



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL.  
INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS – COMISSÃO DE  
GRADUAÇÃO. FACULDADE DE EDUCAÇÃO.  
LICENCIATURA EM CIÊNCIAS BIOLÓGICAS.

# À vida como performance

A ESCRITA FICCIONAL E OS ESPAÇOS LIMINARES DE UMA EXPERIÊNCIA DOCENTE/DISCENTE

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

VICTÓRIA BELLOC DA SILVA MUCCILLO  
ORIENTADOR: LUCIANO BEDIN DA COSTA

PORTO ALEGRE, JANEIRO, 2018

Victoria Belloc da Silva Muccillo

# À vida como performance

A ESCRITA FICCIONAL E OS ESPAÇOS LIMINARES DE UMA EXPERIÊNCIA DOCENTE/DISCENTE

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação  
apresentado ao Instituto de Biociências da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
como requisito parcial para obtenção do grau  
de Licenciada em Ciências Biológicas

Orientador: Luciano Bedin da Costa

PORTO ALEGRE, JANEIRO, 2018

## A QUEM AGRADEÇO

aos meus pais, por acreditarem nas minhas vitórias  
antes mesmo do meu nascimento;

à minha família, que me acolhe e me celebra incondicionalmente;

à faced, por me mostrar outros caminhos possíveis;

ao luciano, por ter acordado a escrita que em mim dormia — mais de uma vez;

ao pedro, pelas trocas, pela companhia, e leveza — sempre;

à marie, por dividir sua calma e sua luz, à mesa, enquanto nos  
fartamos com o pão que o diabo amassou;

à paola, por diminuir distâncias, e pela sobriedade dos conselhos;

aos amigos felipe, rodrigo, guilherme, peter, e lara  
pelo apoio fundamental nesses últimos meses que beiraram ao surrealismo;

de novo ao guilherme, e agora também a (outro) pedro, por generosamente  
emprestarem seus talentos poético-estéticos a estas páginas;

ao daniel, por ter me ensinado tanto sobre presença na sua ausência;

às moléculas de água e de sal que percorreram o meu corpo,  
por me lembrarem que estava viva;

às moléculas de água e de sal que meu corpo percorreu,  
por me desencefalizarem com a calma do azul;

aos encontros e (entre)laços, por me transformaram irremediavelmente;

à casa-do-gato, pelo tempo e espaço que me foram concedidos;

a todas as pessoas que me ouviram falar sobre este trabalho com olhos atentos;

a ti, leitor, por dar vida a este texto;

à vida, como performance.

## RESUMO

Partir de experiências de uma licencianda em Ciências Biológicas no encontro com o universo da docência. Estranhar-se em meio à vida assumida enquanto performance e à performance em seu sentido ampliado. Recusar a ideia da performatividade docente enquanto análise de desempenho, aula-espetáculo ou qualquer outra derivação do gênero. Convidar o corpo ao jogo de performance, lançá-lo à experiência em meio a deveres e devires — corpo esse objetificado pelas normas, moral e sanções institucionais, corpo esse também resistente e fabulador de seus próprios percursos. Encontrar na escrita literária respiro e recurso para dar passagem a outros possíveis para além do que se é — escrita também assumida enquanto performance. Investir no espaço liminar, na experiência intensiva do entre, do que não é mais um e ainda não é outro, da ainda-estudante e da quase-professora, do quase-humano e do quase-animal. Suscitar a presença de uma performatividade animal no campo da educação (espantando-se com isto). Investir no conto como corpo para afetos liminares, e escrever 3 contos + 1 para tentar dizer do inominável.

## PALAVRAS-CHAVE

Performance; Licenciatura; Escrita; Conto; Liminalidade

## SUMÁRIO

1 de onde parti	12
1.1 a vida é performática	14
1.2 performance é arte	16
1.3 a performance encontra a educação	18
1.4 e quando a educação encontra a performatividade?	21
1.5 literatura é performance	24
1.6 performance, animalidade, e educação	26
2 o explorar e saborear de um entre	28
3 para onde vou	34
3.1 primeiro conto, “outro algo”	38
3.2 segundo conto, ou “caixa & torácica”	40
3.3 terceiro conto, ou “aquários”	42
4 o “+1”	44
5 referências	50

1

de

onde

parti

### 1.1 a vida é performática

O termo performance foi cunhado para definir o que resiste em caber em apenas um gênero e, por isso, é estudado de forma diferente. O estudo da performance pretende lidar com diferentes expressões artísticas do mundo, integrando movimento, som, fala, narrativa, e objetos. A confusão das categorias não só alargou o espectro do que é reconhecido como uma prática de fazer arte, mas também dá à performance a possibilidade de não ser só performance teatral, se aproximando e tratando a performance como uma condição, um estado (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1999, apud SCHECHNER, 2013). A performance nasce justamente num território em que o borrar e confundir de seus limites e fronteiras compõe as suas características essenciais, desenvolvendo e estilizando uma série considerável de noções em campos variados do conhecimento (ICLE, 2010). Trata-se, então, de estilizar identidades, dobrar o tempo, reconfigurar e adornar o corpo, fabulando sua própria história. O realizar dessa arte envolve treino e ensaio, assim como a vida em seu dia-a-dia. Para os negócios, os esportes e o sexo, performar significa realizar algo de acordo com um padrão e refere-se ao desempenho. Enquanto para as artes, performar é exhibir, ir aos extremos, salientar uma ação aos que assistem (SCHECHNER, 2013).

Bem como já havia postulado Shakespeare (1606 apud SCHECHNER, 2013, p. 15), em “As you like it”: “O mundo inteiro é um palco / E todos os homens

e mulheres não passam de meros atores;/ Eles entram e saem de cena/ E cada um no seu tempo representa diversos papéis”, chamando o mundo de *theatrum mundi*. A própria vida pública pode ser vista como uma performance quando se parte do pressuposto de que nossas interações sociais seguem códigos de comportamento que adequam-se e moldam-se de acordo com o outro e o ambiente. Isso objetiva a mudança de um estado, a manutenção do status quo e, mais comumente, para encontrar ou criar um terreno em comum entre duas partes. Quando isso não é criado, e as partes insistem na ação, há conflito. Segundo o antropólogo canadense Erving Goffman (1959), qualquer tipo de interação que serve para influenciar a vida de outros participantes pode ser chamada de performance, e qualquer padrão de ação que se desdobra durante a performance, quando repetido, pode ser chamado de “papel” ou de “rotina”. O autor também ressalta que as nossas ações sociais ocorrem de modo que nos prive do autoconstrangimento e do constrangimento do outro.

O nosso comportamento, portanto, é uma repetição de outros comportamentos, de suas formas já pré-construídas e nos moldamos para nos encaixarmos em determinadas circunstâncias. Ao assumirmos isso, não estamos negando nossa autenticidade, mas sim nos reconhecendo como seres sociais que usam de sua plasticidade para caber dentro de cada situação social. E, mesmo dentro da lógica da repetição de comportamentos pré-existentes, surge a condição do novo: a particularidade de cada evento não depende do evento em si: esse evento pode ser exatamente o mesmo, mas quem o recebe e o percebe, não. A autenticidade não diz respeito ao que está sendo performado, mas como aquelas ações e interações estão sendo recebidas pelas outras partes.

Consoante McKenzie (2001 apud SCHECHNER, 2013), identidades hifenizadas, corpos transgêneros, avatares digitais sugerem que o sujeito performativo é fragmentado em vez de único, descentralizado em vez de centralizado, virtual em vez de real. Os objetos performativos são instáveis em vez de estáveis, e simulados em vez de reais. Esses objetos são codificados de diferentes maneiras por diversos discursos e situam-se em diferentes locais de prática num mundo pós-colonial e pós-industrial. O que era linearmente proposto por um livro é ressignificado como ferramenta pela multimídia, pela tecnologia hipertextual dos computadores. Podemos, então, enxergar o mundo como performativo: as pessoas estão se tornando cada vez mais corporalmente alfabetizadas, operando em diferentes níveis o tempo todo (comunicação virtual instantânea com pessoas de diferentes culturas, gêneros e etnias, realidades virtuais, diferentes linguagens em filmes e livros (SCHECHNER, 2013).

