

UDESC – CEART – PPGAV

Mestrado em Artes Visuais – Linha de Ensino das Artes Visuais

ABALOS SÍSMICOS

CARTOGRAFIAS DE UMA PROFESSORA-PERFORMER

Leticia Ferreira Haines

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa em Ensino das Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Schmidlin.

Ilha de Santa Catarina

2022

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Haines, Leticia Ferreira

Abalos sísmicos : Cartografias de uma professora-performer /
Leticia Ferreira Haines. -- 2022.

86 p.

Orientadora: Elaine Schmidlin

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2022.

1. Formação docente. 2. Cartografia. 3. Subjetividade docente.
4. Performance. 5. Devir professora-performer. I. Schmidlin, Elaine.
II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III.
Título.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora Prof^a. Dr^a. Elaine Schmidlin – UDESC

Prof^a. Dr^a. Maria Raquel da Silva Stolf – UDESC

Prof^a. Dr^a. Ludmila de Almeida Castanheira – UEM

Prof^a. Dr^a. Sandra Maria Correia Fávero – UDESC

Prof^a. Dr^a. Angélica D'Ávila Tasquetto – UFSC

AGRADECIMENTOS

Gracias a la vida que me ha dado tanto.¹

Obrigada, Professora Elaine. Agradeço por ter aceitado estar ao meu lado nesta viagem curta e esquisita: um mestrado em meio a uma pandemia. Obrigada pelo seu gesto ariano que complementa o meu, libriano.

Professora Raquel, professora Ludmila, professora Sandra e professora Angélica: obrigada pela gentileza com que olharam para o meu trabalho, compartilharam pensamentos e apontaram brechas. Compartilhar intimidades nem sempre é fácil, e me sinto segura ao entregá-las a vocês.

Agradeço a todas as professoras que tive e a todas as professoras com quem trabalhei por me ajudarem a me tornar aquelas professoras que fui e aquelas que serei.

Agradeço a artistas da performance, performers, performeiras, faceiras e ativistas pelo atrevimento.

Por estarem comigo, agradeço a Nicóli, Marta, Luis Fernando, Larissa, Fernanda, Ariane, Lígia, Caroline, Ismael, Fábio, Bruna, Rafael, Misraely, Andressa, Lucas e...

Chica & Tricô. Quintal & Yoga. Pedra, Sol, Musgo, Begônias e Celosias.

¹ Canção de Violeta Parra, 1966. Disponível em: <https://youtu.be/w67-hlaUSIs>

*Me abalo e me abalo muito
Nasci abalada um tanto enrolada
Por isso eu canto com essa cara de espanto
E não entendo quem mente que nem sente...*

Abalos sísmicos²
de Leticia Novaes, MarthaV e Natália Carrera

² Assista, ouça, veja, leia em: https://youtu.be/kJ_yAwl5iOQ

RESUMO

A pesquisa trata do encontro entre a formação docente e a arte da performance, buscando, por meio do procedimento cartográfico, rastrear os afetos produzidos nesse processo. Dentre eles, os movimentos nos territórios da subjetividade docente, no corpo em devir professora-performer, na instituição escolar, entre outros. Performance e docência são os territórios por onde a pesquisadora-cartógrafa tem caminhado e, portanto, compõem o plano em que se traçam as linhas produzidas por tal encontro. As questões centrais do trabalho percorrem os movimentos de um corpo em devir professora-performer e os modos por meio dos quais a arte da performance pode potencializar a docência, movida pelas perguntas: o que a performance provoca na experimentação docente? Em quais pontos a docência atravessa a performance e vice-versa? A pesquisa é uma composição com recortes do diário docente, registros de performances, “roubos” bibliográficos e pensamentos acerca de alguns conceitos necessários ao trabalho: vida, performance, corpo, cartografia, professoralidade, formação...

Palavras-chave: Formação docente; cartografia; subjetividade docente; performance; devir professora-performer.

ABSTRACT

The research deals with the encounter between teacher's formation and the art of performance, seeking, through the cartographic procedure, to track the affections produced in this process, among them, the movements in the territories of teaching subjectivity, in the body becoming teacher-performer, in the school institution and others. Performance and teaching are the territories through which the researcher-cartographer has been walking and, therefore, compose the plane in which the lines produced by such encounter are traced. The central questions of the work cover the movements of a body in becoming teacher-performer and the ways in which the art of performance can enhance teaching driven by the questions: What does performance provoke in teaching experimentation? At what points does teaching cross performance and vice versa? The research is a composition with clippings from the teaching diary, performance records, bibliographic "thefts" and thoughts about some concepts necessary for the work: life, performance, body, cartography, professorality, formation...

Keywords: Teacher's formation; cartography; teacher's subjectivity; performance; becoming teacher-performer.

ÍNDICE

11	Antes de começar		
13	COMEÇO 00		
18	VIDA		
20	Entrada		
23	A caminho		
		PERFORMAR	31
		MOVIMENTO DE PAUSA	38
		CORPO	42
		Corpo Sem Órgãos	44
		Corpo vibrátil	47
		ESCREVER	50
		Língua	52
55	Duplo trabalho		
56	PROFESSORALIDADE		
60	SINGULARIZAÇÃO		
63	Corpo professora		
67	Coreografia de uma* aula		
68	P de professor		
69	Imagem estereotipada da professora		
72	Na escolinha		
75	Kaos		
		Quase lá	77
		CONCLUINDO...?	78
		Começos	79
		Conversas	81

Antes de começar

Um abalo sísmico é uma força pedindo passagem. Nem todo sismo é um terremoto. Alguns abalos são sutis, outros são destruidores.

“O que é pensar? Como se dá um pensamento?”

Deleuze perseguia – ou era perseguido por – essas perguntas. Entendia o pensamento como uma potência criadora, um ato inventivo. Dizia que um pensamento não acontece naturalmente: para que ele aconteça é preciso um encontro, um choque, um abalo.



COMEÇO 00

Por onde começar?

Eu já fiz e refiz essa pergunta.

Escrever é difícil.

Eu também já disse isso.

Talvez seja bom começar pelo fim, se é que ele existe. De algum jeito ou de outro, sinto que esse é o fim de alguma coisa. Ou, ao menos, uma pausa em um processo que se iniciou há quase dois anos.

Como terminar?

Marcar inícios e fins é complicado quando se fala de processo, de algo em movimento, em construção e desconstrução, montagem e desmontagem. Eu poderia dizer, então, que esse é um intervalo, uma seleção de pontos de afeto e de acontecimentos que marcam um processo de formação.

Estou fazendo este trabalho aos pedaços. Eu e ele, aos pedaços.



[Aos pedaços: construir uma pesquisa sob uma pandemia; sob quase dois anos de isolamento social; sob a ruína de um país; sob a destruição do planeta; sob notícias cotidianas devastadoras; sob a morte. Entrar e sair de um curso sem ter encontrado seus colegas, sem compartilhar uma cerveja depois da aula, sem fofoca de bastidores. Fazer um mestrado sob o descrédito público da ciência e sob o desmonte da educação pública; ser pesquisadora enquanto trabalhadora da educação básica e perante horas de tela, horas de trânsito e falta de estrutura. Tentar escrever sobre potências em meio à vontade de desistir, ao cansaço, à multiplicação de cabelos brancos, a crises de ansiedade, crises de asma, crises de choro, crises... e, ainda assim, em meio a pequenas alegrias e brechas de respiro no dia a dia.]

Tentativa de tecer ou de costurar retalhos. Tentativa de fazer uma colagem. Tentativa de montar um quebra-cabeça sem imagem. Catar cacos para um mosaico. Fiar, tecer, costurar, encaixar, colar, cortar, montar. Performar.

É difícil lidar com a ideia de fragmento e de incompletude frente a toda uma cultura que nos forma buscando a completude, a perfeição e o domínio total de tudo o tempo todo. Aceitar que o trabalho está inconcluso, que talvez tenha faltado aquela preciosa citação, que talvez eu devesse ter lido aquela autora fundamental e citado o trabalho de outra artista, que aquela ideia gloriosa que tive durante o banho escorreu pelo ralo... ser professora e se perder no meio da explicação... que assombro!

Por favor, não estranhe se, ao ler este trabalho, você tenha a sensação de que as peças estão soltas, de que as partes não se encaixam. Também tenho essa sensação muitas vezes.

Ou então, estranhe e invente um jeito que lhe faça sentido; sobreponha camadas, conecte pontos, comece pelo meio. Ajude-me a tecer.

Para pensar processos de formação – um mestrado, uma carreira docente, atos de criação em performance – gosto de imaginar linhas, feitas de fios. Cada processo de formação é um fio que se enrola em outro e em outro para formar uma linha – como um chumaço de algodão passando pela roda de fiar: cada fibra, um fio; e cada fio se enrolando e se fazendo linha que, por sua vez, se enrola em um grande novelo que nunca cessa de girar. Talvez essa seja uma analogia interessante para pensar na minha formação enquanto professora, artista e tantas coisas mais que estou sendo. Eu sou um emaranhado de linhas. Devir novelo.



[**Performances, devir novelo. Professorar, devir tecido.** Da ação de criar, devir novelo. Quando compartilhamos, devir tecido. Performance é intensivo. Ser professora é extensivo. Intenso é contrair, inspirar. Extenso é expandir, expirar.]

De modo consciente ou não, tenho estado nesse infindável devir novelo há alguns anos. Neste momento, ao fazer esse exercício de pausa e tentativa de olhar estrangeiro sobre esses processos, percebo que recorrentemente atualizo em minhas performances o ato de enrolar-me. O ato de enrolar meu corpo com algum material, às vezes encobrindo, e, quase sempre, desvelando.

