

PALAVRA - PERFORMANCE

Ficha Catalográfica

A382p Alexandrini, Camila

Palavra-Performance / Camila Alexandrini . – 2017.

188 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Literatura. 2. Performance. 3. Palavra. 4. Teoria. I. Barberena,
Ricardo Araújo. II. Título.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CAMILA ALEXANDRINI

PALAVRA-PERFORMANCE

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Teoria da Literatura e linha de pesquisa Teorias Críticas da Literatura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre

2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CAMILA ALEXANDRINI

PALAVRA-PERFORMANCE

BANCA EXAMINADORA

Dr. Charles Monteiro

PUCRS

Dra. Cláudia Teixeira Paim

FURG

Dra. Maria Ivone dos Santos

UFRGS

Dr. Ricardo Araújo Barberena

PUCRS

Dra. Rita Terezinha Schmidt

UFRGS

Tese defendida em 06 de janeiro de 2017.

RESUMO¹

A palavra escapa. Aprendemos com o destino de toda palavra, isto é, escapar, que para **escrever** talvez não seja exatamente necessário ir mais rápido e, lá em frente, capturar as palavras. Antes talvez seja preciso deixar que elas cumpram seu ir e vir constante. Aprendo, sempre que diante de uma palavra, onde quer que ela esteja, que, para ler, lançam-se iscas e nada mais. Há anos observo as palavras; **por vezes**, anoto-as no anseio de capturá-las, mas isso tudo é em vão – elas sempre escapam. Não pretendo ser original ao perceber que, nas fugas de cada palavra, uma performance é ensaiada, a qual se repete a cada novo olhar sobre ela. Quem sabe o que eu precise fazer agora **é** continuar observando, para que os espaços de liberdade do dizer se mantenham em movimento e ativos através do meu olhar. No entanto, se para se configurar performance a palavra precisa ser experienciada, cabe também a mim, na situação em que estou, primeiramente reconhecer tal movimento das palavras, mesmo aquelas que aparecem momentaneamente silenciosas na página. Desejo fazer a palavra saltar e **escapar** das margens para que eu possa dizer: **literatura é performance**, sempre foi. Parece-me que a superfície e os diálogos por meio dos quais a literatura se organiza são esse começo que anseio desde o início **da** pesquisa, a fim de articular em meu trabalho que a **literatura** provoca desejo porque performa. palavra-performance. palavra-pluma. palavra-polvo. palavra despalavrada. palavra-povo. palavra-pele. palavra-pus. palavra-palatal. palavra-perdão. palavra-paranoia. palavra-paixão. palavra-pasmo. palavra-passante. pa-larva. palavar. paval... Não há resumo em matéria de palavra, não há projeto, há uma tentativa de pró-jeto, algo que se esforça para lançar-se, mas, ainda assim, escapa. Por isso, esta é minha tese, anti(-)tese, minha pró(-)tese, sobre a qual tenho tentado escrever: a performance das palavras, sobretudo, as minhas, sejam elas entendidas como teóricas ou não.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Performance; Palavra

¹ Resumo inspirado no texto “Suíte Acadêmica” de João Anzanello Carrascoza (2016).

ABSTRACT

This doctoral research titled *Word-Performance* has been developed out of the following areas: contemporary research on literature and performance. The dialogue between these two fields of analysis has proven to be exciting and promising, given that interdisciplinary research offers an unusual character to the literary. Many literary theorists use the word performance, or performative and performativity, as a concept to indicate the conduct, performance and behavior of certain literary, social, political forms. However, the performance here is first proposed as an investment to the availability of other spaces to what we call literature and therefore allow it to be understood, read and also developed via other theoretical methods. In this sense, from the relationship between the theory of literature and the other arts, because the performance is configured on the border between the performing, the visual and literary arts, has sought not only a dialogue with various theoretical contributions, but also provide another understanding of the literary text to the community academic as well as readers. Actually, a few years ago, even before the advent of technology, the literary text has reinvented itself through other media. In fact, what this study seeks to demonstrate is that the performance itself was always permitted to the reader, since the literature provokes more than just knowing something, it encourages us to go beyond the text itself, whether through singular marks in the course of reading, through the desire of understanding and responding to what is written, or by our own artistic action that comes from it. From this relationship a vast field of literary research and analysis is drawn, from which this thesis has been engaged in presenting a significant and qualified approach to contemporary research on literature. Beyond the complex and exciting contact with other arts, literature has much to reveal to researchers and readers.

KEYWORDS: Literature; Performance; Word

You can't catch me, I'm syntax free.

Sonic Youth

Digamos que eu tenha um compromisso. Digamos que alguém me interrompa enquanto estou trabalhando. Se eu me permito (...), então, eu entro na descontinuidade. Naturalmente, eu posso dizer: Não, não me aborreça”, perdendo assim a oportunidade de renascer.

John Cage

Como fazer, como eu vou fazer, o que devo fazer na situação onde me encontro, como proceder?

Samuel Beckett

A liberdade não é apenas um mistério; também é um objetivo e um ideal. O fato de o mistério não poder ser completamente esclarecido não impede que o ideal nos ilumine. O fato de o objetivo não poder ser totalmente alcançado não impede nem de tendermos a ele, nem de nos aproximarmos dele. Trata-se de aprender a se desaprender.

André Comte-Sponville

Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. Um livro tampouco tem objeto. Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos. Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora.

Deleuze&Guattari

Às palavras-livres

AGRADECIMENTOS

Aqueles que compartilham de uma linguagem comum – como nos conta Deleuze – são os que podemos chamar de amigos. Diz o filósofo, cuja perspectiva teórica me inspira tanto, que não se trata de compreender o que o outro diz, mas de, em uma espécie de *charme*, compartilhar da mesma compreensão inconsciente das coisas e do mundo. Nesse sentido, tenho diversos amigos, pessoas queridas que cruzaram a minha vida (algumas por mais tempo que outras) e que dividem um olhar semelhante ao espaço circundante e aos demais sujeitos. Tive sorte de tê-los durante a minha formação: acadêmica, como professores e colegas; profissional, como parceiros de projetos; emocional, como artistas e escritores; vital, como amigos, amor, gatos e família. Embora eu não escreva somente aos que detêm esse charme, é com gratidão que agora lhes entrego minhas palavras, a fim de que sejam nutridos em nosso convívio o afeto e a empatia.

NOTA AO LEITOR

Minha escrita mudou. Meu percurso de escrita mudou. Minha letra se modifica de acordo com aquilo que meu corpo e mente vivenciam. Os lugares pelos quais passei nesses últimos quatro anos fizeram com que minhas palavras se organizassem de outra forma, procurando manter certa poeticidade que, para mim, é um privilégio quando efetiva; tentando, porém, garantir dada clareza ao leitor que pode não ser o acadêmico ou o que não compartilha das mesmas referências teóricas. Talvez o leitor não perceba essa modificação, simplesmente por não fazer parte integralmente do processo anterior ao da figuração de uma palavra no papel. Mesmo assim, ele poderá perceber e se perguntar: O que houve? *Houve, mais uma vez, o desejo de deslocamento – uma nova poética.*

Tudo o que se propõe aqui está plenamente disposto ao desfazer, à atualização, à contestação: minha, após o encerramento deste texto; sua, a qualquer momento da leitura. Não há intenção unívoca na teoria que busco desenvolver, já que, lidando com uma noção – a de performance – tão volátil, não se pode garantir sequer compreensões compartilhadas a respeito do aporte teórico. Ao dizer que há uma busca por uma outra e nova compreensão da literatura, não há a pretensão de originalidade – já que reside em mim o desconhecimento ou o esquecimento do tanto que já se pensou sobre a literatura –, mas há a vontade de criação. Tal impulso, que se manifesta muitas vezes por meio da provocação com cara de rebeldia, é latente em minhas palavras e na ação que decorre delas. Seu princípio, no entanto, se encontra no desejo incontido por liberdade – escorrendo por páginas, letras, mãos e vida.

Ademais, como poderão identificar no início desta tese, em *Percursos Artísticos*, disponho as falhas tentativas de delimitar um objeto de análise, as próteses de um corpo que perdeu membros ao tentar caminhar na linha, o cambalear entre proposições teóricas, artísticas e vitais sempre em tentativa de. Não pôde ser diferente, escolhi não ser diferente. Entendo as (de)rotas como partes fundamentais desta escrita

e me aceito como um ser errante – ao encontro do que escreve e reescreve Haroldo de Campos, um dos primeiros poetas que me fez compreender o pulsar de toda escrita.

“começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabar começar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever...”².

Como minha escrita tem resistido ao apagamento do *self* – sabendo de mim, não posso me abster –, não só em *Percursos Vitais*, mas também nos intervalos desse texto, estarão presentes ensaios para uma reflexão corpórea. De outro modo, em meu corpo-palavra, vivo o que o penso, penso o que vivo. Espero que, se possível, cada interferência seja lida igualmente às demais palavras.

Além disso, minha escrita tem resistido ao papel, ela preferiria acontecer nas paredes, na tela do computador, nas caixas de sabão em pó. Ela tem resistido, inclusive, à própria palavra – preferiria ser só som, só imagem, só movimento. E por que ainda palavra-performance? Para que ela se choque consigo mesma e se estilhace, como performance da palavra.

² CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004, s/n.

IMPULSOS À AÇÃO

UM TEMPO PARA PERFORMANCE [19]

1. ESCRITA DA TESE: UMA PERFORMANCE DE LONGA DURAÇÃO [25]
 - 1.1. PERCURSOS VITAIS [26]
 - 1.2 PERCURSOS ARTÍSTICOS [34]
 - (2012) *Palavra-Performance: um estudo por vir* [37]
 - (2013) *Uma experiência da destruição* [53]
 - (2014) *Começos e Superfícies* [63]
 - 1.3 O MEIO COMO PONTO ZERO [69]
2. MARINA ABRAMOVIC ESTAVA ERRADA? [75]
 - 2.1 PERFORMANCES DE LONGA DURAÇÃO [76]
 - 2.2 IMPONDERABILIA [84]
 - 2.3 TERRA COMUNAL [93]
 - 2.3.1 *Método Abramovic* [95]
 - 2.3.2 *Lectures* [99]
3. PROJETO-OBJETO [117]
 - 3.1 OB-JETO [118]
 - 3.1.1 *“Eu sou o objeto”* [127]
 - 3.2 IDEIA DE PROJETO [132]
4. CONTAMINAÇÕES [137]
 - 4.1 PROTO-PERFORMANCE [138]
 - 4.1.1 *Performance e Literatura* [142]
 - 4.1.2 *Estudos da Performance: uma leitura indisciplinada* [146]
 - 4.1.3 *E continuo a escrever porque a palavra-performance depende desse movimento* [153]
5. PALAVRA-PERFORMANCE [159]
6. RELAÇÕES DE CONVÍVIO [180]

SOBRE AS IMAGENS

As imagens de **Escrita da tese: uma performance de longa duração** possuem suas referências indicadas no trabalho. Já as imagens em **Marina Abramovic estava errada?** são do site oficial da artista³, exceto as dos trabalhos *512 Hours*⁴ e *Confession*⁵. Os links em que se podem conferir essas imagens e os vídeos das respectivas performances estarão disponíveis nesta tese para o passeio online do leitor. Recomendo essa trajetória interrompida.

Os registros fotográficos das performances de Marina Abramovic foram ligeiramente modificados em relação ao seu tamanho, cor e foco. Como esta segunda parte, entre outras disposições, busca apresentar o trabalho da performer ao público-leitor que porventura não o conheça, as imagens possuem a função referencial dos trabalhos anteriormente citados, mas, além disso, indicam um percurso de aproximação à performance tomado por mim. Dessa forma, os recortes produzidos em algumas das imagens propõem que o leitor encontre esse ponto em que convergem o meu olhar e aquele que, porventura, ele já possua.

Em **Projeto-Objeto**, as imagens dão o tom ao que este trabalho busca encarar, um objeto estranho, um encontro improvável, uma escrita desfeita – todos em ação. Mobilizadores de um certo desconforto, cada artista referido é um convite à intriga (no sentido de estar intrigado e dispor-se ao conflito, entrar na trama). Cada imagem, igualmente às anteriores, acompanha-me desde o principiar desta tese e – intencionalmente – não se mostram costuradas ao dizer.

³ Disponível em: <<http://www.marinaabramovic.com/>>. Acesso em 5 de agosto de 2016.

⁴ Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2015/03/uma-boa-performance-tira-tudo-de-voce/>> Acesso em 1º de julho de 2015.

⁵ Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2015/03/uma-boa-performance-tira-tudo-de-voce/>> Acesso em 1º de julho de 2015.

Em **Contaminações**, as poucas imagens indicam desvios em relação à reflexão – propondo a lembrança de que um ser vivente está sempre presente. A contaminação parte desse olhar imprevisível. As referências constam no próprio trabalho.

Em **Palavra-Performance**, nada ali é apenas imagem, considere tudo a *palavra-performance*. A referência trata-se apenas de uma exigência dos protocolos acadêmicos, pois, para mim, elas são transcrição⁶. Além disso, mostro estas imagens porque elas são “uma espécie de cristais nos quais se concentram muitas coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.35).

⁶ Tomando emprestado o termo de Haroldo de Campos (2011, p.10), o qual “expressa, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original), – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora”, busco evidenciar as ações de apropriação, deslocamento e recriação das imagens citadas nesse capítulo.

É preciso, mas não é preciso. Tal frase tem perseguido minhas produções, sejam elas acadêmicas ou não. Diariamente saio de casa e repito silenciosamente essas palavras: *É preciso!* As razões nem sempre são claras, os objetivos tampouco, mas há um pulsar que nos faz continuar, que nos faz traçar um adiante. Talvez seja esse o mesmo pulso dos escritores: *é preciso, mas não é precisamente* que palavras sejam encontradas e se coloquem dispostas ao leitor. Talvez seja essa a certeza de qualquer ofício que constrói uma história: imprecisamente continuamos. Preciso escrever, mas escrever não é preciso; escrever é uma trajetória precisamente imprecisa, tornando-se pleno descobrimento...

UM TEMPO PARA PERFORMANCE

Sei que o tempo nos parece sempre restrito porque nossas vidas têm sido dispostas a urgências não urgentes. A cada ano renovamos a promessa de viver uma vida viva e, novamente, caímos no vazio dos prazos a cumprir, das contas a pagar, do que é para ontem. O que proponho, a princípio, é que busquemos uma consciência maior do tempo presente. Para isso, gostaria que os leitores (1) se sintam confortáveis onde estão; (2) acomodem-se sentindo as pernas, o tronco, os braços e a cabeça; (3) respirem fundo quantas vezes for necessário para que o corpo seja sentido por inteiro; (4) observem com o corpo (não necessariamente com os olhos) *onde estão, com quem estão e por que estão* nesse lugar.

Para termos tempo, precisamos de um corpo. E esse corpo precisa reconhecer-se. Trata-se de um exercício diário que venho tentando desenvolver há, pelo menos, quatro anos. Não tem sido fácil, confesso a vocês. Sempre que me falta tempo, o que tem sido constante em meus dias, lembro-me de meu corpo. O corpo que sabe de si distancia-se do corpo que precisa de tempo, pois se precisa é porque lhe falta. O corpo não pode viver sem o corpo, o resultado dessa ausência é o corpo do tempo. É por isso, me parece, que os sistemas de controle de nosso século têm se revestido de poderosas tecnologias para otimizar o tempo. Quando se otimiza o tempo, perdemos o corpo. E corpo é espaço, não tempo. Se viver é também experienciar, como fazê-lo sem um corpo?

Há dez anos a literatura tem me proporcionado muito. A teoria, por sua vez, tem me ensinado a ver potencialidades na literatura que a leitura descompromissada não deixava claro para mim. Interessada sempre em tudo, pude encontrar no campo da literatura comparada o incentivo à pesquisa sobre as artes. Além disso, foi aí que comecei a perceber a importância de não distanciar o corpo de minhas reflexões acadêmicas. Não me refiro aqui ao corpo simbólico ou a uma metáfora do corpo na literatura, mas ao corpo físico de fato – sobretudo aquele que se demonstra urgente por atenção, vitalidade e cura. Não se trata de uma ecologia corporal, a qual proporia

práticas de alimentação, aeróbica e meditação. Eu fumo, me alimento mal e não vou à academia. Em uma dimensão subjetiva, a aproximação entre a literatura e as demais artes me fez inicialmente compreender o quanto a literatura interferia e (re)construía minha percepção do mundo e de mim mesma. A percepção do meu corpo enquanto reorganização do tempo em espaços foi lenta e de difícil aceitação. Hoje posso perceber com mais clareza a disciplinarização pela qual o corpo passa não só na universidade e compreender a dimensão ético-político-social dos corpos que a literatura agencia. Comecei inserindo anotações de minha rotina diária em meus textos. Após isso, passei a realizar pontuais interrupções nas palavras por meio de imagens do meu corpo, principalmente as mãos e a boca. Em seguida, compreendi que a vida vivida não poderia ser apartada de meu pensamento. Portanto, me permiti compartilhar com o leitor arquivos pessoais, como e-mails trocados entre outros papéis. Me permiti desenhar, enquanto escrevia para um livro-provocação que compartilhei online. Me permiti colar, para obter camadas e imagens que minhas habilidades de desenho não me permitiam criar. Me permiti serrar livros e projetar palavras para desmembrar a palavra do papel por meio da força ou da imponência. Preferi dizer sim à possibilidade de tocar um instrumento que pouco domino e realizar intervenções e invenções musicais⁷. Me desmembrei para integrar meu corpo ao meu pensar – prática, como já mencionei, nem sempre fácil na universidade.

Pois bem, e onde está a performance? Uma possível resposta para essa pergunta está atrelada a outro questionamento: *Onde está a literatura?* Abro centenas de livros que empilho pela casa, leio na folha de rosto o indicativo de obra literária. Continuo a busca, consulto teóricos, navego por centenas de páginas na internet. Do lado de fora, compareço a palestras, eventos, feiras; converso com escritores, colegas, professores. Algo ali se constrói no campo da literatura, mas eu não a reconheço inteira. Cotejo perspectivas, lanço hipóteses, vivencio este desconforto que tem sido um dos principais motivos de ainda estar na universidade: **a busca infundável pela literatura**

⁷ Registro de duas experimentações musicais no festival local *Jazz No Hope* (3ª edição), em 2016, com Adriana P.K. Disponível em: <<https://caosmose.bandcamp.com/>> Acesso em 14 de novembro de 2016.

que não é só feita de palavras (ou pelas palavras que não são apenas texto). Tenho me empenhado em ser clara e, em alguma medida, didática – como tento ser agora –, a fim de integrar diferentes leitores ao meu texto. Não sei se tenho conseguido, pois o que almejo antes é desconstruir a expectativa desse leitor que dedicará seu tempo à leitura de minhas palavras. Gostaria de, no fundo, elaborar uma escritura em que ele pudesse habitar, onde seja possível o encontro com aquilo que já não é mais após tornado palavra.

A performance pode ser entendida de diversas maneiras, há estudos dos mais variados sobre ela. Vamos, então, entendê-la, nesse primeiro momento, simplesmente como *a integração de manifestações que se dão a partir de um corpo*. Sendo assim, o exercício que fizemos no início desta introdução poderia ser uma performance. A rotina matinal, o caminho percorrido até o destino pretendido, as ações realizadas para integrar esse espaço de chegada poderiam ser uma performance. As ocupações nas escolas, as manifestações políticas na rua, o snapchat em meio à multidão, tudo isso e mais poderia ser performance. Portanto, eu gostaria de aqui, nesse instante-já, poder mostrar a vocês a performance da literatura, ou a *palavra-performance*, sem ser necessário escrever um texto. Mas esse é mais um dos paradoxos constituintes do meu fazer. De qualquer modo, o que esta tese irá propor é que se entenda a literatura como performance, e mais, que a literatura se escape dela mesma, a fim de ser *palavra-performance*.

Não se trata de um jogo terminológico, em que as estruturas se mantêm incólumes, tampouco uma aproximação anestesiada dos campos de estudos. Não se trata de uma metáfora, tampouco de uma profanação. A performance direciona-se a *tudo*. Richard Schechner, um dos principais teóricos dos estudos da performance, dirá que *tudo* pode ser entendido como performance. *Explico-me*, pois, como professora, percebi o quão necessário é, por vezes, se fazer entender.

No ano de 2014, mulheres corriam nuas pela cidade⁸. Gosto muito dessa imagem e gostaria que vocês a imaginassem enquanto falo. (a) Sob o ponto de vista das leis que regem a nossa sociedade, tal ato poderia ter sido considerado inapropriado, sob pena de detenção. (b) Já a partir do olhar que percebe essas mulheres interrompendo a ordem cotidiana, ver uma mulher nua passar pela janela do ônibus pode ser uma mais ou menos agradável surpresa. Diante dessas mulheres, que sem pudores, exibem o corpo nu, (c) poderíamos cogitar também uma manifestação artística. Até mesmo, (d) o discurso psiquiátrico, principalmente aquele que indica estatutos de normalidade, foi uma das ferramentas de assimilação do incompreensível. Eu as vi como palavras em ação e fuga de si mesmas e – novamente, *isso não é uma metáfora*.

A performance está em todas essas esferas: na política, na antropologia, na sociologia, na sexualidade, na literatura e em tantos outros campos das ciências – não apenas as humanas. (Observem que me refiro até agora à *performance*, não à *arte da performance*, que, de acordo com teóricos como Jorge Glusberg, Roselee Goldberg possui estreita relação com as artes cênicas e plásticas.) É cada vez mais plural o uso desse termo, *performance*, na abordagem de teóricos, profissionais, especialistas e outros cidadãos que não se encaixam nessas anteriores denominações, para indicar um “conjunto de ações/comportamentos”, as quais movem conhecimentos de áreas comunicáveis, mas de algum modo ainda distantes. *Explico-me novamente*.

Um corpo corre. Essa não é uma ação, mas ações. Se percebo a mulher correndo sob o ponto de vista da interrupção cotidiana, há várias ações que ali são desempenhadas ou dadas. O olho que a vê, o corpo que se movimenta, a cidade que para, a fotografia que circula pelas redes sociais, eu agora que falo sobre esse corpo, a reação de vocês ao me ler, a imaginar esse corpo e etc. Em outras palavras, no momento que percebo uma ação, posso vê-la isoladamente, sem agenciar outros discursos, ou posso entendê-la como agenciamento provocador de outros discursos. Nosso pensamento na

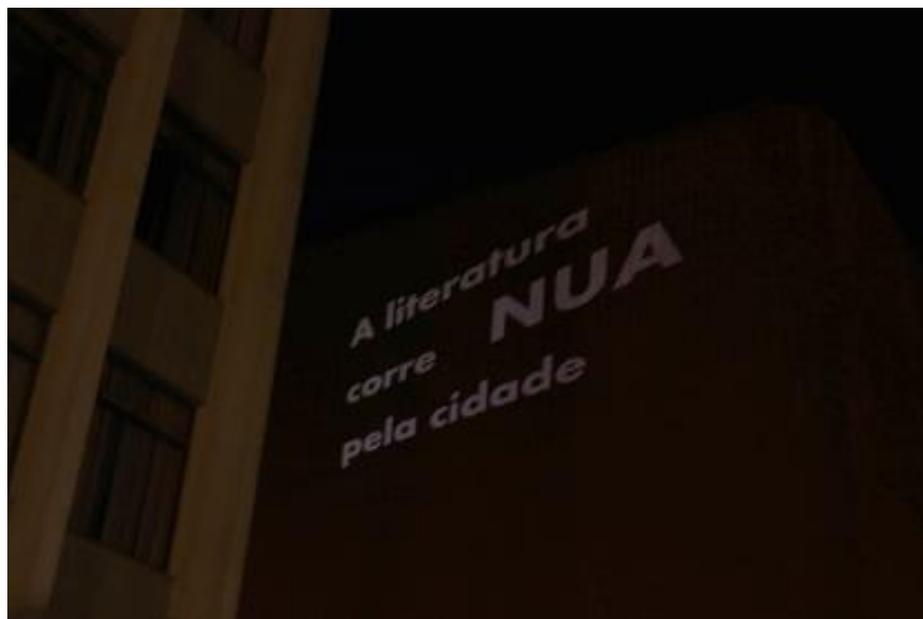
⁸ Mulheres que correm peladas pelas ruas de Porto Alegre causam furor. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/mulheres-que-correm-peladas-pelas-ruas-causam-furor-em-porto-alegre-eg2n8tq8du3e8vcvpjk64opji>> Acesso em 14 de novembro de 2016.

contemporaneidade é invariavelmente em rede, isolar o objeto é aniquilar o pensamento, ou pior, é pensar sabendo onde se quer e vai chegar. *É correr como todos correm.*

E eu não quero correr como todos correm. Na verdade, idealista como sou, ainda acredito que todos nós desejamos uma porção de inaugural na nossa vida individual, social, cultural, sexual e tantos outros als. (1) A primeira porção de inaugural que gostaria de comentar com vocês é a do desconhecido. Dizemos inaugural ao que não foi visto antes; ou, uma vez visto, se esquece de que aquilo já existiu antes. A performance lida com o inaugural, pois, de saída, mexe com aquilo que não conhecemos ou não entendemos diretamente. É muito comum, nesse sentido, por exemplo, chamar de performance ações artísticas que movem muitas práticas, muitos suportes, muitas ações que somadas produzem um *sem-nome*. Em nossa organização scriptocêntrica, não há lugar para o *sem-nome*, desse modo, chamamos o incompreensível, muitas vezes, de *performance*.

Entendida como performance, a literatura move o corpo que ela carrega, o qual muito além do texto também é carne, prótese e projétil. Em outras palavras, o corpo da literatura não é somente texto ou ainda, por vezes, rejeite ser texto. Sendo assim, se constitui por meio da ruptura com as palavras. Não se trata de, teatralmente, elaborar uma leitura performática de um texto literário, tampouco fazer dele uma performance. Sobrevive na literatura o indizível, o que não pode ser traduzido em linguagem. Mesmo feita de linguagem, a literatura dela se escapa para ser o que é.

A palavra-performance ocorre às margens da forma consagrada da literatura, a letra. A performance da literatura atinge, no sentido de desconstrução, a pré-formação do objeto literário, faz emergir outras análises e configura a produção de saberes que levam em conta as artes, mas não só elas. Para isso, é preciso que a potência estética de escrever esteja também antes do escrito; ou depois, muito além da palavra. No plano estratégico, a literatura é potência artística; no plano artístico, ela é estratégia.



PANDOLFO e ALEXANDRINI. *Projeção*, Porto Alegre (RS), Arquivo Pessoal, 2014.

**ESCRITA DA TESE:
UMA PERFORMANCE
DE LONGA DURAÇÃO**

1.1 PERCURSOS VITAIS

*Pourquoi écrivez-vous?/ Bon qu'à ça.*⁹

C.A. *Mãos* (Série de quatro fotografias digitais). Arquivo Pessoal, 2013.



Março/2013: Começo aqui. O período de aulas começa, mais um período entre tantos outros. Foram quase oito anos para chegar aqui, nesse aqui-agora que aos poucos me dou conta. Ambientes renovados, parcerias reestabelecidas, convivências outras. Os caminhos entre a biblioteca e a sala de aula se modificam e tudo parece em potencial de nascer. A cada disciplina feita nesse programa de pós-graduação e em outros, eu me lançava à definição mais ou menos clara daquele projeto que havia escrito em

⁹ Essa foi a resposta de Samuel Beckett à questão feita pelo jornal parisiense *Libération*, em 1985, presente no texto de Ítalo Calvino, também convidado a escrever sua resposta. CALVINO, Ítalo. *Mundo escrito e mundo não escrito*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.130.

momentos de atribulação. Fim do mestrado, fim de um período generoso de aprendizado e conforto, já que ganhara a bolsa de estudos, a qual não pagava todas as minhas contas, mas me oferecia um certo descanso em horas de escrita da dissertação ou ócio. Agora, muito seria diferente: uma jornada de trabalho exaustiva como professora me levava a questionar diariamente como poderia me dedicar ao doutorado e, ainda assim, ser a professora que eu queria ser. Ambas investidas eram (e ainda são) essenciais a mim, meu ser professora, no entanto, colocou-se à frente de tudo de uma forma avassaladora. Aulas para preparar; textos, mil textos para corrigir; reuniões indiscutivelmente obrigatórias para estar presente; livros e livros para ler, a fim de encontrar aquela dose de prazer e aprendizado que todo aluno merece. A rotina se encaminhou para esse vai e vem. E o mais interessante é que ali encontrei muitos encaminhamentos a este projeto de tese. Buscando sempre estar desperta, tomava notas de comentários, leituras, impressões, diálogos que cada aula me dispunha. No fim das contas, embora meu corpo tenha reclamado e ainda reclame, parece-me que a investida ao doutorado deveria ser dessa maneira.

Dezembro/2013: Fim de um ano. O que havia feito em um ano? Quanto tempo existe em um ano? As disciplinas cursadas e os encontros vividos pelo Instituto de Artes da UFRGS tinham me levado à configuração de uma escrita que fosse análise e suporte. A experiência de escrita se direcionava aos artigos de fim de semestre e, em raros momentos, ao deleite pleno do escrever descompromissado. Havia quebrado o pacto comigo mesma, feito aos nove ou dez anos de idade, jamais deixaria de escrever um dia sequer. Nas férias, o trabalho imprestável era a tônica, corria entre um lugar e outro para suprir a falta de uma carteira assinada. Lá se iam os momentos precisos de dedicação ao que mais tenho prazer em fazer: escrever. Sucumbida às exigências de uma ordem perversa, eu só me preocupava com o saldo em minha conta bancária.



Março/2014: A rotina voltava ao seu ritmo já previsto. E eu nem tivera tempo para fazer exercícios, regular minha alimentação, dormir adequadamente. Assim, meu corpo era a única evidência em que eu podia ver onde o cansaço deixava marcas. O grande problema, como costume dizer, é que o professor ama a sua profissão. Ele até pode resmungar horas a fio sobre a condição de seu dia a dia, a valorização de seu exercício, as companhias tediosas em salas de reunião, mas ele sente profundo prazer no momento em que percebe seu aluno sorrindo ao ver que está em processo de aprendizado e desenvolvimento pessoal. O professor dá a sua vida a essa tão nobre fotografia do cotidiano. E, desse modo, ele continua: lendo cada vez mais, buscando ferramentas das mais variadas, a fim de tornar sua aula atrativa e pertinente ao universo do aluno; perdendo amigos por não ter mais tempo, afrouxando as relações amorosas por ficar satisfeito quando dorme pesado.

Não se trata de lamento, mas de constatação (com cara de provocação). Se tivesse sido dada a mim a possibilidade de escolha entre a dedicação exclusiva às práticas estritamente acadêmicas e a imposição de uma rotina duplamente qualificada, não sei qual seria a minha decisão. De qualquer forma, seria outra professora se não estivesse onde estou. Devo dizer que, caso tivesse recebido a bolsa de estudos no doutorado, não teria tanta certeza de que quero ser professora, pelo menos por um bom tempo. O questionamento que restava por ora era o de ter tempo para escrever. Tempo, enigma dos nossos dias, entrave de tantas das nossas relações com o mundo. Mesmo que eu não dispusesse do tempo desejado, eu me via em processo de escrita da tese: nos grifos do livro escolhido para determinado grupo de alunos, na escrita do artigo para determinada disciplina, na ação artística que praticava nas horas de desamparo, nos encontros com o grupo de pesquisa, na violência da vida cotidiana que, de tanto me assombrar, me fazia escrever. Por estar desperta, me deparei diariamente com o que menos esperava. Em quase dez anos na universidade, pude perceber que minhas pesquisas decorrem do inesperado.



Fevereiro/2015: Nesse período, deveria estar fora do Brasil, no tão aguardado doutorado sanduíche. Acreditei que uma ação brusca, a de sair da rotina, a de ser quase levada à reorganização da vida profissional, eu poderia tomar as decisões necessárias sem ser julgada ou sem carregar o peso de qualquer deslize. Com as reviravoltas político-econômicas no Brasil atual, não recebi o green card à temporada de aprendizado e tempo livre.

Decisões precisavam ser tomadas, ou viveria com menos, trabalharia menos, ou não existiria tese. Sobrariam fragmentos excessivamente dispersos pelo interior da casa, pelos arquivos do computador, e teria de entregar essa desorganização absurda aos primeiros leitores do texto de qualificação, acompanhada de um mapa com coordenadas também pouco claras.

Descobri, contudo, que era possível parar. Não se tratava necessariamente de ter ou não dinheiro. Era preciso antes dizer sim. E parar significava para mim dizer não aos

atropelamentos do tempo, os quais me faziam esquecer dos rituais do dia, da convivência afetuosa com as pessoas ao meu redor e ao conhecimento que se produz quando somente observamos. “Deriva parada”, como diz uma das infinitas teses e dissertações que revisei ao longo desses dois anos. “Não desista de mim”, como disse um de meus alunos ao fim de mais um semestre. “As palavras que saem da minha boca”, como apontou Elida Tessler em uma das aulas em que a artista nos pedia por tempo.

Maio/2015: Há nove anos, eu saía de Caxias do Sul (RS) e, encantada com o poder de transformação da literatura, começava um projeto de vida, mais do que de uma profissão. Sempre me senti esclarecida quanto ao propósito de minha vinda a este mundo. Minha vida desde sempre esteve marcada pelo desejo de transformação: muito mais dos outros do que meu. Embora uma amiga querida diga que todos devam cuidar de si, isso já seria a maior revolução na Terra, eu não me vejo senão em um espelho em paralaxe. Havia desistido da faculdade de Jornalismo na Universidade de Caxias do Sul (UCS) e rumava para a capital em busca de encontros – encontros tão estimulados pela professora Ana Maria Cardoso, nas rodas de oficinas literárias. Com trinta anos, no aqui-agora, me vejo às vezes ainda sentada na cadeira de um dos caixas de uma companhia de supermercados, meu primeiro emprego, sonhando com quem seria. Sinto-me orgulhosa de ter me tornado quem sou. Rever tão brevemente essa longa trajetória até o momento presente, me faz perceber que, desde o princípio, eu organizava uma performance de longa duração, a qual só poderia se dar por meio da *palavra*.

Outubro/2015: O intuito desse percurso vital é evidenciar que por aqui uma vida se passa, com os percalços por ela determinados, além disso, marcar a presença de um corpo vivente, o qual sente cada etapa do doutorado. Aceitei a vida como constituinte da literatura muito depois de ela já fazer parte do meu pensar teórico. A vida não me deu a escolha de não a querer como parte desse processo. Em meio a isso, ela tem me mostrado que as relações afetivas são fundamentais para o compasso de escrita, para o desenvolvimento do pensamento, para a criação artística e teórica.



Fevereiro/2016: Releio com frequência meus textos, guardo quase tudo o que escrevo. Da anotação cotidiana ao trecho do que poderia ser outra coisa, tudo está guardado, mesmo que desorganizadamente. Retomo os registros dos anos passados nesta tese e faço cortes. Só restaram os cortes, os rastros da vida. Pergunto-me onde se escondeu o miolo, onde sobreviveu a porção inteira. “Que tudo se torne simples e claro, quando se abra o olho para o interior, com a condição evidente de tê-lo previamente exposto ao exterior, a fim de usufruir melhor do contraste” (BECKETT, 2009, p.94).

Novembro/2016: Leio, em um artigo de Nítida e Sofia Bauchwitz, publicado no *Jornal de Borda*¹⁰, o trecho que segue: “Quando um homem se expressa, ele está problematizando o mundo; quando uma mulher se expressa, sua obra assume um tom confessional”. Percebo que os cortes que fiz, no percurso final desta tese, buscavam

¹⁰ Disponível em: <<http://www.sofiabauchwitz.com/Jornal-de-Borda-03-Participacao-com-Nitida-Fotografia>> Acesso em 02 de novembro de 2016.

minimizar as marcas que havia considerado excessivamente confessionais, obliterar traços de um percurso tão individual que poderia de nada interessar ao leitor. Essas marcas eram (e são) na verdade de uma mulher que corre. Mesmo que eu pudesse, e de fato posso, voltar atrás e rever os antigos arquivos para retomar o que havia escrito e apagado, escrito e apagado mais uma vez, prefiro não. Assim, por meio de mais um texto que chega a mim, como o artigo mencionado, posso refletir sobre o processo de escrita desta tese, sendo eu quem sou, no momento em que estou. Será essa a única vez que não farei ajustes, não redefinirei palavras – por ausência de tempo hábil, por insistência na escrita que é também menos pensada. Não escreverei sobre o que não foi ou não é, almejo apenas, às margens, lançar um fio semântico sobre essa que escreve.