[...] a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera. O acontecimento nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. (BONDÍA, 2002, p. 23)

A globalização nos demanda ações performativas. Como disse Jorge Larrosa Bondía, em um evento sobre o seu livro *Pedagogia Profana* na Faculdade de Educação em 2017: “a experiência foi capturada pelo mercado”. Larrosa discorreu sobre a ideia de que atualmente vivemos esmagados pela lógica mercadológica do desenvolvimento e da inovação. O imperativo do capitalismo acolhe sujeitos que respondem à demanda neoliberal — os adaptáveis, os flexíveis, e os maleáveis — e valoriza as pessoas que desempenham as mais diferentes funções e que aprendem rapidamente a fim de suprir novas demandas. Larrosa defende que o papel da escola seja justamente o de proteger (pois ele não se defende por si) e lentificar o tempo, sendo um espaço de refúgio para os estudos, para a atenção compartilhada, para as inutilidades que se fazem valer, e para a igualdade. Segundo o autor, a experiência foi morta pela produção de sujeitos informados, opinativos, que sofrem da falta de tempo e do excesso de trabalho (BONDÍA, 2002), pois somos quase incapazes de atrelar a experiência a uma narratividade, seja corporal, ou na escrita, ou no pensamento, ou na vida. A era da informação transforma a experiência em algo tão pueril que passamos a deixar de reconhecê-la em nós.

## 1.2 performance é arte

[...] o que mais importa para muitos artistas performativos não são as definições, os conceitos, muito menos as classificações e teorias relacionadas à arte da performance. A ação é o mais importante, o ato de elaborar, exibir, e, sempre que possível ou necessário, “performar”. (SANTOS, 2008, p.5)

O uso do corpo é um elemento chave quando se fala em performance, pois o

corpo do artista, ou artistas, é considerado o meio e o material primário dessa arte. Em seguida, vem o tempo, o espaço, e o relacionamento que se estabelece entre artista e audiência. Esse gênero inclui o uso de outros gêneros artísticos, como a literatura, o teatro, a dança, a música, o filme — o que o caracteriza como uma arte interdisciplinar. As origens do uso do corpo como sujeito e força motriz de um ritual ou evento é tão antiga quanto os rituais tribais, e, artisticamente, podemos encontrar elementos performativos desde os espetáculos medievais e o início do teatro de máscaras na renascença. Entretanto, a origem desse gênero é reconhecida por teóricos da arte no fim do século XIX e início do século XX, associada a movimentos como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus. Os Futuristas e os Dadaístas, por exemplo, utilizavam a performance como um meio de provocação, com o intuito de estabelecer novas formas de arte. O fio que os unia era a forma que se buscavam expressar, com uma originalidade nihilista, que contava com a participação do público. Já a Escola de Arte Bauhaus, fundada em 1919, em Weimar, na Alemanha, tinha como seu pilar a busca pela integralização das artes, defendendo que a dança, a música e o figurino fazem parte de uma mesma linguagem (GLUSBERG, 2013). A Bauhaus é, portanto, reconhecida pela abordagem interdisciplinar da arte e pela busca da união entre forma e função.

Ainda na primeira metade do século XX, em 1933, a Bauhaus é fechada devido à perseguição nazista aos artistas e intelectuais europeus que lá trabalhavam. Nesse mesmo ano, nos Estados Unidos, é fundada a Black Mountain College. Essa escola, com princípios bem parecidos com os da Bauhaus, acreditava na importância do ensino da arte, acolhendo esses refugiados, como estudantes e professores, incluindo diversos nomes que influenciaram o que se conhece hoje como gênero artístico performance. Dentre eles, cabe citar John Cage, que se destaca através de importantes obras, principalmente as realizadas na década de 1950. Dentre elas, chamo a atenção para “Untitled Event” e “4:33”. Em “Untitled Event”, Cage propõe-se a juntar a poesia, a dança, a música, o teatro e a pintura, em diferentes solos, preservando a individualidade de cada expressão artística, quando seu objetivo era mostrar que a união de todas apresenta-se como uma sexta linguagem, salientando a potência do encontro de diferentes formas artísticas. A “4:33” é assim chamada, pois durante esse tempo, os músicos ficam em silêncio absoluto, sendo a obra composta apenas pelos sons e ruídos produzidos pela plateia, o que me permite dizer que a obra também confia na potência do encontro, esse sendo não o encontro de expressões artísticas, mas o encontro do público com o artista.

Segundo Glusberg (2013), neste mesmo período, em um cenário do pós-guerra, holocástico e atômico, as ideias do início do século começam a emergir novamente: as teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, as contribuições de Stanislavski, Dullin, Baty e Piscator, os escritos de Artaud, as idéias dos cineastas soviéticos, Pudovkin e Eisenstein, e os conceitos básicos do Surrealismo. Na pintura, o artista norte-americano, Jackson Pollock, abre novos horizontes com seu action painting, onde a obra se fundamenta no próprio ato de pintar mais do que em seu produto final, transformando o pintor em ator.

O termo *Environments* é cunhado por Allan Kaprow, em 1958, para denominar instalações artísticas que transformavam o interior de algum lugar temporariamente através de uso misto de mídias e materiais. *Environments* ganhou grande popularidade na América, Europa e Japão, e acontecia simultaneamente, com a pop art, nascida na Inglaterra, mas fortemente consolidada nos Estados Unidos. Essas formas artísticas compartilham elementos, por vezes satíricos e provocantes, como o objetivo de convidar o público à reflexão a partir de instalações onde todos os elementos são criados pelo artista. As pilhas de caixas de sabão (Brillo box) de Andy Warhol, por exemplo, criticam a impessoalidade de uma sociedade consumista, fazendo com que o público sintase em frente a um produto real, e não a uma obra de arte.

Em 1959, Kaprow cria os *Happenings*. Esses são eventos teatrais únicos que não necessariamente possuem uma trama, e trazem consigo elementos de improvisação com uma série de regras, sendo uma delas manter fluida a linha que divide a arte e a vida. Além disso, era necessário que esses eventos artísticos acontecessem simultaneamente e em locais espaçados, de modo que não fossem associados à exclusividade de apenas um local (KAPROW, 1994). Esse tipo de arte pretende confundir o corpo com a mente, o individual com o coletivo, a civilização com a natureza. Para os artistas de vanguarda, o diálogo não se dá apenas com a arte, mas sim o que está entre a arte e todo o resto, um evento sugerindo outro (KAPROW, 1983). Conforme o site “The Art Story”<sup>1</sup>, um dos *Happenings* mais importantes é de George Brecht, em 1966, chamado “A Chair with a History”. A instalação consistia em uma cadeira com um livro de encadernação de couro. O visitante poderia sentar-se na cadeira e registrar o

que via em seu redor, o que proporcionava uma experiência totalmente solitária e que estava totalmente fora do controle do artista, dando grande espaço ao acaso. A arte começa a ser, então, definida pela ação, pela ocasião e pela experiência, ou seja, fundamentalmente fugaz, irreproduzível e imaterial.

O movimento Fluxus, que surge em 1959 e se estende até 1978, fazia contrapontos às autoridades dos museus, que pretendem definir o que é arte e, a partir dessas definições, pretendem ensinar seu público. Fluxus almejava que a arte fosse acessível às massas, e, também, fosse produzida por elas. O limite fluido entre a arte e a vida que caracterizava os *Happenings* pretende ser totalmente destruído no Fluxus, o que o torna um movimento que não apenas pretendia mudar a história da arte, mas também, a história do mundo. As peças desse movimento valorizavam o papel fundamental do acaso, tendo o foco quase em totalidade no processo e na experiência, independente do produto final.