Crio sentido: é a partir desse fazer-se novelo, enrolar-se, desse jogo de encobrir e desvelar-se que posso atingir e afetar outres – criar ruído na paisagem, chamar atenção para algo que passaria despercebido. Esses gestos são fundamentais para que eu possa vir a ser professora, desenvolver sentido em conjunto: tecer. Um tecido é uma trama de muitas linhas.

VIDA

Vida é uma força, um movimento de continuidade descontínua. É uma parte da morte, um processo de transformação. Nada se cria, tudo se transforma. Esse “tudo” é vida. A inspiração de um recém-nascido inundando seus pulmões de mundo pela primeira vez. O acordar do sonho em que se morre. Vida é uma urgência.

Vida não é cotidiano, não é rotina (ainda que subsista, no cotidiano e na rotina, uma vida).

Vejo a vida como um véu, um tecido fino sobre as coisas.



ENTRADA

A presente pesquisa se movimenta a partir do encontro de dois dos territórios por onde a pesquisadora tem caminhado nos últimos anos: a experimentação como professora e a criação de performances como trabalho poético. A intenção é mapear as fronteiras porosas entre esses dois espaços, buscando os afetos que se produzem por meio de tal encontro. Ademais, as questões centrais da pesquisa tratam dos movimentos de produção de um corpo em devir professora-performer e dos modos por meio dos quais a arte da performance pode potencializar e intensificar a experiência da formação docente.

Sendo assim, dentro do escopo acadêmico, a pesquisa se localiza no campo do ensino de artes, com enfoque específico na formação de professores. Neste trabalho, interessa pensar a formação docente como um processo em constante movimento, que não se reduz às formações institucionais (cursos de licenciatura, especializações, pós-graduações). Uma das questões a ser perseguida trata do que acontece quando tal processo – a (trans)formação docente – é encarado como um processo de criação poética e como um movimento de singularização por meio da criação de brechas na subjetividade docente. Assim, ao encarar a transformação de si em professora e a ativação de performances, evidenciam-se os movimentos diferenciais, usando como bases teóricas a Filosofia da Diferença de Deleuze e Guattari e de seus intercessores.

Os procedimentos metodológicos que viabilizam a pesquisa encontram-se amparados na ideia de cartografia. Tal conceito, criado por Deleuze e Guattari, é ampliado e trazido para o contexto de pesquisa brasileiro por Suely Rolnik, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia, Eduardo Passos e outros. A

cartografia é uma proposta de mapeamento de paisagens movediças para pesquisas em que a pesquisadora é ao mesmo tempo uma interventora, ou seja, atua ativamente no campo, e é também sujeito e objeto de pesquisa – nesse caso, acompanhando seus processos de subjetivação e de criação poética.

A dissertação será constituída de uma escrita junto a recortes de diário de professora, registros imagéticos e verbais de performances e ensaios que pretendem construir pensamentos sobre os principais conceitos necessários ao processo: vida, performance, corpo, formação e professoralidade. Tais conceitos são construídos tanto pela autora quanto pelos filósofos, artistas, escritores e outros que tecem uma conversa multivocal compondo o trabalho.

Ademais, por ser cartográfica, a pesquisa pode ser acessada por trilhas diversas e quem lê pode traçar sua rota, conectando seus pontos de afeto. Existem algumas pistas para a leitura: 1. as imagens, quando não foram produzidas pela autora, serão referenciadas ao final; 2. as passagens grafadas em letra na cor cinza marcam pensamentos fragmentários, relatos pessoais, vozes dissonantes, deslocamentos no texto; 3. os recortes de diário serão grafados em fonte em itálico na cor vermelha; 4. as citações, inseridas no texto ou em notas de rodapé, serão utilizadas na cor azul e muitas vezes virão como “roubos” bibliográficos³; 5. os “capítulos” da dissertação, que prefiro chamar de passagens, estão agrupados conforme a sugestão da seção ÍNDICE e são fruto de um desmembramento do que foi

³ “Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre ‘fora’ e ‘entre’. Seria isso, pois, uma conversa.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 15)

idealizado no projeto de pesquisa. Esta dissertação é um corpo sem órgãos.

Por fim, vale explicitar que a intenção é que, em meio aos inúmeros desafios de tornar-se professora no atual contexto, a urgência pela busca da potência que traga vida e alegria para o processo docente coloque-se como uma razão para que a pesquisa aconteça. Acredito que a arte, e, especificamente, a performance, abra brechas para que essa potência emerja. Pretende-se que a pesquisa possa ser força motriz para a ativação de uma imaginação contra-hegemônica na formação docente. É preciso inventar outras possibilidades de (re)existência.

A caminho

No campo da arte e da educação, fórmulas prontas e métodos que podem ser replicados *ad infinitum* têm demonstrado seu esgotamento. Como tratar de processos no mesmo momento em que eles acontecem? Em busca de um procedimento metodológico que pudesse ser descoberto a partir das necessidades intrínsecas ao próprio processo de pesquisa, encontrei-me com a cartografia.

A escolha da cartografia como método faz com que a pesquisa seja escrita por muitos corpos, propiciando encontros e fortalecendo potências de ação. A pesquisadora é sujeito e objeto de pesquisa manifestando a importância/potência do sentir/do corpo vibrátil⁴ para o fazer sensível em arte-educação/ensino das artes visuais. O trabalho da artista – e da professora – é estar contemporânea a seu tempo e atravessada por tal condição: criar.

Assim sendo, antes de ser um modo de fazer pesquisa, a cartografia surge como uma maneira de estar no mundo, implicando-se nos processos de produção da subjetividade e da realidade. Como explicita Costa (2014, p. 67),

⁴ De acordo com Suely Rolnik (2003, p.2), existem duas formas de apreensão do mundo: como desenho de uma forma ou como campo de forças. Essas formas de apreensão “dependem da ativação de diferentes potências da subjetividade em sua dimensão sensível. Conhecer o mundo como forma convoca a percepção, operada pela sensibilidade em seu exercício empírico; já conhecer o mundo como força convoca a sensação, operada pela sensibilidade em seu exercício intensivo e engendradora no encontro entre o corpo, como campo de forças, decorrentes das ondas nervosas que o percorrem, e as forças do mundo que o afetam. Vou designar este exercício intensivo do sensível por ‘corpo vibrátil’, para distingui-lo do exercício empírico do sensível, pois é com ele que corremos mais facilmente o risco de confundi-lo.”

De um modo geral, mais do que uma metodologia científica, a cartografia aqui é entendida enquanto uma prática ou pragmática de pesquisa. A ideia de pragmática está ligada a um exercício ativo de operação sobre o mundo, não somente de verificação, levantamento ou interpretação de dados. O cartógrafo, aqui assumido enquanto pesquisador, atua diretamente sobre a matéria a ser cartografada. No entanto, ele nunca sabe de antemão os efeitos e itinerários a serem percorridos. Na força dos encontros gerados, nas dobras produzidas na medida em que habita e percorre os territórios, é que sua pesquisa ganha corpo.

Parece-me adequado utilizar um método processual e que se faz no próprio fluxo da pesquisa para pesquisar performance e formação docente, pois ambas carregam como condição o movimento, a ação e certa imprevisibilidade. Ao contrário das metodologias tradicionais de pesquisa, nas quais, uma vez estabelecidos os objetivos, inicia-se a busca para alcançá-los, na cartografia os objetivos vão sendo traçados conforme os acontecimentos do caminho. Passos, Kastrup e Escóssia (2015, p. 10-11) propõem uma inversão etimológica:

A metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com

isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo, de que fala Canguilhem. A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção.

Tanto a performance quanto a docência têm atravessado meu caminho nos últimos anos e provocado encontros diversos e potentes que me instigam a pesquisar. Por conseguinte, a própria vida é o plano de imanência e o campo de pesquisa. Com isso, não quero dizer que a pesquisa se trata de um relato de memórias autobiográficas ou algo do gênero. Cartografias mapeiam as linhas de força que criam a realidade e suas políticas de subjetivação, e, portanto, mapeiam processos coletivos e de relações entre corpos, territórios e estratos. Ao mesmo tempo, cartografar está longe de delirar com a neutralidade de um pesquisador sem corpo. O “corpo-vida” da pesquisadora-cartógrafa é ativado pela pesquisa, enquanto essa última busca pelos rastros singulares dos modos como as forças de tal contexto atravessam aquele corpo. Costa (2014, p. 71) chama a cartografia de “prática de pesquisa suja”. De acordo com o autor,

O pesquisador-cartógrafo é também parte da geografia a qual se ocupa – não se pode, em uma pesquisa cartográfica, situar o campo de pesquisa como algo que estaria “lá” e o pesquisador “aqui”. A cartografia, neste sentido, é uma prática de pesquisa suja, distante da assepsia e da limpeza que método científico positivista nos propõe. O cartógrafo, ao estar implicado no seu próprio procedimento de pesquisa, não consegue (e não deseja) manter-se neutro e distante – eis o sentido de sujeira aplicado à sua prática.

Desse modo, a cartografia pede a atenção da pesquisadora-cartógrafa aos detalhes, àquilo que escapa da ordem, do previsto, do conhecido: o imprevisível que pode acontecer em uma performance ou em uma aula. Trata-se de uma formação que jamais se conclui e que se transforma a cada abalo. A cartografia, assim como a performance e a docência, requer a coragem de estar vulnerável às forças do mundo em sua irreduzível alteridade. Sendo assim, é essa presença viva que interessa a pesquisa em sua potência de produzir outras formas de estar no mundo como artista, professora, performer, mulher lésbica, servidora pública e tudo que sou e posso vir a ser.