1.2 PERCURSOS ARTÍSTICOS

Possuo três dificuldades no processo de escrita dessa tese: (1) Tudo me interessa e, entre tudo e isso, não encontro barreiras na passagem de um lugar a outro; (2) Quero de modo urgente a *liberdade* teórica; (3) Compreendo a escrita na universidade de modo sempre *contaminado*. Diante desses que são para mim entaves e propulsores ao ensaiar de qualquer letra, compreendo três diferentes momentos no desenvolvimento inicial desta tese: o delinear do que seria a palavra-performance, ainda impactada pela escritura de Roland Barthes e Hilda Hilst tão presentes em minha dissertação de mestrado (2012), o projeto artístico desenvolvido na companhia e parceria de Alexandre Pandolfo (2013), e o diálogo tão instigante com Samuel Beckett na perspectiva da artista Elida Tessler¹¹ (2014), na disciplina Laboratório de Textos (IA/UFRGS). Indistintamente, os entendo como percursos à escrita-performance e, por isso, revolvi não os apagar deste texto escrito em teclas que obliteram rastros mais invisíveis de dúvida, hesitação, medo, raiva.¹²



Sendo assim, em seguida, apresento cada um deles, em ordem cronológica, preservando as características lacunares de suas escritas, ou seja, os textos produzidos para cada uma dessas propostas de diálogo entre a literatura e as outras artes são colocados quase na íntegra e com poucas alterações na escrita e na disposição de seus

¹¹ *Vous êtes ici*, trabalho realizado pela artista Elida Tessler quando morava em Paris, nos coloca diante da questão do tempo. A partir do romance de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. “A artista lê o livro à procura da palavra “temps” (tempo) e, cada vez que a encontra, a assinala com um carimbo com a inscrição “vous êtes ici” (você está aqui), fabricado nos mesmos moldes do símbolo utilizado pela empresa de transportes urbanos em Paris RATP. A marca originalmente usada para a orientação geográfica é empregada pela artista para tornar de alguma maneira o tempo visível, transformando o livro em uma espécie de mapa e o tempo em uma espécie de lugar. O texto dos carimbos conversa diretamente com o espectador, que pode folhear as páginas e se orientar dentro do livro por meio da sinalização em vermelho: “vous êtes ici”, você está aqui, neste instante. (2013, s/n)” Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/novo-admin/public/files/uploads/elida-tessler-gramatica-intuitiva.pdf>> Acesso em 02 de setembro de 2016. Em minha tese, a reprodução do carimbo trata-se de uma forma afetuosa de identificar a presença da artista em meu processo de constituição desta tese.

¹² Na versão impressa desta tese, os percursos de 2012 a 2014 estão em folhas de papel reciclado. A cor das páginas remete a uma espécie de arquivo, o qual é resgatado por mim para poder entender o aqui-agora. Como não foi possível inserir o fundo nessas páginas brancas da forma como eu gostaria, imagine-as, caso esteja lendo minhas palavras em seu computador.

elementos na página, com o intuito de demonstrar o processo e suas falhas – tão constitutivas do aqui-agora. Ao fim desse tópico, farei uma análise a respeito dessas (de) rotas adotadas por mim nos dois primeiros anos de pesquisa doutoral e procurarei investigar a pertinência delas em relação à noção teórica em desenvolvimento nesta pesquisa, a *palavra-performance*.

Há, nesse sentido, um ímpeto que é, em toda minha trajetória acadêmica, impactado pelas palavras de Samuel Beckett (1984, s/n): “Ever tried. Ever failed. No matter. Fail again. Fail better”, ou as de Hilda Hilst (1989, contracapa): “Sinto-me livre para fracassar”, que retomam Georges Bataille.

PALAVRA-PERFORMANCE: UM ESTUDO POR VIR

EPÍGRAFE

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender mas para incorporar.

(BARROS, 2010, p.178)

OBJETIVO

Escrever a partir de Roland Barthes¹³ é de fato muito instigante, porém desafiador. Após uma intensa e contínua análise de seus textos, não posso me contentar com dizeres bem comportados e concatenados entre si, tenho que lidar com a escritura – a qual foge de mim, enquanto tento agarrá-la –, refletir sobre como dispor os fragmentos dela que surgiram a cada leitura. Se for possível introduzir o que aqui me proponho, busco maneiras de trapacear a língua e seus direcionamentos de sentido, por meio da compreensão da palavra como *performance*. Ainda não estou certa do que vou dizer, mas a *palavra-performance* é o desejo pelo neutro de Barthes, através do qual percebo o querer-viver junto das palavras – que são partes de mim, escritura andante. A *palavra-performance* acontece no agora, e a leitura reaviva a mão que escreve. Não há sentidos anteriores, não há intenções prévias, há o desejo, sobretudo, do encontro com o impossível, em um mundo, onde a catástrofe parecer ter aniquilado as possibilidades de se reinventar. Daí *palavra-performance* ser o desejo de viver a escrita das coisas, não as coisas, viver a escrita de mim, não eu. Sendo assim, em seguida, mas não em sequência, ensaio cinco fragmentos, os quais são apenas uma faísca do que ainda pretendo desenvolver.

¹³ Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Sem Título: à Hilda Hilst* (2013), as leituras de Roland Barthes tornaram-se companhia constante. Ali me propus a compreender a teoria literária, bem como a literatura de Hilda Hilst, a partir de uma teatralidade, de um gesto de liberdade. A dissertação está disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/76228> > Acesso em 1º de julho de 2015.

MÉTODO

Sabemos, de Mallarmé a Barthes, que todo método é ficção, um ordenamento progressivo-digressivo que possui limitações. Dessa maneira, não me parece interessante, inclusive, estabelecer um não-método, estaria desviando-me do centro, contudo, mantendo-o (= jogos da verdade). Percebo as redes do pensamento, nas quais me enredo, e busco *pontos de fuga* – o que equivale a dizer que todo texto que apresento no agora é a teoria (ou o ensaio) dessa fuga¹⁴. Assim, lembro-me das palavras de Paul Feyerabend¹⁵ e dou continuidade sem me ater, embora reconheça que nada é ingênuo.

DESLOCAMENTO DE POSIÇÕES



Sergiu Celibidache, 1971

Fonte: <<http://inkpot.com/classical/celi-dq4.html>>

¹⁴ O texto é uma entrada de uma rede de mil entradas, “cujo ponto de fuga é sempre translado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é a própria teoria (e não o simples exemplo) dessa fuga[...]” (BARTHES, 1992a, p.46)

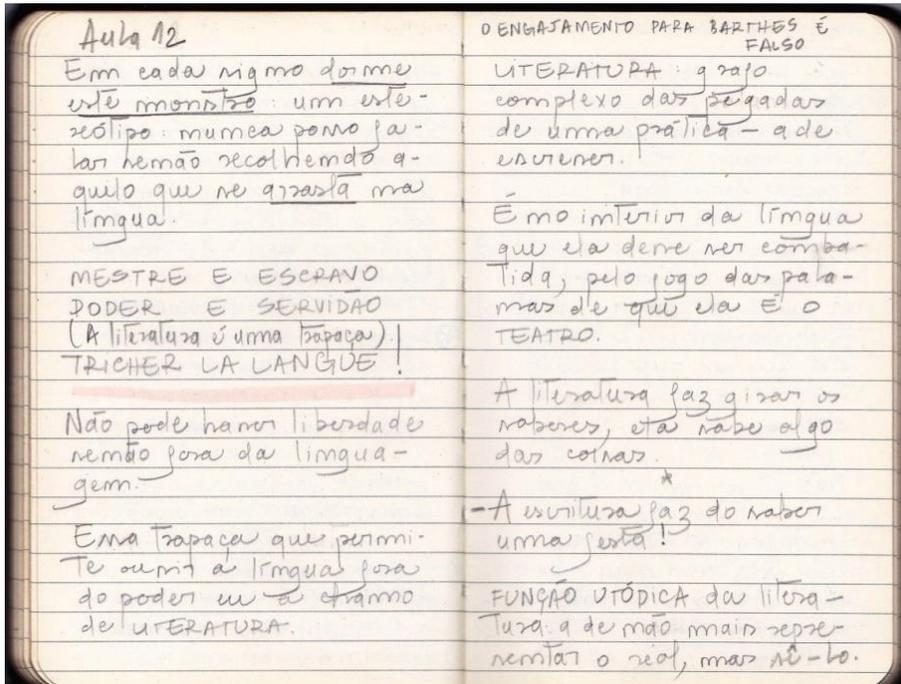
¹⁵ “A ciência é um empreendimento essencialmente anárquico: o anarquismo teórico é mais humanitário e mais apto a estimular o progresso do que suas alternativas que apregoam lei e ordem” (FEYERABEND, 2007, p.31).

Desde bem pequena, lembro-me de minha mãe ouvindo música clássica enquanto fazia as tarefas do dia. Já era rotineiro o caminho dela até o toca-discos, embora não menos ritualístico. Ao preparar o almoço, minha mãe balançava os quadris e os braços, quando não ocupados, como um maestro no centro da orquestra. Sentada à mesa, eu observava minha mãe, sem que ela percebesse, e saboreava aquele momento de dúvida e divertimento.

Embora íntima, possuo pouco conhecimento a respeito da música clássica. E, talvez por esse motivo, uma questão sempre me chamou a atenção em concertos com grandes orquestras. Vemos o maestro plenamente de costas à plateia. Sim, ele deve reger os músicos, que estão à sua frente, entretanto, que tantas expressões perdemos, vendo apenas o voo dos braços dele? Em contrapartida, seria estranho colocá-lo de frente para o público e desvendar todo o mistério. Assim, parece-me que a figura do maestro em uma orquestra, além de suas funções fundamentais para o andamento do repertório, permite que a plateia não se prenda ao que ali acontece, mas flutue pelo espaço; é o sopro curioso da dúvida que causa seu posicionamento e mantém-nos atentos e desejantes. O maestro – como a *palavra-performance* – desloca o olhar e transpõe posições de entendimento da escritura.

Meu cotovelo é mais forte que minha cabeça e, por isso, ele dói menos. Com o meu cotovelo posso quebrar vidraças, posso apoiar todo meu corpo em instantes de tédio. Meu cotovelo é a parte mais resistente de mim. Porém, me visto escondendo cotovelos; expondo minha cabeça a qualquer olhar dilacerante.

MOVIMENTOS DO DESEJO



C.A. Anotações pessoais. Arquivo Pessoal, 2012.

Após o ato da leitura, temos rastros da escritura, não ela exatamente. Tanto por isso que o grifo¹⁶ a cada leitura toma cada vez mais espaço na página. Não somente registro, marcação, atestado de uma memória falha e submissa, o grifo é uma das maneiras, talvez a primeira, que se direciona à *palavra-performance*. Ele rabisca os espaços (em branco ou não) da página e dilacera a pretensão de domínio da escritura.

Por acontecer no agora da escritura, a *palavra-performance* é feita mais de movimento do que fixidez. [Fixo = rótulos, propagandas, manuais, a informação veiculada por jornais e revistas. Movimento = a escritura, palavras que se desequilibram mutuamente no contínuo, processo de construção do sentido, todavia provisório, da leitura.] Tal movimento possui um instante de propulsão, o qual não há como conferir em apenas

¹⁶ “O grifo na leitura é a prova preliminar da citação (e da escrita), uma localização visual, material, que institui o direito do meu olhar sobre o texto. Tal como um reconhecimento militar, o grifo coloca marcas, localizadores sobrecarregados de sentido, ou de valor; ele superpõe ao texto uma nova pontuação, feita ao ritmo da minha leitura: são os pontilhados sobre os quais mais tarde farei recortes. Toda citação é primeiro uma leitura – assim como toda leitura, enquanto grifo, é citação.” (COMPAGNON, 1996, p.19)

um lugar, pois ele se constitui de partes tão dispersas e díspares que não se pode retomar por completo. A partir de Barthes (2004, p.39), sabe-se, entretanto, que esse instante está diretamente ligado ao desejo, ao querer-viver, ao “ama-me de toda escritura”.

Nesse sentido, há, no caderno de anotações, duas funções que me são fundamentais. Além de registrar o que minha memória não seria capaz de guardar, marcar o papel de palavras que passeiam pelo meu dia, ele é uma espécie de alicerce ao meu querer viver-junto fantasmático. Nele, por vezes me aprofundo e esqueço-me do que cerca, ganho a liberdade da mão que escreve. Por razões que ainda procuro entender, me reconheço menos entre as pessoas e mais nas margens dos grupos que se constroem onde quer que eu esteja. “O que é desejado é uma distância que não quebre o afeto” (BARTHES, 2003b, p.260). Grifos e anotações revelam percursos do querer viver junto das palavras, fragmentos da escritura – sempre outra. A exposição deles indica que o caminho percorrido é atravessado, é escorregadio. Eles aqui são performances da escritura. Desse modo, ensaio uma escritura que se não se prende, não agarra, não fixa, assim como me desejo ser.

Ela é só e só.

FENDAS



Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia* (1977)

Fonte: <<http://pearmagazineuk.blogspot.com.br/2012/06/imponderabilia-at-art-basel.html>>

A *palavra-performance* não ocupa os espaços em branco do papel, ela abre fendas nele, assim como o corpo recorta o espaço. Tais fendas provocam o leitor-desejante que, embora percorra as linhas, não se deixa limitar por elas. É a fenda que provoca e interpela o leitor a ser pego no prazer das palavras. Para Barthes (2006, p.11), o texto “tem que me dar prova de que ele me deseja”. E essa prova é a escritura.

Em oposição à lei física de que dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar, a *palavra-performance* é dita no singular porque entendida como uma espécie de conceito ou de desdobramento da concepção barthesiana de escritura, a qual é entendida sobretudo no desejo. Se a palavra abre fendas é, pois, há outras que se silenciam e se escondem como *voyeuses*. Se para a linguística estruturalista um signo existe em oposição a outro, a *palavra-performance* nega a morte das palavras depois de

tatuadas no papel, assim como negamos a morte para continuarmos vivos. Teimosa, ela não resolve a instabilidade de si e dos saberes que a fazem, mas permite gritá-los.

“Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 2006, p.9). Nesse sentido, a fenda é condição da palavra que performa o real, o lido, o dito. A fenda é o real da língua que deseja, é o jogo da *palavra-performance*. A fenda expõe as vísceras da escritura.

Bem próximo ao campo de concentração, há o desejo de ser uma goma de mascar vermelha na boca de uma criança gorda.

Numa aventura possível, serei via espessa em estradas e meios de pedras.

SENTIDOS SUSPENSOS



Pina Bausch, *Blaubart* (1977)

Fonte: <<http://derrickonia.tumblr.com/post/9774732982/pina-bausch-blaubart>>

Como mesmo Barthes se questionava (2003b, p.28), me pergunto “em que ordem pôr as figuras? Pois o sentido não pode “pegar””. O neutro barthesiano é justamente o desapego dos sentidos; ele opõe-se à (re)construção de um paradigma que quer burlar. Entretanto, Barthes já alertava que “o Neutro se tornaria discursivamente termo de uma antítese: ao expor, ele consolidaria o sentido que gostaria de dissolver” (Ibidem, 2003b, p.28).

Dessa maneira, observo as manobras da língua e indico apenas que suspender aqui está direcionado ao que se mostra alçado, dependurado, embora essa condição lhe confira uma repentina queda, um imprevisto fim.

Cabe dizer, inclusive, tal Barthes (2007, p.6), que as palavras não ilustram o texto, e o texto não comenta as imagens. As imagens são deslocamentos e fendas que se movimentam sem se colar em um sentido. Se há sentidos, que se entrelaçam, isso é trabalho da escritura, não meu.

Durante muito tempo, a teoria da literatura conviveu com a angústia da queda. De tal forma, especificou seu objeto, a fim de que não se pudesse transgredir. Para muitos, ainda hoje, literatura é a arte da palavra – e tão restritamente isto. Entretanto, não desejo que se anulem ou se ausentem essas compreensões da literatura, porém anseio a não fixidez dos sentidos do que é a literatura, ou melhor, interrogo em que medida podemos deslocar os conceitos de literatura, fazendo uso da própria palavra, até porque “é no interior da língua que ela deve ser combatida, pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 1992, p.17).

Inserida em um diálogo interdisciplinar, a *palavra-performance* (e não necessariamente performática) não assenta as angústias dos sentidos autoritários que permeiam a escritura, ao contrário, faz dessa angústia o terceiro sentido (BARTHES, 1984), o qual não posso nomeá-lo. A *palavra-performance* é o sentido obtuso da escritura.

**Perdão, meu amor. Hoje vi o sol
reluzir sob a névoa da tua cabeça,
farei as malas e serei apenas um
rastro.**

NÃO POVOA



Alexey Titarenko, *City of Shadows* (1992-1994)
Fonte: <<http://www.alexeytitarenko.com/city17.html>>

“Quanto a mim, eu.” (BARTHES, 1977, p.178). Nuvem, espuma, névoa. Fragmentada, pluralizante, não-tagarela. A *palavra-performance* é um acontecimento da escritura que dança pelos espaços das artes e, não menos, da vida. Ela nada concretiza. Da ordem do aqui-agora, do impalpável presente, ela acontece nas dobras do tempo, nas fendas do espaço, sem que possamos detectá-la ou apreendê-la.

Vivemos em um tempo histórico-cultural, em que tudo parece transitório, mas não é bem disso que falo, embora a contemporaneidade contribua muito à reflexão. Em espaços urbanos, por exemplo, caracterizados pela não-fixidez das pessoas, o tempo é distendido e o espaço estreitado. Incomoda-nos o vago das horas e os corpos que se aproximam displicentes. Para que aquele momento seja possível de se suportar, o olhar se dispersa e encontra o imperceptível, o *punctum* (BARTHES, 1994) de uma outra realidade ainda não-vista. Na literatura, isso se dá também pelo não povoamento da escritura, pois povoar estabelece ordem, valor, hierarquia. Mesmo quando não disposta em fragmento, a *palavra-performance* é apenas o rastro do que ali se desloca, abre fendas, suspende os sentidos – ela é o rastro do que vai ser.

Entre o olho que vê e a boca que deseja, existe a mulher, sentada à janela, que observa a cena desesperançosa. Entre o desejo e a espera, um abismo de contar migalhas.

UMA EXPERIÊNCIA DA DESTRUIÇÃO¹⁷

Não é de hoje que o livro (seu objeto e sua aura) possui um valor quase que intocável na cultura ocidental letrada. Bibliotecas há séculos representam o espaço do conhecimento; fotografias em cafés de grandes livrarias são indicativos de um índice *cult* ou *cool* que todos parecem almejar; estantes de madeira decoram casas; livros são também vendidos a metro, em sites como o *Books by the foot*, já que é importante recheiar bem as prateleiras, respeitando as dicas de design interior; além disso, ‘cai muito bem’ presentear os infinitos amigos secretos de fim de ano com vales-presente da Livraria Cultura... Os recortes cotidianos não param por aí. Mesmo que plataformas online e novas tecnologias tenham dado conta do suntuoso espaço que o livro ocupa em nossa vida, na cidade letrada, é impossível ainda hoje negar o valor cultural¹⁸ que o objeto livro preserva.

Já apontava Roland Barthes, em praticamente todos os seus textos pós-estruturalistas, que o prazer é o substrato de qualquer leitura, mas será essa a razão, o desejo pelos livros e a relação passional que leitores mais proficientes parecem manter com o objeto, a qual justifica o fato de resguardamos um espaço quase que divino a eles? Ou talvez seja aquilo que, reafirmado por Giorgio Agamben (2005, p.21), possui seu legado na contemporaneidade, como projeto da ciência moderna, e que, com tristeza, Walter Benjamin (1994, p.115) constatou desde a época moderna: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”. Em busca de respostas plausíveis ou, pelo menos, provocadoras de outros questionamentos, o projeto aqui apresentado começou a se desenhar.

¹⁷ Experiência publicada na Revista Valise (IA/UFRGS). Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/45501>> Acesso em 12 de maio de 2015.

¹⁸ Sobre o valor de mercado nem é preciso se referir, já que Feiras do Livro ao redor do mundo, tais como a de Frankfurt, no último ano, por exemplo, contou com mais de 7300 expositores de 100 países diferentes e movimentou cerca de 10 milhões de euros, além das diversas trocas editoriais e de direitos autorais que são estabelecidas no evento, as quais estimulam negócios bastante lucrativos no restante do ano.



ALEXANDRINI e PANDOLFO. *Uma experiência da destruição*
(Série de fotografias digitais em p&b). Arquivo Pessoal, 2013

Mesmo que estejamos propondo a destruição de uma dada unidade, é preciso deixar claro que a experiência que será relatada não se trata de uma declaração de guerra *contra* o livro, tampouco uma cruzada em seu nome. No projeto em desenvolvimento, buscamos questionar, provocar e incomodar a rápida conclusão da proposição: livro = conhecimento. Nesse sentido, o que nos levou inicialmente a serrar livros foi um desejo por perturbação.

Como acadêmicos, a escolha de nosso alvo pareceu-nos ter sido a mais apropriada, embora a configuração do projeto, bem como os entendimentos do objeto-livro nessa experiência performática tenham se modificado ao longo das discussões e dos encontros, já que percebemos que são muitas camadas as que se afetam com cada corte. De qualquer modo, é inclusive por sermos acadêmicos que nos sentimos impelidos a propor instabilidades no percurso ao saber, nesse caso, não só o que reside em livros, mas também o conhecimento que se constitui a partir dele. Questionávamos o quanto, inseridos no sistema simbólico da universidade, não estaríamos reconstruindo pontes e muros por meio dessa experiência, visto que, o nosso país, por exemplo, ocupa a oitava posição entre os países com o maior número de analfabetos, conforme relatório recente da UNESCO¹⁹. Perguntávamos algumas vezes se não estaríamos promovendo uma experiência controversa a demandas sociais que nos são pertinentes ao exercício discente e docente. Sem negligenciar tais questionamentos, decidimos manter um entendimento da experiência²⁰, o qual se aproxima ao de John Dewey (2010):

¹⁹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/educacao/2014/01/1404371-brasil-e-o-8-pais-com-mais-adultos-analfabetos-aponta-unesco.shtml>> Acesso em 13 de maio de 2015.

²⁰ Sabemos que a noção de *experiência* tem sido largamente estudada hoje. Estudos da arte têm se debruçado sobre ela, alcançando os ensaios de Montaigne até os trabalhos de pesquisadores atuais em contínuo exercício, tais como Martin Jay, em *Songs of Experience* (2004), em que o autor elabora uma extensa análise sobre a experiência desde os estudos da epistemologia até os estudos da linguagem, passando pelas experiências religiosas, política e histórica. Assim como ele, considera-se marco desse viés teórico-analítico, pelo menos no campo das Artes Visuais, o estudo de John Dewey, *Art as experience* (1980). Nele, o também professor, Dewey, elabora princípios que determinam a configuração de uma experiência, a qual não acontece somente em ambientes artísticos, mas também cotidianamente.

No discurso sobre uma experiência, devemos servir-nos desses adjetivos de interpretação. Ao repassar mentalmente uma experiência, depois que ela ocorre, podemos constatar que uma propriedade e não outra foi suficientemente dominante, de modo que caracteriza a experiência como um todo. (DEWEY, 2010, p.114)

Na verdade, a cada denso corte, desejávamos, de maneira não tão evidente a nós mesmos, destruir o objeto-livro na tentativa de restituir-lhe a aura, ou seja, resgatar de seu simulacro de vidro, guardado em cristaleiras, seu mistério e sua propriedade – mesmo que nunca tenha sido clara a nós mesmos, sabemos que nela não se encontra o reduto encerrado do saber, o qual tantas vezes é preservado nas instituições de ensino. Buscávamos uma experiência estética, a qual nos parecia um tanto alheia à intelectual, evidentemente marcada por uma ação corporal – impressão não ingênua, mas ainda obtusa à própria conclusão a que toda experiência está atrelada, “não uma coisa distinta e independente, mas a consumação de um movimento” (Dewey, 2010, p.113). Movimento esse que se inicia ao aceitar que se conjuguem num mesmo espaço serra e livro.

De acordo com Montaigne (1987, p.348), “o desejo de conhecimento é o mais natural. Experimentamos todos os meios suscetíveis de satisfazê-lo, e quando a razão não basta, apelamos para a experiência”. De outro modo, tal como uma experiência artística, o livro tem se perdido. Embora consideremos o século XXI o momento histórico de exigências constantes à leitura e aos leitores, isto é, nunca fomos tão impelidos à leitura quanto agora, uma significativa parcela da sociedade não *experencia* o ato de ler, torna seu objeto sacro, portanto, impenetrável, quando não o realiza distante de seus afetos. Ao serrar, ansiávamos, inclusive, *profanar* as etiquetas e os códigos de barra; as leis e os dogmas; as performances sociais e as bandeiras que tornam o livro um objeto e não um meio à experiência ou ela própria. Havia, sem ao certo mensurar, um singelo ataque à letra e ao signo, mas a força que o músculo exerce no instante do corte é antes para distrair a ordem, desconfigurar e desfocar a leitura que fizemos de qualquer livro, antes mesmo de o abrimos. Destruição, dessa forma, é, antes de mais nada, a escrita que se dá por meio de outras ferramentas, a experiência

que ganha em riqueza, tendo em vista o reconhecimento de um outro (para nós, novo) aporte daquilo que nos é tão íntimo.



Uma experiência da destruição 2. Fotografia digital de Adriana Pereira Kury. Arquivo Pessoal, 2013.



Uma experiência da destruição 3. Fotografias digitais de Carine Betker. Arquivo Pessoal, 2013.

Com a sequência dos encontros, um deles com participação de outras pessoas intrigadas ao que ali se passava; outro na disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (2013/2), Tópico Especial III: História e Teoria da Arte como Experiência, ministrada pela professora Daniela Kern, verificamos que, muitas vezes, o objeto a ser destruído se multiplicava, permanecia em pedaços, mas ainda intacto. Sem nos aprofundar tanto nesse resultado da experiência, decidimos nos concentrar nas lascas, nos restos, na poeira que subtraía de cada livro. Ponderávamos os restos partes não reconhecidas antes, escondidas nas estantes; instituíamos ao recorte e ao cortar a unidade renegada, pois, tal como objetos de pleno afeto, elas lhes são vetadas. A partir dessa compreensão, a publicação das primeiras impressões do projeto se deu:

Partiram. Partiram o tempo e o espaço. A paisagem agora se mostra na dobra, nem lá, nem aqui. O caminho cindido é por onde caminham, ao mesmo tempo. Nem lá, nem aqui. Partir, estilhaçar. Uma montagem de constelações fragmentárias, de letras penduradas, de corpos desnudos sobre o ar que paira. Sobrevoar, tarefa de seres alados hábeis em sua trajetória, tão diferentes de nós. Nós, mesmo que determinados, seguimos a linha não tracejada, por onde a tesoura passa sem se ater ao percurso, à finalidade de partir. Partiram sem mapas, sem o plano cartográfico necessário aos velejadores solitários, mas, mesmo assim, desejavam se encontrar, diante do vazio. A lâmina desenha com uma delicadeza que se assemelha a do viver, ela possui exatamente a força mínima do gesto que se aproxima a um momento amoroso, deixa as cicatrizes para dizer quem é, para que está ali, porque é da forma que é. O pulso, o músculo e a lâmina compõem o tripé que sustenta esse movimento de partir, os três juntos eliminam, inclusive, as possibilidades de se sair ileso – pois, depois de partir, não há como voltar. (ALEXANDRINI E PANDOLFO, 2013, p.3)

Por vezes, fora descoberta uma leitura impraticável a partir da unidade primeira e encerrada do livro, além disso, as dimensões específicas ganhavam desenhos e labirintos singulares. Seria plenamente possível trabalhar artisticamente, por meio desses elementos, o potencial escultural que cada livro adotou, entretanto, buscávamos antes compartilhar a experiência que provoca incômodos e revoltas em uns e saciedades em outros. Claramente não arbitrária, a serra foi disposta como a principal ferramenta de corte com o intuito de provocar o olho e a razão; o corpo e a

emoção, ou seja, uma tentativa simbólica de experienciar o livro²¹ também na parte tantas vezes obliterada da constituição do saber: o músculo.

Isso é o desejo, o de afetar. O afeto transmuta a dolorosa sensação de incompletude em fissura necessária ao ser, à matéria. Não coube mais em nós essa dor, trazê-la aos olhos foi a maneira que encontramos de lidar com ela. Mas, se tudo fosse tão simples, não estaríamos escrevendo – pelo menos não no agora.

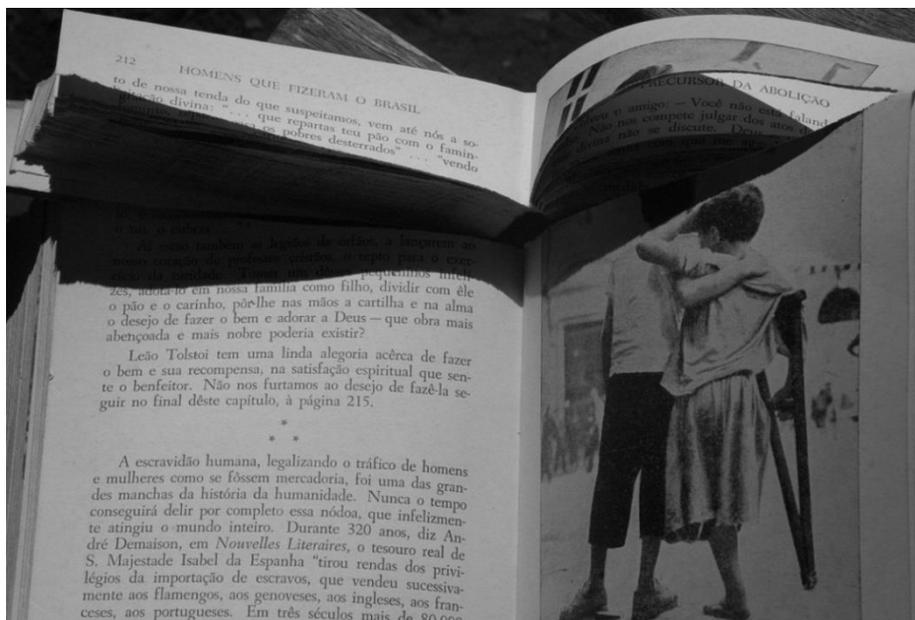
E s c r e v e r F i s s u r a r A f e t a r

Entre margens, formas e letras, procuro a distância precisa entre o que parece ser e o que ainda não é. Num impulso, como em uma rebelião, o desejo alça os objetos mais cortantes que ele conhece, dos mais agressivos aos mais sutis. Ele tenta fazer daquilo que é uno, dois, três, mil pedaços disformes, linhas de fuga à sua imagem. Para isso, não sabe bem, não planeja, não pressupõe nada. (ALEXANDRINI E PANDOLFO, 2013, p.2)



ALEXANDRINI e PANDOLFO. *Uma experiência da destruição*
(Série de fotografias digitais em p&b). Arquivo Pessoal, 2013

²¹ Didi-Huberman (2011, p.115), em seu livro intitulado *A Sobrevivência dos vaga-lumes*, trata da luminescência de pequenos seres, os vagalumes, os quais, diante da luz ofuscante que impera em nosso tempo, “dão forma e lampejo a nossa frágil imanência”. A partir da releitura de Pasolini d’*A divina Comédia* de Dante Alighieri, o teórico propõe que nos atenhamos aos *luciole*: “os ‘ferozes projetores’ da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem”. Observar os vagalumes é, também, desafiar as estruturas simbólicas – tentativa que se imprime nesse projeto.



ALEXANDRINI e PANDOLFO. *Uma experiência da destruição*
(Série de fotografias digitais em p&b). Arquivo Pessoal, 2013

Esperamos que essa experiência, que não nasceu com esse nome, tampouco com esse intuito, contudo, se constitui hoje dessa maneira e ganha perspectivas maiores a partir desse ponto de vista teórico, seja vivida em sua medida significativa e, por ser assim, perversa, uma vez que no centro dela está um dos objetos de maior apreço aos sujeitos leitores ou ainda aos aspirantes. Agora, os momentos da experiência de destruição do objeto-livro parecem ganhar desenhos mais definidos, articuladores mais bem arquitetados, propósitos menos obscuros a nós, os idealizadores, a partir de um determinado nível conclusivo da primeira parte do projeto aqui pontuada. Temos em vista a exposição dos rastos e restos de cada corte, a realização de mais cortes, a fim de ampliar o registro das impressões textuais e fotográficas dos participantes e, desse modo, evitar definições prévias, permitindo um índice presente em toda experiência compartilhada, o imprevisto.

Barbárie? Sim. Responderemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para a esquerda. (BENJAMIN, 1994, p.115-6)

Pareceu-nos claro, igualmente, que não possuíamos qualquer interesse em chocar, escandalizar ou assombrar os que veneram o livro. Somos da mesma forma amantes deste objeto, desejamos a vivência cada vez mais profícua da leitura, resguardamos espaços cuidadosos aos mesmos livros que serramos, entretanto, permanece ainda o desejo de provocar uma experiência verdadeiramente viva, de instigar os sujeitos à realização de práticas e performances sociais que intriguem os lugares consagrados do conhecimento, os espaços selecionados da reflexão crítica, os ambientes reservados à troca das ideias. E, ansiamos talvez que no corte, na lacuna, na fenda encontremos uma outra forma de ler, de produzir sentido, de organizar o pensamento – aquela que o intelecto alcança por meio do corpo. O livro, antes objeto, tornar-se, assim, parte desse músculo, o qual imprime a força necessária para se reconstituir como parte integrante do sujeito: afetado, porém vivo.

A experiência, no sentido vital, define-se pelas situações e episódios a que nos referimos espontaneamente como "experiências reais" - aquelas coisas de que dizemos, ao recordá-las: "isso é que foi experiência." Pode ter sido algo de tremenda importância [...] Ou pode ter sido algo que, em termos comparativos, foi insignificante – e que, talvez por sua própria insignificância, ilustra ainda melhor o que é ser uma experiência. (DEWEY, 2010, p.110)

COMEÇOS E SUPERFÍCIES²²

“... words were coming ...” (BECKETT, 2006, p.379).

“[...] je dis me comme je dis je comme je dirais [...]” (BECKETT, 1988, p.11)

“How try say? How try fail? No try no fail. Say only” (BECKETT, 1984, s/n)

“Não tenho nada além da minha voz...” (BECKETT, 2009, p.54)

Já é sabido que a palavra não ocupa mais apenas o papel. Com o completo avanço e a acessibilidade da tecnologia, a letra migrou. Sim, é possível dizer que tal processo vinha acontecendo há um bom tempo, mas a literatura – como lugar de prestígio da palavra – estava entrelaçada aos limites da página. Ou será que ainda está, mesmo que em outras mídias e suportes? Mantendo relações íntimas com o signo, a palavra, no último século, tem sido motivo de fervorosas discussões a seu respeito no teatro. Para muitos, o texto não é nada bem-vindo pelos palcos; para outros, ele pode ser entendido como suplemento. De qualquer forma, é consenso para todos do teatro, que ali não há literatura propriamente. Nas artes visuais²³, a palavra tem representado um dos campos mais propícios ao desenvolvimento dos trabalhos. Com a desconstrução do signo linguístico, as relações entre significado e significante, entre real e virtual, entre corpo e ser, movimentam as produções artísticas, bem como a redistribuição dos papéis que ali se fazem presentes.

A tentativa de definir o objeto da literatura só se mostra como um empenho frustrado, “terminamos enterrando o objeto que buscávamos desenterrar” (EAGLETON, 2003, p.281). Certo temor de perder sua especificidade faz dos estudos literários, muitas vezes, uma prática teórica que se dobra sobre as mais diversas

²² Possuía o subtítulo “Ensaio sobre literatura e performance a partir das provocações de Samuel Beckett”.

²³ Maria Ivone dos Santos, em seu artigo “Situações de Leitura na Arte Contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas” (2009), fará uma retomada de práticas artísticas conceituais as quais se utilizam do texto e da leitura para provocar movimentos de uma arte material à imaterial, apresentando diversos artistas e suas abordagens da palavra em seus trabalhos.