Segundo Coogan, Byrne & Moran (2011), as mudanças culturais, sociais e políticas que ocorreram nos anos 60 levaram os artistas a perceberem que a arte estava se tornando apenas mais um bem comerciável, que pode ser taxado, reproduzido e vendido. Com a emergência do feminismo e pós-colonialismo, surge a necessidade de implementar ações que provoquem a ruptura dessa lógica capitalista. É nesse contexto que nasce a performance, finalmente reconhecida como gênero, também referida como performance art. Yves Klein, em 1960, realiza um de seus trabalhos mais renomados, “Salto no Vazio”, no qual o artista se joga de um edifício em direção à rua, e tem esse instante fotografado e editado, em uma montagem, para ilustrar o modo como percebe a sua própria entrada no mundo da arte. Mais do que a foto, o ato do artista e seu corpo em queda são a obra em si, sendo a foto apenas o registro de uma experiência irreproduzível e impassível de comercialização.

### 1.3 a performance encontra a educação

Quando a performance encontra a educação, podemos revisitar esses diferentes aspectos citados acima no que diz respeito à vida como performance. Visto que, dentro dessa perspectiva, o mundo é um palco, e que somos sujeitos performáticos, pode-se dizer que a aula que confia, arrisca, e propõe o encontro pode ser chamada de uma aula-performance. Segundo Munhoz e Costa (2012), uma aula não precisa ser confundida com todas as aulas, que já tem sua imagem pré-concebida dentro do que se conhece naturalmente como aula. Segundo os

<sup>1</sup> Happenings Movement, Artists and Major Works. Disponível em: <<http://www.theartstory.org/movement-happenings.htm>>. Acesso em: 4 nov. 2017.

autores, a aula pode ser um encontro dos mais potentes, que desloca os sujeitos de seus lugares comuns, desterritorializando o circuito daquilo que é esperado.

Uma aula pode ser então outra coisa: uma experiência não-dogmática que possibilita experimentar e pensar. Experiência em que se pode escutar o inaudito, ler o não lido, duvidar da verdade, desaprender o aprendido. Essa aula não tem como objeto contemplar o eterno, nem refletir a história, mas diagnosticar nossos devires atuais. (MUNHOZ e COSTA, 2012, pg. 62)

Contudo, a aula também pode ser algo que escolhi chamar de aula-espetáculo, como no teatro clássico, no qual o professor é um ator, e se encontra em um palco, enquanto os alunos, a platéia, estão acomodados passivamente, havendo a reserva de certo distanciamento entre esses. Quando falo de uma aula-espetáculo, não necessariamente me refiro às aulas que trazem em si elementos teatrais que visam primordialmente o entretenimento de seu público, ao sabor da própria palavra "espetáculo", como o suspense e o riso, por exemplo. Esse tipo de aula a que me refiro é a que segue fielmente um roteiro, respeitando palavra por palavra, e cada movimento. Talvez as mesmas palavras e movimentos sejam repetidas inabalavelmente há muito tempo (e as temporadas de uma peça vão se confundindo com os semestres e anos letivos...). E, segundo Schechner, em entrevista concedida à revista *Educação e Realidades*<sup>2</sup>, há, sim, a comparação entre o teatro clássico e as aulas, o que coloca o professor no arco do proscênio e os alunos na platéia, onde recebem passiva e verticalmente o que lhes é enviado. O autor reconhece que o teatro clássico, e, principalmente, a arte da performance tenham progredido consideravelmente desde o tempo do proscênio — em contrapartida, a respeito do ensino, ele não tem tanta certeza.

Segundo Munhoz & Costa (2012), a aula tradicional é um espaço instituído para levar os que não sabem ao governo dos que sabem, com o tempo, o espaço e o currículo pré-determinados e institucionalizados. Nesse sentido, o tempo rotinizado [e o espaço, e o currículo...] tem a mesma serventia de uma parede grossa de tijolos, com arame farpado e tijolos de vidro: protege contra a entrada de invasores e previne que os que estão dentro possam sair (BAUMAN,

1999, p. 116).

Segundo Zumthor (2007, p. 36), "cada performance nova coloca tudo em causa e a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda". De qualquer forma, esses dois tipos de aula, o que aproxima e o que preserva um certo distanciamento, abrigam a potência do encontro e a experiência impassível de reprodutibilidade em sua essência, mesmo que alguns se atenham ao lugar seguro da previsibilidade mais do que os outros.

#### 1.4 e quando a educação encontra a performatividade?

A performance também pode ser entendida como desempenho, ou seja, ela também diz respeito à qualidade com que se desempenha algo, sendo assim referida como performatividade. Ball (2010) faz uma crítica à fabricação de papéis a serem desempenhados dentro das instituições, que acabam sendo ferramentas para controle social e instrumentos de poder, como a prestação de contas, sendo essas, dentro do contexto das políticas de educação, vistas como uma tecnologia, uma prática cultural e um modo de regulação. A performance de um sujeito ou organização serve como a medida de produtividade ou um resultado, apresentando a qualidade, e que leva a dois possíveis desfechos: promoção ou inspeção. Segundo Rose (1989, apud BALL, 2010), os acadêmicos e professores são representados e encorajados a pensarem sobre si mesmos como indivíduos empreendedores de si, que calculam a si mesmos e agregam valores a si mesmos. Anderson (2010) postula que a educação baseada em resultados criou uma cultura de responsabilização, ou seja, critérios de performance, indicadores de performance, gestão de performance, etc.

É por esses meios que nós nos tornamos mais capazes, mais eficientes, mais produtivos, mais relevantes; nós nos tornamos fáceis de usar; nós nos tornamos parte da economia do conhecimento. Nós aprendemos que nós podemos ser mais do que já fomos. Existe algo muito sedutor em ser adequadamente apaixonado pela excelência, em conquistar o pico da performance. (BALL, 2010, p. 45)

A lógica neoliberal e corporativamente orientada, nas universidades públicas, é bastante presente no Brasil. Segundo Costa ([s.d.]) a lógica de crescimento qualitativo das universidades é acompanhada pela lógica de distribuição de

<sup>2</sup> SCHECHNER, R.; ICLE, G.; PEREIRA, M. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. *Educação & Realidade*, v. 35, n. 2, p. 23-36, 2010.

recursos que preconiza uma visão individualizada e competitiva. A distribuição das bolsas de produtividade, por exemplo, segue lógicas meritocráticas, que se retroalimentam e matam a sua própria reinvenção. Além disso, o autor ressalta que

(...) o próprio direcionamento dos editais públicos de fomento, os quais historicamente privilegiam a pesquisa em detrimento da extensão, é algo que corrobora a tese do trabalho universitário enquanto prática de laboratório ou de gabinete" (COSTA, [s.d], p.5).

Nas escolas, essa mesma lógica é percebida por meio dos currículos que incorporam o conteúdo, método de avaliação e sistema classificatórios dos vestibulares, e exames nacionais, como o ENEM, e gestão de políticas públicas, que sofrem intervenções do Banco Mundial, evidenciando a expansão das que são mais convenientes ao interesse do capital. Nos vemos, então, atropelados e submissos à hierarquização do saber, que pauta o conhecimento por sua utilidade, seu valor mercadológico e sua eficiência. E sobretudo, o que mais entristece: nos percebemos, enquanto estudantes (e mais triste ainda, percebemos os nossos estudantes, enquanto professores), sujeitos movidos pela aprovação e não pela aprendizagem, pela competição individual e não pela construção coletiva do saber.