Nesse sentido, a cartografia é um movimento político. Ao entender tais construções subjetivas como processos, nossa atenção é convocada para as forças que nos criam, para as máscaras subjetivas que vestimos e que despimos e para nossos processos de subjetivação. Ressalta-se que tais processos são sempre coletivos, compartilhados. Logo, a cartografia também trata dos mundos que precisam morrer e nascer a fim de acolher essas subjetividades. Essa construção de novos mundos pode ser nomeada de “políticas de subjetivação”. Rolnik (2003, p. 2-3), nos diz que

As múltiplas transformações moleculares que daí resultam vão se acumulando e acabam precipitando novas formas de sociedade – uma obra aberta e em processo, cuja autoria é, portanto, necessariamente coletiva. O paradoxo do sensível pulsando no coração da experiência subjetiva e a vertigem que ele mobiliza são assim constitutivos do processo de individuação em seu constante devir outro: eles são o motor propulsor da construção da realidade de si e do mundo, seu disparador. Isto faz de todo e qualquer modo de subjetivação, uma configuração efêmera em equilíbrio instável.

A cartografia acaba por lidar com a vertigem e com o assombro provocados por esse mundo em constante movimento de (des)fazimento; ser cartógrafa é estar disposta a esse “corpo a corpo” com o mundo. Essa escrita é uma tentativa de mapear os afetos, as afecções e as mudanças que passaram comigo e com o mundo nos últimos meses – que já formam quase 2 anos –, e a cartografia se constitui como um modo de fazê-lo.

A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. [...] O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o “caminho” metodológico. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 18)

Apesar das mudanças, um desejo permanece ativo: potencializar a experiência da criação de si enquanto docente ao entendê-la e aproximá-la dos processos de criação poética e artística, e, no meu caso, principalmente por meio da criação de performances. Interessa-me compreender os fluxos que se movem em meus processos de criação de mim mesma enquanto professora e artista, percebendo de que modo esses fluxos são afetados pelo mundo, pela vida. Dessa forma, modificam-se os modos de ser professora, os desejos e as possibilidades de criação, mas a necessidade de uma docência que seja potencializadora de vida permanece. Para Rolnik, essa preocupação com a vitalidade é a “regra de ouro” do cartógrafo.

[O cartógrafo] nunca esquece que há um limite do quanto se suporta, a cada momento, a intimidade

com o finito ilimitado, base de seu critério: um limite de tolerância para a desorientação e a reorientação dos afetos, um “limiar de desterritorialização”. Ele sempre avalia o quanto as defesas que estão sendo usadas servem ou não para proteger a vida. Poderíamos chamar esse seu instrumento de avaliação de “limiar de desencantamento possível”, na medida em que, afinal, trata-se, aqui, de avaliar o quanto se suporta, em cada situação, o desencantamento das máscaras que estão nos constituindo, sua perda de sentido, nossa desilusão. O quanto se suporta o desencantamento, de modo a liberar os afetos recém-surgidos para investirem outras matérias de expressão e, com isso, permitir que se criem novas máscaras, novos sentidos. Ou, ao contrário, o quanto, por não se suportar esse processo, ele está sendo impedido. É claro que esse tipo de avaliação nada tem a ver com cálculos matemáticos, padrões ou medidas, mas com aquilo que o corpo vibrátil capta no ar: uma espécie de *feeling* que varia inteiramente em função da singularidade de cada situação, inclusive do limite de tolerância do próprio corpo vibrátil que está avaliada. A regra do cartógrafo então é muito simples: é só nunca esquecer de considerar esse “limiar”. Regra de prudência. Regra de delicadeza para com a vida. (ROLNIK, 2011, p. 68-69)

A princípio, pode soar simples: regra de prudência. No entanto, cultivar um corpo vibrátil – um corpo aberto às sensações e aos sentidos, um corpo vivo –, em tempos em que as políticas de morte nos cercam por todos os lados e nos despotencializam, é um desafio diário. Vivemos em um país colonizado, sendo assim, a violência está em nossa genética histórica e atravessa as formas como foram construídas nossas relações de trabalho, nossas famílias e nossos arranjos políticos. O capitalismo mundial

integrado avança a passos largos, aprofundando tais violências. Além disso, a pandemia de covid-19, com efeito catalisador, nos invadiu com a presença da morte e do medo por meio de números e de figuras diariamente. Números não são apenas números, são pessoas, vidas, histórias, afetos: mortes objetivas e subjetivas. Cada regime precisa de certas construções subjetivas para funcionar, portanto, o capitalismo produz padrões de subjetividade que visam sua reprodução. Em meio a um contexto colonial, patriarcal, neoliberal, de desprezo pela cultura, reconhecer-se como uma mulher lésbica decidida a trabalhar com arte e educação é uma decisão política. Logo, na pesquisa cartográfica, “conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas”. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 30)

É necessário deixar à vista as forças políticas e as linhas de afeto que atravessam minha decisão de me tornar professora e minha necessidade de fazer performances. Provavelmente, uma das principais seja a tangibilidade da experiência de ser um corpo. Um corpo para ser lido, um corpo marcado para ser reprodutivo, produtivo e produzido, visto que a alguns corpos não cabe a possibilidade de uma subjetividade neutra, inodora, incorpórea e universal para se esconder: mesmo vestido, sou um corpo nu.



PERFORMAR

Performar é pensar. Performance é pensamento.

Performance é que o que faço quando não consigo dizer. É uma inabilidade com as palavras e outras linguagens. Performance é meu grito pouco ruidoso, é um modo de escrita, é como crio meu corpo sem órgãos.

É, potencialmente, aquele *além do possível* que não encontro nas palavras.

É uma estratégia de sobrevivência e um método de trabalho.

A performance foi o meu atrevimento, uma farsa na qual eu acredito. Algumas respostas e mais e mais perguntas.

Performance é uma palavra.

IMAGEM: Esther Ferrer inventando uma língua para falar de performance.

É preciso ter coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale. (LISPECTOR, 1986, p. 16)

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Assim, movidos por esse paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva. (ROLNIK, 2011, p. 13)

o agente de produção se produz e se constrói junto com a obra, tornando a realização da performance uma produção de si (BASBAUM apud MARCONDES, 2015, p. 32)

Nossos corpos também são territórios ocupados. Talvez, o objetivo último da performance, especialmente se você for mulher, gay ou uma pessoa 'de cor' (não anglo-saxônica), seja descolonizar nossos corpos e evidenciar esses mecanismos descolonizadores perante o público, com a esperança de que eles se inspirem e façam o mesmo por sua própria conta. (PEÑA, 2013, p. 7-8)

Sem data

A diferença está em mim. Não está no outro.

Pensar é tudo aquilo que extrapola os limites, que está fora de uma determinada harmonia. Performance é meu modo de pensar. CsO supera a linguagem.

Performance como não-linguagem.

Eu comecei a fazer performances por necessidade, ou, talvez, por desobediência.

Também porque não queria mais colocar objetos no mundo. Cursava Artes Visuais em um mundo em colapso, um mundo poluído e abarrotado de lixo, quinquilharia, objeto de arte preso em reserva técnica de museu. Um tanto por isso e outro tanto por me sentir meio *inapta* para a pintura, a escultura e a gravura, encontrei meu caminho de expressão no fazer momentâneo, volátil e efêmero da performance. Arte como ação. Ação como arte. Allan Kaprow e Lucy Lippard foram algumas das referências daquele momento.

Minha primeira performance nasceu de uma imagem que vi em sonho: enrolava meu corpo nu em fios brilhantes.

Entrei no curso de Artes Visuais sabendo que seria professora. Antes, havia tido a possibilidade de passar por outra universidade e por diversos departamentos até perceber que a docência se apresentava como uma possibilidade de carreira para mim. Estava em dúvida sobre ser professora de História ou de Artes e acabei optando pela segunda. Em algum momento do curso, também fui afetada pela crise que afeta a quase todes que ali habitam: qual a sua poética? Por que você faz arte? O que te move? Qual sua linguagem? Sua pesquisa? Essas perguntas assombram es recém-chegades ao “Mundo das Artes” em uma instituição acadêmica. É preciso assumir uma certa responsabilidade sobre o que se faz – e isso vale para tudo na vida –, mas no âmbito das Artes existe uma série de mecanismos de validação. Enfim, foi em meio a essa crise que a performance me engatilhou.

Tudo começou com aquele sonho: a imagem do meu corpo envolto por fios metálicos. Essa imagem me perturbou e veio a calhar com problemas que eu precisava responder.

Na disciplina de escultura, tratamos de materialidade, peso, consistência, tridimensionalidade. A professora propôs que pensássemos sobre todas essas coisas a partir de uma visão expandida (sim, lemos *A Escultura no Campo Ampliado*, de Rosalind Krauss⁵, mas também lemos *o Peso do Pensamento*, de

⁵ Rosalind analisa a transformação que ocorre no campo da escultura em sua passagem da modernidade para a pós-modernidade, tanto em termos materiais quanto conceituais. Segundo a autora, “A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e, portanto, a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio

Nancy⁶) e podíamos pensar diferentes tipos de escultura, a escultura no campo social, esculturas imateriais. Nessa disciplina conheci a ideia de informe, um conceito difundido por G. Bataille⁷; era um dos conceitos que deveríamos trabalhar em nossos projetos para a disciplina. Sendo assim, a imagem do sonho e esse conceito foram as matérias que usei para construir o que considero ter sido a minha primeira performance. Talvez esteja nessa possibilidade, de responder à escultura com performance, meu gesto de desobediência. No curso de Artes Visuais há a disciplina Performance, que é obrigatória para o Bacharelado e Optativa para a Licenciatura. Logo, minha tática de colocar a performance em resposta de demandas de outras disciplinas foi um exercício autônomo e que me exigiu coragem. Percebo que a performance aconteceu em minha vida em paralelo à minha formação acadêmica, ainda que essa formação fosse em

de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados.” (KRAUSS, 1984, p. 136).

