

**MENTIRAS SINCERAS:
relatos sobre metodologia em performance**

**SINCERE LIES:
reports on methodology in performance**

**MENTIRAS SINCERAS:
relatos sobre metodología en performance**

Amabilis de Jesus da Silva¹

Resumo

A partir do cotidiano da disciplina de Estudos da Performance, o presente relato busca refletir sobre as experiências pregressas dos/as professores/as como possíveis topos para a estruturação de metodologias, sendo um diferencial que garante a não padronização nas abordagens em sala de aula. Os conselhos de Rainer Maria Rilke sobre o processo de criação são aqui visitados, mas aliados ao conceito de angústia, segundo as teses de Kierkegaard e Heidegger, entendendo-os como estopim para as relações entre presença/existência e criação.

Palavras-chave: performance, metodologia, processo de criação.

Resumen

Partiendo de la práctica cotidiana de la materia Estudios de la Performance, este relato procura reflexionar sobre las experiencias previas de los profesores y las profesoras como tópicos probables para la estructuración de metodologías, instaurando una diferencia que garantiza la no normalización en los abordajes del aula. Los consejos de Rainer Maria Rilke sobre el proceso de creación son estudiados relacionándolos al concepto de angustia, según las tesis de Kierkegaard y Heidegger, entendiéndolos como detonadores de las relaciones entre presencia/existencia y creación.

Palavras clave: performance, metodología, proceso de creación.

Abstract

From the daily experience on the discipline of Performance Studies, the present report seeks to reflect on the past experiences of the teachers as possible topos for the structuring of methodologies, with that being a differential that guarantees non-standardization in the approaches for the classroom. Rainer Maria Rilke's councils on the process of creation are here visited, but allied to the concept of anguish, according to the theses of Kierkegaard and Heidegger, understanding them as a starting point for the relations between presence/existence and creation.

Keywords: performance, methodology, creative process.

¹ UNESPAR – Campos de Curitiba II – FAP. Doutora em Artes Cênicas (UFBA). Professora de Figurino, Cenografia e Estudos da Performance; e figurinista.

A vertigem

Sou figurinista. A repetição tornada mantra. Minha prática psicofísica. Em qualquer outro lugar: sou charlatã. Sem mea culpa. Estou professora-charlatã de Estudos da Performance. Rogo que Yves Klein me acompanhe nesse Salto no Vazio². Uma gambiarra? Um logro? Ou a fé cega?

Não sou performer. Lembro-me sempre antes de entrar em sala de aula. Não se trata de uma angústia. Apenas certo exagero rilkeano que permanece e insiste em se por como regra. Talvez para manter o hábito, por apego, ou fidelidade ao sentimento surgido ainda quando jovem, cursando Artes Plásticas: não serei artista. Uma dura clareza, e porque assim estabeleci. No enganoso ápice, e definitivo, um critério foi adotado, como se tivesse assimilado os conselhos de Rainer Maria Rilke em suas cartas ao poeta Franz Xaver Kappus, ainda que a leitura tenha sido posterior à decisão. É preciso? Ali se originou a pergunta. E ali, a única possível continuidade para uma resposta afirmativa seria, seguindo de perto as palavras do poeta mentor, que a própria existência se orientasse nessa necessidade, “até na hora mais indiferente e vazia, um sinal e testemunho de tal impulso” (RILKE, 2010, p. 93).

Ali, quando a pergunta se originou, havia o estado de inocência. Havia. Mas ressoa a sentença kierkegaardiana: “A inocência é ignorância”. Ressoada, não se pode ignorá-la. Ressoada, a sentença faz um desvio na reflexão, porque é outra a origem da angústia, e porque o estado de inocência (que não conhece, e não distingue) não foi possível de se manter:

Neste estado há paz e repouso, mas ao mesmo tempo há algo diferente que não é discórdia e luta; pois não há nada contra o que lutar. Mas o que há então? Nada. Mas nada que efeito tem? Faz nascer angústia. Este é o segredo profundo da inocência, que ela ao mesmo tempo é angústia (KIERKEGAARD, 2015, p. 45).