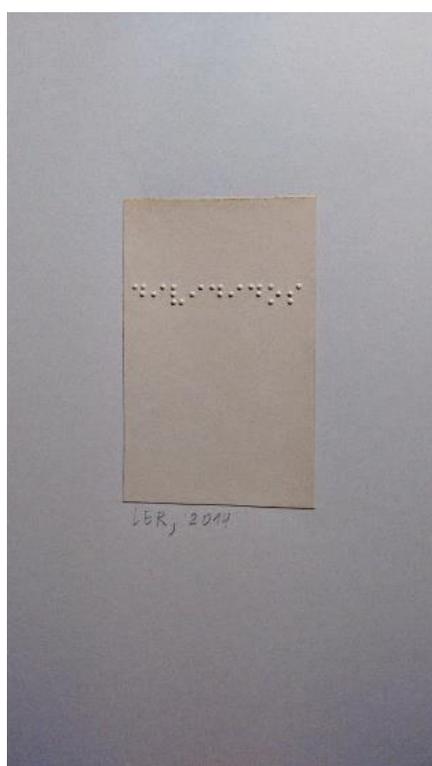
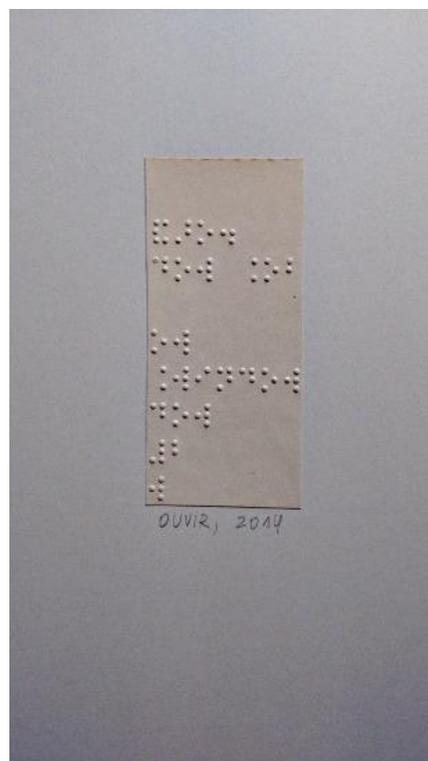
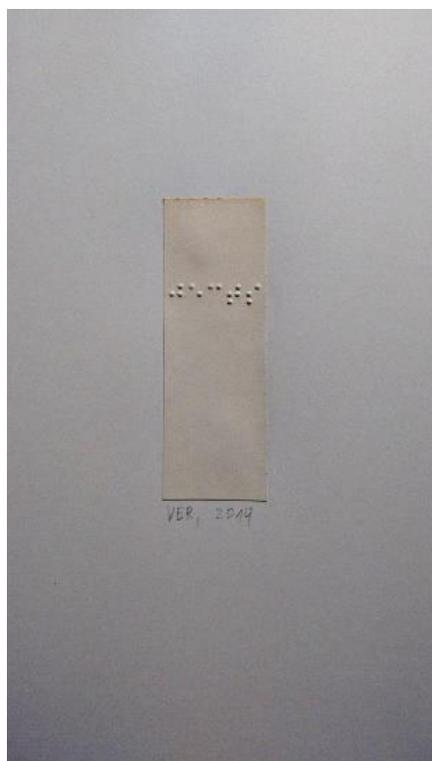
fronteiras de análise, mas que permanece cêntrica e cerceada. A perda da unidade do objeto literário (seja ele qual for) não tem proporcionado a liberdade na teoria literária, embora boa parte dos escritores tenham-na conquistado na escritura. Liberdade que aqui diz respeito ao que Maurice Blanchot (1959, p. 270) diz sobre a busca pela *não-literatura*, “non pas une réponse certes, mais le sens plus profond, plus essentiel, de la question propre qu’elle détient”.

Performar a literatura é devolver-lhe todo o potencial criativo que ela tem me concedido. A literatura é toda performance, sem explicações, sem porquês. Ela se arranja em todos os espaços, se dispõe potencialmente em todas as superfícies em que se encontra. Embora saibamos que literatura é também um constructo teórico, para que haja teoria, é preciso deixar preencher-se pelo *sem nome* – isto é, onde a literatura não está. Nela cabem todas as participações artísticas, cada ativação reaviva o que dizemos sê-la. E não seriam os teóricos que a fariam se desencontrar dela mesma por meio de conceitos e regras – supera em seus artefatos a noção indizível de que estamos diante dela. Os leitores, ou *ativadores*, fazem sua parte em retomar nela o potencial pré-existente da performance. Sem eles, o silêncio, que também é substrato dos textos literários, afirmaria o desaparecimento da literatura enquanto lacuna a essa organização dos sentidos que nos salva de um mundo perverso e plano, razão principal de meu interesse pela arte.

É possível pensar que a palavra assume um dizer, a forma de uma força, aquilo que a encarna e que ela encarna, exatamente porque se modula num movimento ambivalente entre o que desperta a atenção e o que vai de encontro à atenção, entre o que erige um monumento e o que, ao mesmo tempo, pode desmanchá-lo, lança-lo ao chão e apaga-lo. (LIMA, 2011, p.28)

Portanto, a palavra convida a existir modos de ver a literatura, assim como a literatura enquanto performance realiza a palavra em diferentes modos de ver. Ergue-se, por meio dessa relação, um campo vasto de pesquisa e análise, e o que tem me instigado agora é como o trabalho artístico, a partir da leitura do texto literário, reelabora seu objeto e realiza em si seu aporte teórico.





C.A. *este pedaço de papel ao teu dedo* (série de fotografias digitais).
Arquivo Pessoal, 2014.

Guardo comigo um grosso caderno em braile que encontrei em um sebo da capital logo que aqui cheguei. Ele me foi enigmático durante quase nove anos. Mesmo que eu soubesse que, com um pouco de dedicação e paciência, eu poderia compreender o que nele está escrito, quis mantê-lo nesse silêncio, até que ali se realizasse outro modo de ler, de produzir sentido, de considera-lo texto. No percurso de definição do recorte deste estudo, lembrei-me dele, o qual já estava entre papéis que eu pouco utilizava. Hesitei mais uma vez em dedicar-lhe um tempo para entendê-lo no sistema de signos que eu possuo, assim como mantenho arquivados jornais de línguas estrangeiras sobre as quais nada compreendo. Deslizando os dedos sobre o papel, pude perceber que ali estava uma das superfícies que poderia ser um gatilho. |Ler|| Ver|| Ouvir|| Escrever| Os quatro verbos que permearam as palavras de Elida Tessler na disciplina Laboratório de Textos (2014/1) estavam ali, silenciados por mim, mas não em silêncio. Bastava que eu os *ativasse* para produzir sentido onde tudo são palavras-performance. Eu não sabia definir as fronteiras de onde começam ou terminam as palavras, sei que a forma daquele caderno indicava para mim um começo, uma escrita que passa pela experiência da leitura. Não importará a coisa, mas a experiência; não é o conceito de literatura meu labirinto, mas a própria literatura, onde eu diga que ela se produz – em encontros ou implosões.

per: *através de, acima de, muito, em torno de.*

forma

ance: *a ação de ou resultado da ação de.*

De acordo com COHEN (2011, p.39), “o trabalho do artista da performance é basicamente humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (COHEN, 2011, p.45). Não se trata de reivindicar à humanidade a apresentação de um caráter libertário, mas sim, preservo em mim um desejo pela liberdade – que, na situação em que estou, percebo que só pode ser a minha e daquilo que faço. Não há liberdade que possa ser dádiva. Ela é condicionante de proposições diárias, ela é imperativo do dizer de quem a almeja. E

tudo isso ocorre em sussurros, não há mais nada o que se possa fazer por todos a não ser por cada um. Sendo assim, percorro as palavras à procura dessa liberdade que é só minha: o começo de um novo trabalho realizado em uma superfície adversa às já conhecidas por mim. “Sim, é preciso que o lado de lá se vingue, colocando-nos no devido lugar [...] este pedaço de papel ao teu dedo” (RAMOS, 2008, p.166).

Este pedaço de papel ao teu dedo (2014), a breve série de textos-figura anteriormente exposta, deixa de ser ilustração, alçada ao lado de uma explicação, para ser imagens e enigmas. A ação é concretizada em seu dedo, em seu desejo por ativar os sentidos e significados da palavra, não somente a escrita, mas aquela que é falada, vista e ouvida. As folhas em branco marcam a continuidade desse dizer indizível, e o recorte impõe um começo impensado e provavelmente improvável na leitura de um cego. Estranha ao que tem olhos para ver, a escrita se desenha por meio da imagem, das *palavras que saem da minha boca* e encontram o dedo – um dedo alheio e estranho à boca, mas potencialmente ativo para dizer o que não disse, dizer novamente o que deve ser dito, o que nem sabemos como dizer. A *palavra-performance* está disposta, provocativamente disposta. E que nela seja encontrado o que nos faz espernear até o fim.



1.3 O MEIO COMO PONTO ZERO²⁴

*O começo não passa de interrupção de algo que já vinha ocorrendo, mas que ainda não tinha recebido nome. As coisas estão em permanente processo até que alguém apareça e nomeie um ponto das coisas como começo. Assim, o começo pode até ser chamado de fim, em nome de uma fúria nomeadora.*²⁵

Ao reler e reorganizar os percursos percorridos até aqui, tenho a impressão de ter estado situada até então na lacuna, esse espaço intervalar que, de tão incômodo, se torna instigante. Escrever sempre foi para mim uma realização, retomo a leitura de cada linha como se estivesse novamente percorrendo o estado anterior à dúvida, em que se pode dizer sem se preocupar. No entanto, os percursos colocados às vísceras acima deixam escapar que há sim tantas dúvidas, mesmo que tão repletos de constatações. Tem sido esse meu processo de escrita: parto do princípio de que tudo está sob controle, que o trabalho de busca é atravessado, mas indicial, e assim dou continuidade sem me ater. Na análise do percurso, percebo as falhas e as fragilidades e, por vezes, me constranjo com elas. No aqui-agora, entretanto, compreendo que havia começado pelo meio, já que começar é uma das tarefas mais perturbadoras para mim em qualquer processo de escrita. Por essa razão, pareceu-me necessário valorizar esse limiar impreciso entre o (re)começo e o fim (obtusos) de uma tese, de tal modo que não fosse preciso me esconder por detrás da pretesiosa certeza acadêmica, refazendo tantas vezes os textos que se constituíram da forma como são por estarem marcados em um período e serem partes de um percurso. Nesse sentido, a relevância de suas exposições se dá a partir desta investida: reconhecer que há memórias diferentes em cada palavra e que o aqui-agora é perfurado por elas.

Jacques Derrida, em uma recente tradução ao português da entrevista intitulada *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014), irá retomar uma vez mais essa nebulosa instituição na qual tantos procuram o encaminhamento de seus

²⁴ (Menção ao livro) BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). *O Meio Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

²⁵ JAFFE, Noemi. *Livro dos Começos*. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.

questionamentos. De modo confuso, diz ele, a literatura é essa instituição em que se permite dizer tudo, ou onde tudo está por dizer, transpondo e suspendendo interditos, desafiando as leis de um estado moderno e democrático. Destaca que a liberdade na e da literatura (porque Derrida não se interessa apenas por literatura, mas por uma forma de literatura que carrega um questão sobre literatura [Idem, p.55]) pode se neutralizar como ficção: uma *ficção instituída* e uma *instituição fictícia*. É interessante observar também que Derrida, ao responder a pergunta de Derek Attridge, estudioso inglês que o entrevista, sobre seu *primary interest*, afirma escolher o limiar entre filosofia e literatura, sendo suas fronteiras sempre deslocáveis. Aponta ainda que a literatura deve ter seus conceitos tensionados, em si e entre si, preservando a principal característica dessa instituição, seu caráter não essencial e natural, o que não significa que seja somente subjetiva. Por estar sempre em relação, a literatura abre-se a outros discursos para, como em Maurice Blanchot (2005), reavivar que, em sua crise, está seu começo.

Até o findar do Mestrado, confesso não ter me preocupado com as consequências da liberdade que busco adotar na escrita. Da mesma forma, não refletia o suficiente sobre o dizer ‘tudo’ na ou sobre a literatura. Por tal razão e por perceber que a pesquisa doutoral pode ser demasiadamente marcante na vida de um profissional, questiono-me mais a respeito. Além disso, considero dificuldades os três apontamentos feitos no início de **Percursos Artísticos** por reconhecer tantas vezes no discurso acadêmico marcas de uma escrita que procura domesticar a liberdade. Minha escrita, como disse, desconhece as fronteiras e, clandestinamente, adentra territórios do que quer que lhe interesse, pois tudo a interessa.

A literatura, por ser mais potência do que essência, se estabelece a partir de intencionalidades e experiências, e, segundo Derrida, de semelhante maneira, a lei que produz é nela mesma contestada. Sendo assim, o traço paradoxal da literatura suspende a ingenuidade da leitura transcendente, promovendo antes o acesso à sua fenomenologia. Para Derrida (2014, p.116), “cada obra é única e uma nova

insituituição”, cujo leitor é por ela inventado. Na literatura, desse modo, haveria sempre uma *performance inaugural*, nas palavras de Derrida.

Antes mesmo de ponderar o que pode ser performance à literatura, aos estudos da performance e a esta tese, conforta-me encontrar em um texto de 1989, data de realização dessa entrevista com Derrida, a reflexão sobre a ação performática na/da literatura, dos leitores e da própria instituição²⁶. Ainda hoje é presente o desconforto dos que me ouvem quando informo o ponto central de minha pesquisa em poucas linhas: quero dizer que a literatura é performance. Tal como Paul Zumthor (2007, p.9), um dos principais referenciais da performance relacionada à “literatura”²⁷: “Eu compreendi desde o início e aceitei o risco que isso comporta: o de trabalhar em setores em que minha competência é limitada”. Desse modo, a primeira maneira encontrada foi a de produzir por meio da palavra e da imagem, por vezes, intimamente interligadas, um texto que se pluraliza. A pluralidade dos sentidos na literatura está longe de ser uma novidade, mas aqui me refiro à multiplicidade de suportes alçados por mim para fazer jorrar esses sentidos.

De tal maneira, compreendo agora as ações de “Uma experiência da destruição”. O trabalho artístico que ainda se renova, começou com a ação de cortar livros em locais públicos, fotografar e filmar tais encontros e produzir textos para que se pudesse entender melhor o lugar de onde surge esse desejo do corte. Não sabíamos bem (talvez ainda não saibamos) o que estávamos fazendo, qual a finalidade daquela ação, mas era claro para nós que é sim preciso. Em decorrência desse trabalho,

²⁶ Entre 1977 e 1990, John Serle, intérprete de J.L. Austin, o qual desenvolveu estudos da linguagem por meio de atos de fala, isto é, quando o dizer é fazer (o performativo), e Jacques Derrida (1977) produziram acirrados debates sobre a performatividade do signo linguístico, reafirmando ou revendo as proposições de Austin. Ao fim desse período, Judith Butler, em um artigo de 1988, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, discute como a noção de gênero se constitui por meio de atos performativos. Nos estudos da linguagem, mais recentemente, Paulo Ottoni (1998) se aproxima de Austin para dizer que o *performativo* é o ato de realização da fala-ação e, nos estudos literários, a publicação de *Performances: Estudos de Literatura em Homenagem a Marlene Soares dos Santos* (2007), propõe uma abordagem da literatura e da performance pela via, sobretudo, do drama e de performances identitárias.

²⁷ Aspas utilizadas por Zumthor para demarcar um outro entendimento de literatura, a qual, segundo o teórico, é bastante distinta da ideia de poesia (vocal), seu interesse em *Performance, recepção e leitura* (2007).

investiguei a possibilidade de ser este o núcleo de minha pesquisa doutoral, atacar o objeto livro, lugar de prestígio da literatura e, portanto, alcançar por uma via direta a performance, enquanto ação propriamente. Percebi, entretanto, que a destruição poderia se dar de outra forma.

Enquanto as atividades de destruição me conduziam à violência que sempre me foi necessária para dizer algo, refletia sobre um texto escrito de forma pouco planejada, alicerçado em impressões nada certas, porém evidenciadas durante um período longo de reflexão. “Palavra-performance: um estudo por vir” foi a sistematização desavisada de que ali havia o pulso de uma nova pesquisa, de todo um recomeçar na literatura, mesmo que, lá no fundo, a pergunta tenha sido sempre a mesma: *Afinal, o que é a literatura?* Com isso, pude criar critérios que me auxiliariam na segunda tentativa de organização desta tese, a de analisar textos literários contemporâneos e brasileiros a partir: (1) do deslocamento de posições entre autor e leitor no texto-performance, (2) dos rastros do leitor que se constrói e de seu desejo, ou seja, a forma como ele percorre e deixa marcas na leitura, (3) das fendas que o texto literário provoca em duas iniciais instâncias – a palavra e o ser da leitura, (4) da suspensão dos sentidos sempre que se fala de literatura, (5) do pleno movimento entre ausência e presença que a literatura nos impõe. Pensava aqui em duas obras principais: *Partir* (2013), de Paula Parisot, e *Ó* (2008), de Nuno Ramos²⁸. Entendendo o recorte contemporâneo os textos produzidos a partir de 2000, via nesses dois a possibilidade de alicerçar uma reflexão toda sobre a performance e, ainda assim, me fazer entender no campo de estudos da teoria da literatura por meio da análise literária. Além disso, me propunha a produção de textos-performances²⁹ em que esses cinco critérios

²⁸ Parte dessa ideia de tese foi desenvolvida em um artigo “Da experiência literária à performance na literatura”, publicado nos anais do evento II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais, ocorrido na Universidade de Caxias do Sul, em 2014 (p.271-282). Disponível em: <https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/II-Sillpro-Trabalhos-Completo_3.pdf> Acesso em 02 de setembro de 2016.

²⁹ Sobre a presença de textos em performances, Claudia Paim (2015) apontará que: “Pode-se refletir acerca de uma recorrência nas poéticas contemporâneas: quando com o uso experimental das tecnologias disponíveis aos artistas há, ainda, o hibridismo entre práticas criativas para a construção de uma poética. Observa-se que, pelo menos, desde o início do século XX e, a partir dos anos 70, há cada vez

estivessem presentes, tais como os apresentados nos intervalos das páginas de 2012³⁰, a fim de verificar na escrita literária, na posição de autora dos textos, as modificações textuais e os encaminhamentos analíticos desses critérios.

Um novo encontro com as artes visuais em 2014 me fez rever o desejo provocativo de antes. Nas disciplinas cursadas no Instituto de Artes da UFRGS, reparei que muitos por lá estão refletindo suas próprias produções, o trabalho artístico desenvolvido por cada um deles é o objeto de análise de quase todos.

Nunca me considerei artista até o momento de elaboração final desta tese, a não ser nas palavras de minha vó, “essa minha neta é mesmo uma artista”. Não gostava da palavra artista, sempre me soa estranho ou constrangedor. Sei que era uma impressão errônea e infundada, porque é preciso coragem para se afirmar artista, mas, como já ficou evidente nas linhas iniciais desta tese, sou e considero-me professora. O trânsito entre um ser professora e um ser artista era um passo bastante largo para mim, mas não para Elida Tessler. Como uma artista-professora, Elida me ensinou muito, me levou a pensar que a literatura, enquanto imagem, já é um suporte das artes visuais; que a literatura possui mais relações possíveis do que leitura, análise e síntese; que o objeto da literatura pode estar muito aquém da obra literária. Em sua disciplina Laboratório de Textos, a qual possuía como lugar central *Inominável* (1953), de Samuel Beckett, percebi que minha tese poderia nascer na literatura, mas se encaminhar a lugares inomináveis. Foi, então, que assumi a decisão já tomada, a de tensionar³¹ o objeto da tese, cuja reflexão será apresentada em **Projeto-Objeto**.

No período em que escrevi o breve ensaio “Começos e Superfícies”, entretanto, eu pensava sobre a possibilidade de conduzir a performance na literatura a partir dos

mais, no cenário artístico, poéticas impuras, ou seja, proposições artísticas construídas com técnicas e conceitos que se misturam.” E tal hibridismo é recorrente entre palavra e ação e sempre estabelecendo relações muito férteis. Disponível em: <<http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/2016/08/artigo-textos-e-voz-na-arte.html>> Acesso em 02 de setembro de 2016.

³⁰ Essa ideia foi também desenvolvida em uma publicação amadora online, intitulada *Projeto-Projétil*. Disponível em: <<http://www.bookess.com/read/23373-projetoprojetil/>> Acesso em 04 de julho de 2015.

³¹ Verbo grafado intencionalmente com s para sugerir tensão e não intenção.

rastros deixados por seus leitores. Além de prever a retomada de teorias da recepção³², eu cogitava o desenvolvimento de um trabalho artístico no qual eu me aprofundasse na relação entre leitor e livro. O leitor se tornaria, dessa maneira, o *ativador* da performance. Tinha em mente os trabalhos de Elida Tessler e sua relação tão íntima com a literatura. A via que desejava traçar seria constituída por um trabalho artístico-teórico, ou melhor, a noção teórica em desenvolvimento – a palavra-performance – seria compreendida artisticamente. Comecei, portanto, a coletar trechos de leituras feitas por amigos e a observar como eles se relacionam tanto com a leitura, os sentidos, as palavras, quanto com a página, o objeto-livro, a obra. Esse arquivo une-se aos demais que possuo, mas não foi ainda trabalhado – observo sem ainda entendê-los. Não se trata de descaso, mas de dúvida – a qual tem instaurado prazer na pesquisa, uma vez que evidencio processos em prol de um caminho em descoberta contínua.

Escrever para mim sempre se configurou como uma prática prazerosa e, no momento atual, o longo período estabelecido para uma só escrita tem provocado transformações incessantes. Minha escolha foi a de manter a palavra estampada no papel com suas marcas indeléveis. Entre meios, recomeço mais uma vez – *distribuidor de começos*³³.

³² De acordo com Zumthor (2007, p.50), “recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois a consideração de uma duração. [...] Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos [...] A performance é outra coisa. Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente.”

³³ Trecho inspirado no *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de Gonçalo Tavares (2013, p.52-53).

MARINA ABRAMOVIC
ESTAVA ERRADA?

2.1 PERFORMANCES DE LONGA DURAÇÃO³⁴

Meu contato inicial com a performance se deu por meio do teatro. É comum encontrar ações teatrais sendo denominadas como performance. O interesse pelo teatro aconteceu cedo em minha trajetória acadêmica. Já no primeiro semestre da graduação em Letras na UFRGS tinha declarada preferência à arte teatral. Constitui-me espectadora assídua de festivais teatrais na capital e em outras cidades, até fiz parte de um grupo teatral, mas acabei sendo responsável pela assessoria literária e a venda de ingressos. De qualquer forma, desse modo, fui recolhendo diversas informações e guardando esse conhecimento que foi desenvolvido em meus dois trabalhos anteriores, monografia e dissertação. O despertar da performance se deu tardiamente, ficava sempre curiosa com o uso dessa palavra com diferentes sentidos e aportes. A suspeita de ser um campo de tal maneira híbrido que possibilitaria o diálogo de artistas de muitas áreas estava certa. Eu mesma, antes de ter um conhecimento mais apurado sobre os estudos da performance, adjetivaria minhas ações artísticas como *performáticas*.

Considera-se, segundo Roselee Goldberg (2006), que a história da arte da performance tem seu início no primeiro manifesto futurista do poeta Filippo Tommaso Marinetti, em 1909, publicado em grande circulação pelo jornal francês *Le Figaro*, além de ter contado com representantes nas demais vanguardas europeias, passando pelo Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo e a Escola Bauhaus. Naquele momento, a performance representava aos seus praticantes “a liberdade de ser, ao mesmo tempo, “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma teatral, e “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou performers” (GOLDBERG, 2006, p.4). Jorge Glusberg (2003, p.11-12) apontará, entretanto, um início tripartido à performance, o qual pode estar em Yves Klein (*Salto no Vazio*, 1962), Alfred Jarry (*Ubu Rei*, 1896), ou ainda, na força motriz do ritual –

³⁴ *Long duration works* é um termo utilizado por Marina Abramovic.

presente em toda a história de nossa sociedade – essa última semelhante à abordagem de Cohen (2011, p.41), o qual remonta a performance a uma corrente ancestral.

Na década de 1960, o termo *arte da performance* foi utilizado para se referir às obras em que os artistas faziam uso de seus corpos para realizar ações ensaiadas, repetidas e apresentadas em diferentes lugares. Nesse contexto, o *Fluxus*, que reuniu um grupo híbrido de artistas, tais como John Cage, Robert Filliou e Joseph Beuys, queria que o cotidiano fosse incorporado à arte e ao corpo encarnado. A arte conhecida como experimental ecoava ensinamentos vividos na Black Mountain College, instituição fundada em 1933, em Asheville (EUA), tendo em vista as propostas pedagógicas de John Dewey. No fim dos anos 60, o termo arte da performance já reconhecido por seus participantes e intrigava o público das grandes cidades. É interessante notar que muitos artistas buscaram na literatura elementos para a realização de suas performances. Vito Acconci, artista nova-iorquino, por exemplo, utiliza experimentos literários de Beckett em *Watt* (1953) e *Not I* (1972), sobretudo a repetição incessante, para interferir na expectativa das pessoas³⁵.

Bem-humorada, intensa e clandestina, a performance estende suas fronteiras e delinea espaços cada vez mais largos para si. Entretanto, de acordo com Cohen (2011, p.28), “apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica.” Sendo assim, inicialmente, a performance revela ao teatro outras formas de criação da cena, de entendimento da ação do ator, de transformação dos elementos e dos espaços. Há também, nessa expressão cênica, a tentativa de abandono do teatro-literário ou ainda do domínio do texto sobre a cena. É, pois, nesse sentido, que a compreensão de texto na performance amplia-se por completo. “A palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou

³⁵ Podem ser conferidos os trabalhos *Open Book* (1974) e *Following Piece* (1969). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HYQAcHsglwY>> e <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283737>> Acesso em 27 de janeiro de 2015.

mesmo indiciais (sombras, ruídos, fumaças, figuras delineadas por luzes etc)” (COHEN, 2011, p.29).

Com a explosão da cultura pop, os anos 80 foram marcados por uma série de performances que iam dos shows de rock a manifestações em praça pública. Os acontecimentos políticos do período, bem como a veiculação rápida de informação através das novas tecnologias, impeliram artistas à discussão a respeito da globalização, dos regimes de colonização, da sociedade do consumo. Se até aqui a performance se caracterizava como uma arte fragmentada, agora muitos já não sabiam mais quais eram seus limites. Muitos teóricos apontam que o lugar *entre* tornou os estudos da performance um espaço de futilidades. Entretanto, para Richard Schechner não é fácil estabelecer o que é a performance, embora ele aponte diversos fatores que a possam caracterizar – e aqui já não estamos apenas tratando das formas artísticas que a performance pode assumir na atualidade³⁶.

“To perform” can also be understood in relation to:

- Being
- Doing
- Showing doing
- Explaining “showing doing.”

“Being” is existence itself. “Doing” is the activity of all that exists, from quarks to sentient beings to supergalactic strings. **“Showing doing” is performing: pointing to, underlining, and displaying doing.** **“Explaining ‘showing doing’” is performance studies.**

(SCHECHNER, 2013, p.28). (Grifo meu)

Por ser uma arte jovem, embora de memória antiga, a performance permite se reinventar, sua tradição é marcada em um tempo histórico altamente volátil e instável e seus participantes interessados demais na contestação de seus princípios. Nesse sentido, performance e literatura possuem um distanciamento profundo. Mesmo que possamos perceber o empenho de certos escritores na inauguração de uma outra instituição literária, a teoria ainda se debate para também renovar seu conjunto de noções. Filósofos pós-estruturalistas, entretanto, tão presentes nos estudos literários,

³⁶ Essa abrangência do termo performance será apresentada em *Contaminações*.

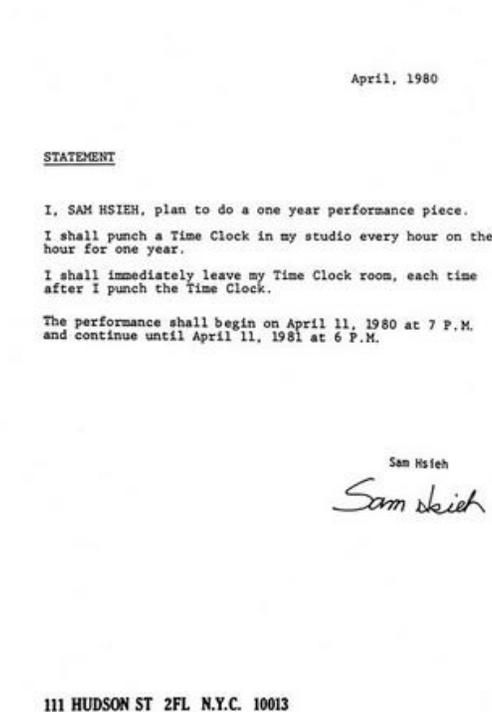
posicionam-se em limiares, desse modo, ensaiam continuamente a *performance inaugural*, a qual Derrida aponta na literatura. A renovação na teoria literária é da ordem do urgente, e isso só me parece possível se ela estiver disponível não só ao contato interartes, mas também à sua contaminação entre elas.

A *performance*, nesta pesquisa, depara-se com os estudos literários com três principais expectativas: (1) reunir perspectivas da *performance* para a proposição de uma outra rota ao aporte teórico da literatura, (2) agenciar um campo de pesquisa da literatura que não tema a pluralidade de seu objeto e (3) valorizar relações que proponham a literatura a partir de outras práticas. Em outras palavras, busco, por meio da *palavra-performance*, contaminar os entendimentos de literatura, produzir um texto teórico-crítico que aponte, analise e valide um texto que se escreve enquanto eu o leio (a *performance*), e compreender, na crítica que construo, no exercício da escritura, um lugar de performatividade, principalmente, da língua, do saber, da literatura.

De acordo com Zumthor (2007, p.27), pensar a *performance* nos estudos literários provoca um problema de método e de compreensão crítica do objeto literário. Para ele, “de saída é necessário, com efeito, entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência.”

Esse campo de referência já vinha sendo ampliado na minha formação pessoal, profissional e acadêmica. Por uma razão que já busquei denominar, preciso estar em alguns lugares para desejar a ausência; invisto em práticas profissionais diversas também para renovar os ambientes, as convivências, os objetivos; entro em contato com diferentes grupos de estudo para observar como cada um entende o seu fazer. Mesmo que eu me interesse por tudo, tem sido na arte os deslocamentos mais instigantes. De tal modo, as *performances* de longa duração foram minha entrada no campo dos estudos da *performance* – pela via da extasia e estesia, elas provocaram o desejo de saber, de me adentrar.

Na 30ª Bienal de São Paulo, em 2012, conheci de perto o trabalho do artista Tehching Hsieh. Em 11 de abril de 1980, ele iniciou sua segunda performance de um ano³⁷, apresentada integralmente nessa bienal. Como imigrante ilegal nos Estados Unidos na época, o artista taiwanês registrou os próximos 365 dias por meio de um relógio ponto e fotografias a cada hora – até 11 de abril de 1981. Pude ver Tehching Hsieh em quase nove mil fotografias, acompanhadas de suas horas no cartão-ponto. Vi mais do que isso, vi a intensa provocação do artista à lógica de nosso mundo, vi o vazio da vida que tantas vezes levamos, vi o tempo ser profundamente questionado. Fui arrebatada pela potência de seu trabalho.



Tehching Hsieh, *One Year Performance* (1980-1981)

Fonte: <<http://www.tehchinghsieh.com/>>

³⁷ A primeira foi entre 1978-1979, quando o artista se trancou em uma cela em seu estúdio, não podendo conversar, ler, escrever ou ouvir música e ver televisão.

E foi a partir de tal arrebatamento que iniciei minhas pesquisas sobre performance e o projeto de pesquisa atual, o qual também não vê seu encerramento por aqui. Na busca por experiências que me surpreendessem cada vez mais, fui ao encontro de Marina Abramovic.

Compreendi de fato o começo deste trabalho quando estive presente na exposição Terra Comunal, em 2015, em São Paulo. Por esse motivo, compartilho a experiência vivida e reflito sobre ela a seguir. Além da oportunidade de ver a maior exposição de seus trabalhos na América Latina e conhecer o Método Abramovic, pude tomar maior conhecimento dos princípios da performance para a artista por meio de oito encontros que ela protagonizou. Neles dei-me conta que esta pesquisa se configurava como um trabalho de longa duração, uma performance propriamente – por meio da palavra e deste corpo que existe –, a qual, como reincide no discurso de Abramovic, está sempre no *aqui-agora*.

A trajetória até aqui, à qual me lancei de fôlego intenso e despreocupada com as lascas do percurso, se configura em mim como uma performance. Meu corpo, minha letra; as realidades políticas e sensíveis que me compõem já não são mais os mesmos. A tese que se escreve e reescreve a cada tempo possível transforma isso que ela é, que eu sou. O texto que se lê, marcado pela memória futura e por aquilo que ele não quis ser, é essa longa duração de uma mesma performance. *Eu-palavra. Palavra-eu.*



Imponderabilidade: qualidade de imponderável, ausência de peso. Em queda livre, não há a percepção do peso, inclusive, há a sensação de ausência de apoio

Imponderável: que não se pode pesar, que não se pode ponderar

Ponderar: pesar, expor, considerar

2.2 IMPONDERABILIA

*Imponderáveis. Tão imponderáveis fatores humanos em uma sensibilidade estética. A importância primordial dos imponderáveis que determinam a conduta humana.*³⁸

O trabalho artístico de Marina Abramovic tem provocado interrupções e provocações em diversos campos de estudo e das artes. Suas atividades individuais, em Belgrado, seu intenso percurso artístico com Ulay e a repercussão atual de suas performances mais recentes fazem dela hoje a principal referência da arte que se identifica por sua flexibilidade e irreverência – a performance. Abramovic soube lançar-se ao mercado de arte, mesmo quando, na performance, não se sabe bem qual produto será vendido. Como ninguém, soube promover seu trabalho e, ainda assim, manter-se uma artista independente. Com orçamentos milionários, atualmente, Abramovic desliza por qualquer tapete do universo artístico e social e, com um carisma peculiar, chama a atenção de jovens apaixonados por aquilo que possuem de mais seu: o corpo.

Sempre interessada em outras práticas, tive o primeiro contato com o trabalho de Abramovic quando que me deparei com a palavra *performance*. Intrigava-me o dito recorrente de que a ação performática lida com um corpo presente, reagindo no aqui- agora aos impulsos desse corpo, enquanto, no teatro, o ator ensaia e repete essa ação para então representar. Questionava-me a medida que separava (ou aproximava) o corpo do ator e o do performer. O caminho primeiro que tomei foi o de me adentrar nos estudos dramáticos da cena contemporânea, e aí reuni noções teóricas para abrir as arestas entre literatura e os estudos teatrais. Algumas perguntas que me fiz no Mestrado puderam ser respondidas; outras, não. E, como é de costume em longas trajetórias, não só as acadêmicas, os questionamentos mantêm-se os mesmos, mas o entendimento deles se amplifica.

