

O Conflito performático

Elisa de Magalhães

Não me vejo olhando a mim mesmo, um rosto na superfície manchada do espelho, mas, como um observador isento situado no alto de uma cordilheira, contemplo um desenho accidental da natureza, colossal, acima de qualquer crítica.

Anatole Vasanpeine

Mas porque acontece amiúde que o agente e o paciente sejam uma só e mesma pessoa, foi necessário aos hebreus formar uma nova e sétima espécie de infinitivos que exprimissem a ação referida simultaneamente ao agente e ao paciente, isto é, que tivesse a forma ativa e passiva.

Barukh Spinoza

Do direito de olhar e do direito de olhares.

O estabelecimento de uma relação é o acontecimento inicial de toda performance. É o performer e o(s) outro(s), o performer e a câmera fotográfica ou de vídeo: o “performer e” seria a característica da performance.

Toda relação só se estabelece a partir do desejo, na disponibilidade ao acolhimento do outro, no conflito e na violência derivados do face-a-face/corpo-a-corpo. A performance pressupõe o direito de olhar e o direito de olhares, pressupõe a alteridade, mesmo quando a troca entre um e outro é da ordem do impossível – a alteridade radical. Assim, como a performance em vídeo ou em foto pode ser o encontro com a alteridade radical? Como pode haver um encontro impossível? E quando o performer contracenar com, por exemplo, um vídeo? A performance acontece, e só, “diante de”¹.

Que conflito é esse e o que resulta dessa experiência para o corpo performático? E o espectador, ao experienciar uma performance, não será ele próprio um (outro) corpo performático? Posso considerar, nessa relação a cidade como corpo? Essas foram questões gerais que nortearam minha pesquisa de pós-doutorado *Corpo a Corpo* ou

direito de olhares, que desdobra-se agora, mais especificamente, na questão do conflito performático. Que conflito é esse? Com quem? Quem é esse outro capaz de provocar uma violência nessa relação corpo-a-corpo? De que alteridade estamos tratando?

Ao longo deste ensaio, vou respondendo a estas questões. Todavia, estabeleço de início uma provocação, trazendo uma citação de tirada de contexto – no caso, da retórica –, mas que cai como uma luva para a presente discussão, e que reforça o caráter performático que as coisas podem ter, e que estendo para o que quer que seja: se a performance só acontece no estabelecimento de relação, estamos falando de um jogo de sedução e desejo. Diz Lyotard:

“Seria necessário ampliar a ideia de sedução (...). Não é o destinatário que é seduzido pelo destinador. Este, o referente, o sentido, não se deixa seduzir menos que o destinatário [...]”².

Estamos falando aqui de direito de olhar e direito de olhares, jogos de sedução e desejo característicos da performance, característicos da relação com a obra ou experiência artística. Adorno fala do tremor do sujeito perante a beleza, na *Teoria Estética*, citando *Fedro*, de Platão.

(...) essa febre sagrada que [...] apodera-se do amante quando vê o amado, pois este lhe lembra a visão da divindade. Ali, diz Adorno, o sujeito se deixa atingir, afetar pelo objeto, mas esse toque recíproco não produz feridas; o sujeito não apaga nem submete o outro a si mesmo num gesto prepotente. Experiência erótica e estética também define, segundo o velho ensinamento platônico, a experiência do conhecer verdadeiro, isto é, da união entre *Eros* e *Logos*.³

Talvez seja a partir desse tremor que se estabeleça a ética do direito de olhar e do direito de olhares. Entre quem vê e vê que é visto e quem olha vendo que também é olhado, há um permanente estado de suspensão, de impossibilidade, que alterna cegueira e visão; aí situa-se o jogo que vai determinar o estabelecimento das regras, cada um dos lados tentando continuamente ultrapassar as fronteiras estabelecidas, numa relação de dívida e débito que reveza quem paga e quem recebe, e que é perene. Ainda que o performer possa estar em estado de cegueira ou que o espectador também esteja em estado de performance numa situação de sensível absoluto e totalmente no escuro. É um estado de cegueira que vê sem olhos.

