

Performalidades: vídeo-danças para ninguém

Luisa Günther*

Universidade de Brasília

Resumo

Todos nós somos o outro de alguém. Existimos cientes desta clivagem do ser que é bifurcado entre o si mesmo e o outro. No entanto, algumas vezes este outro, ao invés de ser alguém, é ninguém. Este artigo apresenta considerações sobre *performalidades*, um conjunto de ações propositivas estruturadas a partir da vídeo-dança como eixo para a composição coreográfica de performances e ocupações de espaços públicos.

Palavras-chave

Ninguém; Vídeo-dança; YouTube.

Performalities: video-dances for nobody

Abstract

Each and everyone of us is somebody's another. We are all aware of his cleavage of being a double between the self and the other. However, sometimes this other, rather than being somebody, is nobody. This paper presents considerations surrounding *performalidades*, a set of proposals structured through video-dance as a means of choreographic composition for performances and public space occupations.

Key-words

Nobody; Video-dance; YouTube.

Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília. Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, atua no PPGArte na Linha de Pesquisa de Educação em Artes Visuais. Por entre diferentes e distintos interesses, desenvolve considerações verbovisuais em: desenho/grafismo/ilustração; metodologias para o ensino das artes visuais; escritos de artista/livroobjeto/intermedia; métodos de pesquisa em artes visuais; performance/videodança/dança contemporânea; panfletagem; sociologia da arte. Editora-Chefe do e-periódico METAgraphias (<http://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias>). Proponente de ações com o Corpos Informáticos, é membro do grupo de pesquisa Transviações: Visualidades e Educação; e-mail: luisagunther@gmail.com.

(...) e como todo mundo é o *ninguém* de alguém, estas vídeo-danças poderiam ser para qualquer um. Acontece que não são. Agora, não é uma questão de capricho: muito pelo contrário, é próprio da estrutura propositiva engendrada. Em tantas palavras, as vídeo-danças a serem aqui apresentadas são intencionalmente realizadas para *ninguém*, sendo que, caso sejam presenciadas por alguém, também não há maiores implicações e consequências. Afinal, em um determinado instante qualquer alguém pode confundir-se com *ninguém*. Com isto, confesso: o que interessa é considerar o que significa realizar algo para possíveis *ninguéns* (que poderiam ser qualquer um, em qualquer lugar e a qualquer momento). Ser *ninguém* poderia ser um critério de identidade? Ser *ninguém* poderia ser um princípio para a alteridade?! Quais as implicações políticas de proposições em arte para *ninguém*?!

Esta última pergunta poderia tangenciar uma discussão mais ampla, de modo a envolver reflexões sobre os mecanismos estruturais de acessibilidade simbólica; sobre a elaboração de políticas públicas; ou, iniciativas de democratização cultural. Entretanto, a intenção é outra. Ao invés de evocar os dispositivos sistêmicos e as distintas agências que colaboram sentidos artísticos e significados estéticos para *pessoas-objetos-ações-situações*, as linhas que aqui se seguem buscam um desencaixe entre as taxonomias e seus limites pragmáticos. Ficou muito vago?! Então seguem exemplos em forma de perguntas: a pluralidade de incontáveis *agoras* pode ser acomodada na fugidia definição do que é arte contemporânea?! Ao excluir o *ainda por vir* em função de sua própria inexistência, determinadas poéticas tornam-se o pastiche do que poderiam ser?! As tensões intencionais entre parâmetros historiográficos, práticas artísticas e processos de consagração poderiam existir para além das disputas de legitimidade?! As dinâmicas críticas de *questionamento-incorporação-refração-acomodação*, quando transformadas em linguagem de apoio (ou em um vulgo artigo acadêmico), poderiam ser formas de registro ou poética?! Este artigo poderia ser uma performance?!

Para além do registro de algo que já aconteceu, uma vídeo-dança poderia ser dispositivo performático ou precisa ser linguagem em si?!