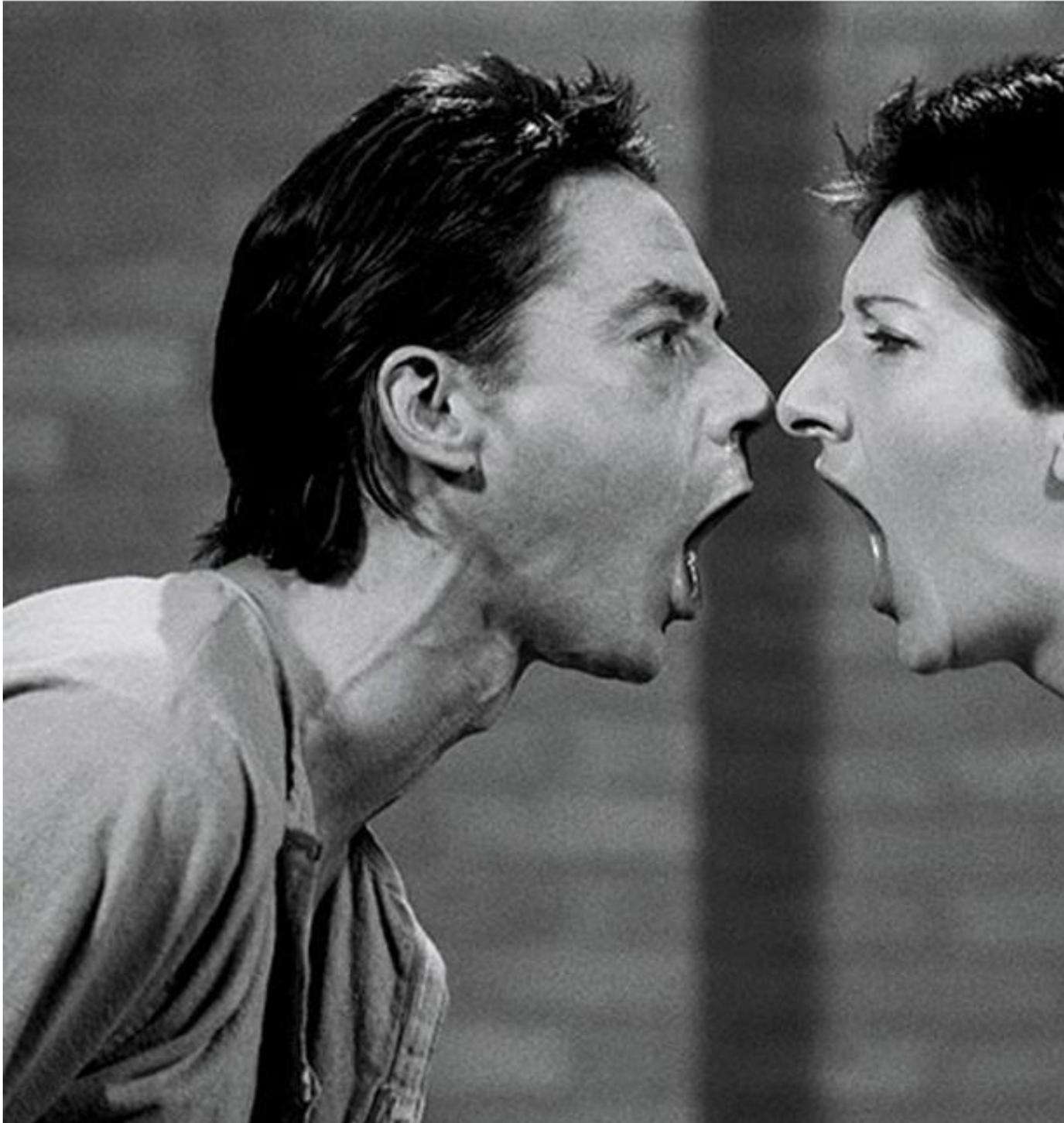
³⁸ Texto escrito nas paredes da Galleria Comunale d'Arte Moderna (Bolonha), em 1977, por Ulay e Marina, ao fim da performance *Imponderabilia* (1977), com duração de 1h30min, após a intervenção policial, solicitando o término do acontecimento, considerado obsceno.

Sentindo-me despreparada ao performar, poucas vezes me arrisquei a lançar meu corpo à ação. Passei a observar a ação do corpo do outro: o cotidiano, o social, o amoroso, o artístico. Fiz diversos registros do corpo que anda, que ama, que reclama, que escreve, que lê. As fotografias presentes nas primeiras páginas dessa tese são um pequeno recorte desse arquivo desorganizado que possuo. Busquei formas de nomear e enumerar esses meus ensaios ao corpo. Tentativa mais do que falha, eles continuam perdidos entre mídias e caixas em lugares que talvez nem mais existam. Não me considero uma pessoa sem ordem, mas o fato de não me considerar artista, me impede com frequência de rever meus trabalhos e, assim, os organizar para que outros pudessem ver.

Resolveram atuar como sentinelas, ou batentes, nus e de pé um diante do outro na estreita entrada do museu [Galeria Comunale d'Arte Moderna, Bolonha]. O vão entre ambos parecia pequeno demais para se passar normalmente; os visitantes precisariam ficar de lado para se esgueirar entre os dois, decidindo se entrariam voltados para o nu Ulay ou para a nua Marina. (WESTCOTT, 2015, p.131)

Imponderabilia (1977) foi a performance inaugural nessa minha investida à observação. Considerei-a, anos depois, um dos elementos centrais para se entender a literatura e nossa relação humana com o mundo. Insistente em minhas reflexões baseadas em diversos teóricos da literatura, tais como Roland Barthes, a fenda instaurada pelos corpos de Marina e Ulay figurava uma perturbação sempre necessária aos estudos literários. Tanto por isso cogitei a possibilidade de ela ser um dos desdobramentos do mecanismo de leitura performático desta tese. É evidente que não há nada de novo nessa percepção, de tal modo ela continua presente, mas será reconfigurada em **Palavra-Performance**, texto literário-poético em que propostas de entendimento e apropriação teórica dos estudos da performance se encontram com a teoria da literatura e com as leituras que faço de ambos.

|AAA-AAA|



Na música “Within You Without You”³⁹, do beatle George Harrison, lançada no album *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, em 1967, sempre ouço um *always* no primeiro verso: “We were [always] talking about the space between us all”. De uma forma análoga e inesperada, Harrison sussurra ao meu ouvido o que parece ser o imperativo de todo percurso – vital, artístico, acadêmico, profissional – esse espaço entre, tal como o corpo que passa entre os imponderáveis, Marina e Ulay.

Às auspiciosas 10h47 de 30 de março de 1988 (o ano do Dragão), Abramovic pisou na cabeça do dragão, onde o passo Shanhai emergia do mar Amarelo, e começou a caminhar para o oeste. No mesmo momento, em outro fuso horário e na outra ponta do país, Ulay pisou na calda do dragão na fortaleza do passo Jianyu, na província de Gansu, no deserto de Gobi, e começou a caminhar para o leste. [...] Tudo mudou desde que conceberam pela primeira vez a ideia de caminhar a muralha. Isso marcaria o término e não a culminação de seu relacionamento. (WESTCOTT, 2015, p.205)

Em parceria contínua até a separação em 1988, Marina e Ulay performaram diversas fendas, entre elas a já citada *Imponderabilia* (1977), essa descrita acima, *The lovers* ou *The Great Wall Walk* (1988), em que Marina e Ulay se despedem na Muralha da China, e duas das minhas preferidas: *AAA-AAA*⁴⁰ (1978), que nasceu como uma performance particular para rede de televisão TV-Studio belga, e *Rest energy* (1980), sendo uma das quatro composições da dupla baseadas em experiências de hipnose, apresentada ao público em Dublin, e a performance de Marina com maiores riscos à sua vida até aquele momento.

³⁹ Sugiro ler o próximo trecho, ouvindo a música. Disponível em: <

https://www.youtube.com/watch?v=y_Zs3e6BdA> Acesso em 14 de novembro de 2016.

⁴⁰ Segundo as indicações de Marina Abramovic no início da performance, *AAA-AAA* consistia em: “We are facing each other both producing continuous vocal sound. We slowly build up the tension, our faces coming closer together until we are screaming into each other’s open mouths.” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iAlfLnQ26JY>> Acesso em 26 de maio de 2015. De acordo com o biógrafo James Westcott, na recente publicação “When Marina Abramovic dies – A biography” (2015), na primeira performance em Liège, Ulay permanece gritando por mais tempo que Marina; na repetição da ação, temendo não ter acesso ao primeiro registro, Marina e Ulay gritam por volta de 15 minutos.



Entre eles, seguraram um grande arco e flecha: Ulay segurava a flecha e a corda; Abramovic agarrava-se ao arco. Com a flecha apontada para o coração de Abramovic, ambos se inclinavam para trás de modo que a corda ficasse tesa e preparada para o disparo. Mantiveram o equilíbrio precário por quatro minutos. Pequenos microfones foram atados aos seus peitos, amplificando no espaço os batimentos acelerados do coração. Talvez seja a imagem mais simples e a mais lancinante de interdependência e desafio mortíferos, um mote de toda a obra dos dois que reverberaria na memória. (WESTCOTT, 2015, p.161)

Após doze anos separados e com uma história intensa de trabalho artístico como dificilmente se vê, Ulay e Marina se reencontraram na performance solo de Abramovic, *The Artist Is Present* (2010), no Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA). Nela Marina permaneceu disposta à troca de olhares com o público durante todo o período expositivo, totalizando 736 horas. Foram 1675 pessoas que se sentaram diante dela pelo tempo que quisessem, entre elas, Tehching Hsieh. O encontro foi largamente divulgado⁴¹, comovendo pessoas que sequer sabiam quem eram aqueles dois. Além disso, ficaram famosas as fotografias do italiano Marco Anelli, *Portraits in the presence of Marina Abramovic*⁴² (2010) e o documentário a respeito da performance produzido pela HBO no mesmo ano. Além de participar agora totalmente do universo mainstream, Marina instiga a reflexão sobre o lugar do artista na contemporaneidade.

É tal potência da performance que tanto me agrada; é tal potência que anseio manter viva durante todo o percurso de escrita desta tese. Haveria, é claro, diversos performers que pudessem ser apresentados aqui. Desde 1970, há uma infinidade de trabalhos que mereceriam um largo espaço nesta pesquisa. A escolha pelo contato com Marina Abramovic não se dá pelo reconhecimento assegurado da artista na atualidade (isso de algum modo até me incomoda), mas pela forma como esse contato impactou meus entendimentos sobre a arte da performance. Além disso, como se pode perceber pelo cunho da escrita desta tese, a performance é colocada aqui por meio de

⁴¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OSoTgoljCp4>> Acesso em 25 de julho de 2015.

⁴² As fotografias podem ser acessadas no site oficial do fotógrafo. Disponível em: <<http://www.marcoanelli.com/portraits-in-the-presence-of-marina-abramovic/>> Acesso em 25 de maio de 2015.

uma tomada subjetiva, a qual se aproxima de uma dada fenomenologia dos eventos que a formam.

Sendo assim, em seguida, abordarei em específico a fase atual da artista, relacionada mais ao seu trabalho como performer individual, com a qual tive maior contato recentemente. Antes, contudo, como uma ação imponderada, gostaria de propor um breve exercício, como outros que serão propostos ao longo da tese. Esses exercícios buscam uma consciência do aqui-agora, uma tentativa de captação do tempo presente, uma reinvenção das coisas e de nós mesmos, além de serem úteis como registros de uma performance contínua, já que agora dispostos aos leitores de minhas palavras.

Instigada pelas “performances impressas”⁴³ de Regina Melim (2013), as quais, segundo a autora, são “publicações e performances ao mesmo tempo”, cujos modos, formatos ou dispositivos tornam “o transitório e único em permanente e possível de ser repetido indefinidamente”, passei a escrever e a desempenhar tais instruções, a fim de iniciar um processo de aceitação de meu corpo em ação. Como disse anteriormente, me sentia (e fico feliz hoje de usar o verbo no passado) indisposta ao performar, já que, quase sempre, em ambientes de me exigiam apenas a consciência de um ser pensante, e não de um corpo pensante. Portanto, em uma iniciação compartilhada à performance, lanço algumas propostas que poderão ser desempenhadas por vocês.

⁴³ “Exposições impressas” nomeia o último projeto de pesquisa de Melim o qual se propõe a continuar as reflexões dos projetos anteriores “Exposições Portáteis” (2006-2007) e “Dispositivos Curatoriais” (2008-2011). Um tanto às avessas, por meio do texto [Performances Impressas], revi os trabalhos de Martha Wilson, que me foram apresentados por Maria Helena Bernardes, nos cursos que fiz com ela. E, assim, passei horas perdida nos arquivos online do Franklin Furnace (Disponível em: < <http://franklinfurnace.org/index.php> > Acesso em 20 de novembro de 2015), fundação criada por Wilson, em 1976, com o intuito de preservar e divulgar a arte avant-garde. A dimensão desses arquivos me fez, mais uma vez, apaixonada por aquilo que estudo e quero continuar fazendo na minha vida.

Proposta de Performance #1 – Individual e Particular

Duração: Indeterminada

1. Se estiver próximo ao computador, desligue-o;
2. Pegue uma folha de papel em branco e uma caneta;
3. Escreva o que se passa em sua volta;
4. Não fale;
5. Não atenda ao telefone;
6. Respire;
7. Se possível, use fones de ouvido, para ouvir sua respiração;
8. Continue escrevendo.

MUITO EXISTE A-
QUI, E EXISTE ÀS
VEZES DEMAIS, QUE-
RIA UM POUCO DO
ZERO, DO NADA, DO
IMPONDERÁVEL - E-
COS DO SILÊNCIO -
RUMORES DO VAZIO,
A EXISTÊNCIA EM
DESISTÊNCIA

C.A. Exercícios de performance. 25/05/2015

2.3 TERRA COMUNAL

*It's very simples. If you give me your time, I'll give you experience.*⁴⁴

512 Hours (2014) é o trabalho que segue *The Artist is Present*, apresentado na Serpentine Gallery, em Londres. Com esse trabalho, Abramovic apaga os lugares instituídos entre a obra, o artista e o público. Não havia obra, só experiência; a artista não estava presente, fazia parte do público, amalgamada. As pessoas eram convidadas a deixar seus pertences e entrar na galeria em silêncio. Nesse espaço, elas poderiam deitar-se, andar em câmera lenta, contar grãos de arroz, permanecer paradas de pé, olhar para uma parede branca. Embora a descrição que eu faça da performance possa remeter a um ambiente prisional, tratava-se, na verdade, de um convite à percepção real do espaço e do tempo. Perturbando as expectativas do público, Abramovic e sua atual parceira profissional Lynsey Peisinger apenas registravam e comentavam em vídeo as reações dos visitantes.

Tais incômodos na ordem entre os elementos que comporiam a arte, pelo menos a arte estritamente visual, já se faziam presentes desde o começo do trabalho artístico de Abramovic. Com a forte tendência moderna de desmaterialização do objeto da arte com Marcel Duchamp, o objeto encontrado passa a ser, na performance, o corpo disposto à ação, o qual é, nessa perspectiva, o elo material para o encontro com a imaterialidade da experiência. Abramovic não será a única nesse campo que entenderá o corpo dessa forma, embora em seus trabalhos individuais me pareça haver um pontual questionamento de o que e quem é o objeto artístico. “I’m the object” é o subtítulo de uma das suas performances mais conhecidas da década de 70, *Rhythm 0*⁴⁵ (1974), na qual 72 objetos, incluindo uma arma carregada, estavam dispostos diante do corpo da artista, e o público tinha a permissão de utilizá-los livremente, após a concordância registrada por meio de um protocolo.

⁴⁴ Apresentação audiovisual da exposição Terra Comunal, feita por Marina Abramovic. Trecho disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EARruLDb3jY>> Acesso em 25 de maio de 2015.

⁴⁵ Comentário da performer sobre essa performance *Rhythm 0*, com duração de seis horas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ>> Acesso em 25 de maio de 2015.



|Rythm 0|



|512 Hours|

Na exposição Terra Comunal (2015), pude observar de perto cada um desses trabalhos e outros por meio de registros em vídeo (1974 – 2010), muitos deles não disponíveis na internet, além da experiência com uma série de *Objetos Transitórios para Uso Humano*⁴⁶, das fotografias expostas de Marco Anelli, em *The Artist is Present*, de gravações em áudio das ações de Abramovic em *The House with the Ocean View* (2002)⁴⁷, de conversas com outros interessados na arte da performance e de oito diálogos com a artista. Sendo essa uma experiência altamente enriquecedora nesse percurso da pesquisa, me dedico um tanto mais a Marina Abramovic nos próximos dois tópicos a seguir.

2.3.1 Método Abramovic

Eu havia chegado a São Paulo no dia 09 de março de 2015, e o percurso até o hotel em que sempre me hospedo parecia o mesmo. Desde a constatação de que o aeroporto de Congonhas (SP) poderia ser, de fato, muito arriscado, faço questão de pegar um ônibus e duas linhas de metrô para chegar ao centro da cidade, vindo de Guarulhos. Além do mais, sempre que entro no metrô, me lembro dos “Vinte poemas para ler no trem” (1922), de Oliverio Girondo, e me dou de cara com uma cena urbana que jamais poderia imaginar. Dessa vez, as cenas foram do horário do rush, incluindo policiamento reforçado devido a duas manifestações na cidade. Sou apaixonada pela cidade de São Paulo, nutro um amor e um ódio que me fazem mais humana. Vou com frequência para lá e gostaria de ir tantas vezes mais.

Embora sempre faça uma espécie de cronograma de viagem, em que penso as rotas e os lugares para ver e rever, sempre sou tomada pelo inesperado. O inesperado naquela situação foi ver Marina Abramovic passeando pelo espaço do Sesc Pompeia,

⁴⁶ Trabalho desenvolvido pela artista com cristais desde a sua primeira visita ao Brasil no fim dos anos 80. No documentário *Espaço Além*, lançado no Brasil em maio de 2016, pode-se perceber a dimensão tomada pela espiritualidade nos trabalhos da performer.

⁴⁷ Comentário da artista sobre esse trabalho. Disponível em: <<https://vimeo.com/72468884>> Acesso em 25 de junho de 2015.

com alguns assistentes. Além disso, tive a surpresa de saber que, mesmo não conseguindo me inscrever no Método Abramovic, poderia fazê-lo. Totalmente despreparada, eu me vi de pés descalços, diante de duas telas e dois facilitadores, como eram chamados os ajudantes do público durante a experiência. Havia deixado meus pertences em um armário e me atrapalhava com tira-põe o óculos, enquanto fazia os aquecimentos iniciais. Em seguida, recebi um fone de ouvido de total bloqueio do som externo, e os exercícios mais longos começaram.

O Método Abramovic consiste em uma síntese de todo o conhecimento da artista, reunido de modo que pudesse proporcionar ao público uma compreensão mais profunda da performance e, assim, fazê-lo experienciar, mesmo que em menor escala, as transformações pelas quais o performer passa durante e depois da ação performática. Possuo diversas críticas à palavra método; com Abramovic, contudo, compreendi-o como exercício conduzido a uma experiência, na qual o público vivencia as ações. De acordo com o catálogo da exposição:

Tradicionalmente, o performer seria observado e o público seria o observador. Trocar esses papéis e pedir ao público que participe da ação, e passe a ser o observado, cria a oportunidade para vivenciar uma experiência pessoal e compreender o processo performático – o que prepara o público para melhor absorver e apreciar performances de longa duração.

O encontro de Abramovic com a pedagogia da performance a fez, inclusive, dar início à construção do Marina Abramovic Institute (MAI), em Hudson (EUA). Trata-se de um projeto faraônico, assinado por Rem Koolhaas, onde, segundo Abramovic, haverá um casamento entre arte, tecnologia, ciência e espiritualidade. O prédio foi construído em 1929 e está sendo reestruturado para, desse modo, proporcionar ao público – independentemente de seu conhecimento prévio – experiências diretas com a performance e reunir todo os estudos sobre performance da artista. A partir das informações do site oficial do MAI⁴⁸, poderemos, se quisermos, permanecer durante

⁴⁸ Disponível em: <<http://marinaabramovicinstitute.org/mai-hudson/>> Acesso em 26 de maio de 2015.

seis horas em experiências com o corpo e com performances de longa duração. Em São Paulo, pude vivenciar uma prévia do que isso pode ser.

Em duas horas e nessa ordem, andei com passos minúsculos e minuciosos, deitei em uma cama de madeira sob uma grande pedra de cristal na direção de minha cabeça, sentei apoiando-me em outra pessoa e permaneci forçosamente de pé diante de uma coluna com três cristais, indicados para minha cabeça, meu peito e minha barriga. Em quatro sessões de trinta minutos, coordenadas pelos facilitadores, e sempre sem nada ouvir, experienciei o alargar do tempo, o prazer do sono vigiado, a penumbra da angústia e a raiva da dor. Certamente, cada um dos visitantes viveu cada um desses passos de formas singulares⁴⁹. Antes mesmo de entrar nesse espaço, acabara de ler uma crítica severa ao Método Abramovic no jornal Folha de São Paulo e havia visto as lágrimas de alguém ao sair da experiência. As pessoas que fizessem o método podiam se sentar após a experiência e escrever. Havia lápis e folhas em branco à disposição. Olhei para a mesa e até eu conseguir escrever a primeira letra alguns longos minutos se passaram. De qualquer forma, a primeira impressão que tive foi a que descrevo abaixo:

Mariana Abramovic me seguiu e eu aceitei todo percurso, como uma cega andante. Pensei que pudesse parecer tola ou ingênua ao seguir as instruções de um estranho clandestino nessa viagem rápida à cidade que não para. Não há nada de imaturo parar e ouvir o próprio corpo – nem que seja a dor que vem dele. Porque dói parar, dói relembrar o corpo que aceleradamente faz e reproduz sempre os mesmos movimentos. E agora eu escrevo, porque pela palavra vai a experiência vivida pelo corpo, transfigurada e livre. (C.A. 11/03/2015)

⁴⁹ Liv Schulman, artista argentina, em seu texto “Para hacer una performance”, comenta uma sensação semelhante a minha durante sua experiência do método Abramovic, na I Bienal de Performance na UNSAM (Universidad Nacional de San Martín), em 2015. “Lo primero que pensé fue: ¡qué fácil es normalizar un cuerpo! A medida que crecía mi indignación crecía mi estupor hasta que mi ego se fue debilitando y mi proyecto mental dejó de ser un proyecto ideológico y mi yo se concentro en la consciencia del presente”.



|Breathing in, Breathing out|

2.3.2 Lectures

*Breathing in, breathing out, Breathing in, breathing out*⁵⁰

Doze vezes, no início dos oito encontros⁵¹ com Marina Abramovic, em São Paulo, inspirávamos e expirávamos. Após isso, a artista repetia sempre a mesma saudação: “Welcome to here and now”⁵².

*Breathing in/Breathing out*⁵³ faz parte do grupo de performances da dupla Marina e Ulay, chamado de *Relation Works*, mostrada ao público em 1977, no Studentski Kulturni Centar (SKC), em Belgrado. O trabalho dos artistas já possuía um espaço no universo artístico europeu e, naquele momento, diversas pessoas se contentavam em presenciar a performance escutando a amplificação do som, distantes da ação performática.

Abramovic e Ulay tinham pequenos microfones presos em suas gargantas e filtros de cigarro enfiados nas narinas para bloquear o ar. Ajoelharam-se um diante do outro. Abramovic esvaziava seus pulmões e Ulay os enchia, uma boca selando a outra. Ulay respirava nos pulmões de Abramovic, e em troca ela expirava o ar exaurido. E prosseguiram, bombeando para dentro e para fora a mesma porção de ar. Era um jogo de sucessões cada vez menores. (WESTCOTT, 2015, p.126-7)

Novamente, a aliança amorosa entre Marina e Ulay mostrava-se visceralmente em suas performances, por meio de uma interdependência intensa e violenta. Em performance, sobretudo a que se constituiu nas décadas de 70 e 80, tudo precisava ser experienciado até o exaurir das forças, para que fosse possível transmutar a dor em um

⁵⁰ Inspire, Expire.

⁵¹ Disponível em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/7-conversas>> Acesso em 27 de maio de 2015.

⁵² Bem-vindos ao aqui e agora.

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rWixdA2xTSs>> Acesso em 27 de maio de 2015.

entendimento profundo da ação e, por consequência, do substrato vital que se amplifica em cada performance. Não podemos esquecer que o corpo da performance é, antes de mais nada, um corpo vivo. Em *Breathing in/Breathing out*, o simples e tão essencial movimento de nosso aparelho respiratório se coloca em uma relação de alta confiabilidade. Enquanto Marina respirasse, Ulay estaria vivo. Por outro lado, a ação de inspirar de Marina, retirava o oxigênio de Ulay, devolvendo-lhe gás carbônico. A performance foi repetida, contrariando o manifesto de *Arte Vital*⁵⁴ dos dois, no mesmo ano, no museu Stedelijk, em Amsterdam. Na primeira, puderam suportar a ação por dezenove minutos; na segunda, por quinze minutos.

Nas palestras de Abramovic, inspirar e expirar parecia produzir um efeito muito mais singelo, embora tão relevante aos propósitos pedagógicos da artista – buscar que o diálogo com o público se ancorasse também no reconhecimento da mente e do corpo, ambos igualmente pensantes. As anotações que fiz do primeiro dia (11/03/2015) se perderam entre diversos papéis, e eu agora relembro a artista apresentando a divisão inicial do curso, a qual partia de partes do corpo, como a cabeça, as mãos, os pés, o estômago, o peito. Começou apontando diversos exemplos do que marca para ela a principal diferença entre performance e teatro: na performance tudo é real e, em alguma medida, perigoso. O processo de criação de uma performance se estabelece a partir de regras pré-estabelecidas; protocolos e partituras, mas não se pode prever ou testar como ela, de fato, ocorrerá – isso dependerá da resistência do performer, da manutenção do público e da sustentação do propósito artístico, mesmo que ele possa se modificar por interferências diversas. De qualquer maneira, a exclusão da repetição prévia evidencia o risco iminente da performance. No entanto, é esse mesmo risco que é desafio e desejo dos artistas.

⁵⁴ Por volta de 1976, Ulay e Marina decidem viver em uma *van*, e lá passaram cinco anos dedicados inteiramente ao trabalho artístico, ao amor dos dois e à experiência de viver sem endereço fixo. Para assim viver, escreveram um manifesto, intitulado *Arte Vital*. Dentre os itens do manifesto, estava a indicação de nunca repetir, pois, segundo Ulay, na repetição a pulsão primeira e inédita da performance se perderia.

No segundo encontro (25/03/2015), Abramovic aborda a arte performática dos anos 70 e afirma que, naquele tempo, se fazia arte porque era o que se queria fazer, tal como respirar. Havia propósitos e missões claras aos artistas, mas ainda desconhecidas ao público e incompreendidas ao mercado de arte. Destaca os limites da ação performática que lidava com fronteiras muito estreitas entre a vida e a morte, tal como em *Shoot* (1971), de Chris Burden, em que o artista pede que um amigo seu atire em seu braço, ou em todo seu percurso artístico antes da parceria com Ulay. A artista evidencia que a ação da performance é, geralmente, mínima e parte de um conceito – entendido como compreensão central do propósito. Além disso, se torna evidente em sua fala a forte relação entre o corpo do performer e uma energia que de sua ação emana, chamada por Abramovic de *imaterialidade* da performance, a qual deposita não só em aspectos sensoriais e apreensões sensíveis da arte o percurso de realização da performance, mas também compreende a experiência performática como algo inapreensível⁵⁵, portanto, da ordem da *irrepetibilidade*⁵⁶.

Marina, nesse encontro, apresenta três das oito performances⁵⁷ de longa duração que compõem a mostra: *Corpo Ruindo*, de Paula Garcia; *O Datilógrafo*, de Fernando Ribeiro; *Vesúvio*, do Grupo Empresa. Para cada um desses trabalhos, que

⁵⁵ Associações sensoriais com o objeto de arte podem ser entendidas a partir de diferentes aspectos históricos. No século XIX, por exemplo, Richard Wagner buscava a obra de arte total; no início do século XX, futuristas italianos sublinhavam a sinestesia de suas criações; no fim do mesmo século, a desmaterialização da arte produz um efeito todo avesso ao sensorial, mesmo que não totalmente ausente. A meu ver, a sensorialidade da performance delinea outro movimento histórico: não se trata de uma representação sensível que nos dispusesse a consciência real do objeto artístico, mas sim de compor um conjunto de relações que subverte a ordem de uma suposta apreensão e/ou entendimento do objeto da arte da performance, sendo esse o corpo do performer. Após o tiro, por exemplo, o corpo abjeto de Chris Burden está ali sentindo a dor, mas a ação já se deu.

⁵⁶ A irrepetibilidade da performance parte do pressuposto que, mudando a disposição do artista e do público, o momento e o contexto histórico, a performance nunca será a mesma. No entanto, é a própria Abramovic que introduz o que TAYLOR (2015, p.147) chama de *reperformance*, uma vez que a performer tem proposto a re-apresentação de suas performances por outros artistas, porém evidenciando a restauração do original. Taylor elabora uma crítica à Abramovic e afirma que isso se trata de um processo de “MoMAficación”, ou seja, a performance, plenamente aceita pelos museus, torna-se parte do mercado de arte e evidentemente subjugada a suas regras e artimanhas.

⁵⁷ Compunha esta série, além dos já citados, *DNA de DAN*, de Maikon K; *O Jardim*, de Rubiane Maia; *O Vínculo*, de Maurício Ianês; *Preenchendo o Espaço*, de Marco Paulo Rolla; *Transmutação da Carne*, de Ayrson Heráclito. Mais informações sobre cada uma dessas performances podem ser encontradas em: < <http://terracomunalsescsp.org.br/mai/oito-performances>> Acesso em 28 de maio de 2015.

foram os que mais me chamaram a atenção, haveria diversas questões a serem trabalhadas, contudo, é sobre a ação do datilógrafo que gostaria de me dedicar mais alguns instantes.

A partir da sugestão de Abramovic, cada um dos presentes olha para alguém que não conhece, fixa os olhos, enquanto ouve o datilógrafo batendo à máquina. O som por vezes ritmado funciona como uma noção de tempo ao público, a qual é logo perdida na profusão incômoda que é olhar nos olhos de alguém desconhecido por um tempo maior que alguns segundos. Marina amplifica o som da máquina com o seu microfone, e eu percebo o som das palavras ausentes. A performance de Ribeiro consistia em permanecer durante as oito horas diárias dos dois meses de exposição sem falar, em diferentes espaços do Sesc Pompeia (chamado por ele de Oasis), enquanto registrava as diversas ações que se passavam por ali e além.

Mínima, a ação era escrever, tal como agora escrevo, intercalando espaços do apartamento, da cidade, do trânsito. Assim que foi retomada a palestra de Marina, perguntei o que fazia do datilógrafo um performer, diferente de mim. Respostas simples, mas importantes, devem ser expostas: (1) a presença de um público; (2) a disposição de regras e condições para a ação; (3) a ressignificação de uma ação cotidiana e corriqueira; (4) a duração da ação. Chamei este longo percurso doutoral de performance de longa duração, tal como uma aproximação ao aporte teórico-analítico que escolhi para esta pesquisa; uma ressignificação da prática de escrever; uma evidência do corpo que, antes de pensar, vive.

Como ainda nos perguntamos o que é literatura, o que é arte, questiono-me ainda sobre o que é performance e quando ela é o que é. E aqui surge o título deste capítulo do trabalho. Ao fim do segundo encontro com Marina Abramovic, a artista recebe de um dos seus ouvintes a seguinte proposição: “Eu queria saber dos limites da arte performática”. Em seguida, ele dará continuidade à sua exposição com exemplos da ação de pichadores, que escalam altos prédios para fazer seu trabalho, e a relação entre manifestantes e a polícia em manifestações bastante frequentes entre 2013 e

2015, no Brasil. A resposta de Abramovic era esperada por mim, mas, de qualquer forma, me surpreende, embora reconheça que existia uma restrição de tempo para qualquer outra resposta mais elaborada.

Everything is about context and how you work. If you're working in demonstrations and confronting with police or whatever you do, riots or barricades, this is political context, **this is not performance, is complete something else.** [...] The context makes the change. As an artist, your activity is artistic, if you are political is politic...⁵⁸ (Grifo meu)

Tal como a literatura existe por meio da tensão, provocação e desconstrução de suas fronteiras, me surpreende ouvir da principal artista da performance atual que os limites da performance podem ser tão específicos – mesmo que seu próprio trabalho artístico e o de outros performers indiquem o contrário. Marvin Carlson, estudioso do teatro e da performance nos Estados Unidos, aprofunda-se nos estudos da performance em *Performance: Uma introdução crítica* (2009) justamente a partir da observação de que a performance é “um conceito essencialmente contestado”, o qual se desenvolve em um “desentendimento sofisticado”⁵⁹. Richard Schechner (2013), como veremos, apontará que invariavelmente há contexto, mas que tudo pode ser performance. Sendo assim, tendo em vista as compreensões desterritorializadas da performance e de sua variedade de usos especializados, esperaria ouvir de Abramovic um “talvez” – que até surge ao fim de sua resposta, mas obliterado pelas determinações anteriores.

É compreensível que estejam na fala da artista as marcas de quem defende seu próprio fazer e quer, acima de tudo, que ele seja valorizado, sério e único. Em praticamente todos os encontros, Abramovic reforça a ideia de que há performances

⁵⁸ Transcrição da autora com a finalidade de contextualizar a reflexão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?t=5853&v=PetGB4zoo8g>> [1h 36' 34"] Acesso em 28 de maio de 2015.

⁵⁹ (STRINE, Mary, LONG, Beverly, HOPKINS, Mary. *Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities*. Apud. CARLSON, 2009, p. 11)

boas e ruins – sem dizer exatamente o que poderia identificar o ruim⁶⁰ –, e que esse seria um dos elementos cruciais para pertencer ao grupo da “performance art”. Há usos irrestritos da palavra performance, alguns dos sentidos retomam habilidades para se desempenhar uma performance cultural e/ou social. Costuma-se dizer “a performance musical”, “a performance sexual”, por exemplo, para indicar ações significantes ou talentosas. Desse modo, devido também à abrangência do termo, é compreensível, até mesmo, o anseio de artistas em demarcar princípios norteadores em certa medida encerrados. De qualquer modo, tal como Carlson (2009, p.18) destaca, a arte da performance tem representado a esta pesquisa “novas fontes de estímulo, inspiração e insight” – aqui compreendidas no trabalho de criação textual e, por conseguinte, no desenvolvimento teórico.

Nos encontros três (1º/04/2015) e quatro (02/04/2015) com a artista, Marina retoma passagens de seus percursos vitais, comenta a religiosidade de sua vó, católica ortodoxa, com quem passou boa parte de sua infância, já que seus pais estiveram fortemente envolvidos com causas políticas desde seu nascimento em 1946, na então Iugoslávia. Na verdade, a relação de Abramovic com seus pais sempre foi de difícil trato, embora repleta de memórias afetuosas: a mãe Danica a expulsara de casa logo após tomar conhecimento das primeiras investidas artísticas da filha na década de 70; com o pai Vojin mantivera uma relação obscura, a qual temos algum rastro na performance em vídeo *Confession* (2010)⁶¹, em que a artista encara um burro por um longo período enquanto na imagem lemos trechos de suas histórias, incluindo as de infância e o convívio com seu pai.

Após isso, Abramovic parte para uma breve revisão de seus trabalhos: o iniciar de seus percursos artísticos, os quais se deram com intervenções sonoras em espaços da cidade e em pequenas galerias; o encontro com Ulay, os trabalhos desenvolvidos

⁶⁰ Em julho de 2015, Abramovic diz que o que faz uma performance ser boa ou ruim é seu poder de transformação, a partir de um viés humanista da arte, recorrente em seus pronunciamentos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qr8gPAgrWec>> Acesso em 02 de agosto de 2015.

⁶¹ Um pequeno trecho do registro dessa performance está disponível em: <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/confession/17560>> Acesso em 25 de junho de 2015.

em dupla, a separação; a urgência por criar em 1979, quando houve uma forte pressão do mercado de arte para que algo fosse produzido e, inevitavelmente, vendido; a dificuldade inicial em produzir registros de suas performances; os desafios atuais do performer em contraponto à radicalidade que movia a artista quando jovem. São mais de quarenta anos em contínuo processo de (re)criação e um desejo que transpassa suas produções: fazer o que não esperam que ela faça.

Especificamente no quarto encontro, Marina narra ao público um pedido seu a seu pai, aos quatorze anos. Ela desejava ter aulas de pintura; Vojin, um general da Segunda Guerra Mundial que pouco entendia de arte, chamou um de seus soldados que era conhecido por ser um “pintor abstrato” para dar algumas aulas à sua filha.

This is his first painting lesson. First of all, he took the piece of canvas [...] then he takes just glue and spreads all around this canvas, [...] takes some pigments: yellow, some red, little bit of blue, then he puts cement and some kind of pieces of rocks around, covered everything with gasoline, took the match, throw it in the middle of this, complete (inaudível) exploded. And he looks at me and says: “This is the sunset”, and left.⁶²

Em decorrência dessa história, Marina comenta a importância de ter assegurado o processo criativo como a parte de maior aprendizado para um artista. Lição aprendida anos mais tarde por Abramovic e largamente anunciada por artistas desde a modernidade tardia, o processo na arte da performance requer um duplo significado: o produto da arte não existe como objeto final e, na performance, o corpo deve ser preparado para a ação performática. *Cleaning the house*⁶³ (1995-1997), série de performances em que a artista se dispõe à limpeza, é também o nome de um de seus processos de preparação, o qual se assemelha muito ao que o público vivenciou em *512 Hours*, além disso, nomeia o workshop com os artistas convidados à Terra Comunal.