Antes de continuar, é preciso estabelecer o que seria o direito de olhar e o direito de olhares. Essas expressões e o sentido delas extraio de um texto de Jacques

Derrida *Une lecture des droit de regards*⁴, no qual ele joga com questões do direito francês para falar sobre o olhar e suas fronteiras no que tange o outro. Neste texto, faço uma distinção bem simples: o direito de olhar para o que se refere a uma relação simples eu/outro e para quando a fronteira entre o que posso olhar e o que não posso é estabelecida nesse jogo face-a-face – mas a condição da fronteira é ser ultrapassada; direito de olhares para as relações mais de um, para quando trato a cidade ou o corpo social como corpo, mas com muitas vias e trilhamentos de olhares possíveis e, ainda, para quando as fronteiras entre o público e o privado são embaçadas pela dificuldade de se estabelecer estes limites, numa realidade superexposta, como a que vivemos contemporaneamente.

“Privado de limites objetivos, o elemento arquitetônico passa a estar à deriva, a flutuar em um éter eletrônico desprovido de dimensões espaciais, mas inscrito na temporalidade única de uma difusão instantânea.”⁵

Da metáfora.

Gosto de tomar como metáfora perfeita para a relação estabelecida na ação performática, entre o corpo performático e o corpo que vê, o evento cosmológico do buraco negro. Lá, tudo é gravidade pura, não existe como lugar, seria um vórtice atópico e o seu entorno é chamado de horizonte de eventos. Tudo o que dele se aproxima é atraído e passa a girar em sua mesma rotação, até ser “engolido” pelo buraco. No entanto, o que, aparentemente desaparece, transforma-se, torna-se singularidade, é assim que os físicos chamam o “interior” do buraco negro, ou, tudo o que se transforma dentro desse campo de gravidade pura, torna-se outro, da mesma matéria: só se pode estar “diante de”, se se estiver disponível para a transformação, tanto o corpo individual, como o corpo coletivo.

Se levarmos em conta que o real está sempre encoberto por um véu metafórico, que ele é inalcançável, então em certa medida essa transformação é também metafórica, como se tudo o que ocorresse nessa pele do mundo que recobre o real fosse da ordem da metáfora.

D'O amante detalhista.

Este é o título de um pequeno livro escrito pelo escritor argentino Alberto Manguel, que conta a história de um certo Antoine Vasanpeine, que morava em Poitiers, na França, no início do século 20⁶. O curioso da história é como Manguel relaciona a vida

cinzenta e sombria de Vasanpeine – a história é um misto de ficção e realidade - à cidade, sua arquitetura, topologia, cultura e ao modo de vida. Logo no primeiro capítulo, tomamos conhecimento da infância medíocre e cinza do personagem e que acabou determinando seu modo de vida e de morte, ou, como o autor mesmo diz, “algo mais profundo, mais inspirador atraiu Vasanpeine para o reino dos pormenores e o afastou do reino das generalidades.”⁷ O personagem, desde criança desenvolvera uma atenção especial para os detalhes dos corpos, não o interessava o corpo inteiro. Antes dos 19 anos, ele vai trabalhar em uma casa de banhos francesa. Ele ficava atrás de um balcão quase totalmente fechado, que o impedia de ver o freguês, a não ser as mãos que passavam pelo pequeno guichê, no qual trocava dinheiro por sabonete e toalha. Cada uma das mãos que ali apareciam eram, para ele, fontes de enorme prazer, independentemente se fossem masculinas ou femininas, desde que fossem prazerosas a seu olhar. Rapidamente, ele descobre que as madeiras que separavam os pequenos cubículos dos banhos possuíam finas rachaduras, pelas quais podia olhar quem entrava ali, desde que as mãos chamassem inicialmente sua atenção. No entanto, ele não queria ver o corpo inteiro, o que o excitava era poder ver pequenos fragmentos de um corpo que não o interessava se era gordo ou magro, velho ou novo. Eram os pedaços de corpo que o mobilizavam.