Por entre um devaneio e outro, sem muita consideração para com a tola mania de fazer sentido, uma das perguntas feitas acima remete a algo que li. Nada demais. Principalmente, se considero que a leitura é algo que nos persegue no decorrer do dia: reportagens em jornais; parágrafos em livros; postagens em circuitos midiáticos; instruções em manuais; etiquetas em exposições; expressões faciais; placas no trânsito; receitas de *gororoba com cardamomo*; bulas em frascos de remédios na pia do banheiro. Enfim. Em todo caso, segue...

em parte significativa da produção artística das últimas décadas, a separação entre o que seja a obra e outros elementos relacionados – como a documentação ou o seu registro – não é necessariamente ou nitidamente delimitada. Assim, podemos observar uma série de produções artísticas que em sua realização irão incorporar, problematizar, questionar e misturar categorias a um certo momento consideradas estanques, no campo da produção, exibição e apresentação das obras de arte, no de seu registro e documentação (Ferverza, 2008: 1736).

Ou seja: sim! Este artigo poderia ser uma performance, caso seja esta a intenção. Do mesmo modo, é forma de registro e poética. Agora, como a gente não deve acreditar em tudo que lê pelo simples fato de estar escrito, estas duas afirmações não estão isentas. Se este artigo é uma ação performática, para além da intenção que assim gostaria que fosse, isto acontece tanto a partir da escrita, quanto no momento de leitura. Neste caso, indico que, para que este artigo seja, de fato, uma ação performática, para além de uma mera vontade retórica, foi preciso optar por uma decomposição da escrita-padrão *formal-analítica-isenta-descritiva*. Aqui, neste agora, de nada adiantaria compor impressões e afetos em uma narrativa protocolar. Foi preciso, ao invés disto, instaurar a urgência que ultrapassa o sentido secreto de palavras e frases de modo a permitir um *outrar-se* nesta experiência.

Saliento que este artigo acontece enquanto uma *dupla-ação-performática* tanto em sua *escrivinh[ação]*, quanto em sua leitura. Ao mesmo tempo, é performance, *principalmente*, no momento de sua leitura porque é esta ação que me coaduna a você, leitor. Para que eu escreva, ou melhor, para que eu acumule o sentido intencionado, preciso também parar e ler o já escrito no momento anterior. Isto poderia ser justificativa suficiente para sustentar meu argumento. Particularmente, acredito que seja. Enfim. Fato é que, assim como agora me lê, também li e reli este escrito para escrevê-lo. Sendo que, esta ação de leitura, como algumas outras, não acontece impune. Até mesmo porque é irreversível. Diferentemente da escrita que pode ser apagada, a leitura não tem volta. A leitura é um ido que se esvai para o sentido. Enquanto isso, quantas coisas deixam de ser feitas para que a leitura aconteça?! Que tipo de concentração e dedicação são necessárias?! Sendo que, bem sabemos, a leitura é um desempenho, um fazer da existência que não apresenta uma eficácia imediata perante os demais domínios do viver. A leitura é quase como *o fazer de algo que não leva a nada*. Com isto, lembro-me de pelo menos uma performance que leva este título e tantas outras que contém, em si, esta intenção. Na verdade, devo resignar-me ao fato que, se ainda não convencido que a leitura faz deste artigo uma performance: paciência. Agora, outra possibilidade para a assertiva de que este artigo é uma performance seria, tão somente, indicar que, se fosse uma questão de explicitar o avesso, da escrita enquanto performance, esta dispõe de extensas referências. Então, para que esta assertiva não passe despercebida de forma relapsa indico, entre outras possibilidades: a *escrita automática* dos surrealistas que sugere que se escreva sem nenhum assunto pré-concebido e de modo tão rápido quanto fosse impossível lembrar o que já havia sido escrito anteriormente; a teoria das *elocuições performativas* que não são descritivas, nem tem valor de verdade (Austin, 1975); a *escritura* que extrapola os limites da escrita e inaugura outras práticas de inscrição em narrativas desmaterializadas e dialógicas (Barthes, 2004); o *transgênero performático* que busca ultrapassar o registro linguístico para compor a partir do registro da ação e dos efeitos de sensações (Ravetti, 2003); a

escrita performada que entende o código como extensão ao evento performático; a sutil distinção entre *escrita performativa* e *performance escrita* (Fernandes, 2008).

Em todo caso, considerando tudo o que já foi exposto, em comparação com tudo o que ainda resta para a leitura, é preciso prosseguir com outras questões, como, por exemplo, apresentar as vídeo-danças às quais refiro-me desde o início desta escrita.

