspo  
rolando os olhos em marciais preceitos  
que nos transportam  
além de mais comezinho porte.

Eu vertical  
Reta seta de fogo aéreo permaneço  
imóvel no limiar agora  
banhada pela luz

crua da cidade à noite  
além das portadas e de  
súbito deixo-me rasgar  
pelas garras desço os braços  
len-ta-mente  
meu rosto um esgar de bicho mau.

Sendo o corpo rei e senhor  
(que não senhora nem rainha)  
de toda a extensão material  
que de um ponto se alcança  
até ao infinito em forma  
de fazendas cercas construções  
e demais abrigos edificadas  
por testemunho de nossa urbanidade  
buscamos rebentar fundações  
perguntar

porque deixámos a floresta

onde as árvores continuam  
a trocar ternos sussurros.

Disputamos, pois, a prevalência  
de cimento sobre terra  
cujo pó voltaremos a criar  
e a competente velocidade  
dos corpos no embate  
contínuo sem desejo refém (o)cioso.

Água fogo terra e ar  
neles navegam palavras

terno eflúvio perpassa  
nossos corpos            fendidos  
amor-                        osos  
rito morte (con)fabulação.

Sendo o corpo plural  
linhagem milenar que  
nas células assinala  
ténues fios padrões  
sangue e memória  
a porosa mente comun-  
ica simultânea  
sincrónica dimensões  
re-  
clamamos ação diferida  
e/ou  
mais cultivada  
intuição  
por seguir em liberdade  
cada instante.

As extremas de consciência  
sua arte seu processo  
demoram segredos  
por isso  
percebemos  
potência na escuridão  
revelando novas vias.

Os leões são espíritos  
matéria transmutada  
e eu na sua pele

ao encontro do vosso olhar

habito a selva mais densa.

---

\* Reflexão poética sobre a dança-performance *Sonho que não se pode quebrar e não se pode quebrar e não se...*, de A. ves, que estreou na Rua das Gaivotas 6 a 22 de outubro de 2020. Uma primeira versão deste texto foi publicada [online](#) no site Rua das Gaivotas 6.

**Fabíola Paes de Almeida Tarapanoff**

**LIVRE, A ARTE ESPERA (E DANÇA)**

Alma livre  
Coração atento  
Pulsa no ritmo  
Do vento  
Liberta as dores  
Alimenta amores  
O pulsar do corpo  
Renova o todo  
Liberta a mágoa  
Jorra como  
Pura água  
Recria o indizível  
Como palavras ao vento  
Poesia de um movimento  
Celebra a vida  
Mesmo quando a morte se aproxima  
E a guerra se faz presente  
Caem lágrimas e  
Se destroem sonhos  
E a vida não amansa  
A arte liberta a mente  
É rebeldia contra a corrente  
Revoluciona e traz esperança  
E na poesia sobre a dança  
Ou no corpo que escreve o movimento  
Se reescreve o destino e o tempo  
E nessa contradança  
A menina do olho ainda dança  
Como dizia a Baby

Do Brasil  
Os olhos reviram e se voltam ao céu  
Coração ao léu  
E mesmo triste com tudo que viu  
Pede como uma prece  
Resiliência e força  
Pureza de criança  
Reescreve a história  
Eterniza o momento  
E nesse contratempo  
Esse corpo que se esconde  
Ferido, refugiado  
Que espera, alcance  
A liberdade  
Que tanto almeja  
E que se revele em um compasso  
No ritmo do espaço  
Reencontre paz e abrigo  
No abraço amado  
De lágrimas, se converta  
Em sorriso incontido  
E que depois do salto  
Para o abismo  
Reencontre novo sentido  
Celebre a família  
Em movimento  
Que se refaz  
Sele novo destino  
Recrie a vida  
Em palavras e novos ritmos  
E se aninhe  
Em paz.

**Benjamin Virasoro**

## **BAILO Y CANTO COMO EL VIENTO**

Ando suelto como el viento  
Que vuela, que anda, que baila  
En constante movimiento.

Viento, marea, oceano invisible  
Que corre y que no moja,  
Brisa, música que levanta,  
Que en susurros canta,  
Que viajar hace a una hoja  
Y bailar hace a las plantas.

