



Performance e Escrita Performática

Denise Pedron

Performance e acontecimento

Pensar as práticas performativas é contribuir para implementar formas outras de perceber e de fazer a arte, uma vez que a *performance* reafirma seu lugar de arte livre, que abre brechas no tempo. Pensar a *performance* é pensar um lugar permeável que ocupa espaços do teatro, da dança, das artes plásticas, da música, da literatura, capaz de absorver elementos dessas linguagens e congregá-los ou contrapô-los numa manifestação singular. Um tipo de arte que se faz num processo cognitivo expansivo, que, ao longo da história, não caiu no vazio, ao contrário, foi criando trilhas e, de maneira não sistêmica, aparecendo aqui e ali, explorando limites e se construindo de forma subterrânea, invisível.

Arte de intervenção, “modificadora”, que visa causar uma “transformação no receptor”¹, a *performance* tem no seu potencial de experimentação uma forte marca definidora. Tendo a liberdade de criação como força motriz, a *performance* provoca um questionamento da arte e de sua relação com a cultura, com a vida; e talvez os artistas recorram a ela como maneira de romper categorias e indicar novas direções.

Em relação à escrita de Diamela Eltit, a experimentação está presente sob vários aspectos: no borrar das fronteiras dos gêneros literários, na ausência de narrativa linear, na forte presença do corpo na escrita, no tratamento de temas que tangenciam seu lugar de enunciação de artista, mulher, latino-americana, e no diálogo efetivo e simbólico com o contexto ditatorial chileno.

Considerando a *performance* um espaço de alteridade na arte, o performático, como “lugar de subjetivação”, ressalta seu caráter político. “O performático pode ser considerado como uma forma privilegiada da política no que tem de cálculo e ação estratégica dedicada à

¹ Termos utilizados por Cohen, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 45.



transformação da realidade”². A arte se efetiva na realidade histórico-social e, ao mesmo tempo, constrói essa realidade à medida que a transforma por meio da ação que propõe. A *performance* é, assim, portadora de um forte caráter político pela sua capacidade de criar formas de intervenção social e simbólica.

Uma das características do fenômeno é que “a performance está sempre aberta para o momento presente”³ e, portanto, aberta a transformar e a sofrer transformações. A capacidade transformadora dos agentes e da ação está relacionada ao fato de a *performance* instituir-se como arte “vivencial”. O sujeito vivencia a arte como experiência na qual encontra-se inserido e percebe-se atado, uma vez que suas atitudes adquirem, nesse espaço-tempo, um caráter transformador da própria experiência.

O acontecimento, tal como abordado por Deleuze, comporta a processualidade, a transformação, a criação, a experimentação e a abertura às multiplicidades. Em todo acontecimento há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz “pronto, chegou a hora”, e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna⁴. Se o presente é alteração contínua, ele se torna inseparável de seu próprio ato, e confere à ação que se desenrola no tempo e a quem a vivencia, a possibilidade constante da mudança, “pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio”⁵.

Definindo de maneira ampla, a *performance* é uma ação que modifica o tempo-espaço em que se insere, modificando os participantes (agentes envolvidos na ação) e, por extensão, outras atividades que eles venham a realizar. E é exatamente nessa força modificadora que reside a substância do ato performático.

O estado da ficção, o de uma realidade suspensa a ser vivenciada por um tempo determinado, confere à performance o lugar de exercício da liberdade, que começa no *performer*, livre para criar, vivenciar seu processo e percorrer o roteiro no seu tempo, na atmosfera do presente, e termina no participante. É o querer e o poder agir e construir

2 Ravetti, G. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: Hildebrando, A.; Nascimento, L.; Rojo, S. (orgs). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: Nelap/Fale/UFMG, 2003, p. 34.