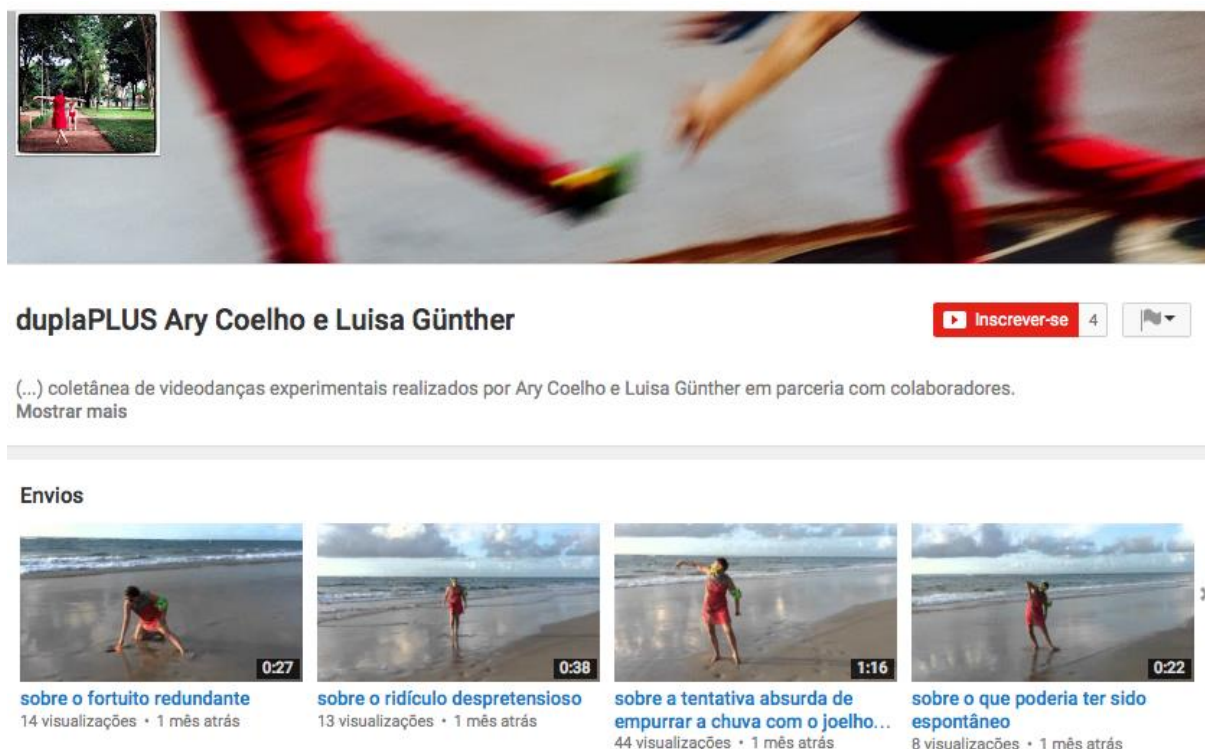


Fig.1. duplaPLUS Ary Coelho e Luisa Günther. Screenshot do canal no YouTube

Disponíveis no canal duplaPLUS, as vídeo-danças que compõem a proposta “*performalteridades: vídeo-danças para ninguém*” podem ser consideradas um desdobramento consequente das implicações do projeto “*pensar é o que o cérebro faz quando está sentido*” que realizou vídeo-danças para configurarem momentos desconexos de projeção cenográfica de um espetáculo homônimo que não ocorreu. Talvez esteja aí o primeiro mote de efetuação de vídeo-danças para ninguém. Afinal, o que significa

fazer algo para a sua não ocorrência?! Ainda mais considerando tratar-se de uma temporalidade fugidia de não-ocorrência de um já-ocorrido?!

Mesmo que este destino não tenha sido o previsto e esperado no momento da realização de filmagem e edição audiovisual, fato é que passaram a ser outra coisa. Talvez seja melhor especificar.