⁶ Ao pensar no peso do pensamento, é possível dizer que o pensamento ganha materialidade. Nesse sentido, o pensamento também pode ser matéria escultórica.

⁷ A ideia de informe diz respeito à parte inapreensível dos fenômenos e das coisas, a que escapa da forma. Reproduzo o verbete a seguir: “Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, informe não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro”. (BATAILLE, 2018, p.147)

um curso de Artes. Minhas criações em performances, que podem ter começado por demandas acadêmicas, logo se desvencilharam daquele espaço para ativar um modo de existência no mundo. Um modo de responder a necessidades expressivas, de confrontar urgências, uma maneira que encontrei para me mover.

Retomando, hoje já é outro dia e ao reler o texto acima percebi que acabei usando a performance para resolver problemas muito antes: em 2015, meu primeiro semestre de Artes Visuais – na aula de História e Teoria do Ensino de Artes. Provavelmente não lembrei dessa ocasião, ao pensar em meu início como performer, pois naquela época talvez ainda não tivesse acesso às palavras que moldariam meu pensamento sobre o que faria depois.



MOVIMENTO DE PAUSA

24/06/2021

Não criamos sem necessidade!

A performance é sempre responsiva?

Ao reler esse escrito, destaco alguns termos, um tanto movida pela pergunta acima, mas outro tanto em uma tentativa de rastrear os pontos em que a performance me habita – de onde ela vem, o que ela ativa em mim –, em um experimento de autoanálise. Percebo que em termos sentimentais, precisei ativar alguns tipos de coragem: a coragem de assumir minha inaptidão⁸ nas linguagens artísticas que me eram apresentadas (e cobradas) no curso; a coragem de botar meu corpo para jogo; a coragem de apontar uma falta, um problema curricular que acontece (acontecia?) na licenciatura e depois reverbera no currículo da escola. Nesse sentido, acredito que por ter ativado essas coragens, essas ideias de “desobediência” e de “responsividade” vinham à tona. Era quase como se eu estivesse em um combate: comigo mesma, com as instituições artísticas e educacionais e com as questões da macro e da micropolítica. Esses afetos percorriam meu corpo com urgência e isso gerava a criação de performances.

⁸ Poderia discutir essa imagem da inaptidão e como ela se relaciona com os processos escolares no geral, com a ideia do que é ser “boa” em alguma coisa e como isso está projetado em representações, padrões de excelência. Não seria diferente quando se trata da disciplina de artes, mas deixa para depois...

Acredito que até a pandemia acontecer e trazer a impossibilidade de ocupar o espaço público, que era meu principal território de intervenção, eu diria que sim: a grande maioria das performances que eu havia criado até então tinha esse “tom” de resposta para algo. Na cidade é quase impossível fugir do choque das diferenças e das alteridades. A cidade me confronta. A você não? A cidade é feita de camadas de poeira de histórias, vidas e mortes, concreto de violências, arquiteturas de poder, rejuntas de gordura de baleia entre pesados pedregulhos, pixações, esquinas fedidas de mijo, árvores místicas e centenárias, acontecimentos, encontros, agenciamentos, movimento de gente, bicho e máquinas, máquinas, máquinas. São linhas infinitas para se traçar planos de performance.





No entanto, os meses de isolamento foram se acumulando e a necessidade de criação e expressão que, em um primeiro momento, ficou bastante fora de cena, depois precisou fluir por algum canal. É sob esse acontecimento que hoje posso dizer que já não sinto que a performance em mim seja apenas uma arma para o combate.

O isolamento social me intimou, dentre outras coisas, a silenciar e a observar a vida acontecendo. Por sorte (e privilégio), vivo em uma casa em que há um grande quintal gramado com árvores e plantas diversas. Pedras, insetos, passarinhos. E foi na cadência desses outros ritmos que foram surgindo novas performances como agenciamentos com as plantas, os musgos, as pedras.

Sempre que penso em minha relação com as performances, surge uma nova camada, ou mais um fio que se enrola naquela linha.



CORPO

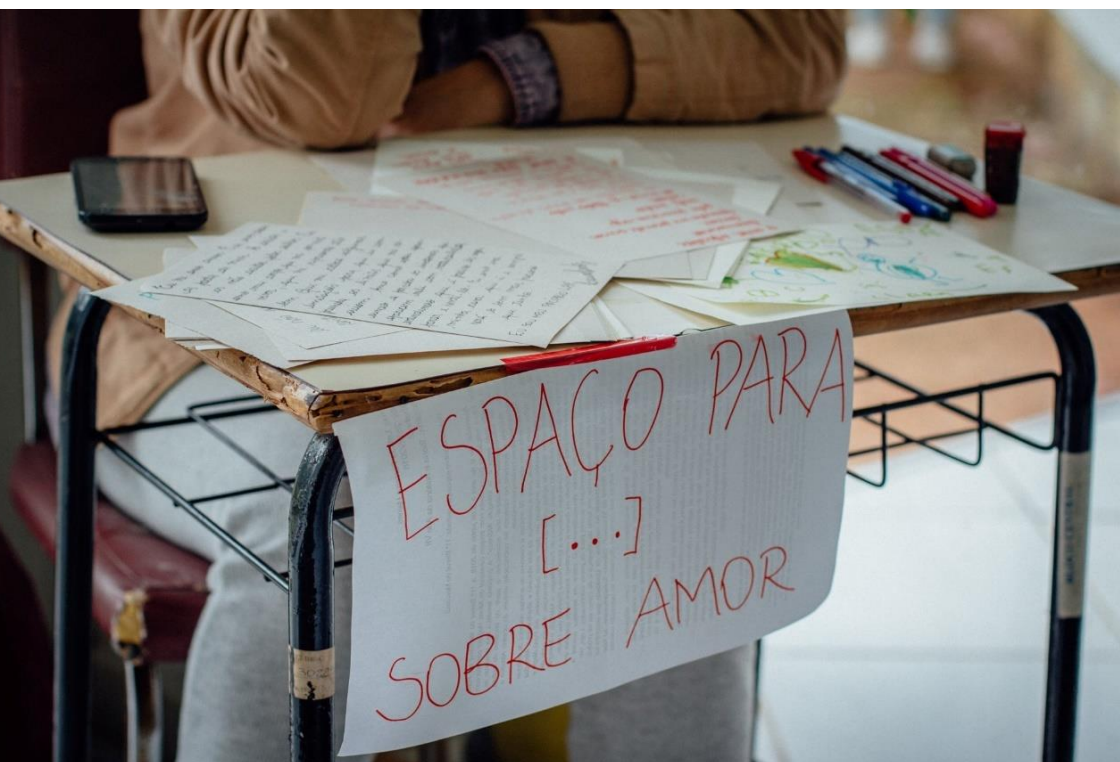
Corpo é a vida encarnada. Corpo é incorpóreo. Líquido, gasoso, pastoso, sólido. Cheio e vazio.

O corpo como modelo e paralelismo em Espinosa. “Espinosa propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo. Propõe-lhe instituir o corpo como modelo: ‘Não sabemos o que pode o corpo...’. Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões – mas *nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo*. Porque não o sabemos, tagarelamos.” [...] “Trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, e *o pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos*.” [...] “Em suma, o modelo do corpo, segundo Espinosa, não implica nenhuma desvalorização do pensamento em relação à extensão, porém, o que é muito mais importante, uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento: uma descoberta do inconsciente e de um *inconsciente do pensamento*, não menos profundo que o *desconhecido do corpo*.” (DELEUZE, 2002, p. 23-25)

Um corpo abriga sons para serem ouvidos. Nele transitam cadências para serem experimentadas. É dessa doida bioquímica de sons e ritmos que somos feitos. Mas vivemos moucos e arrítmicos. Desfazer-se desse coágulo é reinvestir no som que jorra forte da garganta, que molda outra linguagem, outro jeito de corpo. Cada emissão acompanhando-se de modulações que agitam os diagramas do pensamento. Reintrosados, som e ritmo, o corpo transido afeiçoa-se a cada meandro seu. Invoca para si outra estatura. Reapossa-se de sua carne antes descorada e flácida, agora belamente encarnada. (SEQUEIRA, 2002, p. 15)

Corpo Sem Órgãos

Assim, diferentemente do corpo cartesiano, o corpo sem órgãos em Artaud referia-se ao abandono dos automatismos e não seria de forma alguma uma noção, um conceito, mas sim uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência limite. O que me parece precioso na sua obra, é a percepção de que o corpo pode ser vivo, mas não necessariamente orgânico e é neste sentido que se distingue da metáfora do corpo-organismo. Em *Héliogabale* (1979), lança a idéia de que os princípios não são encontrados, nem inventados. Eles se guardam, se comunicam e há poucas operações tão difíceis no mundo como esta, a de guardar uma noção, distinta por um lado e fundida ao organismo, por outro como um princípio universal. É preciso dizer, completa Artaud, que a respiração que estava no caos torna-se enamorada de seus princípios e já existe antes deste movimento, lá onde nasce um desejo consciente. O que no corpo humano representa a realidade deste sopro, desta respiração, não é a respiração pulmonar, mas um tipo de fome vital mutante, opaca, que percorre os nervos e luta com os princípios inteligentes da mente. Trata-se, portanto, de uma rede móvel e instável de forças e não de formas. Ter um sentido de unidade profunda das coisas, diz Artaud, é ter o sentido de anarquia. “Quem tem o sentido de unidade, tem também o da multiplicidade das coisas, da possessão de aspectos através dos quais é preciso passar para reduzi-los e destruí-los”. (GREINER, 2012, p. 25)



Conceito de Corpo sem Órgãos conforme Deleuze e Guattari: “O CsO não se opõe aos órgãos, mas, com seus ‘órgãos verdadeiros’ que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos.” [...] “A superfície do organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo.” [...] “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor.” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 21-22)

Corpo vibrátil

Sem data

Sensibilidade gasosa. A nível atômico, trocamos energia. A pandemia me faz perceber/realizar trocas gasosas. Vapores. [Meus óculos embaçados por baixo do face shield embaçado] Todo corpo tem água, lágrima, suor e gozo.