3 Goldberg, R. L. *Performance Art*. From Futurism to the present. New York: Thames and Hudson, 1988, p. 20.

4 Zourabichvili, F. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 15.

5 *Ibidem*, p. 48.



coletivamente a realidade daquele momento que se coloca como questão para o espectador. A opção está oferecida por uma obra aberta, lacunar, que se permite preencher (não no sentido de totalidade, mas de permanente construção) com o inesperado, com a ação não programada, inscrita nesse universo não apenas ficcional, mas também vivencial. Diante da *performance*, “o espectador descobre-se como ‘corpo vibrátil’⁶ e é a partir das sensações que ele irá situar-se no mundo.

A *performance*, na medida em que afasta o sentido do racional e o aproxima do acontecimento, afirma-se como uma “experiência física plurissensorial”⁷ que coloca em jogo as sensações e impressões corporais dos participantes. É a sensação instantânea e pontual que possibilita a obra de arte. Afinal, “a realidade sensível corpórea é invisível, mas não menos real que a realidade visível e seus mapas”⁸.

Performance, literatura e autorreferencia

Para focar a literatura numa perspectiva performativa – elemento de inserção da voz do sujeito no mundo – é preciso perguntar: em que medida o lugar de enunciação de um sujeito se faz presente em sua ficção? E quando o autor ocupa um lugar equivalente ao do performer, construindo sua arte a partir de questões autorreferenciais?

Do lugar de escritora, Diamela Eltit reflete sobre o próprio fazer, ressaltando o caráter processual, aberto e sujeito a constante questionamento que confere à escritura:

considero que sou habitada por uma artesã que deve revisar em cada oportunidade suas técnicas, uma narradora que escreve em mim e que mais que respostas mantém perguntas, mais que certezas, dúvidas e que está aberta a recolocar-se do começo ao fim⁹.

A escritora assume o papel de artesã e narradora, figuras que a habitam e lhe permitem falar através da literatura. A partir de si mesma, institui as faces míticas que vivencia através da criação dessas personas. Além disso, as próprias personagens dos romances de Eltit, pelo grau

6 Rolnik, S. O corpo vibrátil de Lygia Clark. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 30 de abril de 2000, p. 6

7 De Marinis, M. L'azione efficace nel teatro del novecento – fra sinestesia e cinestesia. *Aletria*, n. 7, 2000.

8 Alliez, É. *A assinatura do mundo* – o que é a filosofia de Deleuze e Guattari? Trad. Maria Helena Rouanet e Bluma Villar. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

9 Eltit, D. *Emergencias*. Escritos sobre literatura, arte y política. Ed. y pról. Leónidas Morales Toro. Santiago: Planeta/Ariel, 2000, tradução minha.



de generalidade e ausência de definição individualizada, se aproximam da categoria de *persona*¹⁰, associada ao conceito de *performance*.

Assumindo lugar similar ao do *performer*, travestindo-se nas *personas* que cria, Diamela Eltit nomeia a si mesma por duas vezes em sua escrita. Isso acontece de maneiras distintas: afirmativa em *El cuarto mundo* e negativa em *Lumpérica*.

Em *El cuarto mundo*, o procedimento narrativo de nomeação aparece no final do romance. A narrativa, que se inicia com a voz do embrião no útero (grávido de gêmeos), passa pelo crescimento dos irmãos, sua união no incesto, a concepção de um filho, a gravidez, o parto e o novo nascimento, narrado na última página da seguinte maneira: “Longe, em uma casa abandona à fraternidade, entre um 7 e um 8 de abril, diamela eltit, assistida por seu irmão gêmeo, dá à luz a uma menina. A menina sudaca irá à venda.”¹¹

O que parecia, até esse ponto da narrativa, a voz de uma personagem, converte-se na voz da autora. E se é a autora quem dá à luz, seu filho pode ser lido como a escritura, o romance, o livro que irá à venda, como representação da literatura latino-americana, “do quarto mundo” (*El cuarto mundo*). Ao nomear-se geradora de sua escrita, Diamela atua à maneira do *performer*, assume seu papel de agente de subjetividades, apontando a literatura como força criadora na sociedade latino-americana, e se insere, como sujeito, em sua própria história. A narrativa torna-se a narrativa de ser, de construir um livro, uma época, um país.