À época deste projeto, executado por Ary Coelho e que contou com a colaboração inventiva de Marcio Mota nas concepções audiovisuais e comigo, Aline Contti e Raquel Nava nas incorporações performáticas, eram realizadas composições corporais aleatórias: dançava-se para paisagens quaisquer (não apenas as naturais, mas também paisagens domésticas) para acionar estas ao que seria a cenografia. O dançar era registrado e depois submetido a uma edição casual motivada pelas possibilidades de articulação entre as imagens, os movimentos e a trilha sonora daquele momento no espetáculo. Ao fim, cada uma destas vídeo-danças [no caso, **(con)TRATO** [4'26]; **Sofá-AH!** [2'56]; **Facialidades** [1'35]; **(des)despertar** [3'15]; **maracaTU** [4'09]] compilaram unidades díspares cujas possibilidades de integração narrativa dependiam ou do próprio espetáculo, ou da realização de outras vídeo-danças para preencher os hiatos (algo impossível de ser realizado naquele momento devido aos constrangimentos próprios da rotina do cotidiano de cada um dos envolvidos no projeto). O que fazer?! Ora, se estas vídeo-danças foram realizadas para a composição cenográfica de um espetáculo que não aconteceu, como reverter a situação para que a não-ocorrência não contaminasse por completo o já-ocorrido?! A decisão foi conferir às vídeo-danças uma autonomia-relativa e simplesmente postá-las em meu canal pessoal no YOUTUBE. Tornadas coisa-pública, depois seriam ponderadas as consequências e implicações desta atitude. Com isto, talvez a primeira coisa a atentar seja o motivo de publicar estas vídeo-danças no YOUTUBE e não no Vimeo, notoriamente considerado como uma plataforma mais apropriada para conteúdos autodenominados de qualidade artística?! A resposta está na própria pergunta. De minha parte, sinceramente, considero tão mais interessante contaminar os espaços midiáticos ditos

convencionais com conteúdos incidentais e, com isso, ir de encontro a públicos supostamente leigos.

Isto porquê, estes espaços e seus respectivos públicos, para além de não serem necessariamente os mesmos nem, tampouco, serem obrigatoriamente outros, permitem promover um questionamento até mesmo do *quê* realmente significa esta diferença, correndo o risco que talvez não seja nada disso, mas simplesmente um mesmo com suas íntimas divergências.



Fig.2. Screenshot da lista de reprodução automática proposta a partir da visualização da vídeo-dança “sobre a tentativa absurda de empurrar a chuva com o joelho (ou) como ser vento”; disponível em <https://youtu.be/IXwfmrdxObo>

Assim, para além do interesse em compor acúmulos díspares, como se não existisse um único e exclusivo nicho adequado no qual as coisas devessem acontecer -ou- como se fosse possível alimentar certa ingenuidade de que a presença do diferente, por si só, modifica estruturalmente a configuração das coisas -ou- como se eu pudesse acreditar na conveniência de que existe, de fato, um *espaço convencional* e um *público leigo* em

contrapartida a um artístico que não é nada disto, mas repleto de outro algo inominável e transcendente (...)

(...) para além de tudo isto, gosto das aproximações que o YouTube faz entre seus conteúdos, fazendo sugestões de próximas visualizações em uma lista de reprodução automática. Afinal, mais absurdo do *que a tentativa de empurrar a chuva com o joelho* -ou- querer ser vento são as aproximações propostas com o mesmo enquanto *fortuito redundante*, bem como com: um conteúdo infantil russo; um conteúdo asiático de programa de auditório; a encenação da vida real sobre a importância de se respeitar o motoboy já que ele pode estar com sua entrega de pizza; a denúncia de um ex-pastor da igreja mundial que tentou matar um apóstolo; e, um videoclipe-baladinha do Coldplay. Ou seja: se a intenção fosse propor uma *dé-coll/age* à moda Fluxus, como uma ação de apropriação do real cotidiano a partir de seus conteúdos mais triviais, nem minha mais sofisticada *ambição-pretenciosa* de engendrar o *excêntrico-extravagante*, a partir do *absurdo-emancipado*, seria capaz de realizar o que algoritmos fazem neste espaço de possibilidades. Suponho que aconteça aqui o oposto da *artificalização* (Shapiro, 2007), conceito que visa chamar atenção para os processos de transformação da *não-arte* em *Arte*, em um

(...) processo social complexo da transfiguração das pessoas, das coisas e das práticas. A *artificalização* não somente tem a ver com mudança simbólica, deslocamento de hierarquias e legitimidade, mas, implica, também modificações muito concretas nos traços físicos e nas maneiras das pessoas, nas formas de cooperação e organização, nos bens e nos artefatos que são usados, etc. Esses processos redefinem os limites entre a arte e a não-arte, e reconstróem mundos sociais novos (Shapiro, 2007: 135).