Grada Kilomba, negra, mulher, artista interdisciplinar, escritora, filósofa e performer (a lista poderia continuar), fala sobre os sujeitos descorporificados ao discorrer a respeito de seu trabalho em entrevista para *Witte de With Center for Contemporary Art*<sup>3</sup>, em julho de 2017. A lógica acadêmica, vista por ela, é a criação de objetos a serem observados à distância, descritos e categorizados, sobre os quais algo vai ser falado. Um de seus temas centrais é a descolonização do pensamento e a retomada do direito de um sujeito objetificado ser, talvez pela primeira vez, sujeito de sua própria história - o que a leva a escrever sobre racismo, preconceito, gênero, trauma e memória. Segundo Kilomba, a academia, colonialista e patriarcal, enxerga o conhecimento como primariamente

cognitivo, não reservando espaço para o que pode ser sentido experimental, emocional, ou subjetivamente. O contraponto é criado por Grada ao defender que o conhecimento é, na verdade, vivido e sentido pelo corpo em sua potência completa, e que existem diversas formas de conhecimento (além do cognitivo). A artista encontra, então, na performance, um acolhimento para esse espaço híbrido que consiste em este "entre" do conhecimento acadêmico e da prática artística, que pretende criar questionamentos ao invés de responder perguntas. Sua busca é transformar a academia em um espaço experimental, que trabalha com as emoções e o subconsciente através de conteúdo metafórico que é produzido pela contação de uma estória e pela performance. Como se todo o sentir, experimentar, e dialogar com o mundo partisse de um único ponto que se concentra em uma das extremidades, como um tubo de pasta de dente que se aproxima do fim. Se é pelo corpo que percebemos, sentimos e nos relacionamos com o mundo, de que modo esse mundo é percebido por um sujeito de vida encefalizada? Sua cabeça também faz parte desse corpo; mas o que o diferencia de outros corpos é que todo o saber e toda a experiência do sujeito estão concentrados na porção encefálica.

O etnógrafo americano Dwight Conquergood (2002) fala sobre a elitização da produção escrita, sobre a elitização da linguagem científica e as segregações do conhecimento dentro da academia - o que se alinha bastante com o que é proposto por Grada Kilomba. Segundo Conquergood, os estudos da performance almejam abrir o espaço entre a análise e a ação, e terminar a oposição entre teoria e prática, pois o saber predominante da academia é justamente o saber que não se envolve, não se permite afetar pelo seu objeto. O saber proposto pelo estudo da performance é o que explora as possibilidades que existem no conhecimento prático e nas conexões interpessoais. Enquanto o saber primário veste-se da ciência e da razão, os outros saberes se enraizam na experiência corporal, na oralidade e nas contingências locais (e, por muitas vezes, subjugados na hierarquia científica). O autor ressalta que o desafio reside na luta contra o apartheid do conhecimento que está inserido dentro da academia, que sedimenta as diferenças entre pensar e fazer, interpretar e fazer, e conceitualizar e criar. O estudo da performance não pretende cultivar esse binarismo entre teoria e abstração, mas sim, habitar o espaço que se cria entre uma coisa e outra, aproveitando os solos frutíferos que se encontram no caminho do meio.

À vista disso, como proposto por Costa (2017, p.17), uma de nossas estratégias de resistência talvez seja

<sup>3</sup> WITTE DE WITH CENTER FOR CONTEMPORARY ART. ILLUSIONS by Grada Kilomba, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JYN25ZRrs1aI>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

produzirmos – com nossos textos – mecanismos de resistência à santa trindade “escrever-publicar-produzir”, de pensarmos a escrita e a leitura capazes de não apenas responder aos ditames desses tempos-textos-mercadoria, mas em instaurar-lhes vacúolos de silêncio, zonas de dispersão e desvio que possam fazê-los tomar outros cursos, ex/cursionar.

Por fim, se a performance surge como gênero artístico contestatório, que pretende convocar o pensamento através de sua recepção, sua manifestação ou sua intervenção - essas impassíveis de reprodução, e de difícil atribuição de valor mercadológico - é da mesma forma que surge um outro tipo de escrita e, principalmente, um outro tipo de aula. Da mesma forma em que a performance é vista como uma arte viva, a aula pode ser vista como uma aula viva, na qual é valorizada a potência do encontro e o que se cria nesse momento de encontro.

#### 1.5 literatura é performance - do corpo que escreve e do corpo que lê

"Para escrever vidas, a ficção é como os enfermos, os bobos, as crianças, os loucos e os senis, erige seus sentidos sem o peso das normalizações, da razoabilidade do bom senso" (DELEUZE, 1975, apud COSTA, L.A., 2014, p.555). A ficção é a preciosa complexificação da realidade, que nos permite capturar o que escapa a uma ciência descritiva, aos dados, e aos fatos. Se alguns artigos científicos buscam excluir possíveis ambiguidades e garantem, por meio de sua escrita precisa, a reprodutibilidade de sua metodologia, exaltando seu compromisso com a verdade única, a ficção vai em outra direção - não necessariamente oposta. Segundo Rorty (2007, apud CATALÃO, 2014, p. 96), grandes cientistas inventam descrições de mundo que são úteis para o objetivo de prever e controlar o que acontece, bem como os poetas que inventam descrições de mundos para outros fins.

Consoante Klinger (2008), a autoficção, a ficção escrita em primeira pessoa e de caráter autobiográfico, se aproxima da performance, pois os limites entre o autor e personagem são borrados, implicando na desnaturalização do sujeito. Alguns autores escrevem sobre personagens que também escrevem, tornando impossível fazer a descolagem desses dois sujeitos (personagem e autor). "Não se trata da sujeição de um sujeito a uma linguagem, trata-se da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não deixa de desaparecer" (FOUCAULT, 1994 apud KLINGER, 2008, p.15). A autora também trabalha a idéia de que o

texto autoficcional implica uma dramatização do escritor que supõe, da mesma maneira que ocorre num palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. Sendo possível, assim, construir as pontes que unem o teatro tradicional à ficção e a autoficção à performance.

Quando o homem determina tudo o que existe como representável, ele mesmo se põe em cena, no círculo do representável, colocando-se a si mesmo como a cena de representação, cena na qual o ente deve se "re-apresentar", ou seja apresentar novamente. (KLINGER, 2008, pg. 21)

A arte cria, portanto, a sua própria realidade, permitindo que o sujeito denuncie o que quer denunciar, e que ele diga o que quer dizer, eximido da fidelidade aos fatos e à verdade. A ficção, nesse caso, segundo a autora, abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. "A distância entre o leitor e o autor, embora se leia um texto com caráter autobiográfico, impossibilita que o real seja distinguido da ficção, a qual fica protegida pelo segredo que (sobre)vive na exterioridade da literatura" (ALMEIDA, 2016, p.98). Além disso, Almeida (2016), em seu artigo sobre produção do texto ficcional em escritas criativas como um modo de deixar falar o trauma, postula que o processo que envolve a escrita, a leitura (inclusive a do próprio texto) e o compartilhar das escritas nas oficinas permite que o autor explore sua subjetividade, movendo-se entre limites porosos e identidades intercambiantes, pois, ao mesmo tempo que as narrativas são inventivas, também são verdadeiras, proporcionando experimentações e aprendizagens construtivas nesse processo de desconstrução e reconstrução. E ainda sobre a importância da construção do sujeito a partir do aprofundamento na própria subjetividade, Almeida (2016) está de acordo com Zumthor (2010, p. 100), que fala:

É em mim que o sistema (se podemos conservar esse termo!) toma seu valor, a partir de mim, em virtude do que eu realmente sou, e não mais a partir do objeto que eu precisasse produzir. E em mim que se vai medir sua eficácia, não em qualquer descrição 'objetiva'.

Além da discussão a respeito do processo do autor como performer, é importante ressaltar que, assim como toda a performance, precisa-se considerar sua recepção - e é aí que falamos da importância do leitor e os efeitos criados nele através do encontro com aquilo que é lido. Adotemos a posição de que algo

que é escrito, como proposto por Catalão (2014, p. 97), é uma nova experiência que é jogada para um futuro indeterminado: a experiência da leitura. Assim, supõe-se que o leitor, assumindo um papel de sujeito ativo, recria mentalmente, em algum momento neste futuro indeterminado, transformando a leitura em uma nova camada de subjetividade.