Posto que a angústia só se vincula com a possibilidade – e a possibilidade antes da possibilidade: da realidade da liberdade – conhece apenas o “ser-capaz”. Ali, naquele momento da pergunta, ouvi as palavras do poeta, sem mesmo as ter ouvido: “Só existe um caminho: penetre em si mesmo e procure a necessidade que o faz escrever” (RILKE, 2010, p. 93). Ali, confrontei-me com o meu nada diante do puro possível, como uma antevisão e consciência da

² Refiro-me à obra *Salto no Vazio*, de Yves Klein, disponível em:

<http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_upload/2010/05/116_415-klein.JPG>

dimensão da escolha. Talvez na antevisão, a angústia/vertigem da liberdade já se colocasse com a desoladora certeza da responsabilidade pelo próprio destino, como que digerindo outra sentença do poeta: “O criador deve ser um mundo para si próprio, tudo encontrar em si e nesse pedaço de natureza com que se identificou” (RILKE, 2010, p. 95).

Evitei a vertigem. A questão já estava dada.

Leve desvio duradouro

Dois anos de graduação em teatro. O estar me era suficiente. As angústias, alheias. Aos poucos, tomando-as como minhas. Quem sabe já eram minhas. Das angústias, as variantes, as profundezas. E apenas fui estando. O meu lugar? O entre. Quase escondido, reservado, nas coxias. Dias inteiros, muitas vezes noites, um ponto depois do outro, costurando corpos em outras matérias. Um pedaço de natureza. E fui costurando lentamente o meu destino.

Havia uma ocupação em paralelo, para a qual a pergunta “é preciso?” nunca foi tida como extraordinária, mas abafada na cotidianidade, e as incertezas mais assentadas. A trajetória de professora, iniciada no curso de magistério aos quinze anos de idade, foi esteio e acalento. Professora do Colegiado de Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná. Especialização em teatro, mestrado em teatro, doutorado em artes cênicas. Um lugar de pertencimento. Inúmeras vezes repetido o “sou”: sou professora, sou figurinista, sou do teatro. Definições e legitimações.

Como parte da trajetória, um esforço não previsto: a escrita. Um grande esforço. E agora, sim, uma angústia. A maior de todas, porque não a escolhi. E agora, sim, a aridez. Numa manhã qualquer, acordei e tive uma estranha sensação de que não havia nenhuma palavra em mim. Percorri todo o meu corpo e a estranha sensação permanecia. Eu era um corpo sem palavras. Um completo nada.

No meu pedaço de natureza, desviei-me da palavra, costurando um ponto seguido de outro, silenciosamente, a construir algo que a substituísse. O desvio não me foi mais possível. Como se precisasse conhecer palavra por palavra. Lembro-me de uma, e não sei se a escrita está correta. Também não sei se está correto o seu significado. Recorro ao dicionário. Para essa palavra há um significado e vários sinônimos. Leio cada um dos sinônimos. Cada um dos sinônimos tem o seu significado e outros sinônimos. Leio cada um dos sinônimos de cada sinônimo. O processo não tem fim. E em cada uma das palavras um mundo novo se abre. Não posso dominá-las, não me pertencem. Então, agarro-me a uma palavra de cada vez. Gostaria de

conhecer profundamente vinte palavras. Seriam suficientes. Ou uma única palavra. Profundamente. Uma palavra seguida de um ponto. Parece já muito. E a repetição. Da mesma palavra. A repetição como antídoto do desgaste das palavras.

No estado do nada criei um platô. Quando a dor está insuportável me junto aos ancestrais que escolhi. Os índios norte-americanos subiam no topo da montanha, aguardavam o vento ideal, atiravam-se e planavam no ar. Sigo no mesmo ritual. Subo a montanha, aguardo e me atiro. Inventei esse platô para mim. É minha outra existência, necessária pela escassez das palavras. Pela miséria das palavras.

Salto no vazio. Escolher uma palavra é uma angústia, por não poder fixa-la, por não poder tê-la na sua plenitude. A palavra não é estática, não repousa, se movimenta antes de se completar. Preciso de uma imagem. Busco no dicionário: palavra é uma unidade da língua escrita, situada entre dois espaços em branco. Preciso de uma única palavra numa tela em branco. Se outras palavras ocupam os dois espaços em branco, antes e depois, já a modificam. Perco o controle. O fluxo do pensamento completamente instável. Preciso de uma imagem, do estado. Não da ação. Preciso do presente contínuo. Inventei isso para mim. É premência. O que pode impedir uma premência?