Suely Rolnik foi parceira de viagens pelo Brasil e escritos junto a Guattari no final dos anos 1980 e aporta à noção de subjetividade como processo. Rolnik traz o conceito “corpo vibrátil”, que usa para descrever o corpo em seus estados sensíveis para além dos sentidos corticais ou cognitivos e aberto à alteridade plena da vida. Para Suely, em contraposição à apreensão do mundo por meio das formas e representações das coisas absorvidas pela percepção, existe a apreensão do mundo por meio das forças absorvidas pelas sensações. Essas sensações não são a simples experiência empírica dos sentidos, mas uma experimentação intensiva destes. A esse segundo modo de apreensão, ela denomina “corpo vibrátil”.

O corpo vibrátil demanda um estado de sensibilidade e de atenção que remete ao corpo em performance. Para além dos sentidos que são sempre aguçados enquanto se performa, também é ativada uma sensibilidade de outra ordem, da ordem da intuição. Cria-se uma atenção ativada pela total imprevisibilidade, por tudo que pode passar: imprevisto, não planejado, impensado.

É nesse lugar, bem nesse ponto, que encontro uma das maiores contribuições da performance à docência. A docência, no geral, funciona baseada em planos e previsibilidade. Eles são muito

necessários. Ainda assim, as coisas mais interessantes que podem ocorrer em uma aula, muitas vezes, são da ordem do imprevisto, do impensado, e, para captá-las, é preciso um corpo vibrátil.



A LÍNGUA é TERRITÓRIO EM DISPUTA
A LÍNGUA É TERRITÓRIO EM DISPUTA



ESCREVER

Para escrever, talvez seja necessário que a língua materna seja odiosa, mas de maneira tal que uma criação sintáctica trace aí uma espécie de língua estrangeira, e que a linguagem toda inteira revele o seu lado de fora, para além de toda a sintaxe. Acontece que se felicita um escritor, mas ele sabe que está longe de atingir o limite que se propôs e que não pára de se deslocar, que está muito longe de ter acabado o seu devir. (DELEUZE, 1997, p. 16)

Escrever é difícil porque se faz com palavras e palavras são limitadas. É claro que é possível inventar com palavras e torná-las matéria mais maleável, mas, ainda assim, existe um limite: talvez, o limite da linguagem e o limite da língua dentro da linguagem. Para falar e para escrever é preciso uma língua, e a língua não é neutra. A língua é um “possível” e escrever é difícil porque eu desejo *além do possível*.

Como escrever sobre coisas que estão em constante movimento? Daqui de onde eu falo, encharcada em uma tradição de cultura letrada, que associa a escritura com o armazenamento e com a acumulação de informação, é difícil escrever um texto que não tenha por objetivo catalogar, empilhar conceitos, traçar limites. Gostaria de escrever uma dissertação que convide quem lê a um passeio. Ei, leve esse texto para passear! Leia sob o sol, na beira da água ou com os pés na grama. É preciso estar em movimento.

Escrever é difícil.

Não estou sendo justa. Talvez não seja difícil, mas se faz difícil. Mais ou menos aos treze anos eu comecei a escrever, durante as aulas, ou trancada no meu quarto e, às vezes, no ônibus entre a escola e a casa. Escrever, então, era um modo de sobrevivência, uma válvula de escape, uma tentativa de elaboração. Agora, no entanto, escrever algo para documentar um processo complexo carrega um peso que quase me esmaga.

Não que um texto precise sempre ser leve. Longe de mim pregar a leveza de quem pode viver alienada das mazelas de seu tempo.

Que meu texto seja um livro leve e de capa mole, que caiba na mochila de praia. Que seja denso, pesado, por vezes viscoso e asfíxiante, mas que se carregue com leveza.

Escreve-se em função de um povo por vir que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar, mas resistir. (DELEUZE, 1992, p. 179)

Língua

Boca, antro da língua, peça sobressalente que impulsiona desde o ar até à palavra comprimida, cobra no ato do amor, que procura o avesso no parceiro, perdigueiro do faro preso por forte corrente de tensões que não a deixam submergir no outro. A boca que devora para o estômago, para o cérebro, para o amor. A boca que vomita o alimento, a palavra no impropério, o escarro no arrotto, o canto que é som e toda escala musical derivada da descoberta. Boca, fronteira onde se esconde a palavra, o desejo, a fome, que se fecha nesta defesa, arapuca onde o pássaro é capturado, rede onde o peixe é cercado, curral emparedado pela cerca, roda de gente que completa um círculo, anel de compromisso que cerca o dedo. Boca que é o abraço da realidade, que come o espaço do mundo, que expele o tédio no bocejar que é modulado e nela expresso, que passa do certificado do bem-estar ao processo da dor aliviada. (CLARK, 2015, p. 170)

Trair a língua é forçá-la a compassar com a palpitação do corpo que escreve. Inseminar tal euforia que a faça entortar, que a deixe fanha, gaga. Que se desmanchem seus inteligíveis sintagmas para se ficar colado às palavras que mais se ama. (SEQUEIRA, 2002, p. 14)



Morando entre os dentes, seu esconderijo úmido e escuro, ela repousa. Feita de músculo e mucosa, a língua trabalha: fala, saboreia, deglute e simboliza uma insubordinação infantil quando se escancara boca afora. A língua está para o paladar, mas também para o tato e para a audição. Ela permite sentir e atribuir sentidos. A língua é responsável pelo parto das palavras.

Uma língua é um pacto compartilhado, ainda que nem sempre consensual, que permite uma atribuição comum de sentidos a um grupo de signos. No entanto, signos não são apenas sons, fonemas, agrupamentos sequenciais de letras. “Os signos remetem a modos de vida, a possibilidades de existência, são sintomas de uma vida transbordante ou esgotada.” (DELEUZE, 1992, p. 178)

A língua não é inocente. Não é por acaso, nem por opção, que coloco palavras em português nesse pedaço de papel virtual. Essa língua territorializa meu corpo, que quer constantemente escapar. “No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo

mais que pessoal, de liberar vida daquilo que a aprisiona.” (DELEUZE, 1992, p. 179)

Em 1971, o ensaísta brasileiro Silviano Santiago escreveu *O entre-lugar do discurso latino-americano*. Nesse ensaio, ele discute a violência propagada por uma língua ao tomar o lugar de outras. Silviano fala sobre o processo de colonização das Américas e questiona-se sobre o papel do artista/escritor que cria a partir desse território subalternizado. Também não é por acaso que o artigo original foi escrito em francês.

Segundo Santiago (2000, p.14), “Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, a verdadeira Língua”. Enquanto os nativos se interessavam por uma assimilação da alteridade em si – eis a potência da antropofagia –, os colonizadores só podiam assimilar a alteridade transformando a diferença em reflexo espelhado de si mesmos. Portanto, evitar o bilinguismo – ou o poliglôtismo – é uma estratégia de dominação.

Para além da violência material do colonialismo, existe uma dimensão simbólica da violência que acomete os territórios e os povos colonizados: uma violência que retira o sentido das coisas. Perder o sentido é tão duro quanto morrer.

Mas então, como falar? Como dizer, escrever, criar em um mundo meio morto de sentido?

Essas perguntas têm movido escritores, artistas e pensadores ao exercício da criação. Para Silviano (2000, p. 20), o artista/escritor latino-americano escreve duas vezes. Na primeira, aprende a escrever com a língua da metrópole. Na segunda, escreve para combatê-la. Assim, cabe a nós, criadores nos territórios dominados, sempre um duplo trabalho que nos priva de qualquer inocência e liberdade de criação que pode ter sido idealizada por aqueles que criam a partir dos territórios dominantes.

Duplo trabalho

Criar-se professora também é um duplo trabalho. Primeiro vem a formação oficial, o manual de didática, as teorias; entender a função da escola, por que ela surge, como se sustenta (e porque se sustenta tão mal, tantas vezes); a quais interesses serve, seus modos de funcionamento. É importante e necessário saber sobre tudo isso. Ainda assim, queremos implodir a escola. Dessa forma, precisamos ler o manual de instruções da escola para poder desmontá-la e remontá-la.

É preciso primeiro formar-se para, em seguida, poder deformar.