Ao falar em nome próprio, a autora fala também em nome de outros, daqueles que a atravessam. Ao mesmo tempo em que se constitui uma identidade, cria-se uma subjetividade múltipla, um descentramento, que permite o aparecimento de outras vozes, outros corpos, outros textos.

Ao pensar a escrita performática e a história literária, Graciela Ravetti afirma que:

Escreve-se como um *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real ‘indomável’ convocando os agenciamentos coletivos¹².

A identidade que se configura a partir do nome próprio assumido se caracteriza por uma contínua desapropriação de si, que permite que o

¹⁰ A esse respeito ver Carvalhaes, A. G. *Persona Performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

¹¹ Eltit, D. *El cuarto mundo*. Santiago: Planeta, 1988, p. 159, tradução minha.

¹² Ravetti, G. *Performances escritas...*, op. cit., p. 33.



‘eu’ se constitua não a partir de uma propriedade (um si mesmo fundacional), mas a partir de uma im–propriedade: a de se constituir como outros que se inscrevem em sua escrita. Em que medida o autor assume em sua escrita o lugar dos agenciamentos coletivos? Para Deleuze, “não existe enunciação individual, nem mesmo sujeito de enunciação. A enunciação tem um caráter social, ela remete a agenciamentos coletivos”¹³.

A formação de identidades móveis que, no trânsito por outras, se transformam através da literatura é afirmada no próprio romance: “Adquiriu outra identidade e foi por literatura.”¹⁴ A noção de personagem é borrada; o que aparece, novamente, são personas travestindo–se continuamente, sendo capazes de ocupar lugares míticos e arquetípicos.

A identificação construída com a narradora e a nomeação da própria escritora relaciona–se ao trabalho do *performer* que, partindo de suas próprias questões e inquietações como artista, acaba por assumir de forma explícita seu lugar de enunciação na arte.

Performance, corpo e escrita performática

Tendo em vista o escopo conceitual da *performance* é preciso pensar a inserção do corpo na escrita – como corpo pulsante, pleno de mudança, de movimentos, de fluidos. Ainda mais porque, de certa maneira, esse excesso de corpo parece ativar a propriocepção do leitor, que acaba por presenciar a narrativa, no ato da leitura, também como corpo. E se na *performance* o corpo como veículo da arte está em evidência, na literatura a forte presença do corpo pode caracterizar a escrita como performática. Na escrita de Eltit, a materialidade do corpo aparece como texto, com poder de “alterar, modificar ordens e significar destino”¹⁵. Narrada a partir da pele, do sangue, do sexo, do balbucio, a ficção de Diamela Eltit apresenta um corpo fragmentado em busca de uma voz. Voz que se constitui como grito, sussurro, balbucio, fala que não se completa, que está sempre por nascer.

Em *Vaca Sagrada*, Eltit traz à tona os fluxos que passam por nossos corpos, “estamos cheios de sangue, mas claro nunca pensamos que estamos cheios de sangue”¹⁶. O corpo se apresenta como “cenário ritual”, como marca do feminino, envolto no sangue, na mentira e na

13 Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Trad. Aurélio G. Neto e Celia P. Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

14 Eltit, D. *Lumpérica*. Santiago: Las Ediciones del Ornitórrinco 1983, p. 20, tradução minha.

15 Olea, R. El cuerpo–mujer. Un recorte de lectura na narrativa de Diamela Eltit. In: Lértora, J. C. (ed.): *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para Textos / Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 91.

16 Morales, T. L. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 86.



sexualidade: “Sangro, minto muito”.¹⁷ O sangue apresenta-se quase como uma obsessão narrativa que permeia todo o romance. “Terminava empapada em meu próprio sangue para não esquecer o que era o sangue.”¹⁸ Olea aponta em *Vaca Sagrada* para uma resignificação de signos femininos desprestigiados culturalmente, como a menstruação, o sangramento: “o desejo se configura como gerador do poder. O sangue configura o desejo.”¹⁹ O corpo se configura como espaço de poder – “o poder de meu sangue”²⁰ –, como uma das marcas que constroem a identidade e definem a sexualidade da narradora.