### 1.6 performance, animalidade e educação

A performance também se faz presente nos rituais e comportamentos lúdicos dos animais não-humanos. Os etologistas verificam que os rituais ajudam os animais a lidarem com transições, relacionamentos, e hierarquias. Segundo Schechner (2013), existem continuidades entre os rituais humanos e animais - principalmente no que diz respeito ao controle e dissipação da agressão, para estabelecer e manter a hierarquia, para conquistar o acesso aos parceiros sexuais, para marcar e defender territórios. A evolução da ritualização, sob perspectiva etológica, começa com animais de sistema nervoso simples, como os peixes e insetos, seguida por animais mais complexos, como os pássaros e mamíferos, que apresentam capacidade de aprender, mimetizar, e improvisar. Diferentemente, os primatas não-humanos, como gorilas e chimpanzés, conseguem performar quase como humanos, em uma complexidade, diversidade, ou em qualidades cognitivas não tão sofisticadas. Por fim, os humanos estão no fim da escala evolutiva da ritualização, apresentando rituais sociais, religiosos e estéticos.

Humanos, por vezes, tampouco se reconhecem como animais, pois julgam que sua racionalidade tem tanta relevância a ponto de levá-los a outros níveis taxonômicos, autodenominando-se "mais evoluídos". Quando se usa o adjetivo animal para referir-se a alguém, portanto, é quase certo que é com o objetivo de ressaltar a sua irracionalidade, a sua ignorância e sua bestialidade, fazendo o contraponto ao que é do domínio do intelecto e que é civilizado. O humano é, então, "animal racional que briga e obriga. O animal é o que briga, o educado é o que se obriga." (GOMES, 2002, p.63). Segundo a autora, os educados são pessoas que conseguem suprimir o seu devir-animal, de modo que se enquadram nas condições ótimas de convívio civilizados.

O devir-animal faz-se presente em todos os espaços, inclusive no espaço escolar. Segundo Gomes (2002), os animais estão por todos os lados em uma escola, e a autora não se refere somente aos animais de estimação ou aos classificados e preservados em álcool.

A visão escolar mostra o animal como um elemento importante do ecossistema, um tópico a ser observado na paisagem, produto a ser consumido, item da economia, problema de mercado. A educação não consegue tirar o animal do organismo, toda a animalidade pertence a algum sistema, a alguma estrutura, seja esta civilizada ou selvagem, consciente ou inconsciente. (GOMES, 2002, p.65)

A autora fala do devir-animal presente nos estudantes, quando performam do lugar que a civilidade designou às bestas, aquele lugar em que habita o menino-lobo, no seu estado selvagem e de afetação. Os meninos-lobo uivam, fogem da sala, interrompem uma explicação, reúnem-se agitadamente com sua matilha pelos corredores e exibem-se. Esse menino, entretanto, também pode estar no seu estado domesticado de menino-cão - e talvez seja justamente para isso que esteja lá, para tornar-se cão - sendo obediente, sendo educado, repetindo, tal qual um papagaio, saberes, verdades e crenças, proliferadas por todo sistema educacional.

2

o explorar e o saborear de um *entre*

Como falar sobre algo que repete tudo que há, reconfigura e ressignifica outras ações, inclusive a própria vida? Sobretudo como falar de uma profissão que ainda não vivi de forma extensiva? Qual é o meu lugar de fala? Por ora, espio o que me espera, de um lugar quase confortável, e, desse lugar, saí a última produção. Por ora, meu lugar é de amadora, e "amador é qualquer um" (COSTA, 2017, p.50). O amadorismo é, então, uma potência de criação, a força de um coletivo sem nome, e como tal, inclassificável, indefensável e indomável.

Então se eu encontrei o espaço na literatura, é por a literatura não ser reservada aos especialistas, como afirma Slatoff (1970 apud BACON In: DAILEY et al., 1984, p.85): "nosso centro está na interação entre leitores e textos, que enriquece, estende, clarifica, e (sim) altera a vida interior e até mesmo a exterior dos estudantes através do poder dos textos".

Se nos tornarmos especialistas, se nos comportarmos como se a leitura e o estudo da literatura fosse província de especialistas, pervertemos a natureza, substância e valor da coisa que estudamos e cortamos todas as rotas de volta ao seu centro<sup>4</sup>. (SLATOFF, 1970 apud BACON In: DAILEY et al., p.84, 1984, tradução nossa)

Para Vilém Flusser (1966, p.1), "a ficção é a única realidade", pois as realidades somente são reais no contexto de seus próprios discursos. O autor, no seu ensaio "Da Ficção", traz o exemplo de uma cadeira, que pode ser apenas um objeto sólido onde repousam seus livros (para ele), ou um campo eletromagnético (para as ciências exatas), ou um produto industrial, ou uma obra de arte, ou, ou, ou... O que vale ressaltar é que adotar a ficção como a única realidade, significa que tudo pode ser relativizado e equivalente, sob todos os pontos de vista possíveis. Ainda nesse sentido, Luis Artur Costa (2014) explora a importância da ficção como forma de produção de saber, pois a ficção captura o que escapa aos dados, aos fatos. Segundo o autor, a produção poética e ficcional é muito rica, pois opera contra a lógica da produção do saber tradicional, no qual hipóteses são testadas, para que haja validação de apenas uma verdade em detrimento de

<sup>4</sup>"If we become specialists, if we behave as though the reading and study of literature were the province of specialists, we pervert the very nature, substance, and value of the thing we study and cut off all routes back to its center." (SLATOFF, 1970 apud BACON, 1984, p. 84)

outras possibilidades. Costa (2014) acredita na manipulação da ferramenta do pensamento que opera na produção ficcional, chamada de Lógica Abdutiva, que busca provocar desvios ao explorar o que "deve não ser", mas que "poderia ser". Assim, segundo o autor, mantêm-se as possibilidades abertas sem exigência da generalização e coerência, o que garante a heterogeneidade de atravessamentos especulativos da trama de um acontecimento.

Mantemos então o risco e a incerteza: temos várias possibilidades de consistências ontológicas não coerentes entre si, mas coexistentes em um mesmo mundo tecido pela composição ficcional. É o artifício ficcional que permite a um só tempo duas operações: a especulação que multiplica os possíveis e a costura de relações não simétricas entre as possibilidades incoportáveis, permitindo que seja tecida uma trama heterogênea e complexa da realidade. (COSTA, L.A., 2014, p.564)

Caro leitor ou leitora, te confio, portanto, a incumbência de fazer este texto ficcional tornar-se realidade. Desejo que esta leitura te convide à produção de imagens ao teu ritmo e desperte os teus sentidos. Ademais, segundo Catalão,

Uma vez que a relação do espectador com a obra torna-se o elemento central da experiência cênica, o crítico deve se indagar não apenas sobre o que ele observa a certa distância, mas também sobre os efeitos disparados em si mesmo a partir do contato com a obra (2014, p.97)

Dessa forma, foram produzidos três contos (+1), com a intenção de explorar o universo performático que reside na educação e na produção do conhecimento, na tentativa de provocar a reflexão acerca de situações e ambientes produzidos pelo encontro - ou desencontro - entre professores, estudantes e o próprio espaço físico e arquitetônico.

Portanto, performei do lugar que me é legitimamente garantido no presente. É por isso que escrevi: por não poder falar sobre algo que ainda não vivi extensivamente sem os artifícios da ficção. Explorei a literatura e, a partir disso, encontrei nela o que me permitiu visitar ficcionalmente essas realidades. Falei do lugar de estudante, que fui e ainda sou, desde a primeira vez que ocupei um espaço escolar. Porque sou minimamente professora, e maximamente estudante: minhas vivências como professora, embora intensas ao longo dos estágios obrigatórios, são apenas uma fração minúscula do que me é reservado

após o grau colado. Penso que observações e entrevistas não me transportariam ao produto que pretendi alcançar com esses textos.