PROFESSORALIDADE

Para pensar sobre formação docente, é preciso começar por rasgar a palavra. Formação: forma e ação. Talvez a ação de formar? Por outro lado, deformação, deformar, dar forma diversa. Formatar, formalizar; parece-me que estamos tratando de algo muito rígido e concreto. E, bem, isso não é nenhuma coincidência, visto que, ao pensar sobre formação docente, a primeira coisa que vem à cabeça são os cursos de licenciatura, as especializações, os congressos, as pós-graduações e as formações continuadas. Tudo é bastante sério, aprovado pelo MEC, tendo como resultado o diploma emoldurado e colocado na parede da sala. Isso é muito importante, claro. É necessário, com certeza, mas tais imagens não dão conta da complexidade do que é tornar-se professora. São imagens estereotipadas que ditam

modelos de ser professora e que não passam de representações – e de representações, a docência já está cheia.

Gostaria de pensar a formação de uma forma bastante mais sùtil, como um processo infindável de transformação de si mesmo que acontece no dia a dia, no tal chão da escola, no contato com estudantes e colegas de trabalho, nos ônibus que atravessam o caminho entre a casa e o trabalho, nos momentos de pesquisa e de criação de aulas. É desse espaço íntimo que pretendo falar, da formação como um eterno (re)construir-se a si; da escolha, nem sempre consciente, pela mudança.

É com esse desejo que encontro a ideia de “professoralidade”, criada por Marcos Vilela Pereira, em sua tese *Estética da professoralidade: um estudo crítico sobre a formação de professores* (2016). Para Marcos, tornar-se professor é um processo infinito que o sujeito empreende não em busca da construção de identidade, mas de suas diferenciações. Para entender a professoralidade, ele sugere que não indaguemos “como me tornei professora?”, mas sim “como estou me tornando? Como venho a ser?”. Não é sobre o que se é, de forma estática, mas sobre os modos de produção de si: uma microestética.

O que acontece quando tal processo – o processo de formação – é encarado como um processo de criação poética e como um movimento de singularização por meio da criação de brechas na subjetividade docente?

Estou entendendo que a professoralidade não é uma identidade que um sujeito constrói ou assume ou incorpora, mas, de outro modo, é uma diferença que o sujeito produz em si. Vir a ser professor é vir a ser algo que não se vinha sendo, é diferir de si mesmo. E, no caso de ser uma diferença, não é a recorrência a um mesmo, a um modelo ou padrão. Por isso, a professoralidade não é, a meu ver, uma identidade: ela é uma diferença produzida no sujeito. E, como diferença, não pode ser um estado estável a que chegaria o sujeito. A professoralidade é um estado em risco de desequilíbrio permanente. Se for um estado estável, estagnado, redundaria numa identidade e o fluxo seria prejudicado. (PEREIRA, 2016, p. 35)

Considero que a formação do professor resulta não apenas de um treinamento específico, em uma instância acadêmica. Tomo em conta, repito, a ideia de que a pessoalidade e a professoralidade do professor andam juntas, isto é, ser professor é uma alternativa, uma saída que o sujeito constrói a fim de realizar um projeto emergente em sua subjetividade. Não falo em vocação, em entrega, em filantropia, em missão, nada disso. Considero que o professor é um modo de ser de um sujeito que, tendo vivido um dado quadro existencial, se põe como sujeito educante, que educa, que forma outros sujeitos. É uma diferença de si que ele acolhe. A formação acadêmica vai, em última instância, instrumentalizá-lo, podendo legitimar e institucionalizar sua escolha. Pensar, portanto, o processo de formação do professor passa, a meu ver, por pensar o processo de produção de si, do sujeito. (PEREIRA, 2016, p. 50)

Vir a ser, essa é a essência do sujeito. Alcançar formas temporárias, contextualizadas, resultado de movimento de reorganização das suas próprias marcas, reatualizadas por acontecimentos que produzem estados diferentes de ser. Ser o ainda não sido, diferir. A memória é um recurso de desenhamento de um gráfico estável de uma trajetória desatualizada. A história é o anúncio, é a explicitação daquilo que deixamos de ser [...] (PEREIRA, 2016, p. 112)

Pereira explica que a escola, como a conhecemos, tem por objetivo formar cidadãos, de maneira homogênea. Entregam-se para as escolas e universidades crianças e jovens a fim de que saiam daquelas instituições formados, prontos para um futuro modelo. Marcos observa que essa prática produz um “ausentamento” de si, certa passividade na expectativa de ser modelado por um aparato institucional pedagógico. Dessa maneira, o autor defende que formar cidadãos deveria passar pela ideia de formar seres capazes de produzirem a si mesmos com autonomia.

Seguindo a reflexão, podemos dizer que a professoralidade, ou a construção da subjetividade docente, passa por um jogo de forças: forças coletivas e sociais que determinam moldes, modelos, escolas para seguir; e forças individuais, de autodeterminação e de diferenciação. É por meio de um movimento de organização singular e constante dessa rede de forças que se formam as subjetividades.

SINGULARIZAÇÃO

Perceber as consequências políticas do exercício de criação de um eu professora-artista e buscar potencializar a vida que existe nesse processo pode ser entendido como um modo de singularizar-se. De acordo com Guattari e Rolnik (2005, p. 42), no regime capitalista as subjetividades são produzidas e consumidas em série. Desde que se nasce, produz-se uma subjetividade para cada corpo: mulher, mãe, homem, pai, trabalhador, professora.

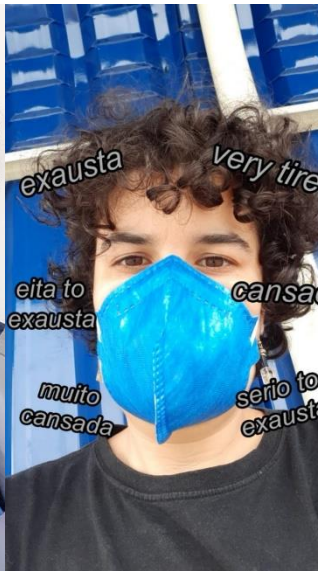
A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal qual a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização.

Portanto, o enfrentamento revolucionário do modo de produção capitalista já não se restringe a lutas no campo da economia e da política. É preciso pensar em modos de revolução ao nível das produções de subjetividade, criando dentro delas brechas, desvios. Esse exercício de criação dentro das subjetividades dominantes é o que os autores chamam de singularização.

É preciso que cada um se afirme na posição singular que ocupa, que a faça viver, que a articule com outros processos de singularização e que resista a todos os empreendimentos de nivelação da subjetividade. Pois esses

empreendimentos são responsáveis pelo fato de o imperialismo se afirmar hoje através da manipulação da subjetividade coletiva, no mínimo tanto quanto através da dominação econômica. Em qualquer escala que essas lutas se expressem ou se agenciem, elas têm um alcance político pois tendem a questionar esse sistema de produção de subjetividade. (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 59).

Dessa forma, pensar sobre a formação de uma professoralidade – em aliança com um processo de criação poética em performance – como uma revolução molecular, uma singularização, é o que move a pesquisa e a pesquisadora; deve-se tentar compor um corpo professora-performer que vibre mesmo em tempos em que a mobilidade é controlada. Observo que nesses dois procedimentos criativos (invenção de si e criação de performances) existem linhas que se tocam.



Corpo professora

Sem data

De que modos meu corpo compõe com a creche? Como sou afetada/nos afetamos?

O que acontece nos encontros entre eu e as crianças? (Produções de subjetividade?) Meu corpo e o mobiliário em miniatura? (Minhas costas doem.)

As profs, auxiliares de sala, segundas profs, faxineiras, cozinheiras... mulheres, mães, religião, sexualidade...

apandemiaatravessandotudo

Na volta pra casa senti alegria como há muito não sentia. Alegria-contentamento. Apesar de.

movimentogeramovimento

afeto-produção-criação

vida é uma força

que corpos (sem órgãos/vibrátil) produzimos?

Não se preocupe. Estamos traçando o mapa. Esteja atenta.

A arquitetura escolar impacta um corpo-professora.

A hierarquia escolar molda um corpo-professora.

O transporte público desenha um corpo-professora.

O exercício da docência pressupõe um corpo funcional. Quando fui chamada para a efetivação no cargo de professora no município de Biguaçu, precisei passar por uma bateria de exames médicos que constituem o trâmite da perícia admissional. Dentre esses exames, uma laringoscopia para atestar o pleno funcionamento de minhas cordas vocais; uma audiometria para verificar minha capacidade auditiva; radiografias da coluna e do braço dominante, os órgãos necessários para a posição ereta e a transcrição de conteúdos no quadro; e um atestado de saúde mental emitido por um psiquiatra.

Esse corpo examinado, escrutinado, precisa estar apto à função da professora: falar, estar em pé, escrever no quadro, não enlouquecer.

Sendo assim, todo esse trâmite laboratorial enfatiza certas partes do corpo que precisam estar “em dia” para a performance docente. Estar apta significa estar funcional. Corpo com órgãos em funcionamento.

Tacitamente, aqueles exames apontam os órgãos que, geralmente, são os mais afetados pela atividade professoral⁹.

⁹ De acordo com o estudo feito por Aline Barbieri e publicado em 2014: Doenças e distúrbios de saúde entre professores da educação básica no Brasil: um levantamento bibliográfico. Disponível em: <https://efdeportes.com/efd191/doencas-entre-professores-da-educacao-basica.html>

19/11/2021

Eu sinto muito.

Sinto muito que você tenha sentido tanta dor nas costas e tanto cansaço. Que a arquitetura hostil da escola, sua falta de flexibilidade corporal, mais um ano de pandemia, tenham te decomposto¹⁰.