⁶² Transcrição da autora com a finalidade de contextualizar a reflexão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ju7hgOnwOPc>> [5:37] Acesso em 9 de junho de 2015.

⁶³ Fazem parte, inclusive, desta fase da artista, *Cleaning the mirror I, II e III*, em que a artista limpa um modelo de esqueleto humano, semelhante ao processo em *Balkan baroque* (1997), na qual Abramovic, rodeada de ossos de vaca com carne podre, os esfrega. Um pequeno trecho do registro de *Cleaning the mirror I* (1995) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ROpzkh40Lmk>> Acesso em 9 de junho de 2015.

|Balkan Baroque|



|The House with the ocean view|



|The Lovers|



A partir de uma das proposições de Abramovic nesse workshop, lanço o segundo exercício imponderado.

Proposta de Performance #2 – Individual e Particular

Duração: 15 minutos ou mais

1. Pegue uma folha de papel em branco;
2. Escreva seu primeiro nome uma única vez;
3. Procure não retirar a caneta do papel durante o exercício;
4. A ação deve durar, pelo menos, quinze minutos;
5. Procure resistir ao automatismo;
6. Observe como seu corpo e mente reagem.
7. Caso falhe, recomece o exercício.



Camila

Exercício 1 - 5 minutos



Comila

Exercício 2 - 10 minutos



Camila

Exercício 3 - 15 minutos



Camila

Exercício 4 - 19 minutos

Enquanto aguardo o quinto encontro (08/04/2015) com Marina Abramovic, escrevo:

Talvez tudo se dê com mais clareza agora porque me percebo disposta e aberta. O tempo é escasso, como sempre, a necessidade de trabalhar é imperativa com a lembrança do início do mês próximo. Mas, agora atenta, tudo faz sentido. Esse sentido talvez existisse antes, já claro, mas só agora posso percebê-lo. É com muita satisfação que me dou de cara com as artimanhas do tempo e da vida. Justamente quando mais preciso, Marina Abramovic está no Brasil e se propõe ao exercício didático e prático da performance. (08/04/2015).

Antes de Abramovic entrar no espaço, Marco Paulo Rolla, preenche o espaço com o respiro de seu acordeão a produzir músicas que o artista não sabe de onde vêm. *Preenchendo o Espaço* é nome de sua performance, realizada na exposição Terra Comunal. Seu corpo, ao chão, inspira e expira, metamorfoseando-se ao pulsar do instrumento que, por vezes, produz sons; outras, só suspira. Nós, o público, presenciamos o momento que, como poucos, são feitos só para ver; ver, inclusive, o que não acontece.

Pina Bausch é a referência desta noite. Lembro-me de *Blaubart* (1977), primeiro trabalho da artista alemã com o qual tive contato e interesse, logo após o lançamento do documentário *Pina* (2011), dirigido por Wim Wenders. Marina apresenta alguns dos trabalhos de Pina Bausch e supõe, nas entrelinhas, que na dança exista um elo singular com a performance – elo que Abramovic nomeia *body drama* –, mesmo que as técnicas e os processos sejam largamente diferentes entre si. A presença inevitável de um corpo, bem como de suas reações aos movimentos produzidos por ele, especialmente na companhia de dança de Bausch, a *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, intrigam Abramovic. Agora, se me tivesse sido possível interromper Marina, faria, em tom de provocação, novamente a pergunta a que me referi anteriormente: *Estamos falando aqui de performance ainda?*

É, no sexto encontro (15/04/2015) com a artista, que, a partir de suas proposições, aprofundo meus questionamentos sobre os estudos da performance – porque a arte da performance, até então, apresentada por Marina, diz respeito ao seu fazer artístico e, nesse campo de estudos, tal como é nesta tese, todo conhecimento se forma a partir de uma experiência. Desse modo, Abramovic trata da linguagem particular à performance e acrescenta, adiante, que a performance é, antes de mais nada, uma ferramenta de transformação de si mesmo que compartilha com as demais artes essa razão de ser.

Na performance, entretanto, essa transformação passa pelo corpo. Em outras palavras, em um simples exercício como o de escrever o seu nome ou o de abrir a porta e não sair por um período que pode variar de quinze minutos a três horas, somos levados a realizar um corpo que, automatizado pela rotina e as injunções de nosso tempo, não se reconhece mais, que somente o vê a partir da função que pode ter, assim como temos que lidar com o tédio, a impaciência e a raiva de não conseguirmos produzir mentalmente um significado racional para o que está sendo vivido nessas situações. Dessa maneira, os exercícios de preparação ao corpo da performance são também uma forma de frear o nosso atual biorritmo e possibilitar que sejam desenvolvidas habilidades corporais e mentais diferentes daquelas a que estamos acostumados, a fim de não só produzir performances que transformem performers e público, mas também modificar a lógica de nossas relações com o mundo.

É nesse sentido que Abramovic aborda a importância energética da performance. *Shoes for departure* (1991) fazem parte da série *Transitory Objects for Human Use*, desenvolvidos pela artista a partir de suas pesquisas com cristais. Por mais que o corpo do performer esteja sempre no aqui-agora, sua mente precisa estar em processo de partida, ou seja, é preciso, segundo a artista, produzir um colapso na mente racional, com a finalidade de dispor de outros estados de consciência: do corpo, do espaço, do outro. Partem daí as inquietações que movem a artista na atualidade.

Havia percebido que a linguagem da performance não pode ser exatamente ensinada, não se pode fazer com que alguém sinta o que foi vivido por outro. Tanto por isso que Abramovic deixa claro, no sétimo encontro (22/04/2015), que os registros da performance são somente registros, a performance já se deu. A performance, para a artista, por excelência, só é quando ao vivo, o que não significa que sua memória não possa produzir interferências, como tem feito aqui nesta tese, em seu público, distante da ação no espaço e no tempo – *mise en abyme*.

No mesmo encontro, Abramovic trata de sua experiência de ensino da performance com estudantes alemães e é questionada sobre as técnicas e percursos de estudo formal para se fazer performance. Diz a artista que, para performar, é preciso: (1) coragem, (2) simplicidade, (3) esquecer o que se aprendeu, (4) fazer. Persistente nas perguntas direcionadas a ela, o medo parece rondar aquele que se arrisca à arte da performance. Medo do erro, da falha, da derrota – todos comuns a percursos artísticos e, ainda mais, aos vitais. Aprecio como Abramovic, mesmo tantas vezes rigorosa em suas proposições, afirma que é preciso, antes de mais nada fazer, e se contradiz ao que já disse ponderando que, na performance, não há certo ou errado, há apenas o trabalho – o que evidencia que nem mesmo ela talvez saiba o que faz uma performance ser de fato ruim. Expõe a urgência em não se repetir, embora a performance, segundo ela, venha de experiências pessoais que, geralmente, se repetem. Aborda o impacto de novas tecnologias no exercício da performance e chega a considerar performance *100 lugares para dançar*⁶⁴, cartografia de dança desenvolvida por artistas e pesquisadores em São Paulo, tendo como principal suporte a dança e o vídeo – demonstrando, mais uma vez, os tênues limiares entre manifestações artísticas na contemporaneidade e as performances.

⁶⁴ De acordo com o site do trabalho: “Trata-se de um estudo de improvisação, no qual a superfície do corpo – feita das roupas, das cores e dos cabelos – contorna a dança que é concebida no instante da sua execução. É do encontro com as pessoas, prédios, muros, barcos, containers, bares, escadas, águas, ruínas e sonhos que essa dança desvenda a cidade. [...] Lugares onde o corpo (des)especula, vira um espectro, sorve, sucumbe e se dissolve entre a memória do futuro e o risco do passado.” Disponível em: <<http://100lugaresparadançar.org/>> Acesso em 1º de abril de 2015.

Nessa palestra, bem como na oitava (30/04/2015), a última desta série, Marina enfatiza a noção que desenvolvemos do tempo presente. Ao me lembrar do metrônomo presente em seus primeiros trabalhos, quando ainda era apenas uma jovem radical em Belgrado, buscando sua identidade artística, inicia-se no telão a transmissão do trabalho laboral e sutil de Rubiane Maia, uma das integrantes das oito performance convidadas para a exposição, intitulado *O Jardim*. Durante o período expositivo, Rubiane criou um jardim com sementes de feijão cultivadas por ela. Assistindo a vida nascer, sendo da mesma forma responsável por seu nascimento, a artista desperta no público a lembrança de que a vida precisa de tempo – um tempo disponível e dedicado a ela. Nesse sentido, Abramovic, no encerramento das *Lectures* em Terra Comunal, repete, mais uma vez, que a respiração profunda faz com que tenhamos maior controle das nossas ações, além disso, esses breves segundos em que nos dispomos somente a respirar possibilitam que “coisas venham”, já que, de acordo com a fala da artista, é preciso primeiramente não fazer nada, para assim saber o que fazer.

No encerramento, o Grupo Empreza⁶⁵, convidado por Marina, desafia a plateia com um manifesto de outra ordem. Os integrantes do grupo sobem ao palco do Sesc Pompeia e leem textos em boa parte incompreensíveis aos ouvintes, embora perceptivelmente diferentes entre si, revelando que a escrita única e unânime de um manifesto, o qual poderia reger as ações do coletivo, não fazem nenhum sentido às suas propostas. Da mesma forma, quando Abramovic convida o público a fazer perguntas aos artistas, todos respondem ao mesmo tempo. Em um dado momento final da conversa, é possível compreender a seguinte fala do grupo:

[...] pode parecer à primeira vista confuso, o público nos vê na sala, muitas vezes em atividades banais como conversar descontraidamente, descansar ou tomar café, e não tem certeza se aquilo é performance e, muito menos, se é performance de longa duração. Não se sabe se aquilo é arte ou se é vida ou as duas coisas. Achamos essa conclusão saudável. **Em arte é bom quando as certezas são desafiadas, por exemplo os conceitos de performance e**

⁶⁵ Site do grupo. Disponível em: <<http://www.grupoempreza.com/>>

performance de longa duração não deveriam ser fechados em linhas muito certas. Gostamos de conceitos que tenham limites borrados e gostamos de atuar nesses borrões Ali onde os conceitos perdem a sua certeza, instalamos uma crise, ou seja, colocamos esses conceitos em uma perspectiva crítica e jogamos com a incerteza que isso gera. Criar problemas para os conceitos é tarefa política do artista. Grupo Empreza⁶⁶. (Grifo meu)

O que eu esperava ouvir de Marina Abramovic durante esses dois meses foi dito pelo Grupo Empreza em palavras ecoadas pelo som de um alto-falante portátil. A liberdade tão almejada nesta tese, diante de um aporte teórico tão plural e revigorante, é declarada não pela artista mais conhecida da performance hoje, mas por um grupo até então desconhecido por mim, que reconhece em seu fazer a urgência de se libertar de conceitos, problematizar a voz singular, instaurar borrões nas linhas do que chamamos (ou não) de arte. Aguardava por isso, ansiosamente, para continuar a minha escrita.

Um tanto às avessas, na sequência, Abramovic convida a outra parte da plateia a repetir o seu já pronunciado “Manifesto sobre a vida de um artista”⁶⁷. Os ouvintes (ou falantes que se mecanizam com a repetição do texto) iniciam a reprodução oral das palavras com vigor, mas parecem, a meu ver, por vezes, repeti-las a contragosto (devido talvez ao verbo *dever* constante no manifesto da artista), perdidos na produção do sentido, deslocados naquilo que estava sendo proposto.

1. Conduta de um artista em sua vida:

- Um artista não deve mentir para si mesmo ou aos outros
- Um artista não deve roubar ideias de outros artistas
- Um artista não deve comprometer, para si ou em relação ao mercado de arte
- Um artista não deve matar outros seres humanos
- Um artista não deve se fazer de ídolo
- Um artista não deve se fazer de ídolo
- Um artista não deve se fazer de ídolo

⁶⁶ Transcrição da autora com a finalidade de contextualizar a reflexão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_OplOMz5wxk> [18’04”] Acesso em 1º de julho de 2015.

⁶⁷ Disponível em: <<http://arteref.com/gente-de-arte/manifesto-artistico/>> Acesso em 1º de julho de 2015.

2. Relação de um artista para sua vida amorosa:

- Um artista deve evitar se apaixonar por um outro artista
- Um artista deve evitar se apaixonar por um outro artista
- Um artista deve evitar se apaixonar por um outro artista

[...]

É curioso observar que a fala dissonante de um pode ser mais compreensível que a fala uníssona de outro, que a radicalidade de artistas mais jovens ainda seja importante no contexto histórico atual, que vanguardas e manifestos hoje só possam acontecer por meio de muitas vozes. Embora Marina Abramovic possua um diálogo com diversos artistas, fica claro que ela fala somente por si mesma. E não é unicamente na performance que não se pode falar por todos. O questionamento quase ingênuo **Marina Abramovic estava errada?** configurou-se, desse modo, como uma desconfiança inicial a respeito das proposições sobre performance que eu, supostamente, já possuía. Caminhava por São Paulo, enquanto pensava sobre as palavras recém-ouvidas no espaço de Terra Comunal até que me deparo com o seguinte título em uma vitrine de uma loja de publicações sobre música: *Villa-Lobos errou?*⁶⁸ A partir disso, as informações obtiveram essa organização de agora.

Sendo assim, a releitura desses oito encontros com a artista aqui desenvolvida a partir do meu olhar não é somente uma forma de demonstrar o caminho percorrido por mim até aqui, mas também de (re)conhecê-lo e me desvincular de qualquer proposição estável sobre performance, mesmo quando dada por artistas e teóricos renomados. O aprendizado em Terra Comunal possibilitou-me a aproximação ao universo da performance, justamente porque experienciado. Poderei, então, propor que o encontro com a literatura seja feito sem amarras ou pressupostos de um ou de outro campo de análise, procurando questionar e desconstruir qualquer proposição dada, inclusive, as minhas, com o intuito de instaurar um espaço de reflexão que, ao se mostrar, se faz, se desfaz, se refaz – imponderavelmente.

⁶⁸ DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?* Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. São Paulo: Algol Editora, 2009.



[The artist is present]



[Confession]



[Transitory Objects for Human Use]
[Black Dragon]

Proposta de performance #3 – Coletiva

Duração: Inicialmente curta

1. Aproxime-se de pessoas que você não conhece;
2. Observe o que elas estão fazendo;
3. Sorria se necessário;
4. Valorize o que elas fazem – mentalmente;
5. Volte à sua rotina;
6. Atente-se às (possíveis) transformações em seu modo de viver.

PROJETO-OBJETO

3.1 OB-JETO

*Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.*⁶⁹

Por que um objeto? Para que um objeto? Qual objeto?

Objeto: do lat. Escolástico *objectu-*, “coisa que afeta os sentidos”, adaptação semântica de *idêntico* voc. do lat. Clássico que significava: “ato de pôr à frente, de opor; obstáculo, barreira; objeto que se oferece aos olhares, espetáculo” [...] ⁷⁰

A interrogação de qual seria meu objeto de análise não foi, de fato, uma preocupação até que eu começasse a apresentar meu projeto de pesquisa em eventos nessa universidade e em outras. Além do estranhamento inicial de esse possível objeto não ser literário, muito embora isso nos

Da letra não se escapa. Assim como não escapam as crianças da fome, os trabalhadores do seu algoz, os livros das bibliotecas, a correnteza da gravidade. A letra, essa materializada no papel, deixa sedimentos, impurifica a água de um oceano de páginas em branco. Põe-se a movimentar memórias e realidades do que nunca é passado, já que a vida que lhe dá vida está sempre no aqui-agora. Feita de inesgotáveis lençóis subterrâneos, a letra segue um curso imprevisto, nem mesmo as ondas conseguem indicar para qual direção ela segue. Esse animal selvagem respira profundo e revira a água que recém tocou a margem, levando-o para aquele lugar sem

⁶⁹ BARROS, Manoel de. O livro das ignoranças. In: _____. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010, p.300.

⁷⁰ MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 1ªed. vol II. Lisboa: Editorial Confluência, 1959, p. 1606.

queira dizer menos hoje do que já quis dizer, a obra literária, como constructo de prestígio social e acadêmico, mostrava-se apagada ou dela, constantemente, eu me desviava. Antes da obra, como foi possível observar no percurso primeiro desta tese, meu interesse voltava-se ao objeto-livro. Objeto esse que se propunha ao experimento, à análise tal como matéria artística, explorado em seus limites extremos. Na prospecção do por-vir, mais do que do devir, compreendia no objeto-livro o impulso maior para o lançar-se de uma pesquisa e, assim, projetar uma rota possível a esta tese. Como um *pré-jeto* – uma projeção anterior ao movimento em si – possuía discernimento e a pulsão para fraturar a materialidade que tem regido os estudos literários a partir do advento da escrita; da ordem do registro, do manuscrito, do traço seminal da letra no papel. De unidade desfeita, surpreendido pela serra, o livro ganhava traços abjetos, e visualmente esfacelava a imagem resguardada pela cultura livresca.

A crueldade sempre me foi necessária.

fim, onde nadam somente os peixes mais hábeis, ou a ideia de que lá existam peixes.

*Não se escapa da força que crava os pés na areia e nos faz presas do horizonte. Não se escapa, inclusive, da marca que ela nos deixa, estranhamente cheirosa, provida de beleza atípica, penetrada por seu próprio desvio. Ao voltar ao lugar de onde veio (se isso mesmo é possível), traz consigo o que milênios de um movimento incessante a constitui. **E leva parte de mim, tronco-carnoso preso à areia, um olhar testemunhando minha sentença.** Mas, “como cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma?” (LISPECTOR, 1998, p.127) Dessa água, algas, plânctons, aguapés não escapam, pois são nutridos por ela, sem outra justificativa senão a mais óbvia: **em vida, escapam todos.** É disso que esquecem as barragens, as usinas, as represas, não se pode prever o curso d’água, não se pode ao menos ter certeza a que leis esse ecossistema obedece. Escapamos todos da letra, de si, dos sentidos da*

“Tendemos a nos esquecer que os livros, extremamente vulneráveis, podem ser suprimidos ou destruídos” (STEINER, 2014, p.77). Portanto, por meio dessa e de outras investidas já apresentadas, em um campo minado de subterfúgios e trilhas arriscadas, buscava manter esta pesquisa distante dos lugares cômodos, dos percursos já estabelecidos, inclusive, em meus modos de pensar. A possibilidade de destruir o objeto, a ordem e as relações de convívio da literatura era e se mantém revigorante. Temo, entretanto, que na radicalidade de um movimento eu produza a ditadura de outro. Sendo assim, o diálogo interartes, o qual culmina com a performance, tem buscado desinventar o *objeto* e o *objetivo* de textos acadêmicos no campo dos estudos literários: um texto que se produza e se sustente sobretudo enquanto palavra. O *objeto* – aquilo que afeta os sentidos – desta tese está, constantemente, sendo lançado à frente, em aporia, exposto e obliterado. Não há materialidade constituinte, a linguagem é interpenetrada, e a palavra fundamenta a pesquisa, sem necessariamente ser seu objeto fundante.

linguagem, bem como eles se escapam de nós ou da ideia daquilo que somos.

Empurrada para a costa, a letra choca-se com a aspereza da areia virgem ou com a brutalidade das rochas ancoradas por ali. Desfaz-se por completo, mil moléculas espalhadas pela superfície e que talvez se reencontrem transmutadas pela força do impacto, açoitadas pelo movimento.

As palavras são Ilhas Marianas, cravadas em solo profundo. Mergulhadores arriscam a capacidade que o corpo humano possui de suportar a pressão exercida pelas águas oceânicas, para tocar esse profundo. As Ilhas Marianas formam um vale submarino entre placas tectônicas. Foram colonizadas na época das grandes navegações e até recentemente eram alvo de disputas por território. O que há lá, além de um ponto estratégico à máquina de guerra do Estado? A revelação que o desconhecido, apenas ele, proporciona. [Não quero descobertas, mas isso não significa que não estou à procu-

“Tenho que destruir completamente a palavra; do contrário, nada poderei descobrir.” Este é um trecho de algum livro, encontrado entre diversos outros rascunhos na biblioteca. Curiosamente, me deparo com ele como se estivesse à sua procura – embora eu compreenda o acaso como um método de pesquisa. De acordo com o que posso perceber, o capítulo em que essa citação se encontra se chama “A ideia e o fato”, página 27. É evidente que me intriga o verbo *destruir* na sentença, e é por isso que paro, mas, nesse momento, ainda mais me enreda o *nada poderei descobrir*. A composição de um projeto de pesquisa esteve, desde seu princípio, apartada de proposições certas, tendo em vista a valorização do percurso. Além disso, não tem sido, em minhas pesquisas, ponto de partida a descoberta de algo, a constatação de determinados resultados, o desvelamento de saberes outros. A palavra que por enquanto é minha, esse *objeto* que à frente sempre está em relação a mim, emudece diante de qualquer uso imperativo. Não consegue obedecer, cumpre seu destino

ra de.] “[...] – e, sem me surpreender, não consigo escrever” (LISPECTOR, 1999, p.29).

Palavras são ilhas marianas, penetradas em zonas de convergência de placas tectônicas. Transitam entre as camadas do azul-turquesa ao azul meia-noite. Vêm à margem, adentram maré alta – fogem dos pequenos pescadores; são capturadas pelo movimento da Terra. Para superar o abandono, compartilham energia com águas-vivas, esses seres que habitam grandes profundidades já que falecem em contato com a areia. É comum o interesse humano pelo obscuro, e talvez seja melhor observá-lo como os animais marinhos o fazem, o brilho de águas-vivas não ilumina, não perfura a tenacidade do fundo do mar.

Meu fascínio pelo mar, pelo movimento das águas, pela força da correnteza me acompanha desde os primeiros meses de vida. Conta minha mãe que ela, ainda grávida, teve de salvar meu pai, que afundava em águas

errante: “Onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra” (AGAMBEN, 2012, p.27).

Sendo assim, a escrita sobre a literatura desdobra-se mais especificamente neste estudo em potencialidade performática, cujos entendimentos poderão ser lidos em **Palavra-Performance**. Identificando a performance como uma noção que não só amplifica, mas também atualiza compreensões de literatura, sobretudo na contemporaneidade, encontro um objeto de análise cujo acesso se dá por meio de sua própria performance. Dessa maneira, por mais que a literatura possa ainda ser entendida como um estranho que a habita, as teorias da literatura devem também se debruçar efetivamente aos interstícios de outras linguagens, já que à literatura tudo interessa, sem produzir, contudo, necessariamente um retorno tautológico – comum em suas práticas.

Portanto, esta tese investe sobremaneira no agenciamento de um campo de pesquisa que, como já dito, não tema a pluralidade de seu objeto de investigação.

rebeldes. Eu, dentro dela, salvei também meu pai, sobrevivi à força que o corpo produz em desespero, respirei com pulmões ainda prematuros e mergulhei alguns centímetros no corpo de minha mãe para que eu pudesse também encarar o profundo. Após isso, já dotada de um corpo formado, aguardava ansiosamente o momento em que, meu pai, que nunca soube nadar, me levasse às profundidades maiores. Tratava-se de um pacto, enquanto eu me comportasse à beira do mar, meu pai me levaria para onde meus pés não encostassem na areia pastosa. E, assim, eu brincava tediosamente de castelinho frente ao guarda sol, esperando tediosamente o fim do dia na praia. As ondas quebravam sobre minha cabeça, e a força delas me empurrava para fora das águas. Meu esforço era o oposto, adentrar – cada vez mais. Até hoje mantenho um caso amoroso com a costa. Meu desejo mais profundo era o ter habilidade suficiente para nadar em águas absolutamente profundas, tal como desejam os mergulhadores nas Ilhas Marianas. Supro essa inabilidade com a literatura.

[...] (a literatura) torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que não tem por lei senão afirmar – contra todos os outros discursos – a sua existência abrupta; não lhe resta então senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si, como se o seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão o dizer a sua própria forma. (FOUCAULT, 1967, p.393)

Da mesma forma que a literatura “fecha-se numa intransitividade radical” (*Idem*, p.393), questiono-me em que medida essa tomada da literatura, presente desde o século XVIII, ainda diz respeito ao que presenciamos hoje sob esta mesma denominação: literatura. Não me proponho aqui a incendiar a noção de literatura que a concebe como uma arte que não remete senão a si mesma. É preciso, contudo, desestabilizar as próprias noções teóricas que cerceiam a literatura e atam-na em um discurso autista. De tal forma, “uma tentativa de definição universal da literatura”, da qual nos fala Compagnon (2001, p.40), cuja dicção nos permite considerar a literatura tão somente como arte verbal, centrada na aplicação de certas propriedades da linguagem, estimula a problematização dada nesta tese por meio da performance.

“As ondas paravam e depois voltavam a erguer-se, suspirando como uma criatura adormecida, cuja respiração vai e vem sem que disso se aperceba

Gradualmente, a barra escura do horizonte acabou por clarear, tal como acontece com os sedimentos de uma velha garrafa de vinho que acabam por afundar e restituir à garrafa a sua cor verde. Atrás dela, o céu clareou também, como se os sedimentos brancos que ali se encontravam tivessem afundado, ou se um braço de mulher oculto por detrás da linha do horizonte tivesse erguido um lampião e este espalhasse raios de várias cores, branco, verde e amarelo (mais ou menos como as lâminas de um leque), por todo o céu. Então, ela levantou ainda mais o lampião, e o ar pareceu tornar-se fibroso e arrancar, daquela superfície verde, chispas vermelhas e amarelas, idênticas às que se elevam de uma fogueira. Aos poucos, as fibras da fogueira foram-se fundindo numa bruma, uma incandescência que levantou o peso do céu cor de chumbo que se encontrava por cima, transformando-o num milhão de átomos de um azul

A incongruência aparente deste objeto, desse modo, deve-se ao desejo de não objetificar a literatura, de não impor uma ordem pré-estabelecida, de não lhe atribuir um fundamento fundamental; ao mesmo tempo em que se almeja a contaminação por meio da performance – para enlouquecer seu subjétil⁷¹, para fraturar sua coluna vertebral, para enfim reafirmar que, não só na contemporaneidade, estamos sempre diante da inauguração da literatura – a performance inaugural de Derrida (2014). Nesse sentido, trata-se de um *objeto*, posto aos olhares, de costas ao público; uma escrita que se lança a um depois, está lá, embora engendrada no aqui-agora de uma pesquisa. Indissociável de sua escrita – porque não seria totalmente aceita em uma pesquisa doutoral, pelo menos não no campo das ciências humanas em que me situo, a apresentação de resultados que não fossem os escritos –, proponho certa indecibilidade na formação deste texto, o qual, ao lado,

⁷¹ Segundo Leyla Perrone Moisés (Apud. DERRIDA, 1998, s/n): “O subjétil é aparentemente estável (ele é suporte); mas o prefixo “sub” o esconde, e a terminação “étil” o coloca em brusco movimento, como um projétil; “entre fazer e lançar” (...) O subjétil é o lugar de uma luta, de um duelo; é leito, lugar de nascimento e de morte.”

suave. **O mar foi, aos poucos, tornando-se transparente, e as ondas ali se deixavam ficar, murmurando e brilhando, até as faixas escuras quase desaparecerem** Devagar, o braço que segurava a lanterna elevou-se ainda mais, até uma chama brilhante se tornar visível; um arco de fogo ardendo na margem do horizonte, cobrindo o mar com um brilho dourado” (WOOLF, 2004, s/n).

O mar já desejou ser rio? Não sei se o mar no interior mais profundo de si já quis ser outro. No mar estão as almas de todos os rios. O corpo de células que preenchia a fluidez corpórea de cada ser rio está enterrado no solo pantanoso do mar. Ali rios descansam. Talvez seja essa a explicação de o mar permanecer no seu movimento, ele precisa ir à margem (como quem sobe até a superfície), a fim de recuperar o fôlego **até voltar ao abismo da condição de vida que lhe foi oferecida.** É isso que mais me comove no oceano: ele guarda e mostra ao mesmo tempo todo o abismo misterioso da vida de quem sabe que vive mesmo carregando mortes sucessivas.

dispõe uma escrita que se constituiu paralelamente, em busca livre e desacertada pela palavra que sem dizer diz. Onde começar? O leitor já deve ter feito a sua escolha, mas é possível que esse texto seja lido ainda de outras maneiras.

“Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (LISPECTOR, 1998a, p.9). Tal como Clarice, em sua escrita, desde o primeiro contato, arrebatadora para mim, sobretudo em *Água Viva*, tento capturar a palavra que ainda não é, que já é outra ou que será. Como falhar nessa tentativa é iminente, aceito o desafio de transfigurar a busca em palavra, cuja matéria, objeto e ação é, desse modo, a performance na literatura.

E o que seria a palavra senão a morte da letra?

Assim como não escapamos da letra, a palavra escapa de nós – sujeitos insatisfeitos com as condições da vida estranha que ainda nos preenche. Não serão, então, as palavras – em suas mais diversas formas – o indício de que algum encontro vital ainda podemos ter? Resgate em intempéries, colapso de placas tectônicas, força de marés revoltas, animal submarino, criança que mira minúscula o tudo diante dela? Acredito nas palavras, sem a cegueira de quem crê, mas, sendo arrastada, temo o lugar a que elas podem me levar. E, mesmo assim, intransigente, suspeito que seja esta a dúvida: quero eu me escapar das palavras?

E se eu quisesse, poderia?

**Proposta de performance #4 – Individual ou não,
Particular ou não**

Duração: Indeterminada

1. Escolha um objeto;
2. Desempenhe as funções comuns desse objeto;
3. Proponha outra função a este objeto;
4. Desempenhe essa função;
5. Nomeie o novo objeto.



BARRIO, Artur. *Livro de Carne*, 1978-1979.

Fonte: <<http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/>>

3.1.1 “Eu sou o objeto”

*Eu ainda estou vivo.*⁷²

De 1974, quando Marina Abramovic, em *Rhythm 0*, perturbou o público colocando-se como objeto de sua performance mais radical, até 2015, quando vemos a artista e outros perguntando, por meio de seus trabalhos, o que, quem ou qual é o objeto, podemos observar uma reviravolta nos estudos da arte. Segundo Tânia Rivera (2014, p.20), “emprestar seu corpo à obra, dar à obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra” demonstram o jogo entre corpo/arte, corpo/sujeito. Apontar o renascimento do sujeito na arte, de acordo com Rivera, poderia indicar um viés psicologizante, mas propõe, mais uma vez, que, mesmo trazido à tona, o sujeito ainda está vivo, porém descentrado, desmaterializado, problematizado. Desde o *ready made*, o objeto já questionava seu autor e qualquer ideia de autoria, contudo, a partir da reflexão psicanalítica de o sujeito estar

fora de si, desconstruído de sua casa, “não basta a presença do corpo para que a verdadeira questão do sujeito se coloque” (*Idem*, p.24). A performance, nesse sentido, tem contribuído com reflexões cruelmente poéticas, as quais apontam para uma condição de sujeito contemporâneo indissociável de sua fuga, contudo, em desejo incontido por encontrar-se.

Ao dar seu corpo como instrumento da performance, Abramovic não promove somente uma inversão empática nas posições entre performer e espectador, ela nos sugere uma dobra: se eu posso atirar a qualquer momento na artista, ação permitida dentro daquele espaço, quem e o que é objeto desta ação? Posso ser eu a autora do tiro, Marina pode ser a autora do tiro, concedendo-me a permissão de matá-la, os demais espectadores podem ser os autores, cúmplices da ação, ou ainda a arma, ponto de partida do projétil.

⁷² On Kawara, *I am still alive*, 1973.

Produzir esse deslocamento é recorrente na arte da performance, mas nem sempre eficaz – trata-se de uma falha constitutiva. Não se pode “considerar o performer como um mero agente, como objeto de estruturas consolidadas nele” (Idem, p.78), tampouco delegar todo o processo ao outro – o espectador. Para Rivera (2014, p.25), “trata-se, para o sujeito, de assumir, por um breve instante quase insuportável, sua condição de quase-objeto, e com isso ver-se quase-sujeito.”

No entanto, *onde está o objeto da performance?*

Jorge Glusberg, autor de *A Arte da Performance* (2003, p.79), aponta que “a ausência de um objetivo prático nas performances tem sido confundida com a falta de um objeto”. De acordo com o teórico, a “a concepção da *performance* sem um objeto vai pressupor sua descontextualização” (Idem, p.79). No entanto, sem apontar qual seria esse o objeto da performance, diz que “o que se busca, então, é somente um suporte semântico, que

vai servir de eixo fundamental para a experiência” (Idem, p.82).

A partir de um suporte semiótico, o corpo em boa parte das performances, Glusberg afirma que esse eixo não possui responsabilidade alguma com a coerência dos eventos, a organização dos elementos, a re-apresentação de um acontecimento. Sendo o performer, seu corpo e sua consciência, também interrompidos pelo inesperado da ação viva (*live art*) que ali ocorre, o fio semântico, de alguma forma condutor, é construído e compartilhado (não transmitido) pela significação produzida no espectador – que é também o performer, espectador de si mesmo.

A performance, antes de tudo, é uma reunião, mais ou menos conflituosa, entre diversas linguagens, em que o suporte semântico varia na mesma proporção. “A atividade de artista de performance resulta, conseqüentemente, numa verdadeira catálise de elementos numa transformação de códigos lábeis em

mensagens lábeis” (Idem, p.78). Portanto, o *grau zero da performance* – expressão usada por Glusberg (Idem, p.82), a qual retoma Barthes – cria seu campo gravitacional, onde transita o corpo composto de sentidos, formas e devires.

Nesse sentido, corpo da performance é aquele com *poros abertos*, pois para haver contato, não basta ter um corpo, é preciso dispor-se ao contágio:

Um corpo aberto: pode ser aquele exposto sobre uma mesa de dissecação onde se espera que ele revele seu funcionamento e, ainda, as causas de seu blecaute. Todavia, aqui, ele é o corpo excitado, com os poros abertos: na excitação amorosa o menor gesto do outro, seu mais leve toque tem a dimensão de produzir em mim sensações reveladoras. Descubro partes de meu corpo na interação com o corpo do outro, tenho de estar de poros bem abertos. (PAIM, 2015, p.2272)

Esse *corpo vibrátil*⁷³ sobre o qual Paim fala em seu texto (como é o dela em suas performances) é o que almejo fazer habitar em minha tese. Esse objeto-corpo sobre o qual eu comento, penso e apresento situaram-se até agora,

⁷³ Termo utilizado por Paim (2016) de autoria de Suely Rolnik (1989).

principalmente, no campo da *arte da performance*, a fim de reunir perspectivas nem tão comuns ao campo dos estudos literários e possibilitar uma outra compreensão da literatura. Além disso, sem ser meu foco principal nesta tese, tem me intrigado a noção de literatura que vê – quase sempre – seu corpo somente enquanto palavra, renegado de seu *corpo vibrátil*. De tal modo, me pareceu necessário dialogar com os estudos da performance, os quais já se fizeram presentes nessa tese, mas que serão melhor abordados em **Contaminações**. Trata-se, contudo, de um impasse, pois nem sempre estou de acordo com as proposições desse campo de estudos. Vejamos:

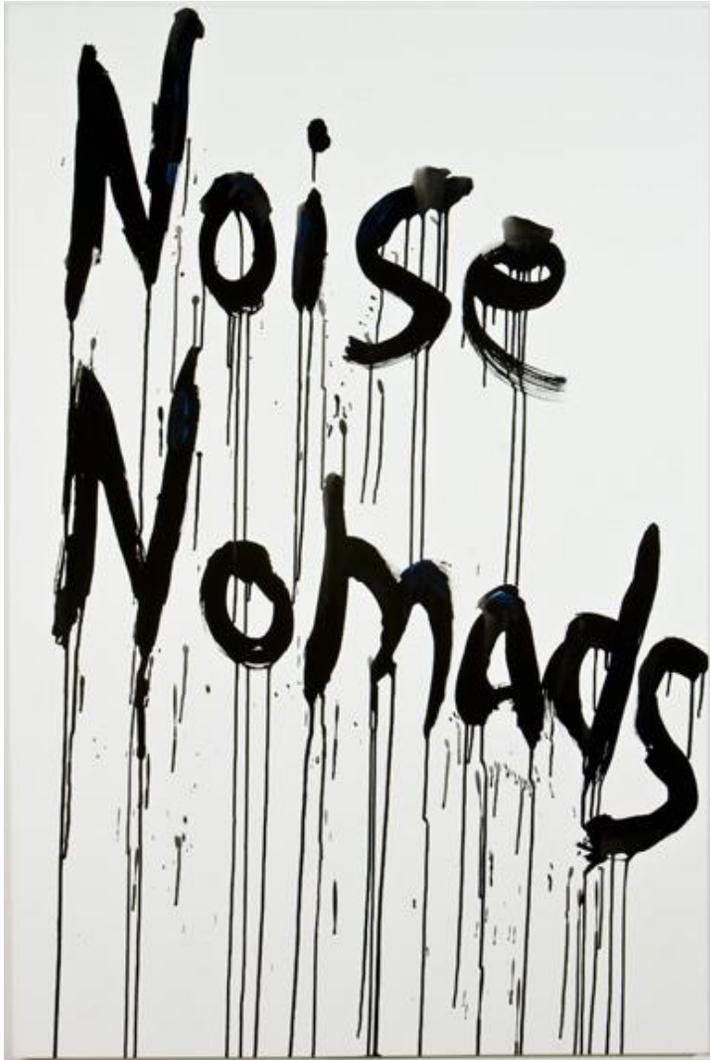
[...] “Where do performances take place?” A painting “takes place” in the physical object; a novel takes place in the words. But a performance takes place as action, interaction, and relation. In this regard, a painting or a novel can be performative or can be analyzed “as” performance. **Performance isn’t “in” anything, but “between.”** [...] To treat any object, work, or product “as” performance – a painting, a novel, a shoe, or anything at all – means to investigate what the object does, how it interacts with other

objects or beings, and how it relates to other objects or beings. **Performances exist only as actions, interactions, and relationships.** (SCHECHNER, 2013, p.30) (Grifo meu)

Se a performance não está em nada, mas *entre*, por que afirmar que a pintura e a literatura tomam seus lugares em determinado suporte? É compreensível o esforço didático de Schechner, assim como o de Marina Abramovic, mas não se pode tomar conclusões tão apressadas sobre as fronteiras entre as diversas áreas do conhecimento e das artes com que a performance dialoga. Este, novamente, é um dos meus principais impasses, senão o central: permanecer *entre*, sem se deixar agarrar a este ou àquele domínio (mas ainda tomando as posições necessárias) – um exercício comparatista sempre alerta do *campo minado*⁷⁴ em que se encontra.