Não se trata, portanto, de mera alucinação subjetivista do poeta, nem de passiva observação do objeto pelo cientista: o pesquisador que opera pela poética provoca a si e ao objeto, em seu encontro, para a produção de outros olhares que reinventem a sua relação até o absurdo, rompendo, então, com o sistema de aceitabilidade instituído (FOUCAULT, 1990, apud COSTA, 2014).

Sobretudo, este trabalho foi e é um "entre", pois representa o fim de minha Licenciatura em Ciências Biológicas e o início da minha futura carreira profissional. O antropólogo Victor Turner (1969, apud SCHECHNER, 2013) caracteriza esses "entres" como espaços liminares. A palavra liminal abriga tudo aquilo que não está "nem aqui" e "nem lá". Os sujeitos que residem nesse espaço devem obedecer às normas e aos seus instrutores de maneira passiva e humilde, e são submetidos a um ritual que lhes levará à saída desse local em direção a um novo estágio na vida. Nessa situação, existem dois sujeitos performativos: aquele que passa pela transformação e adquire novos poderes e aquele que aprova e legitima esse deslocamento e metamorfose do primeiro sujeito. Vale ressaltar que o segundo sujeito performa de um lugar cíclico, onde já não há mais transformação, mas somente ele pode garanti-la ao primeiro.

Assumi então que me encontro numa posição de quase-não-mais-pertencimento em relação à universidade, pois este trabalho retira-me desse espaço, e de não-ainda-pertencimento, em relação ao que me aguarda depois de formada. Reconheci essa força liminal desse "entre" e explorei esse espaço ilocalizável em que me encontrei, ou me perdi, na tentativa de capturar a preciosidade do que é único, (irre)visível, passageiro e, sobretudo, de passagem.

3

para

onde

vou

os contos a seguir trazem eventos e personagens ficcionais,  
e qualquer relação com a realidade é mera coincidência

primeiro conto

o outro algo

Após o entrelaçamento de duas partículas, mesmo que elas sejam separadas em lados extremopostos no universo, o que acontece com uma acontece com a outra também, sendo jamais possível descrevê-las independentemente após esse evento.

Teoria Quântica do Entrelaçamento de Partículas

A janela de um estava mandatoriamente aberta à chegada do outro. O outro percebe a abertura. Seu objetivo era entrar, portanto se aproxima. É válido lembrar que as janelas passam despercebidas pelos que procuram entrar obstinadamente pelas portas. Certas coisas, porém, devem entrar somente pelas portas, como as coisas que vêm com o propósito dos encontros marcados ou das visitas. Embora as intenções de um e de outro estivessem de acordo, a memória de outras chegadas havia criado uma cortina que impede que o outro espie pela janela do um, e era com medo que a janela estava aberta. O outro percebe a cortina, e cuida para que essa chegada não se pareça com uma invasão (outra possível forma de se entrar pelas janelas).

Antes de entrar, o outro espia curioso o que estava lá dentro, e percebe as escolhas daquele um representadas pela forma que dispõe os móveis, os objetos de decoração, as memórias escolhidas para povoar as paredes, e suas cores. O outro sabe que só o espiar atento desfaz a cortina e permite a sua entrada. Além disso, também era importante que o outro escolhesse em si a sua decoração, dentre tantas decorações, as suas memórias, dentre tantas memórias, e suas cores, dentre tantas cores. No instante particular de adequação, a cortina se desfaz e permite que um veja o outro, e o outro veja o um.

O outro entra. E ao entrar, o que era de um passa a se misturar com o outro, não como uma cor que dilui a outra, não como uma memória que se encaixa apertada entre as outras, não com novos móveis ou com nova decoração. Algo acontece. A singularidade do um preserva a singularidade do outro, a singularidade do outro preserva a singularidade do um. Sempre que juntos, eles são outro algo. E sempre

que juntos, esse outro algo cresce. E por entender que são necessárias condições muito especiais para que esse outro algo continue vivo e a crescer, eles cuidam juntos desse algo, pois sabem que qualquer desatenção ou tentativa de serem mais importantes do que o próprio outro algo era justamente o que mataria o outro algo. O um e o outro aprendem uma nova forma de comunicação tão sutil (é sempre necessário que seja sempre quase totalmente nova, pois sempre depende do outro algo, e o outro algo é sempre único), talvez de aparência inexistente para os outros que só espiam pela janela sem poder entrar. O um e o outro conversam em uma língua escolhida dentre todas as línguas — a língua que nutre o outro algo.

Em algum momento o outro tem que deixar o um, ou o um tem que deixar o outro, mas não é isso que mata o outro algo. Não é assim que os outros algo morrem. Ocorre uma separação que não isola, um partir que não divide. É assim que os outros algo agora passam a persistir no outro, e é assim que os outros algo ficam em cada um.

\*\*\*

caixa & torácica

O corpo acorda cedo de manhã, apesar do sábado. Dirige-se ao banheiro, joga água no rosto e se olha no espelho. A sua impressão ao enxergar-se é a mesma que se tem quando ficamos um longo período de tempo sem ver alguém, o mesmo tempo que demora para perceber se emagreceu ou engordou - as pessoas estão sempre emagrecendo ou engordando - mas muito raramente estão mudando o tamanho da cabeça. Sua cabeça tinha aumentado de tamanho e imediatamente ganha um peso diferente, feito os cortes que doem só depois que enxergamos sair o sangue. O corpo sustenta a cabeça, além de grande, agora pesada, em frente ao espelho por mais um tempo. A cabeça, através do espelho olha para o corpo e considera a possibilidade de que, na verdade, o que ocorreria, é que o corpo tivesse diminuído. Perplexos, corpo e cabeça dirigem-se à cama, onde o corpo acomoda a cabeça e seu peso novo, agora consciente, em uma pilha de travesseiros. O corpo espreguiça-se e mede-se, percebendo que a medida dos membros e do tronco seguem iguais, vitruvianos, e dá graças a Deus por sua mãe ter ido visitar sua vó no interior.

Talvez fosse a primeira vez que o sujeito trouxesse à consciência a importância do corpo, agora que o corpo tinha que carregar a cabeça. Ao contrário de quem percebe o valor de algo por viver sua ausência, a cabeça sente-se aliviada por ainda ter um corpo funcional, de tamanho intacto e disponível, como quem sente o conforto especial ao sentar num sofá negligenciado da sala depois muito tempo, pois sempre senta-se no mesmo lugar. A cabeça percebe o trabalho custoso daqueles membros e daquele tronco. Decidem não sair de casa pelos próximos dias, pois não sabem como as pessoas, e, principalmente, seus colegas reagiriam ao darem-se conta do que estava acontecendo, e ficam aliviados, tanto cabeça como corpo, por poderem ficar protegidos, à luz da tela do computador — sobretudo, era final de semestre, e ambos fariam um bom uso deste tempo.

No dia seguinte, depois de uma noite mal dormida (a sensação era de que corpo virava cabeça, cabeça virava travesseiro), o estrago é mostrado novamente pelo espelho: agora não se poderia ter dúvidas, estava pelo menos quatro vezes maior. Apesar do tamanho da cabeça, o corpo ainda era capaz de suportar e realizar o frete-encefálico de lá para cá. Aparentemente, a nova condição a permitia que pensasse com mais rapidez e agilidade, como se os seus neurônios tivessem mais espaço para fazerem novas associações e ramificações. A cabeça jamais tinha produzido tanto. A memória também mostra uma melhora considerável. A cabeça

não precisava mais retornar ao texto, caso precisasse transcrever de um lugar para o outro: um olhar bastava e imprimia-se uma foto mental de excelente resolução. Nenhum resumo ou exercício se fazia necessário. O corpo já não mais dormia, e a cabeça se aprofundava em todos os temas, aprendia teorias complexas em questão de horas, e criava associações improváveis, mas de todo pertinentes, e a fascinação pela ciência e pelas coisas mantinha o sujeito em uma insistência inerte, tal qual um inseto apaixonado pela luz.