Eu sinto muito e sentir muito é sinal de fraqueza e ser vulnerável não é apreciado. Ah! Que contradição! Eu sinto muito, mas não como quem se desculpa, pois a culpa não foi meu deus quem inventou.

Amanhã faz dois meses e só hoje me sentei para escrever. Escrever como quem busca reorganizar memórias, fabricar uma outra história. Tudo é tão recente e jamais cessa de se atualizar nesse mundo máquina de desejo galopante. Que bom que eu estou viva. Estou me recompondo. É um processo de povoar a vida com bons encontros, apesar dos vícios todos.

¹⁰ A partir da leitura de Espinosa por Gilles Deleuze em **Espinosa: Filosofia Prática** (2002). Decomposição como em Baruch Espinosa (1632 – 1677). Para o filósofo, somos indivíduos compostos por muitas partes e ao longo da vida vamos nos encontrando com outros seres, substâncias, relações. Esses encontros nos geram afetos e afecções, que podem ser entendidos como mudanças de estado. Quando esses encontros são positivos, nós aumentamos nossa força e nossa potência de ação: nos compomos. Quando, por outro lado, tais encontros são ruins, nós perdemos força e nos decompomos. Assim, Spinoza não julga que os seres, substâncias, relações são maus em si, por essência, mas que podem vir a nos fazer mal em determinadas situações. No fragmento de diário, por exemplo, poderíamos pensar que em si mesma a arquitetura da creche não é ruim ou hostil, ela pode gerar bons encontros com outros corpos. No entanto, junto aos outros fatores, o encontro com aquela arquitetura me decompôs, diminuindo minha potência.

Com qual roupa eu vou trabalhar hoje?

O que meus estudantes e meus colegas de trabalho pensarão ao ver que cultivo pelos corporais?

Posso ir de cropped? E de shorts?

Fiquei sem voz no meio da aula.

Quando eu trabalhava na educação infantil sempre chegava em casa com dor nas costas. As cadeiras eram baixinhas, não conseguia ficar muito tempo sentada no chão, gostava de falar olhando nos olhos das crianças. Era um abaixar e levantar o dia todo. Eu não fazia yoga. Eu usava avental de TNT cobrindo quase todo o corpo, máscaras PFF2 e face shield.

Não à toa, fizemos capacetes espaciais. Na maior parte do tempo, me sentia alienígena. A gravidade era pesada demais.

Por que era tão urgente que voltássemos à NORMALIDADE quando ainda não estávamos vacinados? Eu tinha medo.

O medo paralisa, mas também ajuda a se preservar.

Morriam 2000 pessoas por dia e isso não é normal.

Coreografia de uma* aula

Entro. Deixo a mochila sobre a mesa e falo. Sento-me na cadeira atrás da mesa de professor. Retiro objetos da mochila e falo. Escrevo em cadernos. Levanto-me. Escrevo algo no quadro e falo. Ando. Gesticulo. Traço uma linha. Ando. Sento-me sobre a mesa de professor. Levanto-me. Falo. Pergunto. Ando. Fico agachada frente ao computador. Falo. Levanto-me. Aponto algo no quadro. Sento-me em uma carteira de estudante. Falo. Pergunto. Levanto-me. Ando. Falo. Retorno ao computador. Puxo uma cadeira de estudante. Sento-me. Clico. Aponto. Pergunto. Levanto-me. Ando. Anoto algo no quadro. Sento-me na cadeira atrás da mesa de professor.guardo. Repito. Agarro algo dentro da mochila. Leio. Caminho enquanto leio. Leio sentada. Observo as reações dos estudantes enquanto leio.

Na maior parte do tempo, estudantes permanecem sentados. Às vezes olham para mim, às vezes olham para seus celulares, às vezes escrevem em seus cadernos, às vezes respondem, às vezes perguntam. Opa! Uma pergunta!

P de professor

Uma aula é uma espécie de matéria em movimento. É por isso que é musical. Numa aula, cada grupo ou cada estudante pega o que lhe convém. Uma aula ruim é a que não convém a ninguém. Não podemos dizer que tudo convém a todos. As pessoas têm de esperar. Obviamente, tem alguém meio adormecido. Por que ele acorda misteriosamente no momento que lhe diz respeito? Não há uma lei que diz o que diz respeito a alguém. O assunto de seu interesse é outra coisa. Uma aula é emoção. É tanto emoção quanto inteligência. Sem emoção, não há nada, não há interesse algum. Não é uma questão de entender e ouvir tudo, mas de acordar em tempo de captar o que lhe convém pessoalmente. É por isso que um público variado é muito importante. Sentimos o deslocamento dos centros de interesse, que pulam de um para outro. *Isso forma uma espécie de tecido esplêndido, uma espécie de textura.* (DELEUZE e PARNET, 1994, p. 75)

12/05/2021

Sensação de merda quando as coisas saem do controle. A R. só viu a parte caótica da aula e provavelmente vai me julgar a partir disso. “Você não coloca nome e data nas atividades?”

Não.

Uma aula ruim é capaz de estragar o trabalho legal que aconteceu ontem com os G5? O que é uma aula ruim?

Uma aula não é uma totalidade homogênea e uniforme. Mesmo nessa aula ruim e caótica, houve bons momentos. Não é fácil sustentar um plano de aula por 1h30 com crianças de 4-5 anos.

Imagem estereotipada da professora



O Papel do professor: desafios, obrig...
betha.com.br



Quero ser professora de Matemática. Qual o...
guiadoestudante.abril.com.br



Imagens Professor | Vetores, fotos de a...
br.freepik.com



Bronca de professor não melhora c...
psicoedu.com.br



Professora bauriense conta como é ser educadora L...
socialbauri.com.br



Do professor de antes ao educador atual...
direcionalcolas.com.br



Dia das Mulheres: Qual o perfil Das Pr...
querobolsa.com.br



Bons motivos para te inspirar a ser prof...
calendarr.com



Teste: Você se daria bem como professor? | ...
guiadoestudante.abril.com.br



Imagens Professor | Vetores, fotos de arquiv...
br.freepik.com



Digitei o termo “professora” na busca do Google e cliquei na aba Imagens. Surgiram alguns traços da imagem estereotipada da professora: a professora só existe dentro da sala de aula; ela usa mangas longas; ela utiliza o quadro; sorri; aponta. A professora quase sempre é de matemática.

O Google é a ferramenta de pesquisa mais utilizada no mundo. Trabalhar com as imagens que essa ferramenta me devolve atreladas à palavra “professora” é uma forma de mapear indícios de um imaginário social dominante.

Para além dessas pistas, é possível dizer que existem os estereótipos e representações que atravessam meu corpo nos últimos anos em que estou sendo professora e também os estereótipos e representações que eu projeto sobre os colegas professores com quem tenho trabalhado nos últimos anos.

Como eu estereotipo es professores?

Professores precisam ser politicamente engajados, militantes, politizados. Professores devem estar constantemente estudando, pesquisando, lendo, envolvendo-se com algo que lhes seja intelectualmente satisfatório.

Potencializar a docência tem se mostrado uma demanda urgente. A pandemia da covid-19 explicitou e agravou situações de insalubridade na profissão docente e a pauta sobre saúde mental de professores¹¹ e alunos tem se feito mais presente nas discussões públicas. Ainda assim, nessas discussões, é possível observar muitas narrativas que constroem estereótipos sobre a docência: a ideia da professora como “heroína” ou “salvadora” dos estudantes, a normalização de condições precárias de trabalho e o pensamento de que professoras não possuem vida social para além de seus trabalhos. Essas narrativas se efetuam em nossas vidas enquanto professoras, atingindo nossos corpos e subjetividades. Portanto, se ao me declarar professora ativo uma imaginação social padronizada do que seria isso, esse padrão adoce e, como cartógrafa nesse exercício de criação de minha professoralidade (um exercício que soa individual, mas é construído sempre em coletivo), busco fazer buracos nessa máscara para que possa respirar.

¹¹ DELBONI, Carolina. Pesquisa mostra que 72% dos professores enfrentam problemas de saúde mental. **Estadão**. São Paulo, 23. ago. 2021. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/blogs/kids/pesquisamostra-que-72-dos-professores-enfrentam-problemas-de-saude-mental/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

Por fim, afugentar representações que rondam a formação docente é uma urgência do presente. Encontramo-nos adoecidas e despotencializadas quando operamos com a imagem estereotipada da professora, pois ela já não nos serve mais. É preciso atentar-nos às forças de criação que imprimem outras e novas formas de produção de subjetividade, principalmente, em um contexto em que o regime neoliberal, característico do capitalismo pós-industrial, apropria-se de tais forças de criação, impedindo novos modos de ser docente. Acredito que a arte, e especificamente a performance, pode intensificar e potencializar essa experiência docente. A performance convida aqueles que a encontram a estados de atenção vibráteis.

Na escolinha

Em 2021, quando trabalhei na Educação Infantil, senti com força o peso das subjetivações socialmente dominantes no exercício da docência. Ocupar um lugar no qual a educação é indissociável da vivência do cuidado ativava questionamentos em várias camadas de subjetividade construídas socialmente: os modos de ser mulher, a relação com a maternidade, a invisibilidade lésbica. É necessário considerar que o corpo professora-performer, ao adentrar nos espaços educativos institucionais, efetiva movimentos políticos.