Vasanpeine aprendeu a fotografar e passou, então a capturar ao acaso, sem escolha prévia, os fragmentos de corpos a partir das frestas dos madeirames que separavam os cubículos na casa de banhos. Em seu diário, ele escreveu, por volta de 1925: “Contento-me em calcular o comprimento deles a partir da parte que me foi dada apreciar. Não gostaria de ver mais. *A totalidade não deixa espaço para o desejo.*”⁸ Vasanpeine um dia apaixonou-se por uma forma arredondada que viu através da fresta. Não se contentou em somente fotografá-la e resolveu mudar sua forma de operar; seguiu pelas ruas da pequena cidade de Poitiers aquele corpo, que não identificou como homem ou mulher, até sua casa, no segundo andar de um sobrado. De alguma forma ele subiu para fotografar o corpo através da janela, qualquer parte dele que se apresentasse à câmera. O barulho do aparelho na hora do clique chamou a atenção da pessoa para a janela e Vasanpeine caiu. Apreensivo com sua possível revelação, correu para casa e espalhou na cama as fotos das partes dos corpos acumuladas por ele, e deitou-se, rolando de prazer sobre elas. Depois, acendeu um fósforo e ateou fogo à casa, suicidando-se em seus detalhes.

Tomo emprestada a história de Anatole Vasanpeine escrita por Manguel como alegoria, ou metaforicamente, como a imagem que é vista, simultaneamente como mágica

e como corpo. Partes dos corpos reunidos eram, ao mesmo tempo corpos e um só corpo. Alegoria e metaforicamente, também, como a relação de Anatole Vasanpeine com a cidade, desde sua infância, e que acabou por determinar sua relação com a imagem, de seu corpo com os corpos fragmentados e com o corpo da cidade. Arrastado por suas fotografias ou pelo corpo formado por elas, a tentativa de aproximar-se de seu objeto de desejo, do real, acaba por levá-lo à morte, ou por transformá-lo na mesma matéria que as fotos – cinzas.

Da ética e ainda performance.

Estar em relação, seja lá com o que/quem for pressupõe uma ética. Que ética é essa? A ética começa no acolhimento, na recepção do outro: na face. É o outro que chama o eu à existência. “Não sou eu – é o Outro que pode dizer sim.”⁹ Se é assim, a relação face-a-face já começa com uma dívida. E mais: essa alteridade é condição do ético e é o que constitui o outro em mim: *é aquilo que sempre escapa, que só se pode reconhecer no outro*. A alteridade levinasiana corresponde ao êtimo na constituição do sujeito lacaniano. E essa alteridade, esse outro é desejo porque o desejo no outro é desejo de uma exterioridade. O outro como todo outro, possibilidade de alteridade infinita, labirinto de diferenciações.

Ética, desejo, alteridade infinita, labirinto: constitutivos de relações. Se o face-a-face, se a relação com o outro, a abertura ao infinito do outro já começa com uma dívida, então isso pressupõe uma espécie de traição constitutiva da relação, na medida em que só se reconhece o outro em mim pela diferença, pelo que escapa, pelo que não conceitua. Ou, dizendo de outra forma, a traição, o perjúrio é tão originário quanto a ética: a linguagem é o primeiro gesto ético e já é traição.

Mais que uma relação, a experiência mesma é a relação que se estabelece no infinito espaço assimétrico entre eu e o outro e é estampada na nudez deste que me convoca à palavra, que me invade violentamente com a demanda da ética e que, por isso, me institui como eu.

A relação com o outro é linguagem, é o acolhimento do rosto do outro, que Lévinas vem chamar de face-a-face.¹⁰

Da crueldade sem álibi.