O sujeito escreve um e-mail para sua professora, a fim de justificar a ausência, encaminhando todas as suas tarefas atrasadas, também os exercícios optativos, e diz que, devido a uma virose estarrecedora, que lhe poria de cama por pelo menos cinco dias, fora aconselhado pelo médico a ficar em casa. Surpresa com a disposição, apesar da doença, e com o tanto de epifanias vindas do seu aluno, foi obrigada a aceitar, mediante a apresentação de atestado, e recomendou alguns recursos *online* para que estudasse para o exame final ao fim da semana.

As dores na nuca se agravavam ao longo do dia, mas o rendimento também aumentava. Ninguém iria acreditar em tamanha bestialidade. A cabeça, entretanto, não se constrangia com os sintomas corporais: o que acontecia entre a cabeça e a tela era mais forte do que o que acontecia entre a cabeça e o corpo. Ela já não pensava como seria voltar à escola ou encontrar sua mãe. Por aquela boca, nada entrava ou saía.

Falta luz. Os olhos da cabeça encontram seu par refletido na tela. A cabeça estava aumentando durante o dia também. Um tanto era susto; mas o outro tanto, que era mais que a metade, era encantamento.

Antes do fim do "repouso para a recuperação viral", o corpo cede. A mãe retorna, abre a porta, e escorrega na massa cinza que vazou no chão.

\*\*\*

## aquários

O meu olhar vaga pelo saguão já vazio e encontra com um homem de uniforme azul. Sorrio em meia lua e olho para o chão. Não vejo se ele sorriu de volta. Do chão fui às paredes, e um papel velho estava colado com fita crepe. "Como o tempo custa a passar quando se espera. Principalmente quando venta..." Érico Veríssimo". Dessa vez, quando sorri, não olhei pra ninguém - mas mostrei os dentes. Julguei apropriado. Passo na sala da diretora, que me lança um olhar frio por trás dos óculos, e pego a autorização para entrar atrasada. Agradeço, peço licença, saio. O relógio marcava 7:42, o professor já tinha começado, e naquela sala não tinha vento. Respirava agora um ar úmido e quente produzido pelos corpos lá estacionados. A luz branca daquele ambiente representava sua real temperatura e me faz lembrar a barriga de uma baleia: clara, de cor fria. Lembro das suas pregas ventrais, que dão textura àquela superfície de cor desmaiada e imagino os meus dedos passando por entre elas, encaixando perfeitamente, deslizando até que o fim de cada profundidade empurrasse meu dedo para fora. O dedo escolhia uma nova prega. Sentia a barriga dura e fria, embora soubesse que o animal é de sangue quente. Aquela luz era demais àquela hora do dia. Fazia com que eu tivesse que franzir a testa e apertar os olhos para filtrar a quantidade de luz que passava.

Sempre me conforta muito saber que não importa onde eu estiver, os meus pensamentos podem extrapolar qualquer território. Uma das minhas visitas mais frequentes era um quarto onde morei um ano atrás. Eu tinha medo de esquecê-lo, então eu tentava lembrar de cada detalhe: os interruptores de luz, o cheiro que me recepcionava quando eu abria a porta, o quanto da barra das cortinas dobrava por encostar no chão, a posição do tapete, e aquela única tábua levantada que acumulava sujeira. Reconstruía cada detalhe de cada gravura da parede e a sua distribuição. Às vezes, consigo ouvir o barulho de molas que fazia quando eu sentava na cama ou o barulho de um balão que esvazia quando escapa da mão que o aquecedor produzia ao ser desligado automaticamente à meia-noite. Reconponho os objetos da mesa, cada volume que acumula pó, os livros, a régua de tomadas. Esse quarto tinha suas janelas soldadas e eu o chamava de "O Aquário" por causa disso. Lembro das minhas chaves e das portas que eram abertas por elas e, de repente, eu estava num elevador: amarelo, menor, e mais antigo do que o da escola, de porta pesada. Recordo o som que ela fazia quando destravava para que pudesse empurrá-la com meu peso e abri-la. O professor olha pra mim. Talvez ele tenha me feito uma pergunta, mas acho que não. O meu olhar

firme de volta o convencia de que eu compreendia o que ele dizia. Luz de barriga de baleia. Desejo que a sala tivesse a luz daquele elevador. Percebo meus colegas calmos, quase imóveis. Invejo aqueles poucos que estão de fato prestando atenção com seus lápis em punho. Me parecia que o tempo deles era mais fácil do que o meu. Como não posso encostar no meu celular, olho no relógio de pulso e vejo a hora: 7:42.

Um frio desce em linha pela nuca até o fim da minha coluna vertebral. Meu coração dispara e começa a ficar difícil de respirar. Meus membros perdem a força, como se derretessem por dentro, e fico enjoada. Senti vontade de levantar e vomitar. Imediatamente olho para os colegas, e eles não parecem entender o que estava acontecendo. Mas com eles absolutamente nada estava acontecendo. Viro-me e pergunto as horas para um colega atrás de mim. 7:42, ele disse. Ainda estou enjoada. Tento inspirar fundo e regular a minha respiração. Faço isso contando os segundos em que prendo o ar, entro na longa apneia de um cetáceo, até finalmente soltá-lo devagar. Tento forçar um ritmo. Tento forçar a calma. A voz do professor ficava distante. Eu tinha de me concentrar e apertar ainda mais os olhos para conseguir entender o que ele dizia. Mas ele estava lá: continuava dizendo, e eu não entendia. Mudo o foco da minha atenção, como um animal que ajusta o intervalo audível ao pôr em pé as suas orelhas, e eu ouço os lápis correrem pelos papéis, o barulho de alguém que cansou da posição e agora se ajeita com preguiça na cadeira, sobre ela deslizando sua roupa.

O meu olhar para, e me transporto de volta para o meu aquário. O seu cheiro e o barulho do aquecedor. Os posters na parede. Enxergo a cor da fita que prendia cada coisa e se essa fita estava colada por fora ou em alça no seu verso, mantendo a moldura imaculada. (Re)imagino as formas geométricas que o sol fazia nas paredes à chegada de mais um final de tarde, e como elas foram se alongando com o passar do ano até voltarem a ficar mais rápidas nos primeiros dias curtos de inverno. Mesmo com medo, olho o relógio de novo. 7:42. Presto atenção aos números na tentativa de associá-los com alguma senha secreta que eu pudesse ter criado. Não tinha nada. A voz do professor agora fazia carinho na barriga da baleia, enquanto eu ia sendo engolida pelas pregas. Meu coração bate tão rápido que eu sentia seu preciso formato, tamanho e latejar esmagador de máquina dentro do meu peito. Tento lembrar o que comi no café da manhã e remontar o meu dia até a desanimada chegada àquela sala. Nada. Um gosto de carne crua vem à boca. Meu coração era o único ritmo real, pois meu corpo abandonara o respirar. Olho ao redor: corpos tortos em forma de vírgula esfarelam o grafite no papel. E nada de vento dentro da sala. Retorno ao quarto da minha cabeça e surpreendo-me com algo novo na parede: vejo o mesmo papel de antes. "O tempo demora a passar quando venta".

Em aquários não venta. Naquele aquário não se passa tempo.

4

o

"+1"

Abro o computador, depois de muitas promessas que fizera a mim mesma, e inevitavelmente a todos que me perguntavam como estava o trabalho final. Tenho dificuldade em interromper o adiamento e sou sempre recebida por páginas brancas que não condizem com a paixão e empolgação que tenho pelo projeto. Acabei, por vezes, sendo seduzida pelas outras demandas da vida, acomodando o resto num canto da sala da cabeça - isso se as cabeças pudessem ser organizadas como as casas, com quartos, banheiros, sala, cozinha, corredores, paredes, e janelas. Era na sala, pois a sala é a primeira que recebe quando se abre uma porta, mas é também na sala a que se restringem as visitas, e tudo que é passageiro.