Esforço-me para manter o foco. A palavra “montanha” vem acompanhada de “mágica”, e é o sanatório Berghof dos alpes suíços. A palavra montanha pertence a Thomas Mann. A palavra “montanha” vem acompanhada de “sagrada”, e é a imortalidade e o aperfeiçoamento espiritual. A palavra montanha pertence a Alejandro Jodorowsky. A palavra montanha pertence aos índios norte-americanos. O alto da montanha pertence a Roberto Carlos. Sempre achei que um horto fosse uma montanha, um topo. Jesus se agonizou no horto e pediu que fosse afastado o cálice. Sempre imaginei que Jesus, em sua agonia, estivesse avistando a paisagem, suspenso, sobre ela. Mas horto é um pequeno terreno onde se cultivam plantas ornamentais. E Getsêmani é, em sentido literal, prensa de azeite. A angústia de Jesus foi tão profunda “que veio-lhe um suor como gotas de sangue, que corriam até a terra”. (LUCAS, 22, 44). Getsêmani é o horto e a angústia de Jesus. Uma única palavra e todos os universos se interconectam. As palavras formam pares. O par mais bonito é São Francisco e Antonin Artaud. Poderia ser um trio: São Francisco, Antonin Artaud e Yves Klein. E os astronautas viram que lá de cima a Terra é azul. Yves Klein, deitado numa montanha, olhou para o céu azul, assinou seu nome num canto, e disse que o quadro era dele. Os arturianos são extraterrestres que medem cerca de um metro e vinte a um

metro e cinquenta, de pele azul e cérebro grande. Os humanoides do filme Avatar são azuis. O x-man Noturno tem a pele azul-acinzentado. A pele da x-man Mística é azul. O Stich, alienígena 626 de Lilo & Stich, tem pele azul. O Hulk, não. O Hulk tem pele verde. O Shrek também é verde. A montanha azul é do Moacyr Franco. As outras montanhas azuis localizam-se a 60 km a oeste de Sidney, na Austrália. Monte Olimpo, situado em Marte, o planeta vermelho, é a montanha mais alta do sistema solar, com mais de 27 km de altura. Kierkegaard defende que a angústia como antevisão do destino pode ser entendida pela expressão “Cristo se angustiou até a morte”. O Monte Olimpo, eu não sei que cor que tem.

Subo na montanha e mantenho o foco: as formas de cobrir. Também as formas de estender. As formas de mediar. O corpo. O único foco que me é possível. Elenco as ideias. Mapeio a estrutura. Deito-me, porque me cansei. Continuo, cobrindo corpos. No platô que inventei, penetro os corpos. Deito-me porque me cansei de cobrir os corpos-fantasmas, não existentes. Penso na palavra dor e formo pares. Antonin Artaud com Santa Catarina de Sena. E com Fakir Mustafar. E com os adeptos da suspensão. Com os sadomasoquistas. Mantenho o foco: nas formas de penetrar. Vou rasgar os corpos. Fazer fendas. Intrometer-me, percorrer suas veias, seus líquidos, perfurar os ossos, deter-me no pus, nos gases, na merda. É a minha febre, minha ânsia, meu devaneio. E extravagância.

O teatro me trouxe a possibilidade do compartilhar, o negociar sempre, e aceitar, e desprender, e desapegar. É bom compreender-se nos/as outros/as. Mas fortalece a inevitabilidade da solidão, do separar-se. A balança pende para cá e para lá, com a impossibilidade do eu sem o/a outro/a, com a impossibilidade de ter o/a outro/a. Estarei salva entre a cilada e a segurança.

Mantenho foco. Todo o resto é periferia. E brecha. São muitas as periferias, e as brechas aumentam. Tudo é brecha com um pequenino foco ali no meio. Aceito as brechas. Adentrar o corpo é brecha. Espaço vazio, a lacuna. Dentro do corpo.

Tudo não passa de blefe. Não posso ver sangue. Não vejo feridas, não vejo cicatrizes, não vejo sequer um pingo de sangue saído do buraco da agulha de injeção. Minhas pernas amolecem. O suor frio, arrepios, palidez, um líquido gelado correndo no estômago. E mais um blefe: não desfaleço. Uma simulação que não posso conter. Por isso criei esse outro platô.