A página de diário 19/11/2021 foi escrita em um momento em que eu suspeitava que havia desistido – provisoriamente – da carreira docente após viver um encontro ruim com o trabalho docente e ser tomada de afetos tristes daqueles que nos desmobilizam. Durante sete meses trabalhei como professora de Artes com cargo efetivo na Rede Municipal de Educação de Biguaçu. Biguaçu, nome da ave que batiza o rio que corta a cidade, é a cidade vizinha de Florianópolis. Os meses em que vivi em trânsito entre esses lugares presenciaram o rompimento de muitas máscaras subjetivas que eu tentava carregar.

23/06/2021

CHORO CHORO CHORO

Que emoções me aciona uma criança chorando? Uma criança chora por quê? Como acolher?

Dizer “não chore, a mamãe já vem” não bastou. Formas de controle.

Ela parou quando seu desejo foi atendido: ir ao parque.

Eu não soube o que fazer. Aquela garotinha chorava e chorava e todo o acolhimento que eu podia oferecer parecia insuficiente. Eu queria chorar também.

No dia em que decidi que não trabalharia mais ali, eu chorei muito. Chorei e tampouco soube muito bem dizer o porquê. Acho que chorei porque queria ir embora.

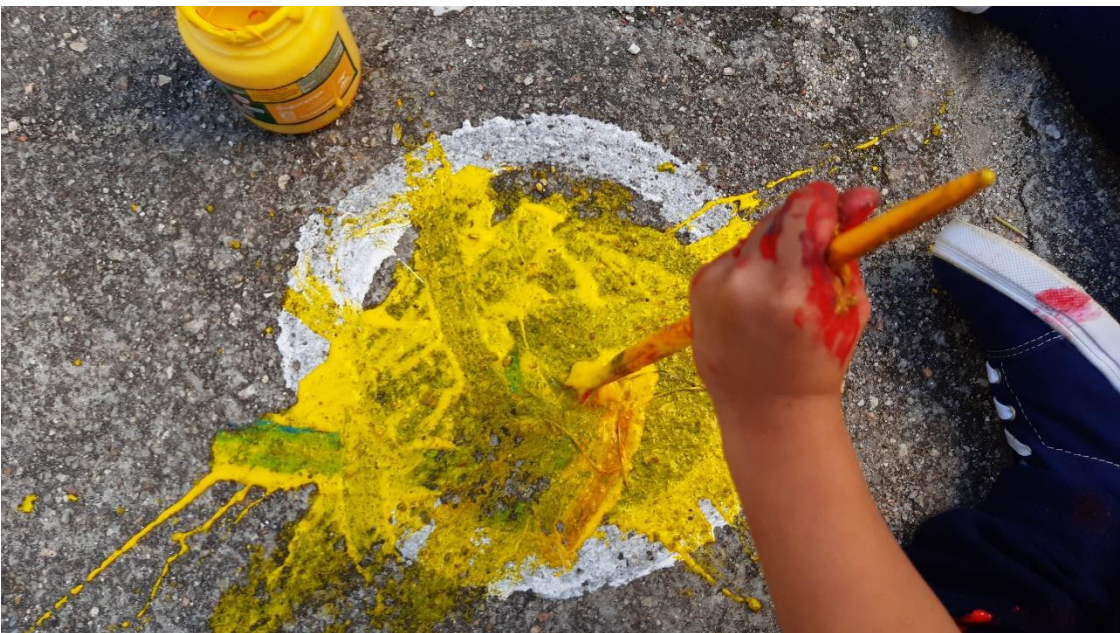
Quem acolhe o choro da professora?

Desde a primeira visita, senti-me estranha naquele lugar. Sentia como se aquele local me comprimisse, não me coubesse e, ao mesmo tempo, sentia-me pequena demais para ocupar os espaços disponíveis ali.

18/08/2021

Me senti um pouco mais preparada para lidar com o choro dessa vez. Principalmente porque pude contar com o acolhimento das outras crianças e falávamos de emoções hoje.

Aparentemente o parque sempre funciona. As lágrimas secam ao ar livre.



02/07/2021

Eu desenhei as formas. As crianças foram as forças.

Uma observação sobre o fora: pintar fora dos contornos, jamais pisar nas formas, andar nas pontas dos pés.

Kaos¹²

Entidade viva e em constante batalha contra o Kontrole.

Na escola, o Kontrole reina, domina os minutos do relógio e organiza o espaço entre as carteiras. O Kontrole adora a Secretaria de Educação, a Diretoria, a rotina repetitiva. Enquanto isso, o Kaos é amigo das crianças, vive nas brechas e brota com os matos nas rachaduras do concreto. Kaos também adora se esconder dentro de potes bem fechados de tinta e espera ansioso por essas aberturas.

¹² Verbete produzido para o projeto *Ver.be.tes: educação em tempos de pandemia*, junto a turma de Estágio Curricular Supervisionado IV da Licenciatura em Artes Visuais em 2021. Conheça o projeto em: <https://galeriajandiralorenz.wixsite.com/verbetes>.



Quase lá

Fazer performances e ser professora são meios de criação. Com essas criações eu também me crio. Performar e estar em sala de aula parecem ações antagônicas, mas, no meu caso, são complementares. É nessa complementariedade que traço as linhas de fuga da performance na docência e da docência na performance. Quando elas se encontram é que posso respirar e ser algo entre professora e performer.

Lidar com a abertura e sensibilidade exigida do corpo em performance me faz aprender a cultivar esses mesmos modos de abertura e sensibilidade para a sala de aula. Estar atenta aos pequenos abalos na superfície da sala de aula é fruto de um corpo que se deixa abalar em performances.

Buscar na experimentação docente a criação de uma língua comum, um compartilhamento de signos, a tecitura de uma aula, fazem com que minha criação poética em performance se inunde de sentidos coletivos e procure expandi-los em paisagens e passagens pouco exploradas.

CONCLUINDO...?

O que faz ocorrer abalos sísmicos em você?

Aceite o convite, dê uma volta e recomece...

Começos

– Oi, gente! Boa noite! Tudo bem com vocês? Como vocês estão?

Essa é quase sempre a primeira pergunta.

Quase sempre a resposta é um automático “Tudo bem”.

Quase nunca está tudo bem, mas a gente finge e continua. Por quê?



Conversas

Referências das imagens

Página 15: Castello, 2016. [Performance sem título]

Página 18: Cris Nogueira, 2017. [Performance terra, sangue, símbolo]

Página 29: Ana Karina Lages, 2018. [Performance ISOLAMENTO]

Página 36: Nick Ferreira, 2021. [Performance Propagação]

Página 38 e 39: Claudio Moreira, 2017. [Performance pra colapsar distância: insistência]

Página 40: Fernanda Ferreira, 2021. [Performance cuidêmonos]

Página 44: Ana Karina Lages, 2018 [Performance Felizes para sempre]

Página 44: Karol Duarte, 2018 [Performance Espaço para [...] sobre amor]

Página 48: Ligia Brito, 2021. [Performance A língua é território em disputa]

Página 52: Ligia Brito, 2021. [Performance A língua é território em disputa]

Página 79: Duda Desrosiers, 2018. [Performance don't touch it's art]

BARBIERI, Aline Fabiane. Doenças e distúrbios de saúde entre professores da educação básica no Brasil: um levantamento bibliográfico. **Revista Digital EFDeportes.com**, Buenos Aires, ano 19, n. 191, abril de 2014. Disponível em: <https://efdeportes.com/efd191/doencas-entre-professores-da-educacao-basica.htm>. Acesso em 3 julho 2022.

BATAILLE, George. **Documents**. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie. 2018.

CLARK, Lygia. Breviário sobre o corpo. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 16, n. 26, vol. 01, p. 165-177, julho de 2015.

COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, n 2, vol. 7, p. 66-77, mai./ago.2014.

DELBONI, Carolina. Pesquisa mostra que 72% dos professores enfrentam problemas de saúde mental. **Estadão**. São Paulo, 23. ago. 2021. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/blogs/kids/pesquisamostra-que-72-dos-professores-enfrentam-problemas-de-saude-mental/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismos e Esquizofrenia, Volume 3**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**. 1994. Transcrição disponível em: http://clinicand.com/wp-content/uploads/2021/02/Gilles_Deleuze_Claire_Parnet_Abece_d_rioz-lib.org_.pdf. Acesso em: 3 julho 2022.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra e Annablume, 2012.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. 1984. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em 25 fevereiro 2022.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.

MARCONDES, Renan. Mesa 3: O ARTISTA PERFORMER: CORPO DE SÍ E O CORPO DO OUTRO (MARIO RAMIRO, RICARDO BASBAUM E ANA GOLDSTEIN). **O que não é performance?**, São Paulo: Sem título, s.d., p. 32-34, 2015.

NOVAES, Leticia; V, Martha; CARRERA, Natália. **Abalos sísmicos**. 2020. Disponível em: https://youtu.be/kJ_yAwl5iOQ. Acesso em 3 julho 2022.

PARRA, Violeta. **Gracias a la vida**. 1966. Disponível em: <https://youtu.be/w67-hlaUSIs>. Acesso em: 3 julho 2022.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEÑA, Guillermo Gomez. Em defesa da Arte da Performance. **Antropologia e performance**: ensaios Napedra, São Paulo: Terceiro Nome, 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Uvf5ZNEdNQrPE4Jq3c75jyV1pqPXWw16/view?usp=sharing>. Acesso em 15 abril 2021.

PEREIRA, Marcos Villela. **Estética da professoralidade**: um estudo crítico sobre a formação de professores. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2016.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2011.

ROLNIK, Suely. **“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma.** 2003. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Acesso em: 3 julho 2022.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEQUEIRA, Rosane Preciosa. **Rumores discretos da subjetividade.** 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