⁷⁴ Menção ao texto de Rita T. Schmidt (1999), o qual, há alguns anos, me acompanha e continua atual: “Do que se fala quando se fala de literatura?” As respostas parecem menos normativas em 2016, mas os imperativos permanecem. Embora essa tese não se situe em uma linha de pesquisa de Literatura Comparada, todo meu exercício teórico dali parte.

Onde está o objeto da performance? Onde está o objeto da literatura? Onde está o objeto desta tese? Enquanto ação, compreendo o objeto da literatura e da performance nessa rota sempre em lançamento; enquanto relação, contestado por si e pelos contatos; enquanto saber, esta tese busca explicar-mostrar-fazendo.



Kim Gordon, *Performing/ Guzzling* (Noise Paintings), New York: Rizzoli, 2013, s/n.

**Proposta de performance #5 – Individual ou não,
Particular ou não**

Duração: Indeterminada

1. Coloque-se em algum espaço rodeado de objetos;
2. Tendo um instrumento musical, aproxime-se dele também;
3. Toque, mesmo que não saiba como ou o que tocar; mesmo que não se sinta seguro ou não tenha coragem;
4. Reinvente a harmonia.

3.2 IDEIA DE PROJETO

*Cada objeto cria seu espaço infinito.*⁷⁵

Se anteriormente escrevia sobre a angústia em delimitar um objeto a esta tese – não à literatura ou à performance –, reincido na aflição de não poder afirmar que houve ou que há um projeto prévio propriamente dito – o que não significa dizer que tudo se dê sem reservas. “A estrutura é aquilo que ainda não existe” (ECO, 2007, p.322).

Pro-: elemento de composição culta que traduz as ideias de “antes, em frente, para diante”, do lat. *pro-*, que tem o mesmo sentido.⁷⁶

Projeto: do lat. *projectu-*, “que se lança sobre, proeminente, saliente; transbordante, sem medida, desenfreado; abatido” [...]⁷⁷

⁷⁵ GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000, p.22.

⁷⁶ MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 1ªed. vol II. Lisboa: Editorial Confluência, 1959, p. 1800.

Assim como em outros momentos do meu percurso acadêmico, deparo-me com a necessidade proeminente de dialogar com as outras artes para fazer entender a palavra que escrevo, a reflexão que produzo e compartilho, a experiência que vivo. Ademais, é recorrente em minhas pesquisas a referência a uma trajetória, a um caminho, seja ele metáfora ou ação propriamente. Torna-se sempre instigante ser surpreendida pelo *porvir*, para que dele surja o *acontecimento*.⁷⁸ Em uma rápida retomada pela memória, recordo-me de palavras insistentemente presente em meus textos: deslocamento, fuga, exceção, dispersão, desvio. O desejo pela não-fixidez é a tônica de minha escrita acadêmica. Observo que fui alçada pela escrita que revê memórias para dali ser lançada.

⁷⁷ *Idem*. p. 1805.

⁷⁸ De acordo com a tradutora Marileide Dias Esqueda em nota, Derrida (2014, p.53) produz um “jogo etimológico com o *venire* latino, sinalizando, no jogo do texto em francês, para o *vir*, o chegar (*venir*), o advento (*avènement*) e o evento ou acontecimento (*événement*).” O verbo *avenir* (porvir) é também fissurado em *à-venir* (por-vir).

Entregue à teatralidade das palavras, me interessam mais as infinitas relações que podem ser desenhadas no agora.

Nesse sentido, não me pareceu realizável novamente a organização clara de um projeto, enquanto aquilo que estabeleceria os passos de um estudo previamente compreendido. Senti desejo de escrever sobre a performance e me lancei – me projetei. Há um longo percurso que antecede esse desejo, pois não se pode negar totalmente aquilo que nos constrói objetiva ou subjetivamente. Anseio, entretanto, aquém deste primeiro sentido da palavra projeto, os subsequentes: o transbordante, o desenfreado, o abatido.

Maurice Blanchot (2005, p.300), há mais de meio século, já apontava que: “Sem dúvida, o sentimento de uma liberdade ilimitada parece animar a mão que hoje deseja escrever”. A liberdade que almejo (e busco exercer) é assumida sob uma via conflituosa, mas não menos responsável e prazerosa. Essa liberdade se estabelece em forma de *dobra*: ela me lança ao fora imponente e se coloca

no *diante-dentro*⁷⁹. Não é mais possível subtrair os contatos em um mundo que me afronta desde que eu acordo... Acabo de receber um e-mail de um querido amigo, que está no Ceará. Por mais que tenha tentado me isolar, um alerta no computador me avisa que as palavras chegam à caixa de entrada. Jorge me fala sobre seus projetos, suas ideias para um novo projeto, suas leituras do mundo dos livros e bibliotecas. Ele me faz retornar à leitura de Blanchot, tão presente em meu mestrado. Como negar a *interrupção* que vem desse fora abrupto e atinge o que há de mais dentro em mim? Não nego, lição aprendida com John Cage, exposta na epígrafe inicial desta tese.

Um a-projeto? Um anti-projeto? Um contra-projeto? “Nomear é a violência que afasta o que é nomeado, para o ter sob a forma cômoda de um nome” (BLANCHOT, 2005, p.45). Opto, então, por uma *ideia de projeto*, tal como Giorgio Agamben em *Ideia de prosa*

⁷⁹ Termo de Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (1998).

(1985), cuja ideia de linguagem é indistinta da própria linguagem e indissociável entre o que se diz do como se diz; menos fragmentada do que poderia ser; mais disposta ao esclarecimento sob a via da experiência poética – embora igualmente teórica nas partes que assim as considero.

Em disparate, possuo também a disposição de escrever para um leitor que, como afirmo em **Nota ao Leitor**, não compartilha das mesmas referências que eu. Trata-se de uma posição que se situa no limiar da minha profissão: sou pesquisadora e professora. Prezo pelo entendimento em determinadas situações. Nesse sentido, brevemente, pois pretendo *explicar-mostrar-fazendo* melhor em **Palavra-Performance**, disponho abaixo questionamentos que compõem a base de reflexão desta tese – os demais serão ainda encontrados, talvez respondidos.

(1) Em que medida pode-se aplicar a performance à teoria da literatura? (2) Como registrar, para que se possa apresentar, a performance na/da literatura? (3) Como abordar os deslocamentos que a performance provoca na

literatura? (4) A literatura é performática ou ela é a própria performance de si? (5) A palavra-performance dá conta das expressões artísticas contemporâneas? (6) Dizer palavra-performance não seria dizer o mesmo, mas diferentemente?

Diante-dentro destas interrogações, após **Contaminações**, elaborarei propostas de compreensão da literatura como performance, o que intitulei **Palavra-Performance**. Trata-se, em síntese, de uma noção em desenvolvimento, cujo diálogo com a performance, revela uma escrita teórica a qual propõe outros objetos, sujeitos, suportes e saberes ao que nomeio literatura.

Proposta de performance #6 – Intimamente individual

Duração: A possível

1. Concentre-se e feche os olhos;
2. Respire profundamente 3 vezes;
3. Respire normalmente;
4. Observe o movimento do seu corpo;
5. Imagine cada parte de seu corpo até que seja possível pensar em uma célula
6. que morre;
7. Sinta.



Robert Filliou, *Sans Objet*, 1984.
Fonte: <www.centrepompidou.fr>

CONTAMINAÇÕES

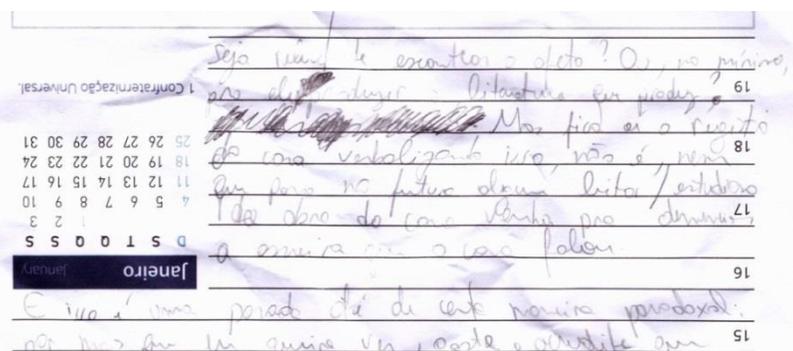
4.1 PROTO-PERFORMANCE⁸⁰

Até hoje a literatura tem exaltado a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro.⁸¹

4.1.1 Performance e Literatura

Se não bastassem percalços de toda pesquisa, dessa vez, sem que eu pudesse prever, a princípio, deparei-me com um conjunto restrito de publicações sobre performance publicadas no Brasil ou de possível acesso no Brasil. Com as reviravoltas econômicas que o país passa, compras no exterior são raras ou nulas. Boa parte dos livros que eu pesquisei custam mais de 200 reais, sem contar os encargos com o envio. As bibliotecas a que eu tive acesso me auxiliaram em talvez 1% nessa busca, diversas bibliotecas nas universidades do exterior são restritas aos seus estudantes, e as nacionais mais próximas de mim podem pouco me ajudar nesse campo de pesquisa. O contato com amigos e professores, ao longo desses anos, tem sido certamente mais promissor. A biblioteca particular sobre performance que, aos poucos, fui construindo, é feita de centenas de arquivos online, salvos em uma nuvem que, por vezes, não está em um bom dia.

Trecho do e-mail-carta de
Jorge, 2015.
Fonte: Arquivo Pessoal



⁸⁰ “The proto-performance (or “proto-p”) is what precedes and/or gives rise to a performance. A proto-p is a starting point or, more commonly, a bunch of starting points. Very few performances start from a single source or impulse”. (SCHECHNER, 2013, p.225) (Grifo meu)

⁸¹ MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto Futurista*, Le Figaro (Paris), 20 de fevereiro de 1909. Disponível em: <<http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf>> Acesso em 28 de julho de 2015.

Foi graças ao contato por e-mail com meu amigo Jorge, que tive acesso a um acervo de livros online, gratuitos, organizados na Rússia⁸². Ali me deparei com boa parte daquelas referências que via somente nas referências bibliográficas dos livros que eu possuía. A surpresa foi de tê-los encontrado e de tomar conhecimento de outros – dispersos e alheios ao meu olhar. Nessa situação, uma angústia imponderável pairou sobre mim, o que não impediu a continuidade desta escrita, contudo, me impôs o repensar do que já havia escrito. Mais uma vez, sem negar o processo nebuloso de organização de uma tese, o qual é constantemente interrompido e atravessado pelas mais diversas interferências, agora, pretendo, primeiramente, apresentar o território movediço em que me situo e, desse modo, quem sabe, encontrar pontos de apoio para, mesmo assim, continuar indo.

Pois bem, se, no exterior, a performance tem sido amplamente estudada, em nosso país, ela vem se estabelecendo, sobretudo nas duas últimas décadas, em grupos de pesquisa voltados principalmente às artes. Quando a intersecção esperada é com a literatura, no sentido posto pelos estudos literários, pouco podemos encontrar⁸³. “Se de um ponto de vista prático muito se realizou no Brasil, em termos de performance, de 1982 para cá, o mesmo não aconteceu de um ponto de vista conceitual, sendo raras as formulações teóricas sobre esta expressão” (COHEN, 2011, p.25).

No Banco de Teses (CAPES)⁸⁴, foi possível localizar três dissertações (da área de Letras) e duas teses (da área dos Estudos Literários e da História), as quais vinculam as palavras-chave literatura e performance⁸⁵. Além disso, em uma busca por título com as

⁸² Disponível em: <<http://gen.lib.rus.ec/>> Acesso em 20 de junho de 2015.

⁸³ Constam no Diretório dos Grupos de Pesquisa (CNPQ) 318 grupos de pesquisa que possuem como uma das palavras-chave a *performance*. Desses, apenas 16 são localizáveis, segundo os critérios da plataforma, na área de Letras. Ao restringir a busca pelas palavras-chave “performance” e “literatura”, encontramos apenas seis grupos de pesquisa, sendo três da área de Letras (Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performativas [NELAP – UFMG], Núcleo de Estudos em Literatura, Artes e Saberes [NELAS – UFVJM] e Estudos da Palavra Cantada [UFRJ]), os demais configuram-se no campo das Artes. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/web/dgp>> Acesso em 27 de julho de 2015.

⁸⁴ Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>> Acesso em 27 de julho de 2015.

⁸⁵ Por meio do acesso ao grupo de pesquisa NELAP, identifiquei outras três teses de doutorado no campo dos Estudos Literários, não referidas na busca no Banco de Teses da CAPES, as quais dialogam com a performance, sendo elas: “O gênero atuante: a performance de gênero em The Passion of New

palavras “literatura” e “performance”, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (IBICT)⁸⁶, foram encontradas a dissertação em Letras de Kayanna Pinter e a tese de doutorado em Artes Cênicas de Laura Araújo, ambas citadas na bibliografia deste trabalho. Uma vez que não me propus a uma pesquisa exaustiva pelo emprego da noção performance no universo da pesquisa acadêmica em literatura, por meio dessa conferência nos dois principais bancos de dados do país, é possível verificar em que medida o termo tem sido utilizado por outros pesquisadores e, de algum modo, indicar o caráter incomum dessa aproximação. Dentre os trabalhos encontrados, o que traz proposições mais relevantes ao desenvolvimento desta pesquisa é a tese em Letras de Juliana Helena Gomes Leal⁸⁷ (2012a). Para a autora:

Pensar a literatura em diálogo com os estudos da performance tem sido uma das vias para o exercício de compreensão de certas narrativas que se apropriam do corpo ou que constroem textualizações vinculadas ao corpóreo cujo viés experimental se faz normalmente presente e que se mostraram ou **vêm se mostrando avessas ou resistentes a teorizações conservadoras e hierárquicas, pautadas, frequentemente, numa perspectiva estruturalista reticente em assumir a escrita como experiência, por vinculá-la apenas dentro de uma cultura da normatividade.** (LEAL, 2012, p.1) (Grifo meu)

A autora constitui em sua tese três “núcleos conceituais”: “O primeiro núcleo refere-se à presença de um caráter relacional e comunicacional subjacente às manifestações ou aos produtos artísticos pautados na performance; o segundo, a uma dimensão corpórea identificável nessas criações, e o terceiro, ao movimento transgressor, dissidente ou experimental perceptível nessas manifestações” (LEAL, 2012a, p.19). De acordo com Leal (*Idem*, p.30), no segundo núcleo, em minha leitura, o mais interessante deles, “não se trata de designar como performática a escrita que se

Eve e Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)”, de Carlos Henrique Bento (2007), “Haikai e Performance: Imagens Poéticas”, de Roberson de Sousa Nunes (2011), e “Labirintos performáticos nas narrativas de Campos de Carvalho e de Mario Bellatin”, de Natalino da Silva de Oliveira (2013), orientadas respectivamente por Sandra Regina Goulart Almeida, Sara Del Carmem Rojo de la Rosa, coordenadora do NELAP, e Graciela Inés Ravetti de Gómez.

⁸⁶ Disponível em: <<http://www.ibict.br/>> Acesso em 27 de julho de 2015.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-8RVH4C>> Acesso em 27 de julho de 2015.

apropria meramente da simbologia do corpo, mas aquela escrita que constrói um canal de diálogo entre a dimensão corpórea inscrita no texto”. Nesse sentido, Leal também nos lembra que a aproximação da performance às artes cênicas, à música e à dança, devido a presença do artista ao vivo e *in loco*, tende a ser mais comum. No entanto, “por que impedir de pensá-lo [o termo performance] e alargar suas implicações como um interessante operador teórico, ao aproximá-lo do campo dos Estudos Literários, da Literatura” (*Idem*, p.28)?

Para fundamentar a sua reflexão, a pesquisadora constrói uma genealogia da performance, a fim de embasar sua incursão em uma *escrita performática* na literatura, a qual, segundo Leal e seus referenciais teóricos, observa a desarticulação do *corpo* nas artes contemporâneas e o faz reverberar em outras instâncias, suportes e discursos, em vias de uma escrita encarnada, “corpos saindo das palavras” (*Idem*, p.28). Desse modo, distancia-se de apropriações mais diretas da performance na literatura, as quais fazem menção “tanto a experiências empíricas, como a proposta surrealista da escrita automática, em que vale o jorro, o fluxo e não a construção formal, quanto experiências altamente elaboradas, como as de James Joyce” (COHEN, 2011, p.39), e se coloca diante do impasse de que, em uma escrita que *performa*, o registro textual na literatura recorre à complexa relação com as margens da letra.

[...] uma escrita como essa interpõe “questionamentos e revoltas nas margens da letra escrita”, fazendo com que o texto literário subverta seus próprios limites e questione os padrões mais conservadores e tradicionais de textualização da arte, na tentativa de exteriorização de saberes ou modos outros de representação de saberes ainda marginalizados, incompreendidos ou de complexa transposição para os meandros de um tipo de escrita compreendida como um arquivo silenciador dessas práticas. (LEAL, 2012, p.51)

Tomando emprestadas concepções a respeito da performance de Cohen (2011) e Pedron (2006), Leal compreende a escrita literária performática “uma arte de fronteira, que, escapando a delimitações conceituais, por seu caráter eminentemente anticonvencionalista e antinaturalista, cria um topos de experimentação por incorporar

simultaneamente elementos de expressões consideradas artísticas e não-artísticas” (Idem, p.36). Continuará o percurso genealógico passando pela voz de Zumthor, os happenings de Kaprow, a Pop Art de Warhol; a *body art*, a *live art*, a *collage*, até reassumir as lacunas impostas por toda volta às origens e reafirmar que paira “sobre os estudos vinculados à performance, ou àqueles que fazem uso dela como lente metodológica ou como episteme, permanente dúvida sobre aquilo que ela realmente é, sobre sua definição” (Idem, p.48).

Não há dúvidas, portanto, de que atribuir relevância aos estudos da performance como conceito e como arte para a reflexão sobre o estatuto de certos textos literários estimula e alimenta **um tipo de crítica que, antes de traçar critérios prévios definidores do literário, dá abertura para que os próprios textos sinalizem os percursos teóricos, culturais e artísticos que vão delineando em suas materialidades.** (LEAL, 2012, p.54) (Grifo meu)

Sem contar essas e outras implicações do trabalho com uma *escrita performática*⁸⁸, escolhi me desvincular do *performático*⁸⁹ (termo adjetivador de *escrita*), preferindo a *performance* (termo substantivador de *palavra*), por compreender que,

⁸⁸ Diana Klinger (2008), em *Escritas de si como performance*, irá desenvolver outra possível aproximação da performance e da literatura, disposta na autoficção. A partir da crítica à noção de representação da episteme moderna, por meio da perspectiva desconstrutivista de Derrida, “se pode pensar a autoficção como “envio”, remissão sem origem, sem substrato transcendente [...] a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2008, p.22). Desse modo, a autora aproxima-se da performance, a fim de entender o sujeito (autor-leitor) como um sujeito duplo, da ordem da artificialidade e da encenação (viés da performance de Judith Butler).

⁸⁹ Assim como, já mencionado anteriormente, me desvinculo do *performativo* e do *caráter ritualístico* que pode estar relacionado a essas perspectivas da performance – o que não significa desconsiderar tais compreensões, tampouco desvalorizá-las. Na tese “Solidões Compartilhadas: entre a morte e o recomeço, no limiar da literatura e do teatro”, de Bia Isabel Noy (2015), há uma bonita reflexão sobre o diálogo possível entre a literatura e a performance sob a perspectiva do ritual. As personagens estudadas pela autora, Joana (de Clarice Lispector), Femme (de Samuel Beckett) e Anne Desbaresdes (de Marguerite Duras) são *performers*, uma vez que são “inteiras, puro corpo, desejo, ação e elas mesmas”. Além disso, “elas não possuem futuro predestinado, sendo compostas pelo produto de um passado e de um futuro em um espaço-tempo do discurso performativo presente. Elas existem pela linguagem: pela ação corporal e pelo discurso oral. É o discurso oral, poético, teatral e performativo que as sustentam e que as fazem passar por uma espécie de ritual” (NOY, 2015, p.68). Nesse viés, segundo Noy, em consonância com os estudos de Victor Turner, a performance, entre outros fatores, se distanciaria de uma estrutura social cotidiana – que me é cara em meu fazer/pensar. Além disso, a abordagem antropológica da performance leva em conta um background de saberes com os quais eu não me comunico muito bem. Dessa forma, é importante registrar outros horizontes dessa extensa paisagem dos estudos da performance e preferir focar o olhar em outras direções.

embora deslocada de pressupostos tradicionais, o texto literário mantinha-se como parte importante, se não fundamental, de análise nessa primeira abordagem da performance e da literatura. Mesmo que minhas proposições em **Palavra-Performance** estejam dispostas à contestação, o desejo é o de me manter provocando o literário, buscando, desse modo, traçar outros modos de performar a palavra e escrever um texto – paradoxo fundamental nesta tese.

Com base nisso, posso melhor compreender também meu inicial deslocamento do texto literário para pensar a performance na literatura em decorrência dos percursos transversais e plurais tomados pelas referências da arte que possuo e aprecio. Sendo a performance uma rede rizomática de conexões, preservo seu caráter a-fixo, seu objeto, sua (de) rota. Além disso, busco também assegurar, ou, em algumas situações, agenciar, a compreensão da literatura em que “tudo está por dizer”, onde as margens intercambiam-se, os conceitos se desfazem, as características se movimentam, as teorias se liquefazem. Como já dito nesta tese, ver a literatura por via da contaminação é, por fim, um exercício político, o qual se lança à experimentação e à experiência do sem-ordem, ao diálogo ilimitado com as vozes das mais polifônicas, ao embate com as fronteiras rígidas e à resistência àquilo que não seja senão liberdade.

Dessa maneira, nada nesta tese é só por assim ser. Sua estrutura, sua organização, suas falhas, suas lacunas são pensados por uma democratização dos saberes e para uma revitalização dos suportes, arquivos e referências. Enfatizando a trajetória percorrida até aqui, recordo-me dos principais textos teóricos que me impactaram ainda na graduação em Letras: “O Compromisso com a Teoria”, de Bhabha; “Crítica Política”, de Eagleton; “Os intelectuais e o poder”, de Foucault e Deleuze, e outros com esse viés teórico. Ademais, é recorrente na memória a minha primeira lembrança midiática – o pronunciamento anterior à renúncia de Collor, em 1992 –, e eu, diante da TV, tentando compreender a dimensão do seu discurso. Minha formação vital e acadêmica são plenamente responsáveis por este imperativo em minhas escritas: o reconhecimento de que, enquanto um fala, outros são silenciados. E a performance, relembra-me que a prática na universidade também se constrói por

meio de um comportamento performático, no qual estamos inseridos, a meu ver, para também abalar rituais já consolidados.

Em seguida, vincular a escrita acadêmica ao fugidio cotidiano, processo insistente na organização do meu pensamento, é uma forma de apontar a esta performance de longa duração (a tese em si), a partir do entendimento da performance também “como uma linguagem de experimentação artística que, ao se inclinar a uma aproximação mais estreita com a vida, se esquivaria de representá-la” (LEAL, 2012, p.35). Assim como afirmado por Cohen:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística performance, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que ser denominado “arte estabelecida”, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (COHEN, 2011, p.38)

Na esteira dessa observação, é preciso sublinhar que nem sempre registrada num arquivo impresso, a performance da literatura, na perspectiva que aqui se constrói, não se esquia de sua escrita, nem dessa sai ilesa. Parte da palavra, transfigurada por outras linguagens (não necessariamente em outras linguagens), para não só fissurar o literário, mas também acolher práticas outras que participam da literatura, bem como de sua teorização, em produções, leituras e diálogos que se dão por meio de contaminações irreversíveis.

Retomando as principais inclinações dessa pesquisa, a performance aqui se insere como um investimento à disponibilização de outros espaços ao que chamamos de literatura e, desse modo, possibilitar que ela seja entendida, lida e desenvolvida também de outras maneiras teóricas. Em outras palavras, procuro agenciar um campo de pesquisa em literatura que não tenha receios da pluralidade de seu objeto (seja ele qual for), com o intuito de valorizar relações que promovam a literatura por meio de outras práticas, sejam elas artísticas, teóricas, ou até mesmo, vitais.

Se a literatura me agrada é pelo simples fato dela me tornar sempre outra. Canso-me facilmente de mim. Haveria outra razão por desejar a literatura? Prestígio? Satisfação? Privilégio algum ela pode de fato oferecer? Isso não quer dizer que a literatura seja algo incansável, ela se perde nela mesma, ela se desfaz em miúdos quando se transforma em artigo de luxo. Saber da literatura, e não de literatura, é esquecer dos limites que quase tudo possui. As teorias possuem muito o que dizer da literatura, mas, nós, quando leitores sabemos apenas dela no que nós move. E não uso aqui o saber como elemento capaz de me diferenciar, de me posicionar em algum espaço de destaque. Apenas tento dizer que talvez a literatura seja acontecimento não na página, mas quando se erguem os olhos além da página. Embora a literatura contínua e ininterrupta tenha sua dose de fantasia e inersão, me agrada quando a leitura é interrompida pelo próprio estar presente do que ali se diz. Enquanto escrevo, minha pequena gata quer brincar com os botões da máquina de escrever, ela me faz rir, mas insisto em continuar. Com a literatura que deseja o deslocamento o processo é outro. É o próprio ritmo,

C.A. *Arquivos dispersos, s/a.*

4.1.2 Estudos da Performance: uma leitura indisciplinada

*La convención [de la performance] es romper con las convenciones*⁹⁰.

Sempre interessada nas artes, foi tarefa árdua distanciar-me inicialmente do que já sabia sobre performance para poder organizar as informações neste texto. Deve-se ter em mente, entretanto, que o pretendido aqui é oferecer ao leitor reflexões e apontamentos, a fim de que ele possa compreender melhor a noção de *palavra-performance* proposta por mim, cuja fundamentação teórica se encontra intencionalmente sempre em questionamento e deslocamento.

Minhas primeiras referências dos estudos da performance, entendidos como disciplina por volta das décadas de 60 e 70, na New York University (NYU) e na Northwestern University (NU), em Chicago, se organizaram, inicialmente, a partir das perspectivas norte-americanas desenvolvidas nessas universidades: a primeira, voltada à performance por meio da perspectiva do ritual; a segunda, pelo viés da comunicação, da retórica e do discurso. Richard Schechner funda o Departamento de Estudos da Performance, na NYU, em 1980, e Wallace Bacon, na NU, em 1955. Considera-se esse período a primeira fase dos estudos da performance. “Em seguida, o foco foi em estudiosos das Ciências Humanas que passaram a abarcar, em suas considerações, a performance como comportamento humano” (LIGIÉRO, 2012, p.13).

Erving Goffman, em *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), segundo Schechner, o primeiro a utilizar o termo *performance* em consonância à compreensão de comportamento humano, estabelecerá que é possível observar a vida cotidiana e encontrar nela correlações com a performance, nesse momento, entendida em paralelo à representação teatral ou levando em conta compreensões cênicas da vida cotidiana⁹¹. Por outro lado, a compreensão de performance adiantada de Goffman (1956, p.13) ecoa de algum modo naquilo que costuma circular sobre o assunto: “We

⁹⁰ TAYLOR, 2015, p.87.

⁹¹ Em tradução portuguesa de Maria Célia Santos Raposo, publicado pela editora Vozes em 1985, o termo ‘performance’ do livro de Goffman foi substituído por ‘representação’, e ‘performer’ por “ator”.

have been using the term “performance” to refer to all the activity of an individual which occurs during a period marked by this continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers.”

Teatralidade e espetáculo são termos que, por vezes, se confundem com a performance – os quais geralmente são menos notados pela presença do artifício em cena. Nessa relação, a performance “on-stage” pode ser concebida como um espetáculo teatral; “off-stage” ela não para de ocorrer, pois interrompe a representação, além de borrar as fronteiras entre ficção e realidade⁹².

Os estudos da performance estabeleceram conexões que poucos campos de pesquisa fizeram. Carlson (2009) analisa a performance com base na antropologia, na etnografia, na sociologia, na psicologia, na linguística, nos estudos culturais e na arte da performance. Por conseguinte, é possível atualmente encontrar pesquisadores de áreas diversas a essas que se utilizam da performance como metáfora ou prática; ferramenta analítica ou lente metodológica. A complexidade da noção de performance e a impossibilidade de uma definição estável, apesar dos desafios, nos apresentam um termo que “connota simultaneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo” (TAYLOR, 2015, p.55).

A performance hoje se insere em um dos mais plurais campos de análise das ciências que não são só as humanas. Schechner (2013, p.31), por exemplo, apontará oito tipos de performances: a cotidiana, nas artes, nos esportes ou outro entretenimento popular, nos negócios, na tecnologia, no sexo, em rituais sagrados, e em jogos⁹³. Em 1982, Schechner e seu colega Brooks McNamara (Apud. LIGIÉRO, 2012, p.10) já indicavam que:

⁹² Os termos performance “on stage” e “off stage” são utilizados por Bryan Reynolds (2014).

⁹³ No original “Play”. Play é uma das principais manifestações da performance, sobre a qual Schechner se dedica longamente no quarto capítulo de *Performance Studies: an introduction* (2013). Segundo o teórico, embora não seja simples separar a ação física do universo dos games, “play” se direciona não somente a jogos (esportivos, de crianças e adultos), mas também a diversas ações estruturadas, sejam elas no teatro, no trabalho, no estudo acadêmico, na vida cotidiana e etc.

[...] Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais.

Ou, ainda, mais recentemente:

One cannot determine what “is” a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action in itself that makes it a performance or disqualifies it from being a performance. **From the vantage of kind of performance theory I am propounding, every action is a performance.** But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed performances, and others not; and this will vary from culture to culture, historical period to historical period. (SCHECHNER, 2013, p. 38) (Grifo meu)

Em uma rápida pesquisa no Google, em seus mais de dois bilhões de registros encontrados, podemos observar a ampla abrangência da palavra performance: Performance Fitness, Performance em Vendas, Alta Performance Tecnológica, Coaching para Performance – sem contar as variantes possíveis quando acompanhada da palavra *arte*. Nesse caso, segundo Regina Melim, em *Performance nas artes visuais* (2008):

O termo performance é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita em muitos discursos. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo de arte. (MELIM, 2008, p.1)

De acordo com Melim (*Idem*, p.2), no campo das artes, “é comum nos remetermos de imediato à utilização do corpo como parte constitutiva da obra”, o que “associa a noção de performance a um único formato” (*Idem* p.4). A meu ver, o que tem associado a performance somente ao universo das artes que fazem uso do corpo como suporte não é em si o uso do corpo como parte da obra para o entendimento da performance, mas a dificuldade de constituir e compreender uma ação sem nomeá-la, sem imprimir sobre ela a força de uma classificação, bem como, a abordagem de uma pesquisa interdisciplinar que se faz, tantas vezes, apenas em sua elaboração teórica,

abstrata e automática. Tratar de performance requer deslocamento – um deslocamento sem voltas – o que nem sempre é bem compreendido.

Por outra via, no entanto, Melim (*Idem*, p.3) verifica que a noção de performance ou de elementos performativos irá reexaminar os domínios do campo das artes visuais. Na contemporaneidade, é cada vez mais frequente a presença de diferentes e múltiplas mídias, auxiliando artistas na constituição de seus trabalhos, da mesma forma com que elas contribuem ao compartilhamento da experiência e à participação dos espectadores. Desse modo, a performance auxilia na ampliação de uma proposição artística e propõe a revisão contínua do que é ou não arte.

A professora Diana Taylor, da Tisch School of Arts (NYU), na recente publicação intitulada *Performance* (2015), fará uma retomada do termo *performance* pelo viés de artistas e teóricos latino-americanos. Nesse sentido, segundo Taylor (2015, p.35), o termo *performance*, que não possui tradução em espanhol, nem em português, tem sido tradicionalmente usado para se referir à arte da performance. De acordo com Taylor (2015, p.38), a palavra performance não tem sido aceita universalmente, já que ela poderá também significar atos corporais incorporados que se repetem – quando se quer rompê-los. Diante disso, artistas da América Latina têm proposto, na contramão da performance, a *ação* (entendida de maneira adversa por outros teóricos). *Ação*, para a autora, contudo, é mais direta e intencional, enquanto a performance evoca tanto a proibição, quanto o potencial de transgressão (*Idem*, p.41).

Na perspectiva de Schechner, por outro lado, “anything and everything can be studied “as” performance” (SCHECHNER, 2013, p.1) – o que confere à prática da pesquisa uma abordagem teórica, a meu ver, mais responsável pela liberdade que lhe é conferida e, aos mesmo tempo, mais comprometida com a não-fixidez de suas postulações. Nessa diferenciação entre algo que é performance e algo que pode ser estudado como performance, a Taylor (2015, p.51) interessa mais averiguar o que a noção de performance nos permite *fazer*.

“O termo inglês “performance” significa “atuação”, “desempenho”, “rendimento”, mas começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos 1950 como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida” (KLINGER, 2008, p.19). Tal dicotomia é desconstruída nos estudos da performance de Schechner, a partir da compreensão da performance como integrante não só da arte, mas também de rituais, inclusive os da vida cotidiana. Para o teórico, dizer *performance*, dentro de um determinado contexto social e cultural, pode ser dizer o mesmo que *ritual* (e vive-versa). Ao contrário de Victor Turner (1974)⁹⁴, que compreende o ritual como uma realização dos indivíduos, em tempos e espaços, que se diferem do cotidiano, ou seja, sob influência de uma atmosfera simbólica, Schechner nos leva a perceber, cotidianamente, ações repetidas e ensaiadas, os quais chama de comportamentos restaurados ou reiterados (*restored behavior*).

Embora nossa rotina, por exemplo, seja também feita de ações inéditas, tais como vivenciar a morte ou o nascimento de uma pessoa, partes dessa experiência podem ser, em alguma medida, restauradas, ensaiadas e repetidas – formando outra/nova ação⁹⁵. O capítulo inicial **Escrita da tese: uma performance de longa duração** pode ser entendido como um apontamento a essa ação (a escrita), que se restaura sempre que relida, reescrita, revivida. Feita de memória, já que em um espaço-tempo, transforma-se em performance na medida em que ela é sempre outra. “Performances can be generalized at the theoretical level of restoration of behavior,

⁹⁴ Antropólogo, reconhecido principalmente por seus trabalhos baseados em experiências de campo nos anos 50, entre os Luanda-Ndembu. Suas teorias sobre o ritual entram em contato com a performance a partir de seu diálogo com Schechner, em *The anthropology of performance* (1986), levando-as a refletir sobre a abordagem do ritual em processos sociais distintos. Seu pensamento se encontra hoje interligado ao próprio pensamento antropológico do século XX, bem como a uma antropologia da experiência e aos estudos da performance.