Primeira questão e outras: as biografias ou autobiografias ou autoficcionalizações das professoras/es da disciplina de Performance

Quando entro em sala de aula uma aura de blefe me acompanha³. Sigo firme. E o blefe serve como recorte para os procedimentos. É certo que em qualquer disciplina as biografias das professoras/es se fazem perceber, pelos assuntos que se privilegiam, pelos recortes. Contudo, na disciplina de Performance isso parece ser um diferencial. Talvez por sua história ainda recente nas grades curriculares das instituições de ensino brasileiras, a carga horária destinada a essa linguagem ainda pequena, ou por singularidade mesmo.

Próximo à minha realidade, na cidade de Curitiba, a disciplina de Performance vem sendo ofertada no curso de Licenciatura em Teatro e Bacharelado em Artes Cênicas da FAP; no curso de Pintura da EMBAP; no curso de Artes Visuais da UFPR, como módulo; no curso de Especialização em Artes Híbridas da UTFPR; com frequência irregular na Universidade Tuiuti, no curso de Antropologia da UFPR, e outros. Embora haja uma proximidade nas abordagens históricas, sendo possível listar algumas bibliografias já consideradas como básicas ou fundamentais, as estratégias e procedimentos parecem variar de acordo com a formação pregressa dos/as professores/as e suas áreas de interesses. Uma série de outras linguagens se abriga sob essa nomenclatura, e é tamanha a amplitude que parece impossível um mapeamento mais completo. E não que se deseje uma completude, mas que até mesmo quanto ao que em determinados momentos se colocava como uma ontologia, parece agora ainda mais difícil. Também isso não é posto como um problema, senão como um dos tópicos de discussão.

Implantado em 2011, o currículo do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da FAP pretende incentivar a autonomia do aluno/a-pesquisador/a quanto à construção de seu percurso nas áreas de conhecimento da linguagem cênica, sobretudo, objetivando amparar as vocações individualizadas. Desde a primeira série, a disciplina estruturante PINC (Processo de Investigação da Cena) permite a aproximação com a reflexão e o fazer teatral. As múltiplas possibilidades de atuação vão se tecendo conforme os exercícios realizados pelos/as

³ A professora Dra. Luciana Barone e eu assumimos a disciplina de Estudos da Performance no primeiro ano em que foi ofertada, no Colegiado de Artes Cênicas da UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP, em 2012. No ano seguinte fizemos outra experiência, e a dividimos com o professor Me. Diego Elias Baffi, sob o formato de módulos. A partir de 2013 permaneci sozinha em sala de aula, mas o professor Me. Baffi mantém um módulo de aproximadamente 12h.

pesquisadores/as no PINC, nas disciplinas obrigatórias e optativas. A disciplina de Estudos da Performance, com 68 horas anuais, é ofertada na segunda série, como obrigatória, tendo uma média de 34 alunos(as) por ano. Portanto, a montagem e/ou artigo final podem ser realizados também em linguagens performáticas. Desde a formatura da primeira turma nesse currículo, nos casos em que os/as pesquisadores/as fizeram essa opção, houve diálogo com as estruturas ou procedimentos da linguagem cênica.

Em outros cursos, igualmente a performance tem sido uma opção para o trabalho de conclusão de curso. O fato de ser uma disciplina alojada em cursos de diferentes linguagens quase sempre exige pequenos ou grandes ajustes, proporcionando novas formas de compreensão tanto desta quanto daquela que a abriga.

Próximo à minha realidade não é condenável dizer que as cargas horárias destinadas à linguagem da performance são pequenas para um histórico já bastante encorpado. Por outro lado, há muito que várias das estratégias e procedimentos, anteriormente considerados da performance, tomaram lugar no cotidiano de outras artes, tornando familiar seus conceitos e enunciados.

No exercício de me afastar da minha realidade, pego emprestada a palestra proferida pelo performer e professor da Academy of Fine Arts in Krakow, Arti Grabowski, em 2015, na Bienal de Performance de Curitiba. Frisando seu pertencimento à terceira geração de performers da Polônia, o artista fez uma panorâmica, mostrando que desde os anos de 1970 essa linguagem ocupou espaço e, entre os muitos nomes citados, a Akademia Ruchu, fundada em 1973, manteve-se em atividades constantes, sob a condução de Wojciech Krukowski. Partindo de uma brincadeira com as academias de ginástica, a Ruchu combinou recursos das artes visuais, teatro e cinema em suas performances, atingindo um grande número de público. Durante esses quase cinquenta anos, a história da performance polonesa foi forjada sem interrupções e sem compartimentações, uma vez que as formas de entendimentos são amplas e distintas, pelas iniciativas individuais, em grupos e institucionais.