Como el viento canto y bailo  
A todo momento,  
Solo o con quien quiera gozar del encanto de  
encontrarse uno bailando,  
Libre del tédio y curado del espanto.

Dicha gratuita la de bailar  
Sin peros ni porquês,  
Donde sea, en cualquier lugar,  
Como quien se siente rico  
De ver un gratuito atardecer.

Sin tapujos ni restricciones  
Se ha de bailar,  
Como el viento que baila, baila y baila en constante  
libertad.



**Alexei Sokolov**

**CONTROVERSIAL SONNET**

я танцую не зная движения танца  
как глухонемой читаю их по губам  
пытаюсь делать ответные знаки наощупь  
но как нетрудно понять лишь обезьянничая  
простишь мне эту неловкость мышц  
я не могу обещать что за неделю исправлюсь  
не буду учиться правильно ставить ноги  
и слышать ритм не головой а всем телом  
я знаю что мне это черт возьми нужно  
что это важнее всего остального  
за эти двадцать с чем-то там прожитых лет  
я понял что высшая радость потери себя  
не дается по благословию свыше  
а достигается только вместе с мозолями

## CONTROVERSIAL SONNET

(translated into Italian by Vanessa Montesi)

Ballo senza conoscere i movimenti della danza  
Come sordomuto li leggo dalle labbra (le tue)  
A tentoni mi impegno a far cenni di risposta  
Ma come è facile capire solo scimmiottando  
Perdona questa mia goffaggine  
Non posso promettere di cavarmela in una settimana  
Non imparerò a star fermo sulle gambe  
Né a sentire il ritmo col corpo e non la testa  
So che ne ho un maledetto bisogno  
Che è più importante di ogni altra cosa  
In questi venti e più anni di vita  
Ho capito che la gioia assoluta sta nel perdersi  
Non arriva dall'alto di una benedizione,  
Piuttosto si raggiunge a terra, coi calli.

## **Fatima Fernandes da Silva**

### **MILONGA**

O aroma da menta paira subtil por entre acordes que vagamente recordo. Espero a música que me leve longe, a uma Buenos Aires sonhada. O chão negro ainda se vê, bordado de pequenos bancos vermelhos, quadrados, que aguardam quem há-de chegar. As paredes sobem, oblíquas, laranjas, até ao tecto. Moldura de mil passos que adivinho aproximarem-se para encherem o espaço de sons, de movimentos. Pura arte. Alegria. Desejo e dádiva.

Quando chegarem já a música há-de ter transformado este lugar num qualquer baile argentino, já a noite há-de ter anulado a distância, já aqui será lá, já estaremos nesse espaço de dançar. E quando chegarem todos, muitos primeiro, muitos aos poucos, a seguir, quando o chão deixar de se ver, atapetado por sapatos de diversas cores e formatos, quando os sons quentes preencherem o espaço em volta do círculo imaginário, então hei-de achar-me nos braços de alguém, nuns quaisquer braços que me abraçam, numa união íntima e fugaz.

Continuo à espera desse tempo de vida, continuo sozinha nesta sala fria, os sapatos inúteis escondidos num saco envergonhado, que não se abrirá.

## Francesca Gironi

Poema ritirado da coletânea *Abattere i Costi*, Miraggi, 2016

### CODA

Da quando la colonna  
vertebrale ha smesso  
di vibrare, da quando  
non ingoio più cielo  
a colpi di respiri, l'affanno  
spinge all'altezza dell'ultima  
vertebra, si ribella al peso  
sull'orlo della sedia.  
Ho una coda, un residuo  
preistorico, animale  
che urla per uscire, timone  
che muove al contrario  
le mie direzioni, devia  
il progetto, non rassicura.  
Ho una testa e una coda  
selvaggia che si ribella,  
strapperà i tessuti a morsi,  
farà di me creatura  
da circo, femmina  
da bestiario, m'impedirà  
di sedere o riposare  
supina, sarò costretta  
a misurare la distanza  
cielo terra con la schiena,  
nessun antinfiammatorio  
potrà tenere a bada  
questa furia che m'impedisce

di aderire alle superfici  
piane e mi scaraventa  
a forza fuori dalla forma  
comune della mia specie.