A sexualidade se afirma como potência construtiva de desejos e racionalizações ao longo de todo o romance. É evidente que uma razão–sexualizada, construindo ações e pré–ocupações (pensamentos, projeções), move a narrativa. O corpo forma pensamento e as ações se constroem como que na tentativa de “alcançar uma correspondência absoluta entre as mentes e os corpos”²¹. A exemplo do que acontece na *performance*, o entendimento da escrita do corpo deixa de ser exclusivamente racional e passa a ser construído pelas pulsões corporais, pelas experiências que perpassam os sentidos. O corpo ocupa o lugar de significante mutável que adquire diferentes significados de acordo com as vivências que o potencializam.

Se o lugar da forma dominante na sociedade ocidental é a razão, a linguagem articulada, o caminho desviante está no corpo, na linguagem deformada, encantatória, como buscava Artaud. A questão é: que corpo se traça a partir dessa escritura?

A partir da aproximação das formulações de Deleuze e Guattari e a escrita de Diamela Eltit, pode-se verificar que o corpo inscrito nessa literatura segue o caminho do Corpo sem Órgãos, passando, assim como na *performance*, pelos corpos desviantes, em busca da desarticulação, da libertação do organismo.

Em entrevista a Leonidas Morales, Diamela Eltit afirma seu trabalho com o que chama “corpos em crise”:

Tenho uma política literária que passa pelos resquícios, pelos pedacinhos do corpo, pelos fragmentos do corpo, sustentado em uma estética e talvez em uma ética. [...] Eu trabalhei melhor do corpo o fragmento... a mão, o rosto, o cabelo [...] Impossibilidade também de fazer eu mesma corpos inteiros²².

17 Eltit, D. *Los vigilantes*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1994, p. 11, tradução minha.

18 Ibidem, p. 51, tradução minha.

19 Olea, R. *El cuerpo–mujer...*, op. cit., 1993, p. 93.

20 Eltit, D. *Los vigilantes*, op. cit., p. 25, tradução minha.

21 Ibidem, p. 175, tradução minha.

22 Morales T., L. *Conversaciones con Diamela Eltit*, op. cit., p. 81–86.



O olhar sobre a sexualidade, na escrita de Diamela Eltit, também vislumbra o animalesco e funde corpos–humanos com características animais à procura de novas sensações ou novas óticas de percepção e, conseqüentemente, outras denominações para sensações já conhecidas, como que em busca de um “devir–animal”, título de um dos capítulos de *Lumpérica*.

Potranca no cio necessita potro, mas não serve para essas etapas, talvez pasto para embrutecer–se. Aproxima a boca copiando seu orifício, inclina o pescoço com delicadeza, o duplo gesto recomeça em sua constância/focinho e voz transcorrem simultâneos: quem a escuta insiste nas queixas, quem a olha sofre de tanto descaramento, quem a lê linear ritual persegue, quem a pensa deseja suas ancas²³.

Trata–se aqui do devir como “processo transversal de subjetivação”, tal como formula Guattari. Com o devir–animal, Eltit desloca a economia do desejo, produzido a partir das relações sociais, e o transfere para uma subjetividade além do masculino e feminino, para uma subjetividade de animal, instintiva. Essa mudança de ótica tão radical não só aproxima o homem do animal, mas também contribui para quebrar as dicotomias comumente validadas entre masculino–feminino; homem–animal. Pela maneira fragmentária e desarticuladora de sua escrita, Eltit refaz os corpos feminino e masculino, explorando perspectivas que operam na fronteira e rompem com as construções de gênero dicotômicas da sociedade patriarcal, em busca das experiências de materialidade dos corpos “como processo de experimentação de identidades móveis, transitórias”²⁴.