⁹⁵ Embora, exista conceitualmente uma diferença entre *ação* e *comportamento*, utilizo-as aqui como sinônimos, uma vez que, em português, a palavra *comportamento* parece-me muito atrelada a uma prática disciplinada. Dell Hymes classifica em três tipos a atividade humana: “comportamento, tudo o que é produzido por uma ação; depois *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade” (Apud. ZUMTHOR, 2007, p.31-32). Os estudos da performance de maneira geral parecem incluir essas variantes em um mesmo escopo, a performance.

but as embodied practices each and every performance is specific and different from every other” (SCHECHNER, 2013, p.36-37)⁹⁶.

Segundo Schechner (2013, p.35), “all behavior is restored behavior – all behavior consists of recombining bits of previously behaved behaviors”. Com base nisso, Taylor traz como um de seus exemplos as Mães e Avós da Praça de Maio, em Buenos Aires⁹⁷. A performance política e duradoura, nesse caso, é resultado da experiência revivida do trauma. Sob esse ponto de vista, a performance mostra-se simbólica e reflexiva. Podemos, então, observar a indicação de, pelo menos, três características da performance em Taylor (2015, p.20-24): (1) a potencialidade criativa e crítica; (2) a operação com códigos e regras determinados, já que se trata também de um constructo sociocultural (interliga-se a um espaço-tempo); (3) o vínculo com memórias e identidades. Nesse sentido, “viver a vida” permite, sob esse olhar, transformá-la em performance. “Cambiar un acto de su contexto familiar puede ser, em sí, una intervención” (TAYLOR, 2015, p.19). De outro modo, “es decir, el performance es compartamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido. Esto significa que el performance – como práctica corporal – funciona dentro de un sistema de códigos y convenciones.” (Idem, p.22).

⁹⁶ Reside aí uma das diferenças entre literatura e performance apontadas por teóricos da performance. “Por esta razón, el performance – a diferencia de la literatura o las artes plásticas, por ejemplo – resiste la fetichización del ‘original’. A diferencia de una pintura, no existe um performance ‘original’. Aunque algunos movimientos y gestos tienen una historia de uso que se puede repetir o citar (como el gestus de Brecht), siempre se reactualizan en el ahora de la reiteración. (TAYLOR, 2015, p.144-145). No entanto, ao falar de literatura, bem como de artes plásticas, a autora desconsidera toda crítica acerca das noções de originalidade, filiação e hierarquia cronológica das produções literárias e plásticas. Tânia Franco Carvalhal e todo um rol de pesquisadores sobre a literatura deixarão claro que “obra literária se constrói como uma rede de relações diferenciais” (2006, p.47) e que a literatura “se desenha menos sobre as continuidades do que sobre as rupturas” (Idem, p.53). Em outras palavras, a *performance inaugural* de Derrida, já citada aqui e de fundamental ponto de partida para a concepção de literatura com a qual trabalho, já superou tal fetichização.

⁹⁷ A interface performance e política é um dos principais interesses da pesquisadora, bem como do Instituto Hemisférico de Performance y Política, cuja missão é conectar acadêmicos, artistas e ativistas interessados na prática artística como transformação social. Por meio da rede criada pelo instituto, temos à disposição um gigantesco arquivo sobre performance e seus registros. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/>> Acesso em 20 de outubro de 2016.

Embora sempre em contato, há teóricos que buscam a autonomia dos estudos da performance, a fim de configurar práticas teóricas, educacionais e políticas que possam garantir seu reconhecimento. Em uma extensa publicação, intitulada *Performance Studies: Keywords, Concepts and Theories* (2014), organizado pelo professor Bryan Reynolds da University of California, é apresentada uma gama bastante ampla de conexões da práxis que Reynolds chama de “transversal poetics”, a qual parte da concepção de um campo de estudos autônomo. “[...] It was not until the later 20th century that scholars began to recognize performance studies as its own field, and not as a subfield of theatre, cultural, music, or visual studies, anthropology, psychology or sociology, among others” (2014, p.1).

Live theater, avant-garde performance, modern dance, opera, film, religious ritual, sermons/preaching, sexuality, politics, gang activity, ‘secular’ ceremonies, the theatricality of everyday life, radio talks shows, fairs, carnivals, magic shows, popular entertainment, bluegrass, dog shows, rap music, graffiti, internet chat-rooms, sports, pantomime, civil rights marches, college lecturing, psychotherapy, military culture, colonialism, ways of speaking, ways of writing, trials and executions, money markets, the ‘performance’ of cars, parenting, computers, animal rights’ protests, portrait photography [...] to name only a few. Can you think of others?⁹⁸

Como lido acima, no Guia do Estudante do núcleo Performance Studies na Harvard University (s/a, p.3), há um compilado de tipos de performance que me chama a atenção, além de me surpreender com a pergunta em aberto: *Você pode pensar em outros [tipos de performance]? Sabemos que, na língua inglesa, performance possui um largo campo semântico e que, por conta da democratização de certas tecnologias, tem sido amplamente usada em países não anglófonos. O que me parece importante observar nesse momento é a abrangência de suportes e mídias; ações e atividades coletivas ou não; espaços e lugares criados ou dados; indicativos da arte e da cultura ou do cotidiano e outros elementos que formam esse quadro. Isso consiste em compreender que a noção de performance se baseia no fazer e não no ser, ou seja, cada evento, comportamento e ação podem ser entendidos como performance.*

⁹⁸ Disponível em: <http://writingproject.fas.harvard.edu/files/hwp/files/peformance_studies.pdf> Acesso em 02 de setembro de 2016.

4.1.3 E continuo a escrever porque a palavra-performance depende desse movimento

É passando por esse fio-terra caótico, essa oscilação perigosa, que outra coisa se torna possível, que bifurcações ontológicas e a emergência de coeficientes de criatividade processual podem emergir.⁹⁹

Uma vez que os estudos da performance se constituam a partir de práticas e saberes de diversas áreas do conhecimento, na minha leitura, é recorrente a percepção de estar cerceada por um tecido enredado de noções, as quais podem encerrar as possibilidades de indisciplina e, no meu entendimento, de criação. Saberes indisciplinados advêm de práticas indisciplinadas. Meu interesse pela performance somente sobreviverá se indisciplinado. De tal modo, lanço mão das palavras de Allan Kaprow, artista que sempre me instigou.

Forget all the standard art forms. Don't paint pictures, don't make poetry, don't build architecture, don't arrange dances, don't write plays, don't compose music, don't make movies, and above all, don't think you'll get a happening out of putting all these together. (KAPROW, 2009, p.1)

Assim como o teatro cruel de Artaud, o qual busca incorporar a vida sem que seja representada no palco, Allan Kaprow, em seus happenings¹⁰⁰, se interessa mais pela sintonia entre as ações cotidianas, livres de aspectos formais e ideológicos, do que pela ação ensaiada e/ou mimética. Sendo uma ação cotidiana, no *happening*, ficam evidentes a organização, da ordem do improvisado; a provocação, relacionada aos ditames da arte institucionalizada; a sustentação, em vias de integrar o público a qualquer momento da ação; o evento, único, embora repetível. Kaprow apaga as linhas entre categorias: vida e arte, cotidiano e acontecimento, pensamento e ação.

⁹⁹ GUATTARI, 2012, p.95-6.

¹⁰⁰ Mesmo que teóricos da performance tracem diferenças entre o happening e a performance, sendo a segunda geralmente vislumbrada a partir de um olhar estetizante, “talvez a melhor conceituação para essas duas expressões seja a de considera-las como duas versões de um único movimento” (COHEN, 2011, p.136).

Instead, I decided to pay attention to brushing my teeth, to watch my elbow moving. I would be alone in my bathroom, without art spectators. There would be no gallery, no critic to judge, no publicity. This was the crucial shift that removed the performance of everyday life from all but the memory of art. **I could, of course, have said to myself, “Now I’m making art!!” But in actual practice, I didn’t think much about it.** (KAPROW, 1986, s/n) (Grifo meu)

A despeito de todas as discussões sobre a arte conceitual, cujas proposições foram criticadas por artistas representativos na arte da performance, tais como Joseph Beuys e John Cage, Kaprow se insere na reorganização das prioridades da arte e torna visível os processos estéticos. Admirador de Jackson Pollock, ele indica: “O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulso, parece romper categoricamente com a tradição de pintores” (KAPROW, 2006, p.43). A desmaterialização do objeto da arte em Kaprow se distancia da arte como ideia e se aproxima da arte como ação e afecção. Desse modo, torna-se um dos percursores da arte da performance como a conhecemos hoje. O que mais me surpreende em Kaprow é a liberdade ousada de suas proposições artísticas, vitais e teóricas, as quais abalam as categorias da arte mesmo em um período de reestruturação (1950-1960), provocando, nessa tese, uma ruptura necessária para refletir sobre a literatura como performance, uma vez que buscava “to “do” an art that was distinct from any known genre (or any combination of genres)” (*Idem*, 1993, p.195).

Temos, então, literatura e performance, ambas institucionalizadas (e culturalmente circunscritas em minha tese), porém indispostas ao consenso, assim como partes de uma epistemologia que hoje rejeita verdades, essências e saberes totalizadores. Por apresentarem-se também como disciplinas abertas a outros discursos, dispõem-se à resignificação contínua de seus códigos e práticas. Na contemporaneidade, não só a performance, tradicionalmente um campo de pesquisa que reflete sua prática a partir de diferentes abordagens, mas também a literatura, têm subvertido seus campos de atuação – muitas vezes a contragosto. A teoria da literatura

parece resistir a esses deslizamentos, mas não se pode negar as preocupações de pesquisadores importantes em se estabelecer atualmente como uma *ecosofia dos saberes*.

Na base de minha escrita insiste uma forte tensão, constatei-a cedo, mas é com dificuldade que tento lidar com ela. Como se pode observar na escrita desta tese, minha primeira aproximação à performance se deu pela *arte da performance*, ancorada em uma perspectiva teórica norte-americana, a qual reflete um campo de estudos calcado em ações. Na compreensão de Schechner (2013, p.148), os filósofos pós-estruturalistas, cujos escritos demonstram-se tão basilares para se pensar a literatura, pelo menos na formação acadêmica que tive, são fortemente criticados por ele: “The writings and ideas of the poststructuralist canon are continually recycled inside a closed hermeneutical system”. Com base nisso, sem exatamente prever esta instabilidade entre as minhas referências, segui meu percurso. Não será a primeira vez que os estudos da performance se reelaboram com base em teorias que, inicialmente, não partiam dos mesmos pressupostos. Esse conflito evidencia que a escrita acadêmica é um constructo também performático, nada inocente, neutro ou objetivo.

Hollis Huston, teórico teatral, autor de *The Actor's Instrument: Body, Theory, Stage* (1992), em um artigo publicado em 1986, com base no pensamento de Barthes, questiona-se: “May not performance be liberated from text, as Barthes has liberated literature from language? Is not literature performance of language?” (HUSTON, 1986, p.99). Por conseguinte, Huston (*Idem*, p.99) sugere que não pensemos uma teoria da performance, mas uma teoria/performance, já que: “Performance is an exponent of thought’s movement, raising it to a new power, a moving movement [...] The theory must perform itself”. Portanto, o pensamento e a performance (do pensamento) nesta proposta teórica de Huston, são indissociáveis. Se a literatura é a decepção da linguagem, a performance é a decepção da teoria. Integrá-las é propor pensarmos enquanto fazemos, *mostrar-fazendo* enquanto se escreve.

Para a teoria performar a si mesma, ela precisa, de início, profanar seus possíveis propósitos e métodos – e isso já tem sido feito. A performance, a meu ver, também como um termo análogo ao indefinível na convergência das formas artísticas e teóricas na contemporaneidade, oportuniza que outras escritas, em outros suportes e com outras linguagens, sejam entendidas como literatura. A compreensão da literatura como performance direciona esta pesquisa à aportes que escapam de uma análise comumente aceita como literária. Por isso, não é meu interesse uma escrita performática, mas uma *escrita que performa*. As palavras aqui não servem apenas à leitura (muda e estática), nelas há imperativo: uma ação poderá ser desempenhada – processo de restituição do corpo (não representado ou transfigurado em palavra).

É necessário ir além, entretanto. Guattari, em seu livro *Três Ecologias* (1993), nos propõe, como já mencionado, o que chama de *ecosofia*. Diante da crise ecológica (que é também a do humano), diz o filósofo, só será possível uma revolução se operarmos articulações ético-políticas, cujos três registros são: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana. Guattari (1993, p.18) dirá ser “urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas cientistas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estéticas.” É, pois, com esse pulsar que minhas palavras resistem. De outro modo, almejo que minha tese seja, de algum modo, uma inspiração ético-estética em que se operem transformações, mesmo que singulares, nas condições *sine qua non* da teoria literária.

Sob um ponto de vista prático, meu eu-artista está plenamente interessado na construção de saberes que se operam *para fora* do campo das ideias. Resiste a força do grito e da guerra. Sob o ponto de vista teórico, meu eu-pesquisadora/professora busca abarcar essas ações como base de sua reflexão. Resiste a busca pela democratização do saber. De todo modo, o que me impulsiona a saltar por essas posições é a arte – sobretudo essa arte de Kaprow, que é distinta de qualquer gênero ou da combinação de gêneros existentes. É por essa razão que não me interessam tanto a literatura ou a performance propriamente ditas, quanto o que criei, chamando de *palavra-*

performance. Essa via pela indecidibilidade me coloca a pensar esses campos de estudos para além de suas zonas de vizinhança; me faz compor um objeto que não existe em sua materialidade, mas ainda está lá e se mostra necessário.

“Não há literatura em si”, alerta Paul Zumthor (2007, p.12), assim como nos lembra que o uso da palavra *performance* não é inocente (*Idem*, p.29). Embora o teórico tome como foco de sua análise a voz e a noção de *poesia* (que remete, “concretamente ‘a um texto percebido (e recebido) como poético (literário)’”), traz sensíveis contribuições a essa investigação. Segundo o teórico, “a noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII, ou XVIII e hoje” (*Idem*, p.12). Poesia para ele é “uma arte da linguagem humana [...] fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”, por isso sua preferência por *poesia vocal* – e não literatura oral –, uma vez que não se pode considera-la simplesmente como antítese da literatura (que não adjetivada é sempre a escrita).

“Estou particularmente convencido de que a ideia de *performance* deveria ser amplamente estendida” (*Idem*, p.18). Com base em uma estética da recepção que compreenda a percepção sensorial amplificada, abrangendo o corpo como um todo, Zumthor (*Idem*, p.18) questiona: “Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro?” Seria necessário, portanto, inverter o movimento: “partir empiricamente do que poderia ser ponto de chegada (a percepção sensorial do “literário” por um ser humano real) para poder induzir alguma proposição sobre a natureza do poético” (*Idem*, p.23). Desse modo, Zumthor demonstra-se mais interessado pelo leitor que lê, do que pelo ato de leitura.

A fim de explicar a sua compreensão de *performance*, ele remete a uma de suas lembranças como estudante em Paris: “Havia um homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada” (*Idem*, p.28). Após comprar o texto, Zumthor tenta relê-lo, cantarolá-lo – nada era ressuscitado. Anos mais

tarde, segundo ele, percebeu que ali havia uma “forma”: “não fixa, nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; [...] a forma que não é regida pela regra, ela é a regra”, essa forma, a qual nega a existência da forma literária, “só existe na performance” (*Idem*, p.29). Portanto,

[...] performance coloca a “forma”, improvável. [...] A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda. A questão que se coloca é esta: em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos? (ZUNTHOR, 2007, p.33)

*Pensar a literatura como performance, pensar a palavra-performance, seria ainda pensar a forma?*¹⁰¹ Para responder a essa pergunta, retomo um trecho de Blanchot (2010a, p.168), no terceiro volume de *Conversa Infinita*, intitulado “Ausência de Livro”: “Há palavras que não são mais suficientes para comportar aquilo que indicam”. Isso talvez seja pra mim a “literatura ainda uma vez” (que intitula o capítulo de Blanchot). O jogo entre literatura e performance ocorre sob a condição do suplemento: uma reavive o que na outra se perdeu (ou foi obliterado). Os aspectos formais da literatura só precisarão ser retomados se relevantes à performance, bem como a não-forma da performance subverte a forma literária – sobre a qual nada mais posso afirmar. Pensar a *palavra-performance* é a interrogação dessa forma, o quanto ela ainda se sustenta diante das perspectivas contemporâneas, não só da literatura, cujo aporte teórico ainda está se construindo, mas também da ética e da política, diante das quais estamos todos atônitos.

Colocar a literatura para ser vivida como performance, assim como Zumthor propõe que partamos do ponto de chegada, pode não ter uma relação direta com a apreciação deste objeto estético da literatura, tampouco com o uso estético de uma linguagem escrita, mas sim com a invenção de uma outra forma ético-estética – de uma performance ético-estética – a qual é também literatura.

¹⁰¹ Questionamento feito pela Profa. Rita Lenira de Freitas Bittencourt na qualificação desta tese.

PALAVRA - PERFORMANCE

PROPOSTAS À PALAVRA-PERFORMANCE

De antemão, é preciso dizer que, embora em um texto de pretensa continuidade linear, a palavra-performance não começa aqui. Ela já se deu, ela tem se dado durante todo o percurso de escrita e de vida, impresso ou não nesta tese.

Entretanto, como indicado, nas primeiras páginas, tenho buscado desempenhar um esforço didático em meus escritos sobre a literatura, uma vez que, no mundo em que vivo, nas relações que construo, é importante dialogar com quem pensa diferente de mim, que produz seus saberes a partir de outras fundamentações teóricas, de outras experiências, ou que não se encontra no ambiente acadêmico. Além disso, para tratar de performance, esse convívio não é só bem-vindo, mas também necessário.

Nesse sentido, a seguir, estão **cinco propostas à palavra-performance**, as quais são, de fato, propostas (não orientações, normas, cartilhas), maneiras de se compreender a literatura, de repensá-la, de revivê-la por meio do que a performance me mostrou ao longo desses quatro anos, cheios de interrupções, desafios e adversidades no exercício pleno como pesquisadora.

As propostas, dispostas à disputa, ao dissenso, ao debate, levam em conta:

- I) Agenciar a vida;
- II) Ativar um corpo;
- III) Resignificar a palavra;
- IV) Reinventar o ensino;
- V) Reelaborar perspectivas.

Sendo assim, espero que, neste fim recomeçado, a leitura seja ainda prazerosa e que tenha valido a pena.



Nina Simone (Frames de “How it feels to be free”), 1976
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=5dlrXCYrNYI>>

As câmeras ao fundo gravam o corpo de Nina, o som de Nina, os movimentos e as feições dela. 1976, Montreux, distantes 40 anos no tempo, nós e Nina. Independente disso, Nina performa, o que significa dizer que, embora tudo possa ser entendido como música, voz e som, o que vejo é o corpo e as formas como ele se manifesta. O vídeo deixa de ser suporte, para ser registro e mais, eco das ondas que vibram das cordas vocais, das teclas do piano, da pele negra de Nina. Afeto que afeta. O olhar disperso, a mão que se ergue ao ar enquanto sussurra “how sweet it would be if i found i could fly”, a pele que quase se ergue para lançar voo, o sorriso contido e in-conformado de quem sabe que não pode, a revolta no olhar de quem tentou – diversas vezes e de diversas maneiras. Mesmo assim, canta e existe. É o conjunto de formas e sentidos que constrói Nina, ou uma ideia dela. A ideia de Nina passa por mim e transforma a ideia que faço das coisas e do meu próprio ser.

VIDA

Escrever para viver – a palavra-performance parte desse objetivo em comum das manifestações que dela queiram participar. A vida para a palavra-performance acontece em espaço e tempo determinados, por isso penetrados pela cultura, pela história e pela ética. Não se deseja o infinito ou o atemporal, pois neles o sujeito habita só por meio de sua morte. A experiência vital consiste na integração da vida em relação aos agenciamentos que hoje se fazem dela e por meio dela. Abandonam-se deuses, não se quer a volta originária, prefere-se antes habitar o aqui-agora. Para isso, é preciso estar vivo e penetrar a vida tal qual, na contemporaneidade, a concebemos. No espelho da linguagem, vê-se um corpo cujos órgãos e sistemas orgânicos o sustentam e o fazem dispositivo, corpo sem órgãos. Além disso, ele caminha, ele dança, ele se movimenta pelas ruas com palavras de ordem, de luta, de afeto, de silêncio. Ele não pode morrer, seu ser encontra-se não mais, exclusivamente, na dobra de sua ausência. A vida que lhe preenche se manifesta e se constitui para ser. Embora em constante contestação, embate e desistência, seu eu é antes da vida do que da linguagem.

Escrever para permanecer vivo – para se acrescentar que, aquém das filosofias e das teorias, ainda há corpos que vivem, sendo essa ainda a única forma de aproximadamente se entender no mundo. Não se pretende desafiar a episteme moderna, pautada por pensadores e tradições tão bem fundamentadas na história do saber – até porque não existem subsídios suficientes na fluidez do contemporâneo para escavar a arqueologia do que está sendo. A palavra-performance questiona o estatuto da literatura, ainda moderno, e interroga a respeito de sua exterioridade estruturante nessa perspectiva. Sendo os estudos da performance um campo excessivamente instável, híbrido e imponderável, não é possível que o encontro com a literatura não agite os pressupostos teóricos de sua instituição. Não se trata, portanto, da linguagem literária, mas da linguagem que se produz na palavra-performance. Não se trata, mais uma vez, da palavra em diálogo com a performance, ou a palavra tomada somente como performance, mas sim o pulso de uma em relação à outra. Uma onda

que vibra da palavra e interfere a frequência da performance, assim como o fluxo da performance integra e transforma o manancial da literatura.

Somente a experimentação da literatura, provocada pelo desejo de libertação – poderia ser isso, a palavra-performance. Mas não. Na constituição dessa reflexão, trata-se da experimentação de uma ideia de literatura, que busca escamotear os agenciamentos maquínicos da instituição literária. Há um desejo pulsante em olhar para o mundo, para cada singular movimento, para cada ação, para cada canto e dizer: *isso também pode ser literatura* – não apenas pela simples reivindicação aos limites de um campo de estudos, mas, a fim de promover uma práxis tão teórica quanto social que promova a reconfiguração das bordas desse saber e a democratização daqueles que o sabem. Por provocar sentidos inesperados, reações incomuns, desterritorialização na percepção e na compreensão das coisas e dos seres, essa literatura constitui-se de linguagem, mas também de vida vivente.

De tal forma, é necessário que as palavras, nessa análise, escapem da concepção de linguagem literária, a qual, segundo Foucault (2009), está sempre *à l'infini*. Provocando essa noção de literatura, está o aqui-agora da performance, e a palavra se escapa do dela mesma, pois sua dobra não se dará apenas consigo, mas também com o corpo, com os signos não-verbais, com as imagens, com as margens da letra, com as formas da cultura, com a subjetividade de seus integrantes, com os símbolos dessa história.

Se é mesmo pretendida a democratização do saber, não se pode encarcera-lo na universidade, tampouco restringir o compartilhamento e a vivência de suas manifestações por meio de formas ainda mais consagradas que outras. A literatura, que é a experiência da literatura nessa tese, é viva não pela morte da letra, mas pela reverberação que se opera nos corpos. A palavra-performance escreve e se inscreve também com a finalidade política de se fazer presente, de incorporar renovados suportes de diálogo, comunicação e formação dos sentidos para, desse modo, vincular-se às demandas sociais e culturais de um povo que agora vive. Espera-se, portanto, que a noção de vida seja plena no saber e na experiência.



Beckett. Nauman. Camila. Meu corpo, minha boca, meu dente lascado. Fotografo partes do meu corpo, boca e mãos, gravo com frequência a minha voz. Busco no fragmento de mim, alguém que ainda não descobri. Ativo o corpo por via do que efetivamente me afeta. Podem ser releituras, podem ser apropriações, podem ser cópias, ou meu corpo reiterado e, portanto, recriado. “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo” (SPINOZA, 2007, p. 167). De mais a mais, meu corpo só se deixa registrar porque não sabe o que ainda pode. Vasculha, a fim de, antes de saber o que, poder fazer. Ensaio ao fazer: li textos (de Beckett), ouvi a voz de *Not I*, reli as palavras (de Beckett), me ouvi, me deparei com *Pinch Neck* (de Nauman), vi minha boca, a fotografei. São muitas as ações que partem de uma rede diversa de relações e afecções. “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (Idem, p.163).

C.A. Bruce (Série de quatro fotografias digitais), 2016
Fonte: Arquivo Pessoal

CORPO

*La palabra se hace un cuerpo y el cuerpo mío se hace una palabra*¹⁰².

“Temos nós o nosso corpo? [...] O corpo é a única coisa que temos (somos?) e, no entanto, não temos o corpo” (BARRENTO, 2015, p.13). Ao corpo da medicina, ao corpo-organismo, a palavra-performance age propondo outras reconfigurações, evidenciando a existência de corpos diversos, arranjados de maneiras não representadas pela biopolítica do Estado, apartadas das tecnologias que formam um corpo em constante contradição. A palavra-performance almeja tirá-los do anonimato, das regras que os conduzem à disciplina diária do supostamente sadio ou saudável. Fora isso, na evidência dessas formas corporais que se olham no espelho e não se veem, alça a beleza que há em cada um, faz respirar o pulmão que há dentro delas. Pílulas podem ser substituídas por doses de seu próprio corpo em ação, transfigurado em palavra e disposto ao afeto. Sozinha, a palavra ainda ronda os espaços que são reconhecidos por aqueles que uma vez já a viram ou tiveram acesso a ela. Já a palavra-performance, essa ação imponderável, cujo ponto de partida e chegada é a própria consciência desse devir-corpo, estimula que todos sejam protagonistas desse corpo que ainda não se tem.

Para isso, é preciso que as formas (plásticas e espaciais) do corpo na palavra-performance se deem também pelo próprio corpo, isto é, que a palavra não seja somente corpo, mas também que a ação da performance ressignifique e reestabeleça o corpo que somos. A máquina do corpo, que pode ser uma máquina de guerra, penetra os espaços públicos e privados para desnaturalizar a virtude banal de apenas ter um corpo, considerando que todos são iguais e igualmente entendidos. Essa virtude banal nos coloca sempre às margens do corpo que (não) temos. Carregamos a prótese de nós mesmos e, cansados ao fim do dia, deixamos, mais uma vez, de perceber as ações que nosso corpo (material, social, mental e libidinal) desempenhou e, portanto, nem

¹⁰² Severo Sarduy em entrevista a Joaquin Soler no programa *A fondo*, da Radiotelevisión Espanhola (RTVE), em 1976. (Apud. ALVES, 2013, p.69)

nos colocamos atentos, muitas vezes, às transformações que nele se dão – a não ser quando fragilizados, doentes ou em estado febril.

A pulsão do corpo na palavra-performance salta do que se diz sobre ele para o que se faz com e por meio dele. E no dizer não reside apenas a palavra, assim como ação não consiste apenas em performance. O movimento é um ritornelo: ora parte da palavra para se (des)territorializar em outros espaços, em outras formas, ora é pego como ação para se deslocar e, quem sabe, ser palavra (e não voltar a ser porque não se pretende o retorno originário).

Suponhamos que uma mulher lê um texto, e esse texto é escrito enquanto se lê. Não há palavras prévias, não há ações planejadas. Ela senta, com a máquina de escrever no colo, e escreve-lê-age ao mesmo tempo. A palavra, desconhecida por ela e por aqueles que a ouvem, é afeto do que o corpo viveu até ali e do que vive naquele momento. Veem ali um devir-mulher, um devir-corpo, um devir-palavra que não é matéria do vivido, mas há vida que preenche esse trânsito até que seja percebida a ação, até que sejam afetados pela palavra-performance. A rede de afetos circula pelo espaço e se integra às próteses de cada um que a vê, ouve e participa da criação das palavras, bem como da ação – mínima, mas ainda, uma ação¹⁰³.

“O que entender pela palavra ‘corpo’? [...] O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2007, p.23). Frisa-se que não se tratam apenas de palavras, em que, por meio de percepções sensoriais, um texto é recebido como poético (literário) ou que, por meio de outras insígnias, uma ação é identificada como performance. Em outras palavras, a percepção do corpo, ou o corpo perceptível na experiência vivida, não está a serviço desse reconhecimento, pelo menos não da palavra-performance. Quer-se antes ser

¹⁰³ Essa é a forma como leio a performance realizada por mim e por LBRVirtual, em setembro de 2016. A imagem que introduz essa tese é o texto que se escrevia enquanto lia e agia. Há palavra ali, há ação ali, há a voz e os sons das máquinas de se escrever, há ruídos dos que circulam pelo espaço, há o afeto após e durante a ação. A união desses elementos, os quais poderiam se simplificar a apenas uma página cheia de palavras, é o devir da palavra-performance.

sobretudo corpo, em que palavras são a ação que devirá, e o peso sobre a segunda reside na primeira.

Reescrevendo Deleuze (1997, p.14), a saúde como palavra-performance, como escrita e ação, consiste em inventar um corpo que falta. Neste ponto, o empenho é de ordem individual e coletiva; subjetiva e política¹⁰⁴. Se o corpo humano tem se tornado um projeto sempre por se realizar diante dos imperativos da sociedade em que se vive, “a afirmação do corpo leva-nos ao estado de exceção daqueles que habitam as margens, os ‘acentrados’” (BARRENTO, 2015, p.17). Portanto, a invenção dos corpos que faltam é da ordem do urgente, para que a vida ainda seja possível e vivida.

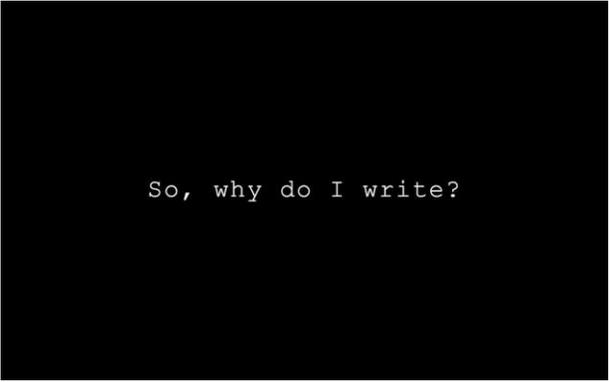
Tal corpo tem sua própria língua, emudecida muitas vezes. Ele afeta e é afetado por vias e processos heterogêneos. Agenciar esse corpo por meio da palavra-performance pode significar a invenção de outras formas de se captar o registro e o movimento de cada um, pode significar a insistente incapacidade de captura-lo pelas palavras, pode significar a ação que promove a disposição à subjetividade humana. E, tudo isso, contudo, faz parte do que interessa à literatura.

É preciso provocar a dança¹⁰⁵. O mundo, tal como é hoje, é resultado de todas as ações que nele se deram, bem como das não-ações. Palavras, compreendidas na palavra-performance, são ações ou ações em potencial (diferentes dos atos performativos, que funcionam como comandos). A palavra se dispõe no mundo para promover ações ou para, pelo menos, interromper o fluxo axiomático do dever-fazer mundano, a fim de instigar o devir-fazer do si-mesmo e do outro. Palavra, de tal modo, pode ser, inclusive, a trans-forma-ação. De outra maneira, a palavra-performance almeja a percepção de nossos anseios, medos e desejos, da vida em si, para, portanto, possibilitar não a evidência de um corpo – o qual não se deixa evidenciar –, mas sim para ativar o corpo que, em alguma medida, somos e que talvez tenhamos.

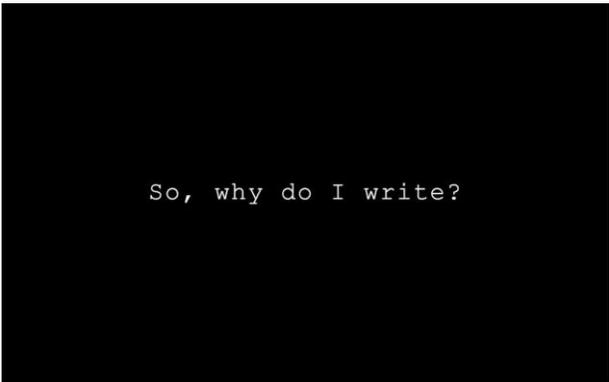
¹⁰⁴ “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. (RANCIÈRE, 2005, p.17)

¹⁰⁵ Trecho inspirado na conversa “O que pode o corpo”, com Viviane Mosé e Dani Lima, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oE3aoW2xp4w>> Acesso em 25 de novembro de 2016.

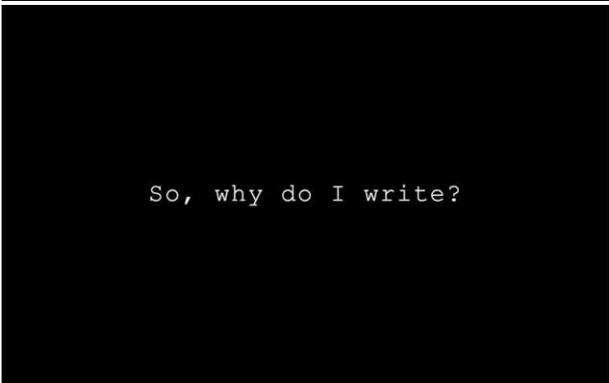
While I Write (Enquanto eu escrevo) é um dos três momentos da videoinstalação que compõem, junto à performance *Illusions* (Ilusões), o *The Desire Project* (O Projeto Desejo) da escritora, teórica e artista Grada Kilomba. Pude ver, ouvir e presenciar o trabalho de Kilomba na 32ª Bienal de São Paulo, intitulada *Incerteza Viva*. Entre outros trabalhos de potência estranha para mim, o de Grada me arrebatou ao entrar na sala, onde pude ler a insistente pergunta: “Então, porque eu escrevo?”. Para ela, a escrita lhe confere autoria e autoridade; voz e identidade. Em seus trabalhos, a artista investiga a performance do conhecimento que se produz a partir de saberes descolonizados e investe na discussão entre gênero, raça e classe. Kilomba responde à sua pergunta com: *I have to [write]* (Eu tenho de escrever). E por que temos? Ou melhor, por que *ainda* temos? Cada um encontra suas razões, e para mim?



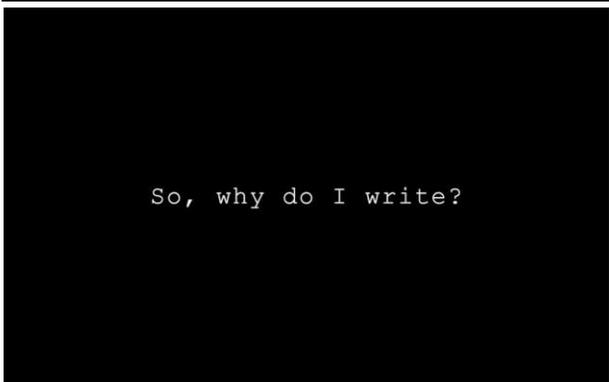
So, why do I write?



So, why do I write?



So, why do I write?



So, why do I write?

Grada Kilomba, *The Desire Project*, 2015-2016

Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmAgw>>

PALAVRA

A palavra, na palavra-performance, não se configura apenas enquanto Palavra. A palavra em si só poderia ser pensada enquanto palavra (verbal, linguística, significante), já a palavra-performance vai além do si-mesma. Ela não se desterritorializa para ser corpo, ação, movimento, gesto. Ela é ser e fazer, isto é, se organiza em corpos, ações, movimentos, gestos e *também* palavras.

Sendo assim, a leitura dessa palavra escapa, muitas vezes, do que é cognoscível em matéria de escrita e oralidade, escapa dos processos de decodificação e compreensão do dizer, pois sua experiência (mais do que sua interpretação) não passa somente pelas palavras, quando ainda rejeite se transmutar em linguagem verbal – em consequência de sua rebeldia.