Abrir-se ao infinito do outro é estar disponível a um sentimento de algo ilimitado, sem barreiras. Freud chama isso de sentimento oceânico, ideia que ele lança em

texto de 1930, *O Mal-Estar na Civilização*. Para o psicanalista, a constituição do eu vai criando fronteiras, que, embora não permanentes, são limites que desfazem ou embaçam esse sentimento oceânico. Como se o eu viesse limitar impulsos instintuais primitivos que fossem capazes de destruir o(s) outro(s): o princípio do prazer, segundo ele, é o programa que estabelece a finalidade da vida, e é contraposto ao princípio da realidade que instaura o sofrimento, o sofrimento com outro, como o princípio da necessidade das relações: porque algo pode nos ameaçar, precisamos de relações com outros seres humanos. Todavia, essas relações precisam ser estabelecidas por uma ética, na medida em que a realidade do mundo externo não pode matar a busca do prazer. É preciso que esse desejo à felicidade original permaneça, mas que a satisfação do gozo seja feita com cautela, protegida do sofrer, ou que a sujeição dos impulsos instintuais de busca do prazer não seja sentida tão dolorosamente, ou que seja uma domesticação. Em texto anterior, *Totem e Tabu* (1912-1913), Freud discute o tabu do incesto em muitas civilizações, como um freio a uma crueldade originária, talvez própria da humanidade (Freud fala sobre o incesto à luz da antropologia social do final do século 19, início do século 20, já revisada por muitos estudos antropológicos mais contemporâneos. O que interessa aqui é a discussão de uma possível crueldade própria ao homem). Mas que crueldade é essa?

Para proceder à desconstrução do pensamento freudiano, agora à luz da realidade econômico-política da globalização, Jacques Derrida fala dessa crueldade como um estado da alma da psicanálise, uma crueldade da psique não sanguinária, como se o horizonte psicanalítico apropriado fosse o do sofrer, “do sofrer por sofrer, do fazer-sofrer, ou do fazer-se ou deixar sofrer *pele*”¹¹. Uma crueldade sem alibi, soberana, inelutável: uma pulsão de agressão. O filósofo fala de uma psicanálise impossível fora do eu, considerando o outro, um coletivo: o corpo psíquico como um corpo social múltiplo. É preciso desconstruir a psicanálise para que ela possa existir nesse espaço público, nesse novo cenário.

Ora, o que chega, o acontecimento do outro como chegante, é o impossível que excede e sempre derrota, às vezes cruelmente, o que a economia de um ato performativo supunha produzir soberanamente quando uma palavra já legitimada se prevalece de alguma convenção.¹²

O “controle cênico” (Derrida usa a ideia da estrutura da psicanálise como uma cena teatral) do espaço coletivo é da ordem do impossível, porque quem chega é imprevisível, o que transtorna a ordem e a economia da hospitalidade. Não há como

programar, porque todo evento é surpreendente. Portanto, a cada evento, ou a cada chegada, inaugura-se um novo princípio.

Essa pulsão de agressão desencadeia uma outra pulsão, a do poder, que, segundo o filósofo, está aquém e além de todo o poder, e que organiza a ordem do simbólico. O novo evento “pede análises inéditas, novos axiomas e novas estratégias.”¹³ Estratégias de caminhos ou de vias indiretas que anunciem a ligação entre a ética, o político e o jurídico, que levem em conta as diferenças, por isso o trilhamento de uma via indireta, da indireção e do meandro, uma via labiríntica, que possa conter a pulsão de crueldade. Mas onde começa e onde termina a crueldade? Uma ética, uma política e um direito, poderiam pôr um fim nisso? E, no entanto, não se pode considerar uma crueldade universal, tão pouco um discurso psicanalítico majoritário. Não se pode esquecer que a psicanálise tem como berço a Europa do início do século 20, cenário completamente diferente do mundo globalizado contemporâneo.¹⁴

Do Direito *versus* justiça.