O corpo se constrói como palavra, trazendo para a escrita as experiências nele inscritas. Eugênia Brito ressalta que:

ao escrever o faço com todo meu corpo, em um ato em que nenhuma de minhas partes está ausente. Página a página, imprimo a relação que esse corpo tem com a cultura em que estou inserida, da qual meu corpo é produto e interrogante²⁵.

A inscrição do corpo na escrita, além de ressaltar seu viés performativo de implicação do sujeito na própria escrita, faz com que a

23 Eltit, D. *Lumpérica*, op. cit., p. 61. Tradução minha.

24 Richard, N. *Intervenções críticas: arte, cultura e política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 89.

25 Brito citado por Farina, S. Reflexiones en torno a emergencia de una escritura femenina. In: Buarque de Holanda, H. *¿Nosotras latinoamericanas?* Estudos sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1987, p. 47.



palavra adquira uma força corporal, falando também aos sentidos do leitor. “O corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições)”²⁶ e, de maneira duplamente performática, se constrói como palavra ao mesmo tempo em que confere à palavra dimensão corporal.

Corpo, leitor e escrita performática

Nessa escrita performática, o lugar do corpo e de seus sentidos são o ponto de partida para a experiência de uma relação, através da qual me significo e significo o outro. Isso ocorre também na leitura, uma vez que o sentido pode ser visto como decorrente da ação, da sensação que o texto produz no leitor. Ler deixa de ser um ato decifratório e, como na *performance*, se torna um ato de produção de sensação e de sentido, no qual o leitor é participante ativo. “Na escrita performática os leitores são levados a construir seus próprios e delirantes paradigmas de vida.”²⁷

O texto, na *performance* e na escrita performática, é um espaço aberto para a construção de sentido a partir das lacunas, na criação de uma linha de fuga, entendida no sentido deleuziano como vetor de desorganização ou desterritorialização, que implica sempre em transformação. A ausência de uma narrativa linear e a disseminação de pequenas brechas, presentes nas contradições, abrem as possibilidades de leitura, ampliando o sentido. Torna-se impossível a verificação dos fatos narrados e o estabelecimento de uma lógica que indique a trajetória ou o destino das personagens, uma vez que a veracidade dos acontecimentos é minada todo o tempo por pequenas incertezas que se espalham pelo discurso. “Esqueci a parte mais concreta dos acontecimentos e conservo apenas imagens, pedaços de imagens, palavras sem imagens.”²⁸ Nesse lugar, o que está em jogo não é a unidade do texto e sim “a construção de si, construção sempre a refazer, inacabada”²⁹. Assim como na *performance*, “o que está em jogo não é a representação do drama burguês, mas, sim, o próprio sentido da existência”³⁰.

Para pensar a relação texto-leitor, e esse último num papel ativo na produção da significação, é preciso pensar na escrita aberta, ou em

26 Ravetti, G. Performances escritas..., op. cit., p. 34.

27 Ibidem, p. 34.

28 Eltit, D. *Los vigilantes*, op. cit., p. 41, tradução minha.

29 Lévy, P. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 36.

30 Rojo, S. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Trad. Ana Esteves dos Santos e Miquilina Barra Rocha. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 62.



processo, que se faz e refaz a cada leitura, com portas de entrada diferentes para diferentes leitores. Essa escrita plural não se estrutura na comunicação de mensagens e sim como “solicitação”, um convite que se abre aos leitores. Para Compagnon, o que prende o leitor ao texto, em primeiro lugar, é a solicitação, a paixão que o texto desperta nele, e não a significação. “A solicitação faz parte do sentido, do valor que atribuo ao texto: ela é um componente autêntico dele, produzido pelo ato da leitura.”³¹