Diante de tal consolidação, sendo possível para Grabowski que o aprofundamento nos exemplos de seu próprio país baste para o amparo histórico, com diversas tendências, ramificações, particularidades e especificidades, ainda assim, seus procedimentos em sala de aula, conforme sua fala, são bastante sistematizados no seu próprio fazer, constituindo-se numa metodologia.

A sistematização de procedimentos individuais vem oportunizando uma maior oferta de oficinas, residências e workshops. Em Curitiba, muito se deve aos eventos realizados fora do âmbito acadêmico, a exemplo do p.ARTE⁴, que ocorre toda segunda sexta-feira do mês, criado pelo performer Fernando Ribeiro e agora também com a curadoria de Henrique Saidel, no qual se apresentam duas ou três performances (de artistas locais e não-locais)⁵. A Casa Selvática, sob coordenação de uma grupa de pessoas basicamente indefiníveis nas suas práticas e funções artísticas, abriga eventos dos mais variados: Linguada, Show de Calouros, Cabarés, Festas, Teatro, Vídeo, Exposições e outras, assim como promovem cursos, desde Colônia de Férias (curso Estética do desbunde: do ritual ao rebolado), e Entravecando com Dalvinha. O La Bamba, espaço já conhecido para experimentações. O Água Viva Concentrado Artístico, com eventos como o Transborda, que teve quatro edições. As mostras de performance do Ateliê Soma. O Perturbe com a mostra de Ruído e Arte. Os eventos organizados por Eliana Borges, Ricardo Corona e Gabriel Machado, Ornitorrinco: modos transitivos de criação, e Independência: quem troca? E Muitos outros eventos isolados.

Uma mudança importante foi ocorrendo durante esses anos de eventos. Tempos atrás, se um/a performer cujo currículo apresentava uma vivência maior na área de dança, por exemplo, ao ofertar um workshop, residência ou algo dessa natureza, os/as interessados/as quase sempre eram dessa mesma área de atuação, formando certos nichos. Atualmente, parece que a performance se independeu, estabelecendo-se mais claramente como linguagem autônoma nesses espaços não institucionais.

O pulo

Primeiro recorte/procedimento de uma professora não-performer: o esforço (inútil) por não estabelecer uma metodologia para as práticas. Geralmente proponho temas e agenciamentos: reúno textos e vídeos de performances de todas as naturezas, sobretudo as ligadas às questões de identidade, gênero, autobiografias, autografias (termo que empresto do professor Francisco Gaspar, que também me auxilia em algumas aulas) e autofuncionalização.

⁴ <http://www.p-arte.org/br/>

⁵ Indico a leitura do texto Performance na terra dos pinheirais: conexões e perturbações, de Henrique Saidel, publicado no Horizonte da Cena, no qual o autor faz um apanhado do histórico recente da performance na cidade de Curitiba.

Depois, tento abrir um pouco mais: temas ligados às relações em sociedade, o/a outro/a (em sentido amplo). As demais proposições variam de acordo com as características das turmas. A tentativa é de proporcionar algum repertório teórico para que os/as alunos/as possam ter espaço para as suas próprias vivências, suas questões, suas premências. Para as experiências não faço nenhuma indicação de suportes, materialidades, práticas corporais, enfim, evito direcionamentos.

Mas há sempre critérios: tempo; utilização dos espaços; modos de enunciar; modos de relação com o público; não correr risco de vida. Dedico um tempo grande para as devolutivas, e nelas delinheio mais claramente, a partir das proposições dos/as alunos/as, o quanto se afastam ou se aproximam da linguagem da performance, os modos de presença, de usos das materialidades e dos demais recursos. Num primeiro momento, a estratégia é de afastamento da linguagem teatral. Adoto esse critério porque essa disciplina está abrigada no curso de artes cênicas, ou seja, mesmo com a intenção desse currículo de abrir espaço para as aptidões individuais, não se pode prescindir de uma sistematização de seus saberes. Intento o distanciamento para que no final da disciplina possamos pensar nas zonas de intersecções, de contaminações, de diluições. As brechas.

Não são poucos os argumentos fortemente estruturados e fundamentados em favor das metodologias para a performance. O comunicado de Marina Abramovic sobre criar um Método Marina Abramovic de Performance movimentou essa discussão, que estava em andamento há tempos. Excessos de zelos e controles são vistos dos dois lados, a favor e contra. No esteio do debate, inevitavelmente outras pontas são puxadas, desde as relações de mercado, das institucionalizações, às tentativas de se pensar em ontologias.