Para além da relação com outros saberes, formas e conteúdos do sistema cultural, esta fluidez e transposição entre os limites da Arte e da (suposta) não-arte seria uma forma de evidenciar diferenças entre práticas, processos, materiais e oportunidades exteriores ao costumeiro do artístico até então. Àqueles que reagem a neologismos, não me surpreenderia caso torcessem o nariz para a *artificalização* enquanto conceito. Em todo caso, esta preocupação específica reverbera em momentos pontuais da produção

artística que, desde Gustave Coubert (1819-1877), deslocam e questionam os limites entre o que seria supostamente o *mundo da vida* em contrapartida ao espaço do artístico. Assim, seria possível elencar uma linhagem *Realismo-Impressionismo-Futurismo-Dadá-Minimalismo-Pop-Povera* que questiona desde a temática e os conteúdos do que podem/devem apresentar-se enquanto artístico até uma subversão dos meios e mecanismos; processos e produtos; objetos e funções. Esta elaboração de novas possibilidades, a partir de outros limites entre a Arte e o não-artístico podem suscitar ruídos ou inesperados desencaixes a partir das estruturas de compreensão. Ou seja: realizar vídeo-danças para ninguém e postá-las no YouTube é um oxímoro intencional; é uma estratégia de composição trans-performática que estende-se desde antes da ação proposta a ser filmada até sua inserção e presença em um circuito midiático convencional.

Tudo isto é um tanto incerto, até mesmo porque, nem sempre, os meios permitem que todas as intenções sejam explícitas. Esta aproximação entre Arte e não-arte; entre arte e vida; entre o artístico e o cotidiano, talvez seja, também, um falso problema. Afinal, o *fazer do artístico* é o cotidiano daqueles que assim escolhem existir, por outro lado, não é o cotidiano de outros tantos com suas distintas existências e fazeres. Ou seja: no mínimo, é possível concluir que o cotidiano não é um conceito unívoco, de modo que, se eu comungasse de um outro tipo de cotidiano, talvez sequer tivesse tolerância para o artístico enquanto área de conhecimento ou realização sócio-cultural ou ação coletiva e compartilhada. Independente disto, todos os vários cotidianos que existem são espaços simbólicos nos quais acontecem ações coletivas e individuais que desdobram consequências e significados para além do que é convencionalizado ou não como Arte.

Agora, caso haja interesse em refletir sobre o cotidiano enquanto realidade compartilhada, *múltipla-díspar* e polimórfica, na qual acontecem sobreposições de sentido e de existência pelo simples fato de pessoas diferentes estarem em convívio simultâneo, seria interessante retomar algumas intenções teóricas de Alfred Schütz (que nada têm a ver com

ações performáticas artísticas, mas com o *interacionismo simbólico* no dia-dia). Por entre outras questões próprias à fenomenologia da vida social, Schütz buscava uma “*compreensão do modo como as pessoas absorvem a consciência de outros por entre as estruturas da própria consciência*” (Schütz, 2012). Isto seria estratégico: compreender a interpretação que outros têm das mesmas circunstâncias de modo a compor narrativas e intenções de percepção de si e de outros, bem como das próprias circunstâncias. Esta intersubjetividade aconteceria, fortuita e continuamente, na intersecção de quatro mundos sociais especificados como sendo: a. **No-mundo** (*Umwelt*) que equivale ao mundo compartilhado com associados imediatos; b. **Com-mundo** (*Mitwelt*) referente ao mundo dos contemporâneos coexistentes, mas não contíguos; c. **Pré-mundo** (*Vorwelt*) que seria o mundo herdado de predecessores; e, d. **Pós-mundo** (*Folgewelt*) que seria o mundo deixado de legado para sucessores. Esta tipologia é um limite-conceitual. Sem dúvida, outros mundos existem. Outras explicações teóricas também. Em todo caso, o que aqui interessa é que estas configurações de *mundidades* acontecem simultaneamente. Somos, ao mesmo tempo, anacrônicos e coexistentes a diferentes *existências* que herdamos e deixamos de legado mundos que apresentam intersecção e sobreposição de significado.