## IL DIRETTO INTERESSATO

Poema retirado da coletânea *Il Diretto Interessato*, Marco  
Saya, 2020

Chiedimi se sono viva  
controlla il polso  
se c'è polso, balliamo?

Chiedimi se sono viva  
perché mi manco  
dalla testa ai piedi  
il confine della pelle  
non sento divento  
carta da parati cielo  
prolungamento.

Ridisegna i miei confini  
prima che scompaia  
pizzicami per tenermi sveglia  
ricordami che ho gambe  
e braccia e ossa so danzare  
ricordami il disegno  
della colonna vertebrale.

Sono tre onde  
ora se le vuoi dimenticare  
s'infrangeranno  
si spargeranno senza stretta  
delle tue braccia  
senza limite d'abbraccio  
io non so come tenere insieme gli archi

da questa rampa di decollo  
chiedimi se si vola

se c'è polso,  
balliamo?

**Martina Cosa**

**WRITTEN IN YOUR STEPS**

Written in your steps  
Is the echo of a thousand prophecies  
no longer lingering on the brink of time  
Overflowing from the thirst in your eyes  
Devouring the very marrow from my hips

Written in my mind  
Endless drafts of unfinished manuscripts  
Which you illuminated freehand  
Following invisible lines  
Once engraved in our heathen past.

Mark me well or else I fear  
I will never recover from that gaze,  
From the blinding glint of your skin  
Foretold by weary crimson lips,  
Longing to yield under my touch.

Mark me well when I whisper  
The truth of a wicked crime  
The one I am surely to commit  
Once I give in to the lust  
Of the unfathomable depth of our dance.



## APOCALISSE NOTTURNA

Apocalisse notturna,  
Strade silenziose e respiro sospeso.  
L'accesso al presente è negato  
e ci riporta all'unica via percorribile:  
Le mura.  
Nella circoscrizione  
Ho trovato rifugio.  
Nella disillusione  
Ho trovato riposo.  
La comprensione totale mi sfugge  
Ma la ricerca esige sangue.

Tra il respiro di queste pareti  
Vedo aprirsi crepe invitanti.  
Ne escono mostri ancestrali  
A cui a stento so resistere.  
Trovo la forza di restare me  
in questo passo a due con la morte  
Perché c'è ancora fede  
nel mio canto interrotto.  
Fede nell'uomo e nel suo pianto,  
Fede in te e nel tuo corpo,  
Nelle tue parole che fanno da eco  
Ai movimenti delle tue mani  
Che raccontano all'aria  
Di tutti i sorrisi infranti,  
Di tutti i tuoi piani.  
Parole che portano tuoni  
E nel buio dell'attesa,  
Veracità e dolore.

Sopravvivere alla notte  
È il nuovo obiettivo.  
Beffarsi della sorte  
E continuare il cammino.  
Anche il sole, inconsolabile,  
Sorge comunque,  
E ironicamente ci ricorda  
La bellezza di saper tornare  
Sui propri passi  
Anche senza scarpe,  
Basta farlo sulle punte.

## **Sholeh Wolpé**

### **KEEPING TIME WITH BLUE HYACINTHS - A NOWRUZ SONATA IN 7 MOVEMENTS**

#### ***Prelude***

In the pause between spring rain  
a woman pirouettes in a field.

Her skin is a thousand mirrors

#### ***1st Movement***

A young girl, pigtail tied back  
with pink bows wide as her smile,  
in a purple dress with puffy sleeves,  
new red patent-leather shoes with  
shiny straps that crisscross over  
white ruffled socks, waits eagerly.  
Mother has set the haft-sin table for Nowruz.  
A goldfish in a crystal bowl;  
an egg that will roll when the bull tosses  
the world over to its other horn;  
and seven tokens starting with sin, the Persian S:  
sabzeh — samanu — senjed — seer — seeb — somāq  
— serkeh

If children were allowed the word “orgy,”  
this is what they would imagine, this  
table laden with all-you-can-eat clouds  
of scented Yazdi cotton candy, globes  
of creampuffs, almond baklava dripping

with buttery syrup, sliced yellow cake so moist  
it glistens, saffron cookies that crumble  
in watering mouths.