Busco alternativas para meu posicionamento mais endurecido. Todos os anos convido performers para conversas com as turmas ou para workshops, a exemplo do performer Fernando Ribeiro que esteve conosco em três encontros, no ano de 2014. Geralmente, os convites são feitos como estratégias, conforme as necessidades que vão surgindo. No caso de Ribeiro, interessava a sua abordagem no uso das materialidades, sendo um contraponto à simbologia – tão cara ao teatro; seus modos de presença que distam da representação; e a relação sujeito/objeto com uma visão mais fenomenológica.

A participação do professor Diego Elias Baffi, do mesmo colegiado e cuja pesquisa se volta para intervenção urbana, também tem sido um bom contraponto, ampliando as referências.

Baffi trabalha um módulo de aproximadamente 12h, sendo mais de um terço dedicado à prática em espaços fora da universidade.

Fazendo parte da estatística, também utilizo como recorte dados da minha formação pregressa: insisto que as práticas partam das premências individuais, por apreço às características das performers dos anos de 1960. Nominar as proposições (performances, ações, fluxos, práticas do corpo, demonstração, ritual e tantas outras⁶) é um exercício de precisão: porque é necessário, porque não haveria outro modo e porque é justo. O meu “exagero rilkeano”. Deste modo, a partir da terceira prática os/as alunos/as precisam dar um título e nomear suas proposições, sem necessariamente encaixá-las nas já existentes.

As arestas das minhas pequenas mentiras ficam à mostra. Tento partir do que está sendo dado em cada uma das proposições dos/as alunos/as, das suas questões, das suas possibilidades de existência. Sigo firme em mais esse blefe, pois na maioria das vezes faço as indicações de leituras, estabeleço os critérios e as devolutivas são incisivas. De alguma forma, os resultados atingem os objetivos, por serem diversos, inclassificáveis, por vezes singelos, por vezes frágeis, ou surpreendentes, como em qualquer outro processo.

Nos últimos anos o formato de manifestos tem aparecido com muita frequência na prática dos/as alunos/as. Diferente dos manifestos “clássicos” da história das artes, não são realizados em grupos, nem pregam por rupturas nas linguagens, ou proclamam novos rumos, mas seguem de perto várias das teorias recentes sobre gênero, sexualidade, feminismo, pós colonialismo, aproximando-se também das manifestações de ruas, como um fenômeno próprio desse período político. Diferenciar os exercícios de sala de aula das manifestações viralizadas requer um tempo a mais de discussão.

Sou professora-charlatã de Estudos da Performance, sem mea culpa. Olho para a garota em mim, aquela da dura clareza, e abraço-a amorosamente. Já há uma resposta para ela: os caminhos são tantos quanto há pessoas no mundo. E só depois da resposta é que se pode endereçar a ela a pergunta de Martin Heidegger:

Em que medida a angústia é uma disposição privilegiada? Será de fato que, na angústia, a presença se coloca diante de si mesma a partir de seu próprio ser, a ponto de, numa perspectiva fenomenológica, o ente revelado na angústia chegar a se determinar em seu

⁶ Uso por referência o livro *Performance nas Artes Visuais*, de Regina Melim.

ser ou, ao menos, poder preparar adequadamente uma tal determinação? (HEIDEGGER, 2012, p. 250).

A pergunta de Heidegger pode ser uma resposta mais clara à garota (da dura clareza) do que a própria resposta de Heidegger. E enquanto a garota reflete, sigo firme com minha aura de blefe. Não pulo da janela para tirar a foto. Faço uma foto montagem. Ou, pulo da janela na minha fé cega, no vazio.



Referências

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; 2012.

KIERKEGAARD, Soren A. **O conceito de angústia**: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário. Trad. Álvaro Luiz Montenegro. Petrópolis: Vozes, 2015.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas e cartas a um Jovem Poeta**. Trad. Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.

SAIDEL, Henrique. Performance na terra dos pinheirais: conexões e perturbações. **Horizonte da Cena**. Disponível em:

<<http://www.horizontedacena.com/performance-na-terra-dos-pinheirais-conexoes-e-perturbacoes/>> Acesso em 09 de junho de 2016.



Recebido em 24/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017