Sim. De fato. Isto é um desencaixe epistemológico entre um tipo de teoria sociológica e a poética da performance. Em todo caso, para os propósitos aqui empreendidos, estes diferentes *mundos da -minha- vida* podem configurar uma compreensão do artístico na elaboração de realidades como já vem sendo proposto por diferentes teóricos desta outra tradição (Becker, 1976; 1982; Bourdieu, 1996; Velho, 1976). De acordo com estes, o artístico seria uma (co)relação de condicionamento e precedência recíproca entre as práticas e as condições de sua ocorrência. Por exemplo: se existissem canetas esferográficas à sua época, teria Rembrandt (1606-1669) preterido a ponta-seca?! Se toda linguagem é uma tradição, como é possível negociar o ainda não com a inexistência?! A arte conceitual é uma boa ideia?!

Ou seja: por entre qualquer forma de devaneio que desvie o raciocínio; apesar de qualquer tentativa esdrúxula de usar palavras para descrever e versar sobre o corpo; vale salientar que até mesmo ações que têm por intenção o sem sentido, também compõem estes *mundos*:

Arte sem sentido (*meaningless work*) é obviamente a forma artística mais importante e significativa da atualidade. O sentimento estético dado pela arte sem sentido não pode ser descrito com precisão porque varia de acordo com cada indivíduo que produz o trabalho. Arte sem sentido é honesta. Arte sem sentido será apreciada e odiada por intelectuais – apesar que eles deveriam entendê-la. Arte sem sentido não pode ser vendida em uma galeria, nem ganhar prêmios em museus. (...) Por arte sem sentido quero especificar tão somente aquilo que não te dá dinheiro ou permite que realize intenções convencionais (...) Arte sem sentido é potencialmente a mais abstrata, concreta, individual, patética, indeterminada, exatamente determinada, variável e importante arte-ação-experiência que se pode ter atualmente. Este conceito não é uma piada. Tente fazer uma arte sem sentido na privacidade de seu próprio quarto. Na verdade, para ser entendida em sua totalidade, arte sem sentido deve ser feita na solidão, senão vira entretenimento para os outros e a reação ou a falta de reação dos dilettantes não pode honestamente ser sentida (...) Se a arte sem sentido é sem sentido no sentido ordinário do termo, depende é claro do indivíduo. Arte sem sentido é a nova forma de determinar quem é careta. Humpf! Trabalhe (De Maria, 2012, p. 629-30).

Por vezes o *sem sentido* é um dêitico, uma qualidade referencial, uma condição temporária. Ainda mais se aquilo que é sem sentido “*varia de acordo com cada indivíduo que produz o trabalho*” (op. cit.). Por entre tantas outras alusões, que acumularam referências-excêntricas espero ter confundido a ti, leitor (quantas vezes você parou a leitura para: beber um copo d’água?! ir ao banheiro?! atender ao telefone?! estas ações foram performáticas?!). Talvez para engendrar um porto-seguro, afirmo que também corroboro uma compreensão do artístico enquanto *mundo* de práticas em diferentes circuitos de ação, sendo que “*as práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade*” (Rancière, 2009: 17). Ou seja: o artístico é *uma das maneiras de fazer por entre as possibilidades do ser* que existem. Sendo que: existir não é prerrogativa de identidade; ser não implica estar; a *outridade* nem sempre é recíproca. Afinal, *ninguém* também existe e nem por isto é alguém.

Seja como for, considero para os fins desta escrita, que o artístico envolve a produção de uma relação entre subjetividades e existências, mas que, por vezes, é possível propor uma vídeo-dança para *ninguém* sem com isto elaborar uma reflexão sobre as ausências de um duplo. Este *ninguém* pode ser qualquer alguém, mas também pode ser coisa. Pode ser algo que resulta em uma auto-interpretação recíproca de igualdades e diferenças; de práticas e do imaginário; de ações e escolhas simbólicas entre si e si mesmo. Enquanto isto, a ação performática acontece o tempo todo, não apenas durante o *artístico-intencional*, mas também antes e depois; aqui e agora. Isto ainda é uma ação performática?! Se isto estiver sendo uma ação performática, o próximo momento também será?! Mesmo que ninguém saiba de sua existência, uma ação que aconteceu no dia 12 de maio de 1997 foi uma performance?! Agora, se qualquer coisa pode ser uma *performatiquice-performatizada*, nem tudo é. Ou, ao contrário. Para ser, basta existir mesmo que sem sentido; mesmo que para ninguém; mesmo que apenas como corpo presente por entre as entranhas de si.