### ***2nd Movement***

This year a Simourgh egg sits  
on every haft-sin table. Large  
and golden, it twirls like a planet, mesmerizes  
even the bulging eyes of Haji Firuz.  
And on the thirteenth's day  
of the new year, everyone puts the egg  
under their pillow to keep it warm.  
At night, we take it up to the roof, singing  
our rebellion to the moon: Allah-u-Akbar,  
while the Shah's men shoot in the streets.  
But when the time comes,  
the egg hatches a slathering wolf.

### ***3rd Movement***

The goldfish on the haft-sin table is as far  
from home as my family in exile.  
My life whirls:  
DC, Baltimore, Chicago, LA, colleges,  
love affairs, broken hearts, homes, disappointments,  
celebrations.

Twenty, thirty, forty, a hundred . . .  
I'm a thousand years old and still  
the seven-sin table in my mother's house  
remains unchanged:

sabzeh — samanū — senjed — seer — seeb — somāq  
— serkeh

#### ***4th Movement***

We collect languages, flags, learn  
to cook macaroni and cheese, drink coffee,  
and replace Googoosh with Madonna,  
Gharib Afshar with Jay Leno,  
but make no mistake, we never lose our voice.  
Seda, Seda, said Forugh Farrokhzad,  
tanha sedast. Seda keh jazbeh  
zare-hayeh jahan khahad shod.  
Chera Tavaghof konam?

I channel her voice:

Voice, voice, only voice remains.  
Voice seeping into time.  
Why should I stop?

#### ***5th Movement***

In Los Angeles a rock smashes  
through the kitchen window, lands  
on my mother's haft-sin table,  
a new S: stone  
In my language the liver is dearer  
than the heart, yet  
when it is torn, it's the heart that cries.  
If we pile our stories high,  
maybe we can reach God.

But for now, mother keeps  
the jagged rock that came uninvited,  
on her table:  
sabzeh — samanū — senjed — seer — seeb — somāq  
— serkeh . . . stone

### ***6th Movement***

Look. Now. Here. How I tremble  
before this table, a shimmering reflection  
in a thousand mirrors on a tall  
shapely woman. She pirouettes in baritone green,  
soft as Rumi's voice, sacred  
like seven songs salvaged from an eighth sin  
on a seven-sin table.

### ***7th Movement***

Everything happens in sevens,  
like the movements of this sonata  
each a samā— meditative pirouettes  
— between everything seen and unseen,  
stumbling on nothing.

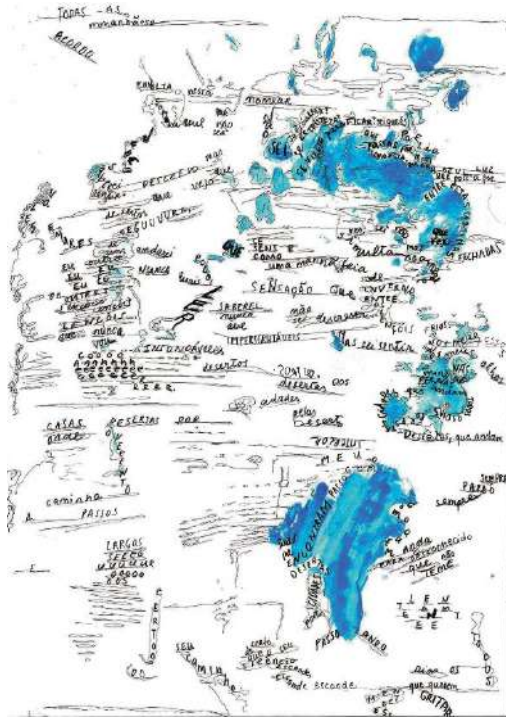
This is how we become pleasure,  
a dance, a sin, uncommitted,  
grace in movement, movement in grace,  
like the lifting of a hand, the back-bending rise  
of the chest, the rotation of the heart.  
Time passes us just as we each  
pass time, and this is how we keep  
time with the spring's blue hyacinths,

with the rotation of a goldfish  
searching for home.









Poetry is what a body does to language  
(Henry Meschonic)



Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00509/2020