#### anotação 1

Todos órgãos, tecidos e células têm um propósito e funcionalidade - não se dispense energia em funções que não sejam primordiais e necessárias à vida. Os que perdem a função são selecionados evolutivamente e diminuem de tamanho, tornando-se vestigiais, ou ausentam-se.

Os animais só apresentam comportamento lúdico quando todas as suas funções básicas estão supridas, por exemplo: jamais encontraremos um leão que está com fome gastando sua energia por brincar com os outros indivíduos da alcatéia.

OBS: coletivo de cão: matilha; coletivo de lobo: o mesmo que o dos leões e hienas, alcatéia - embora sejam evolutivamente relacionados, suas diferenças em modos de vida não escapam à gramática. será?

Ler: O Chamado da Floresta - Jack London (1903).

Esse processo de fim previsto e quase previsível me aquecia como o calor que é produzido por holofotes, que também poderiam temporariamente me cegar. Nem vejo que tem um animal que me observa. Dobro a barra da camiseta e manipulo o tecido com o uso de três dedos. Dois dedos funcionam de suporte, enquanto o dedão faz movimentos de vai-e-vem pela superfície do algodão. É certo que existem variações, assim como é certo que um tecido é sempre diferente do outro. Os dedos e o tecido me servem como uma extra perna que eu pudesse balançar veiculando o

que passa no corpo para fora, jogando o que sinto ao espaço.

(documento sem título)

Os animais são seres que vivem no presente, cumprindo as demandas do presente, sem fazer planos ou promessas (Nietzsche). Mihaly Csikszentmihalyi escreve a teoria do *flow* — que ensina e discorre sobre as experiências otimizadas, nas quais o sujeito vive um momento, seguido de outro momento, em total entrega ao presente.

anima (lat.) - ânimo/desânimo dizem respeito à presença/ausência de vida.

Percebo a presença do animal pela primeira vez: sinto seu pousar de olhos sobre meu corpo e o encarar de volta. Seu pêlo parecia ser de toque macio, de cor alaranjada. Suas pupilas estavam dilatadas a ponto de ficar difícil ver o contorno verde. Não sinto medo, e deixo ele me olhar. O passar dos dias, que encurtam o caminho entre mim e o prazo, me impõe um ritmo, e também a produtividade. Cada vez mais me envolvia com os livros e artigos que lia, ora por fascinação, ora por compreender a importância do que tinha me sido delegado. A necessidade de cumprir essa tarefa era cada vez mais natural. Era fácil dizer não aos compromissos sociais, e de certa forma era uma boa desculpa para não fazer o que eu não queria, e para não fazer o que eu queria também. O martelar dos minutos havia se tornado um ritmo bom, onde o eu era o prego que entrava nas páginas que iam sendo povoadas. O animal repousa ao meu lado, e está tudo bem. A tarefa me domesticava.

Me dirijo à estante, com o uso de quatro membros. Àquela nova altura em que me encontrava permitia que eu percebesse o ambiente de forma diferente. Agora tenho uma visão ampla da sala - a sala em que eu estava, e não a da cabeça. Vejo que o animal está sentado à mesa e me convida para dividi-la com ele. Sento de frente para ele, repouso minhas mãos, agora calmas, sobre a superfície cheia de vincos da madeira. Eu não conseguia desviar meus olhos dos olhos dele. Sinto que ele tem algo a me ensinar. O animal é silencioso, mas não é um silêncio daqueles que imploram por serem preenchidos. Subitamente, ele deixa a mesa e dirige-se à porta. Os olhos verdes me encaram pelo espelho. Uma súbita tristeza, de efeitos fisiológicos imediatos, se apodera de mim: o animal estava partindo, e penso em algo para reverter o irremediável. Na tentativa de impedi-lo, pergunto:

— Para onde vais agora que me deixas?

Ele responde abrindo a porta:

— Não deverias te importar com o lugar a que vou, pois eu tampouco me importo. Assim como já não importa mais de onde parti.

\*\*\*

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, G. Realidade e Ficção, Trauma e Afeto: a autopoiesis nas oficinas de escrita criativa. *História e Cultura*, v. 5, n. 2, p. 96-113, 2016.
- ANDERSON, G. A Reforma Escolar como Performance e Espetáculo Político. *Educação & Realidade*, v. 35, n. 2, p. 57-66, 2010.
- BALL, S. Performatividades e Fabricações na Economia Educacional: rumo a uma sociedade performativa. *Educação & Realidade*, v. 35, n. 2, p. 37-56, 2010.
- BAUMAN, Z. *Liquid modernity*. 8. ed. Cambridge, UK: Polity Press, 2006.
- BACON, W. [in] DAILEY, S. et al. Forum: Issues in interpretation. *Literature in Performance*, v. 5, n. 1, p. 83-92, 1984.
- BONDÍA, J. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, 2002.
- CATALÃO, M. Ficção como crítica, crítica como performance. *Urdimento*, v. 2, n. 23, pp. 92-101, 2015.
- CONQUERGOOD, D. Performance Studies: Interventions and Radical Research. *TDR/The Drama Review*, v. 46, n. 2, p. 145-156, 2002.
- COOGAN, A.; BYRNE, S.; MORAN, L. *What is performance art?*. 1. ed. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2011.
- COSTA, L.A. O corpo das nuvens: o uso da ficção na Psicologia Social. *Fractal : Revista de Psicologia*, v. 26, p. 551-576, 2014.
- COSTA, L. *Aos que ainda escrevem: a escrita acadêmica nos designs do neoliberalismo*. Linha Mestra, [s.d.].
- COSTA, L. *Ainda escrever: 58 combates para uma política do Texto*. São Paulo: Lumme Editor, 2017.
- Environments – Art Term | Tate. Disponível em:  
<<http://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/environments>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

FLUSSER, Vilém. "Da ficção". Publicado n' O Diário de Ribeirão Preto, São Paulo, em 26 de agosto de 1966. Disponível em:  
<[www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca13/matraca13flusser.pdf](http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca13/matraca13flusser.pdf)>  
Acesso em: 15 ago. 2017.

GOFFMAN, E. The presentation of self in everyday life. New York: Anchor Books, 1959.

GOMES, P. Devir-animal e Educação. Educação & Realidade, v. 27, n. 2, pp. 59-66, 2002.

GLUSBERG, J. A arte da performance. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013.

Happenings Movement, Artists and Major Works. Disponível em:  
<<http://www.theartstory.org/movement-happenings.htm>>. Acesso em: 4 nov. 2017.

ICLE, G. Para apresentar a performance à educação. Educação & Realidade, v. 35, n. 2, pp. 11-21, 2010.

KAPROW, Allan. "The Real Experiment." Artforum XXII, no. 4, p. 36-43, 1983.

KAPROW, A. Excerpts from "Assemblages, Environments & Happenings". In: SANDFORD, M. Happenings and Other Acts. London: Routledge, 1994. pp. 235-245.

KLINGER, D. A escrita de si como performance. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 12, p. 11-30, 2008.

MUNHOZ, A.; COSTA, L. Uma aula não precisa ser confundida com todas as aulas. In: SALES, J.; FELDENS, D. Arte e Filosofia na mediação de experiências formativas contemporâneas. 1. ed. Ceará: Editora da Universidade Estadual do Ceará, p. 61-72, 2012.

SANTOS, J. Breve Histórico da "Performance Art" no Brasil e no Mundo. Revista Ohun, v. ano 4, n. 4, p. 1-32, 2008.

SCHECHNER, R. Performance Studies: an Introduction. 3. ed. Oxon: Routledge, 2013.

SCHECHNER, R.; ICLE, G.; PEREIRA, M. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. Educação & Realidade, v. 35, n. 2, p. 23-36, 2010.

WITTE DE WITH CENTER FOR CONTEMPORARY ART. ILLUSIONS by Grada Kilomba, 2017. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=JYN25ZRslal>>. Acesso em: 15 ago. 2017

ZUMTHOR, P. Performance, Recepção, Leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