Este existir enquanto entranha possibilita a criação de outro espaço de existir que é a existência enquanto imagem de si. Existir enquanto existência que existe, entre um lugar e outro, onde é possível escrever a partir do corpo. Esta escrita pode ser muita ou pouca; pode ser em forma de imagens; pode acontecer acompanhada pela linguagem: entre o próprio corpo e o olhar do outro. Com isto, talvez seja importante reforçar que estas *vídeo-danças para ninguém* são elaboradas por uma dupla que compila de forma híbrida suas proposições para contaminar e diluir composições corporais (**CORPOsições**). Assim, a princípio, somos duas corporeidades que buscam ultrapassar seus respectivos limites tanto no espaço, quanto nas fronteiras entre linguagens artísticas e trajetórias. Para isto, acontece uma investigação da imagem (fotográfica e audiovisual) como poética e como registro, visando realizar uma cartografia do dançar (e do dançado) para além do evidente.

Estas vídeo-danças são performances. São danças vídeo-acontecidas. São ações que acontecem enquanto visualidade que indicia a ocorrência e

um ocorrido. Indicamos que o olhar sugere o ver. Ao ver, podemos observar tanto o si, quanto o outro; até o si mesmo observando o outro. Esta *alteridade percebida*, a partir de um corpo cotidiano, identifica o limite do próprio e do diferente em pequenos instantes no espaço e nas sensações do ambiente. Um corpo imóvel pode parecer frágil apesar de sua potência e sensibilidade. Um corpo em movimento pode sugerir a sequência de seus instantes únicos compilados como um desafio ao entendimento. Parece redundante. Aos poucos acostuma-se. Ou não. Isto porquê, a redundância implica desconsiderar todo o tempo transcorrido desde quando isto começou: era uma vez um corpo que precisava entender o dançar a partir da própria formação em ballet clássico (enquanto isso, o outro corpo só pensava em imaginários). Afinal, o que significa ter um corpo disponível ao movimento e à forma?! Fazer uma repetição de movimentos na busca de um mesmo movimento perfeito; de um movimento que só é entendido depois de muitas repetições, em uma técnica e suas definições. Depois, foi possível escapar dos prejuízos da forma, para além de repetir movimentos que pareciam já existir (independente do corpo que dançasse). Agora, o movimento acontece porque o *outro imediato* presencia um mover que articula instantes em imagens que espelham; que promovem; que implicam; que atestam; que registram; que supõem. Então, as imagens permitem que a existência de um outro corpo seja visualizada por si mesmo, como se tudo fosse apenas lembrança tênue da própria experiência. Para apresentar esta escrita foi preciso fazer estas enunciações. Enunciações esdrúxulas por não haver (ainda) intimidade suficiente para expor todos os devaneios. Depois seria preciso um distanciamento. Esquecer o que está escrito. Ler como se tivesse sido escrito por outra pessoa para descobrir o que falta escrever. Isto pode vir a ser um novo artigo. Para este, já não há mais fôlego para estabelecer relações de sentido entre as formas de compreensão e os modos de representação objetos, relações, instituições, contextos e situações.

Referências

AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

- BARTHES, Roland. *Inéditos, II: crítica*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: Gilberto Velho (Org.), *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. (pp.9-26).
- _____. *Art worlds*. Berkley: University of California Press, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DE MARIA, Walter. Meaningless work. In: K. Stiles & P. Selz (Eds.), *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artist's writings*. Berkeley: University of California Press, 2012/1960. (pp.629-30).
- FERNANDES, Ciane. *Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação*. Anais do V Congresso da ABRACE, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Ciane%20Fernandes%20%20Entre%20Escrita%20Performativa%20e%20Performance%20Escrita%20O%20Local%20da%20Pesquisa%20em%20Artes%20Cenic as%20com%20Encenacao.pdf>
- FERVENZA, Hélio. *Formas da apresentação: documentação, práticas e processos artísticos*. In: Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008. (pp.1734-44).
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RAVETTI, Graciela. *Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência*. IN: Hildebrando, Antônio; Nascimento, Lyslei & Rojo, Sara (org). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- SCHÜTZ, Alfred. *Sobre fenomenologia e relações sociais*. Tradução: Raquel Weiss. Rio de Janeiro: Vozes, 2012/1932.
- SHAPIRO, Roberta. "O que é artificação?" *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr, 2007.
- VELHO, Gilberto. *Vanguarda e Desvio*. In: Gilberto Velho (org.), *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

Artigo recebido em abril de 2016. Aprovado em maio de 2016