Nessa perspectiva, a leitura adquire a dimensão de um ato perceptivo, que envolve o leitor com seu corpo, suas impressões, seus desejos e não apenas apela ao seu intelecto; procedimento semelhante ao da arte de participação ativa, como a *performance*. Sendo ele mesmo uma “pluralidade de textos”, o leitor traz sua história e experiências pessoais para a leitura e assume um papel ativo na construção dos textos que lê, dialogando com eles e participando na produção plural de sentidos. Na escrita aberta, a ser recriada, o leitor participa também com seu corpo, sua respiração, suas sensações. A leitura se torna, então, um investimento corporal que vai além da produção mental de sentidos; e a palavra passa a ser vista, como aponta Merleau-Ponty, como um acontecimento que se apossa do corpo e age sobre ele provocando sensações e circunscrevendo zonas de significação. Ao propor um retorno à dimensão do fenômeno, considerando que “todo saber se instala nos horizontes abertos da percepção”³², na tentativa de diminuir os prejuízos causados pela racionalidade clássica, o filósofo aponta uma chave de leitura para escritas que negam o paradigma da compreensão e do entendimento exclusivamente racional e que, também por isso, podem ser chamadas performáticas. Não há o que entender, já que não se trata de interpretar.

As imagens ou as sensações mais simples são, em última análise, tudo o que existe para se compreender nas palavras, os conceitos são uma maneira complicada de designá-las, e, como elas mesmas são impressões indizíveis, compreender é uma impostura ou uma ilusão³³.

Ler escritas performáticas é abrir uma zona de incerteza, de vivência de conceitos outros, é perceber-se numa sonoridade diferenciada que leva a experiência da leitura a passar pelo corpo e o atravessar, fazendo-o vibrar em outra frequência que não a cotidiana. Nesse sentido,

31 Compagnon, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999, p. 220.

32 Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos A. Ribeiro de Moura. Rio de Janeiro: Martins Fonte, 1991, p. 280.

33 *Ibidem*, p. 38.



a leitura compromete o corpo; se “ler é fazer trabalhar nosso corpo, a leitura seria o gesto do corpo, pois lê-se com o corpo [...] e na leitura todas as emoções do corpo estão presentes”³⁴.

A presença do corpo (desejos, fluxos, intensidades) desconstrói o lugar da racionalidade e ativa o leitor, também através de seu corpo, a participar da força sensorial da palavra, da linguagem encantatória, feita de sonoridade e conceito. A forte presença do corpo na escrita reforça a leitura como experiência perceptiva, acontecimento que se vivencia, lugar de significação aberta, a ser construída na coexistência simultânea e na interrelação texto–leitor. Ao colocar o leitor–participante nesse lugar, ao mesmo tempo desconfortante e prazeroso, o texto o ativa, impelindo-o a se perceber como corpo imerso na experiência de seu próprio presente, repleto de pulsões e desejos que o levam a vivenciar novas percepções e devires. O texto performático afeta o leitor e, na ação presentificada da leitura, gera a própria escrita.

Ao estender a noção da performatividade ao campo da literatura, quero abrir a possibilidade de pensar o performático e sua disseminação como “uma das vias privilegiadas de materializar os fluxos criativos que atravessam a contextualização contemporânea”³⁵.

Para ampliar a discussão, é possível afirmar que a poética da *performance* contemporânea, ao abandonar a transmissão de mensagens, rompe os tecidos significacionais e adquire a função de catalisar operadores existenciais, promovendo uma “refundação do político contra a ameaça de extinção da espécie humana no planeta”³⁶. A arte performática opera, assim, na dissolução de sentidos determinados, abrindo espaços de alteridade e se mostrando capaz de produzir subjetividades mutantes e promover intensidades sensoriais não–discursivas.

* Denise Pedron possui graduação em Letras, mestrado em Estudos Literários e doutorado em Literatura Comparada pela UFMG. É professora no curso técnico em Artes Dramáticas do Teatro Universitário da mesma instituição. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em História e Teoria Teatral, atuando como pesquisadora, principalmente, nos seguintes temas: crítica teatral, processos criativos em *performance*, intervenção urbana e teatro contemporâneo.

34 Barthes, R. citado por Casa Nova, V. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, Pós–lit, PUC Minas, 2002, p. 32.

35 Ravetti, G. *Performances escritas...*, op. cit., p. 33.

36 Guattari, F. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lucia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992, p. 33.