Volto ao exemplo que dei anteriormente: “Uma mulher se senta, com a máquina de escrever no colo, e escreve-lê-age ao mesmo tempo”. Imaginem, já que não se pode retomar a performance por completo. As palavras que da boca dela saem não são, no entendimento proposto aqui, o ponto norteador da ação, tampouco não são as palavras que organizam a ação. De igual maneira, não é o corpo que exatamente dita o que deve ou não ser escrito-lido-ouvido. Trata-se de uma interdependência que funda ambos, não se pode mensurar relevâncias, estabelecer hierarquias, evidenciar um único aspecto na ausência de outro. O corpo está em palavra, a palavra está em corpo. A palavra – incorporada – se verbaliza em (e não por meio de) diversos elementos constituintes da ação: a voz, o barulho, o eco, o silêncio; as mãos, a boca, os pulmões, os ouvidos; a imagem, a imaginação, as interpretações, os vazios.

Ao se verbalizar em, ela já não é substancialmente palavra, embora não o deixe também de ser, uma vez que é palavra-performance e não apenas performance. E é, por isso, que, nesta tese, a palavra insiste, além de se dirigir a outros dois aspectos concernentes a uma pesquisa que se dá na área de Teoria da Literatura.

O primeiro deles se refere ao paradoxo já mencionado nesta tese, o de reconhecer-se em fuga das palavras e, ainda assim, escrever-se. Deleuze&Guattari (1995b, p.8) expõem esse conflito de outra maneira: “Se a linguagem parece sempre supor a linguagem, se não se pode fixar um ponto de partida não-linguístico, é porque a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer”.

No que confere aos *modus operandi* de pesquisas na área de literatura, esse tem sido o processo. Mostra-se complexo e arriscado ir de um não-dizer a outro não-dizer (ou de um aspecto não-linguístico a outro, não-literário a outro). Ensaio um exemplo. Posso analisar o *Premier Amour* (1970) de Samuel Beckett e propor uma performance como produto (na falta de palavra melhor) final de uma pesquisa – ainda que eu tenha de escrever sobre o processo. Posso propor o contrário disso, mesmo que novamente o dizer seja indispensável. E, quando abandono as duas pontas dessa fita, o que sobra (no sentido de rastro e não resto)? A meu ver, sobram as palavras e as ações, sobram o incorpóreo, o imaterial, sobram ob-jeto (a coisa que afeta os sentidos) e pró-jeto (o que se lançará proeminente em relação à coisa), sobram sujeitos criadores de outras relações entre um dizer e outros, sobram os não-ditos. De tal modo, desejou-se aqui – profundamente – dizer (porque era necessário e requerido), sem que as palavras fossem decalques, mas mapas.

O segundo tópico diz respeito ao mau humor da crítica literária contemporânea. Tomo como exemplo a recente publicação de Leyla Perrone-Moisés *Mutações da literatura do século XXI* (2016). Mesmo que em uma leitura ligeira, aquilo que sofreu mutações se distancia de sua versão primeira, geralmente tomada como “normal” ou “aceita”. Diferente do que é mutável, a mutação se aproxima do disforme, do abjeto, do doentio. De tal forma, para a teórica “o aspecto estético tem perdido terreno em decorrência da banalização do conceito de literatura” (Idem, p.19). Por banal nesse contexto entendo a morte da literatura tal como a desejaríamos que fosse. Além do mais, a literatura enlouquece ao ser tomada como conceito, se rebela e promove sua morte assistida.

Discordo de Perrone-Moisés ao dizer que são “os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura” (Idem, p.35) (tendo o sentido da palavra mutação flutuado para algo mutável). Arthur Danto, em seu artigo “O Mundo da Arte” (1964), dirá que distinguir arte de outras coisas não é uma tarefa simples, mesmo para os iniciados. Para o teórico, em uma entrevista concedida para a UYC em 2010¹⁰⁶, a pergunta que costumamos fazer é: “O que é arte?” O questionamento filosófico a ser feito, segundo ele, não é esse, mas: Quando temos duas coisas que parecem exatamente iguais, qual é arte e qual não é? Como exprimir tal diferença? Danto afirmará aí a necessidade da teoria, a fim de tornar a arte possível. A literatura e os estudos sobre ela, entendidos como performance, agem neste ponto, à tentativa de tornar outras formas possíveis dentro desse campo de análise sem que precisemos nos preocupar se estamos de fato no universo dos estudos literários, desse modo, reivindicando a libertação da literatura de suas formas tradicionais, as quais já são possíveis e legitimadas.

É essa possibilidade que anima meu fazer e me põe a escrever.

Diz ainda Perrone-Moisés (2016, p.37) que se pode defender a “alta literatura” “em nome de uma diferença que continua existindo na multiplicidade de práticas artísticas de hoje, uma diferença de qualidade que se pode experimentar e demonstrar”. Sabemos os efeitos corrosivos e danosos da “alta literatura” nos estudos de literatura; sabemos o quão deslizantes e tendenciosos podem ser os critérios de qualidade em nosso campo de atuação. Na contramão desse discurso que culpa, inclusive, as novas mídias e as novas formas de circulação da informação pela vulgarização da literatura, prefiro a companhia de pensamentos como o de Kenneth Goldsmith, em *Uncreative Writing* (2011):

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gW_QiTvWA2o> Acesso em 20 de novembro de 2016.

Lejos de ser una aceptación nihilista, resignada – o aun de franco rechazo – de una supuesta “esclavitud tecnológica”, esta literatura “no creativa” está imbuida de um sentido de celebración, posee una mirada entusiasta hacia el futuro y entiende este momento histórico como lleno de posibilidades. (GOLDSMITH, 2015, p.25)

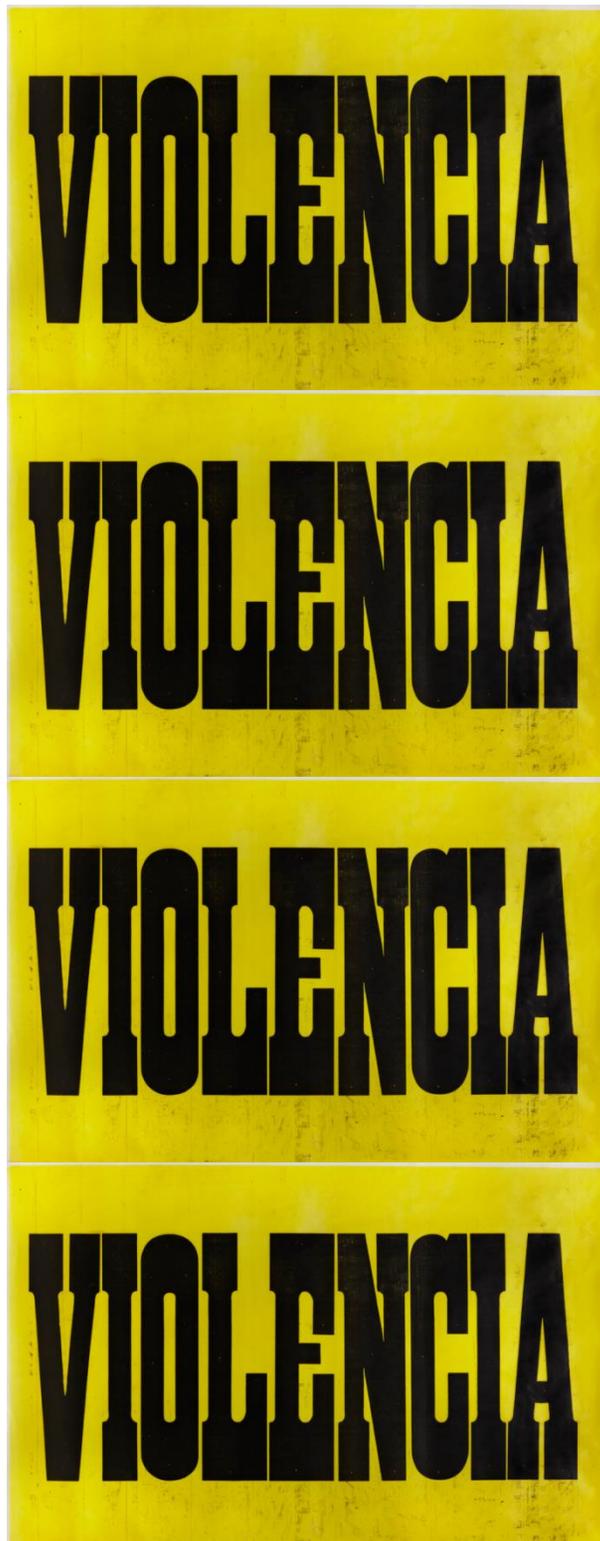
Na literatura, tudo está por dizer. Resguardamos nela o imperativo de nossos dias, e as tentativas de identificá-la serão sempre frustradas (ou frustrantes). A não essência da literatura nos leva a outros discursos, à busca de sua potência revelada em outros objetos e formas. Como uma performance inaugural, que reconstrói seu leitor a partir do *sim* que ele lhe oferece, a literatura parece estar à espera de uma experiência renovada – de escritores, teóricos e leitores – em que, desafiando sua própria escritura e instituição, ela possa ser novamente subversiva e indisciplinar.

Portanto, no início dessa pesquisa, me deparei com esta que para mim era a única possibilidade: a de inventar um outro objeto de análise, bem como a de expandir o campo da literatura para, desse modo, sugerir também uma performance da teoria, cujos participantes almejam uma literatura que seja sua própria imagem mutante ou, como prefiro, imponderável.

Resta ainda voltar a apenas um questionamento, o qual percorre cada linha desta tese e, no aqui-agora, se dispõe novamente. Perguntava-me insistentemente, o que é, então, a palavra, na palavra-performance? Ela não é, ela é jogo. Ela é seu *mostrar-fazendo*. Para que eu pudesse responder em palavras o que é a palavra, talvez eu precisasse redizer tudo o que já disse, correndo o risco de ela se escapar uma vez mais. A palavra é ação, não objeto da escrita, da enunciação, do dizer. E para tentar performá-la é preciso investigar o corpo, os afetos, as percepções, a vida – trans-bordas desta tese.

De outro modo, posto intimamente, a palavra-performance foi a forma que encontrei para viver, escrever e pensar.

Violencia, instalação de Juan Carlos Romero, realizada pela primeira vez em 1973, na Argentina. Ao lado, veem-se os cartazes que preenchem as paredes da instalação na 31ª Bienal de São Paulo (2014). Cópias desse cartaz estavam disponíveis aos visitantes, sendo, dessa forma, convidados a intervir em outros lugares e contextos de violência. Repetidos em sequência, neles estavam sobrepostos registros de como a imprensa argentina apresentava o regime militar que o país enfrentava. Por meio de elementos do conceitualismo latino-americano dos anos 60 e 70, tais como a experimentação gráfica, o trabalho de Romero suscita não só a conscientização social, mas também o jogo da palavra em relação à sua ação no mundo. A palavra violência é ação provocada e provocativa de acordo com os seus agentes – nesse sentido, também performance.



Ruan Carlos Romero, 1973

Fonte: <<http://espacohumus.com/juan-carlos-romero/>>

ENSINO

É difícil escrever. Nesse momento histórico em que estamos, é realmente difícil escrever. A palavra *violência* de Romero me joga para fora de mim, me expõe uma realidade absurda em diversos aspectos. Compartilho o incômodo e o desconforto com amigos e professores. Continuamos ouvindo, lendo, pensando para, quem sabe, encontrar uma resposta, uma compreensão provisória para isto que vivemos. Antes de escrever, queríamos talvez nos sentir plenamente capazes de provocar alguma mudança, alguma interrupção no fluxo dos acontecimentos. Nesse sentido, escrevo, continuo escrevendo agora com este objetivo, embora de configuração muito mais ampla do que a abordada nesta tese: a reformulação dos questionamentos, a reinvenção das condutas e dos modos de viver, a interrupção do que faz emergir a violência (institucional, política, social, humana, afetiva).

A literatura desempenhará um papel fundamental na configuração sociopolítica atual. É nesse contexto que perguntas sobre que conhecimentos queremos produzir se tornam absolutamente pertinentes (SCHMIDT, 2011, p.186). Para quê os estudos de literatura? Para quê o ensino de literatura? Sabemos o quanto a literatura, enquanto disciplina, encontra seu valor no sistema educacional vigente. É esse mesmo sistema, de orientações tantas vezes alheias ao cotidiano de sala de aula, no entanto, que impõe que o ensino de literatura esteja a serviço do acúmulo de saberes, entendidos como somente procedimentos cognitivos de apreensão de conteúdos. Ou ainda, subverta a responsabilidade e o papel de professores por meio do pressuposto de que, apesar de tudo, é preciso continuar. São frequentemente negligenciadas nesse espaço de ensino as dimensões éticas e afetivas de docentes e estudantes no processo de aprendizagem, cujo potencial emancipatório está para um entendimento sustentável da vida na relação dialógica e intersubjetiva de si e do outro (Idem, p.187). Mesmo que reformulações desse cenário tenham sido vistas nos últimos anos, insiste no ensino de literatura a sombra de práticas pedagógicas, cujo discernimento de o que se deve

ensinar (e do que efetivamente ensinamos) não é matéria de reflexão do espaço escolar.

O que se ensina quando não se ensina?¹⁰⁷ Tal questionamento tem percorrido minha atuação como professora, sobretudo, nos últimos quatro anos. Minhas experiências docentes e as relações interpessoais nos espaços de ensino onde vivi nesse período motivaram muito esta pesquisa. Sendo assim, encontrei nos estudos da performance uma via ao ensino de literatura, o qual me confere a liberdade para pensar a literatura para além de seus territórios específicos, demarcados por práticas de saber e poder que não correspondem aos meus ideais como professora, tampouco como pesquisadora. Ademais, a interdisciplinaridade colocada pelos estudos da performance é compreendida por mim como um acesso à disciplina Literatura, cuja base se encontra na autonomia criativa de professores, no reconhecimento dessa mesma autonomia de estudantes, na vitalidade de um ensino pautado pelo descobrimento do que pode a literatura no contexto em que se vive.

“É nesse espraiamento de possibilidades infinitas, nesse campo de tensões epistemológicas, nesse mar de práticas movediças que a Performance adentrou os problemas da Educação” (ICLE, 2013, p.10). Buscou-se nessa tese não apenas mostrar, mas também mostrar-fazendo três diferentes compreensões da performance que, ao fim, contribuíram com: a realização renovada de uma pesquisa e à sua escrita; o desenvolvimento afetivo das relações pessoais com o mundo e do convívio que com ele se dá; a consciência de uma força criadora que era antes por mim obliterada em minhas produções acadêmicas ou não; o aprimoramento de meu exercício docente. Tais compreensões tratam-se da performance como linguagem, como manifestação de uma prática social e como dispositivo performático da construção do saber. Segundo Icle (Idem, p.21), todas elas compõem a interface com a Educação, cujo objetivo é “inventar formas renovadas de interação, não apenas entre conhecimentos, saberes,

¹⁰⁷ ALEXANDRINI, C., CONCEIÇÃO, J., NEVES, C. *O que se ensina quando não se ensina*. In: *Jornal da Universidade*. Porto Alegre: UFRGS, 2015, p.8.

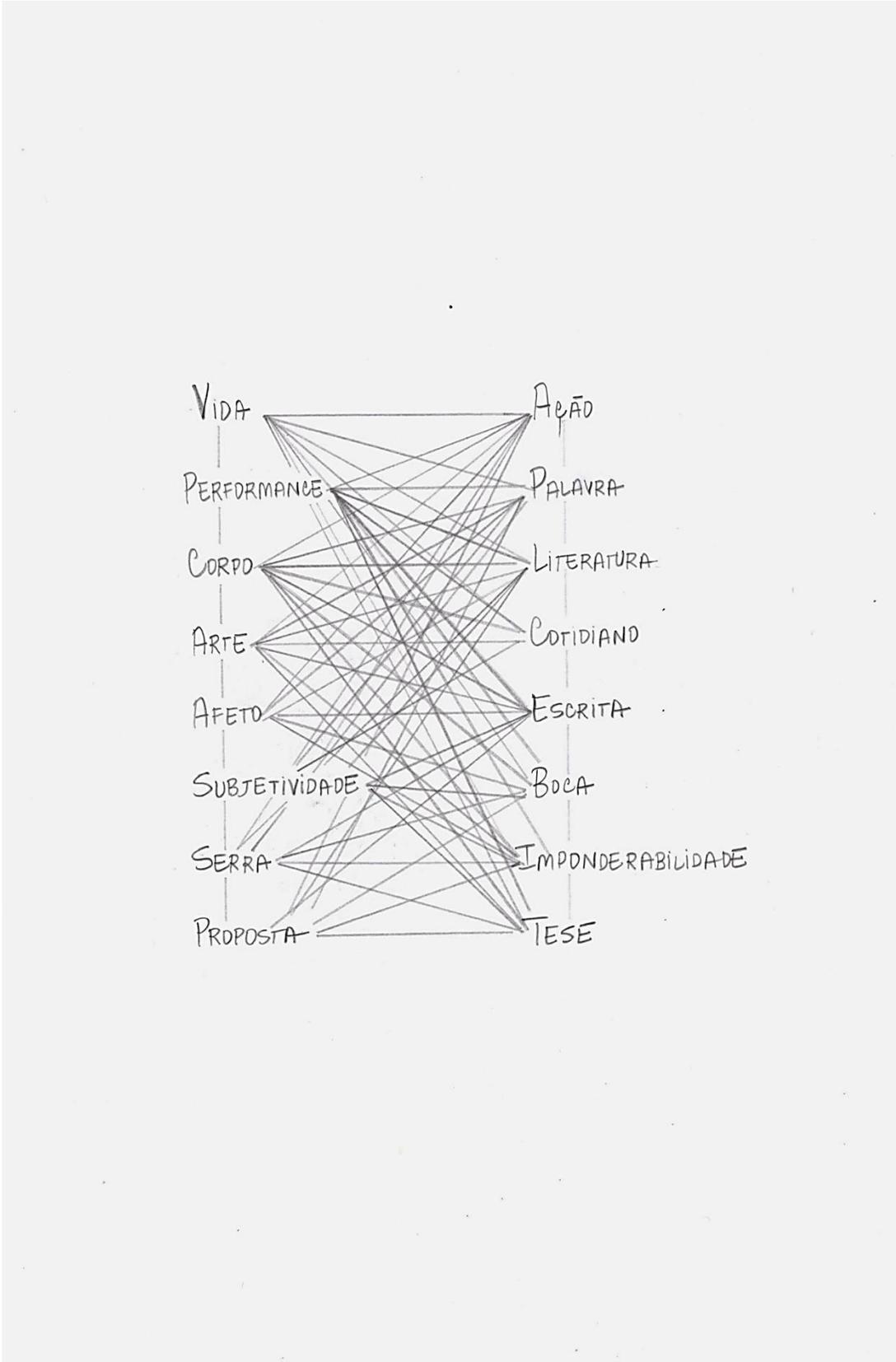
informações; mas também entre sujeitos, papéis, personagens, ideias, espaços e tempos”.

Nesse diálogo, a performance na educação de saída “convoca outros sujeitos para o ato do conhecimento, ela instaura novos lugares até então impensados para o aprendizado. Ela institucionaliza a fissura, a diferença, a ruptura como forma de pensamento-ação” (ICLE, 2013, p.20). Por conseguinte, ela se torna modos de fazer, nos quais, a despeito das didáticas, “tudo, o conteúdo e a forma, por intermédio da qual a ação se realiza, deve ser igualmente inventado”, além de se fazer “no corpo, com o corpo e para o corpo” (Idem, p.20-1).

De tal modo, propósitos do ensino (de literatura, mas não só) que se pautariam pela palavra-performance poderiam se direcionar: (a) aos aspectos não-linguísticos da literatura; (b) às transformações corpóreas por meio de afecções incorpóreas ou imateriais da literatura e das artes; (c) à reinvenção do(s) objeto(s) de ensino da literatura, bem como das reflexões que por meio dele(s) são feitas; (d) à reconfiguração do estatuto da palavra como matéria indispensável à literatura e aos resultados de sua pedagogia; (e) à desterritorialização dos espaços e suportes consagrados da literatura, para que a redescoberta do que seja a literatura estimule novas práticas de ensino e docência; (f) à construção, enfim, de saberes que promovam ações transformadoras da vida.

Para isso, só se pode haver um junção ética, poética e política entre o que a literatura é (ou pode ser) com aquilo que ela faz (ou pode fazer). Na esteira dessa constatação, sem vistas de ser autoritária, estão evidentemente os estudos de literatura, que, “descartando qualquer redução utilitarista servem para produzir conhecimento sobre nossos objetos” (SCHMIDT, 2011, p.17).

A palavra-performance, ou seja, literatura como performance, a performance como literatura, o pensamento como performance, imponderavelmente se integram, a fim de, por meio de práticas de ensino que socializam esses saberes, promover experiências renovadas de aprendizado... De literatura? Também.



C.A. Exercícios de Contaminação, Arquivo Pessoal, 2016.

PERSPECTIVAS

*[...] não ter medo de afirmar a interrupção e a ruptura, a fim de chegar a propor e a expressar – tarefa infinita – uma palavra verdadeiramente plural.*¹⁰⁸

Não ter medo de lançar-se, de adentrar aquilo que ainda não se sabe, de experienciar para saber. Não ter medo de duvidar, de questionar, de provocar o que parecia já ser sabido. Não ter medo do redescobrimto, da reorganização, da imponderabilidade.

Conexões diversas, territórios por se encontrar, laços que se constroem com o tudo que ainda há para dizer e fazer. Palavra-performance, perspectiva em rede, dependendo invariavelmente das relações que mantem e tensiona, daqueles que dela fazem parte, bem como da vida que lhes preenche.

Aqui-agora, palavra-performance, ruptura constituinte.

Anos dedicados ao pensar e ao escrever e só nesse momento revigorada pela pulsão do fazer, da ação, da performance. Portanto, coloca-se o corpo à disposição da literatura como performance, a fim de que sua experiência revele fazeres outros à prática dos estudos de literatura. A seguir, movem-se as compreensões de palavra para, assim, construir sentidos que não se deem somente pelas palavras. Por fim, pensa-se sobre a literatura como performance com o intuito de nela residir a potência que (a) transforma e (a) inaugura. E a palavra-performance é a reunião dessas propostas e o que ainda está por se projetar.

Como fábrica do sensível, entendida como “a constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas” (RANCIÈRE, 2005, p.63), a palavra-performance se estabiliza enquanto proposta e perspectiva. Por outro lado, como uma noção que não permite ser inteiramente dita, mas performada, ela interrompe a sequência dos eventos que a formam, assim como elabora que suas práticas não sejam apenas as literárias ou

¹⁰⁸ BLANCHOT, 2010b, p.141.

artísticas, uma vez que elas não se constituem uma exceção às demais. Como já dito, interessa à palavra-performance o que, no fim das contas, transforma a vida.

Nesse sentido, as perspectivas da palavra-performance tornam-me ainda mais viva. No encerramento dessa performance de longa duração, vital e acadêmica, não me sinto satisfeita, não me sinto totalmente convencida do que sei até aqui. Se no início do percurso havia a busca pela liberdade e o desejo de contaminação, agora há a responsabilidade com esse campo que lavrei.

RELAÇÕES DE CONVÍVIO

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História: Ensaio sobre a destruição da experiência. In: _____. **Infância e História: Destruição da Experiência e origem da história.** Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.21-78.

_____. **Ideia de prosa.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ALEXANDRINI, Camila, PANDOLFO, Alexandre. **Rastros.** n.7, jul-ago, 2013. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/rastros/n7.html>> Acesso em 21 de janeiro de 2014.

ALEXANDRINI, Camila. **Sem título:** à Hilda Hilst. [Dissertação de Mestrado em Letras] Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/76228>> Acesso em 02 de maio de 2015.

_____. Uma experiência da destruição. In: **Revista Valise** (Revista do Instituto de Artes da UFRGS), v. 1, 2014, p. 91-100.

ALVES, Luciane da Silva. Identidades Barrocas: visões da América em Alejo Carpentier e Severo Sarduy. [Dissertação de Mestrado] Porto Alegre: UFRGS, 2013. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/106407/000938488.pdf?sequence=1>> Acesso em 28 de novembro de 2016.

ALYS, FRANCIS. **Numa dada situação.** São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

ARAUJO, Laura. **A ação da escrita e a escrita em ação:** experiências de performance em literatura [Tese de Doutorado em Artes Cênicas], Salvador: UFBA, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17373?mode=full>> Acesso em 28 de julho de 2015.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words.** 2ªed. Cambridge: Harvard University, 1975.

BARRENTO, João. **Corpo:** a grande razão, 2015, p.13. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/261048072/O-CORPO-A-GRANDE-RAZAO>> Acesso em 20 de novembro de 2016.

BARROS, Manoel. **Poesia Completa.** São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **O óbvio e o obtuso.** Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia do Colégio de França. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. **A Câmera Clara:** nota sobre fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **O neutro:** anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. **Como viver junto:** simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: curso e seminários no Collège de France. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

_____. **O rumor da língua.** Tradução Mario Laranjeira. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto.** Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- _____. **O império dos signos**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BECKETT, Samuel. **O inominável**. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. **Not I**. In: *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and faber, 2006, p.373 – 384.
- _____. **Worstward Ho**, 1984. Disponível em:
<<https://pt.scribd.com/doc/127369842/Worstward-Ho>> Acesso em 25 de abril de 2015.
- _____. **L'image**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Obras Escolhidas v. 1) 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.
- BENTO, Carlos Henrique. **O gênero atuante: a performance de gênero em The Passion of New Eve e Goodnight Desdemona (Good Morning)** [Tese de Doutorado em Letras], Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-6Z8EDT/o_g_nero_atuante.pdf?sequence=1> Acesso em 27 de julho de 2015.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Le livre à venir**. Paris: Éditions Gallimard, 1959.
- _____. **A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário**. São Paulo: Escuta, 2010a.
- _____. **Conversa Infinita 1: a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2010b.
- BOOKS BY THE FOOT** [website]. Disponível em: <<http://www.booksbythefoot.com/>> Acesso em 02 de fevereiro de 2015.
- BUUCK, David. **Performance Poetics/ Poetry/Writing**. Disponível em: <<http://jacket2.org/commentary/performance-poeticspoetrywriting>> Acesso em 20 de novembro de 2016.
- BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: **Theatre Journal**, vol. 40, n. 4, dec, 1988, p. 519-531. Disponível em:
<https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf> Acesso em 22 de junho de 2015.
- CAGE, John. Conferência sobre o Compromisso. Tradução de Maria Helena Bernardes. In: **ARENA** (Compilação de Textos). Porto Alegre, 2011, p.20.
- CALVINO, Ítalo. **Mundo escrito e mundo não escrito**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMARGO, Robson Corrêa [et al.] (Orgs.) **Performances culturais**. São Paulo: Hucitec Goiânia: PUC-GO, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- _____. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para elaboração de projetos de pesquisa em Comunicação**. In: *Matrizes*. v.10, nº1, jan/abr. São Paulo, 2016, p.55-63. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143045335004>> Acesso em 14 de

novembro de 2016.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMPAGNON, Antonie. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COMTE-SPONVILLE, André. A liberdade. In: _____. **Apresentação da Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.65-75.

DANTO, Arthur. O munda da arte. In: **Artefilosofia**. n.1, jul. Ouro Preto, 2006, p.13-25. Disponível em:

<https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1560412/mod_resource/content/1/artefilosofia_01_01_mundo_arte_arthur_danto.pdf> Acesso em 20 de novembro de 2016.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997, p.11-16.

DELEUZE, G.&GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (V. 1)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a, p.10-36.

_____. Postulados da Linguística. In: : _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (V. 2)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b, p.08-50.

_____. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (V.3)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p.8-27.

_____. Acerca do ritornelo. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (V.4)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a, p.100-149.

_____. Tratado de nomadologia: A Máquina de Guerra. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (V.5)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b, p.7-96.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Minas Gerais: UFMG, 2014.

_____. **Enlouquecer o subjétil**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. **Firma, Acontecimiento, Contexto**. 1977. Disponível em: <

<https://www.ufmg.br/derrida/wp-content/uploads/downloads/2010/05/Derrida-Jacques-Firma-acontecimiento-contexto.pdf>> Acesso em 25 de julho de 2015.

_____. **El monolingüismo del outro**. o la próteses de origen. 1ªed. Buenos Aires: Manantial, 2012.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ªed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **Que emoção! Que emoção?** Lisboa, KKYM, 2015.

DUARTE, Roberto. **Villa-Lobos errou?** Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. São Paulo: Algor Editora, 2009.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas políticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. A estrutura e a ausência. In: **Estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.322-361.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. Tradução Cezar Augusto Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. **O Brasil é o 8º país com mais adultos analfabetos, aponta UNESCO.** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/educacao/2014/01/1404371-brasil-e-o-8-pais-com-mais-adultos-analfabetos-aponta-unesco.shtml>> Acesso em 02 de fevereiro de 2015.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 1967.

_____. A Linguagem ao Infinito. In: _____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANKFURT BOOK FAIR. Disponível em: <<http://www.buchmesse.de/en/>> Acesso em 02 de fevereiro de 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti.** São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance – Do Futurismo ao Presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GOLDSMITH, Kenneth. **Escritura No-Creativa.** Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

GORDON, Kim. **Performing/ Guzzling,** New York: Rizzoli, 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. In: **Textos à volta da performance [Blog],** Lisboa. Disponível em: < <http://textoavoltadaperformance.blogspot.com.br/2010/01/performer.html> > Acesso em: 21 de novembro de 2016.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** Campinas (SP): Papirus, 1993.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético.** São Paulo: Editora 34, 2012.

GUIA 31ª Bienal de São Paulo: como (...) coisas que não existem. Organizado por Nuria Enguita Mayo e Erick Beltrán. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

HILST, Hilda. **Amavisse.** São Paulo: Editora Massao Ohno, 1989.

HUSTON, Hollis. The Performance/Thought of Roland Barthes. In: *Journal of Dramatic Theory and Criticism.* vol.I, n.1, Fall, 1986, p. 99-115. Disponível em: < <https://journals.ku.edu/index.php/jdte/article/view/1646/1610> > Acesso em 25 de junho de 2015.

ICLE, Gilberto. Da performance na educação: perspectivas para a pesquisa e a prática. In: PEREIRA, Marcelo de Andrade (Org.). **Performance e educação.** Santa Maria. Editora da UFSM, 2013.

JAFFE, Noemi. *Livro dos Começos.* São Paulo: Cosac&Naify, 2015.

JAY, Martin. **Songs of Experience: modern American and European variations on a universal theme.** University of California Press, 2004.

KAPROW, Allan. **Art Which Can't Be Art.** 1986. Disponível em: < <http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf> > Acesso em 27 de setembro de 2014.

_____. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória., COTRIM, Cecília. (Orgs.) **Escritos de Artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.37-45.

_____. Performing Life. In: _____. **Essays on the Blurring of Art and Life.** Berkeley, CA: University of California Press, 1993, p. 195-198. Disponível em:

<http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1979-00-00_kaprow_performinglife>
Acesso em 02 de agosto de 2015.

_____. **How to make a happening**. Primary Information, 2009. Disponível em: <<http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>> Acesso em 02 de agosto de 2015.

KLINGER, Diana. A escrita de si como performance. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>> Acesso em 25 de junho de 2015.

LEAL, Juliana Helena Gomes. **Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer** [Tese de Doutorado em Letras]. Belo Horizonte: UFMG, 2012a. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-8RVH4C>> Acesso em 27 de julho de 2015.

_____. Literatura e Performance. In: **Em Tese** (Revista Digital). v. 18. n. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3808/3754>> Acesso em 27 de julho de 2015.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, Manoel Ricardo de. **Eduardo Frota, Nuno Ramos: a palavra e modos de uso**. In: Arte e Criticalidade, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – UFP. Ano 12. Dezembro de 2011, p. 26 -34.

LISPECTOR, Clarice. O búfalo. In: _____. **Laços de Família: contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.126-135.

_____. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Luiz Paulo da Moita. **Performances: Estudos da Literatura em Homenagem a Marlene Soares dos Santos**. Rio de Janeiro: Contracapa Editora, 2007.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 1ªed. vol II. Lisboa: Editorial Confluência, 1959.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto Futurista**, Le Figaro (Paris), 20 de fevereiro de 1909. Disponível em: <<http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf>> Acesso em 28 de julho de 2015.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais** [Ebook Kobo Edition]. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.

_____. [Performances Impressas]. In: **Poiésis**. n.21-22, jul.-dez, 2013, p.25-30. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis21-22/dossie1-02-melim.pdf>> Acesso em 02 de outubro de 2016.

MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MONTAIGNE, M. E. de. Da experiência. In: _____. **Ensaio**. 2ª ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, Hucitec, 1987, p.348-388.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues. Especificidades do ensino da performance nas artes visuais. In: **DAPesquisa**, v.10, n. 14, nov, 2015, p.24-37. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6524>> Acesso em 20 de novembro de 2016.

NOY, Bia Isabel. **Solidões Compartilhadas: entre a morte e o recomeço, no limiar da literatura e do teatro**. [Tese de Doutorado], Porto Alegre: UFRGS, 2015. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/131655/000978641.pdf?sequence=1>> Acesso em 15 de junho de 2016.

NUNES, Roberson de Sousa. **Haikai e Performance: Imagens Poéticas**. [Tese de Doutorado em Letras], Belo Horizonte: UFMG, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8HCP4D/tese_rob_definitiva.pdf?sequence=1> Acesso em 27 de julho de 2015.

OLIVEIRA, Natalino da Silva de. **Labirintos performáticos nas narrativas de Campos de Carvalho e de Mario Belletín**. [Tese de Doutorado em Letras] Belo Horizonte: UFMG, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-9EKN7V/tese_final_revis_o_final_2701.pdf?sequence=1> Acesso em 02 de agosto de 2015.

OTTONI, Paulo Roberto. **Visão Performativa da Linguagem**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PAIM, Claudia. **Poros abertos: corpo em ação e dispersão**. In: Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Anais do 24º Encontro da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), 2015, p.2271-2285. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s2/claudia_paim.pdf> Acesso em 15 de setembro de 2016.

_____. **Claudia Paim Performance** [Blog]. Disponível em: <<http://claudiapaimperformance.blogspot.com.br/>> Acesso em 15 de setembro de 2016.

PEDRON, Denise Araújo. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit**. (Tese de Doutorado em Letras), Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6WEPXT/denise_pedron.pdf?sequence=1> Acesso em 27 de julho de 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTER, Kayanna. **Ser não é tudo o que se é: Performances na literature de Marcelino Freire**. [Dissertação em Letras] Cascavel (PR): UNIOESTE, 2013. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1398> Acesso em 28 de julho de 2015.

RAMOS, Nuno. **Ó**. Iluminuras, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REYNOLDS, Bryan. **Performance Studies: Key Words, concepts and theories**. New York: Palgrave, 2014.

RIVERA, Tânia. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac&Naify, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Editora Estação Liberdade: São Paulo, 1989.

SANTOS, Maria Ivone dos. Situações de Leitura na Arte Contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas. In: **Palíndromo** (Online), v. 2, 2009, p. 114-146. Disponível em: <http://desarquivo.org/sites/default/files/santos_maria_ivone_situacoes.pdf> Acesso em 12 de outubro de 2016.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge, 2007.

_____. **Performance Studies**: an introduction. 3ªed. New York & London: Routledge, 2013.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Disputas e Impasses no Campo Minado. In: **Travessia** (UFSC), Florianópolis, v. 38, p. 159-172, 1999. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14676/13453>>

_____. Para quê literatura? reflexões sobre conhecimento, reconhecimento e educação. In: **Revista de Letras** (UNESP. Impresso), v. 51, p. 173-189, 2011. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/5112/4208>>

SCHULMAN, Liv. Para hacer una performance. In: **El Flasherito** [Jornal Impresso], Buenos Aires, n.11, Junio, 2015.

SPINOZA, Benedictus de. A origem e a natureza dos afetos. In: _____. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007, p.159-260.

STEINER, George. **O silêncio dos livros**. In: Serrote, nº 17, São Paulo: Instituto Moreira Salles, julho, 2014, p.77-107.

TAVARES, Gonçalo. **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Portugal: Caminho Portugal Editora, 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. 1ªed. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.

TERRA COMUNAL (Catálogo expositivo). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1986.

_____. **O Processo Ritual**. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

WESTCOTT, James. **Quando Marina Abramovic morrer**: uma biografia. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. [Ebook] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

YOUTH, Sonic. The Ineffable Me. In: _____. **A Thousand Leaves** [álbum], 1998. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-kDtrsW4cg>> Acesso em 24 de julho de 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Recepção, performance, leitura**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.