Se, como afirma Derrida, a ética é pervertível na origem, o perjúrio original ou estrutural é a condição positiva da ética. E, no entanto, embora a ética seja pervertível, nunca se sabe quando de fato ela está pervertida, porque ela está num espaço indecível entre a justiça e o Direito. A ética é o momento mesmo da decisão, imediatamente antes da tomada de posição. A decisão carrega a violência do Direito. A fundação do Direito é sempre violenta, é da ordem da regra, é reguladora. A justiça, por outro lado, seria da ordem da ética, alteridade radical do Direito. Não há justiça na aplicação da lei, porque a lei é regra, visa sempre o universal, o público, não leva em conta as singularidades, o privado. Já a ética pressupõe o olhar do outro e o desnudamento do eu, o desarmamento, a disponibilidade para a chegada do outro como evento. O olhar do outro me ordena que eu crie novas vias, novas estratégias; não necessita do conhecimento do conjunto de regras que formam o Direito. Se a linguagem, como disse anteriormente, a partir do pensamento de Lévinas, é o primeiro gesto ético, então, diz o filósofo, a ética está antes da linguagem e a filosofia repousa sobre ela. Nesse sentido, posso dizer que a ética pressupõe o despojamento do logos, da racionalidade - é da ordem da loucura, da irresponsabilidade.

Do conflito performático.

O corpo performático está sempre em relação, como vimos dizendo ao longo desse ensaio. Mas o que mais me interessa nesse jogo – pois trata-se de um jogo – é a relação com a alteridade, e mais ainda com a alteridade radical. É no momento da experiência performática, que há a ruptura do corpo performático, e chega sua alteridade como extimidade, numa diferença tão radical, que ele surge como anticorpo, como fármaco de corpo.

Trago a ideia de *phármakon* que Derrida desenvolve em *A Farmácia de Platão*¹⁵. Neste ensaio, o filósofo compara a escrita ao *phármakon*, na medida em que ambos têm o caráter de suplência, ou melhor, carregam neles sua suplência. A partir da leitura de Fedro, de Platão, na passagem em que Sócrates fala do anúncio que *Theut* faz da escrita para *Thamous*, como um *phármakon* para a memória. Nesse texto Derrida mantém a palavra grega, em vez de suas traduções comuns para remédio, veneno e droga, no sentido de “preservar o que ele considera um dos objetivos de Platão ao apresentar a escrita como *phármakon*: mostrar que não há remédio inofensivo e que o *phármakon* não poderia ser simplesmente maléfico, ou benéfico”¹⁶. A escritura é veneno e é remédio para a memória, é “aparência” e não a verdadeira sabedoria, pois esta estaria junto àquela que fala e seria legitimada por ela. Ele lembra a discussão platônica da ligação natural entre o pensamento e a voz, naturalidade que foi perdida na escrita. Como se a escritura como suplência do pensamento falado viesse de fora e, por isso, estivesse aquém da verdade, pois a verdade está na fala, que é pensamento vivo e não na escrita, e daí a comparação com o *phármakon*.

É essa ideia de jogo duplo e de suplência que quero tomar para o desenvolvimento do conflito performático. Do corpo que performa surge o anticorpo, ou o *phármakon* que o próprio corpo carrega; ele é sua alteridade radical. Radical porque não há uma alteridade somente, mas alteridades: “há mais de um, deve haver mais de um.”¹⁷. Mas a alteridade radical é aquela com a qual não há troca, quando a comunicação é impossível, é rastro: “a marca de ausência da presença”¹⁸, ou é *différance*, movimento do qual a coisa mesma sempre escapa, só há *différance* na impossibilidade. O performer é corpo e anticorpo, o corpo é seu próprio *phármakon*.

Se tomamos a ideia de Derrida de que a fala é o pai e a escrita é o filho, e que o filho depende da referência do pai para manter-se vivo como a fala, que é viva, então “a inscrição é, pois a *produção do filho*, ao mesmo tempo que a construção de uma *estruturalidade*”¹⁹, é da ordem da metáfora. E a escrita separada do sujeito-falante é um

parricídio. A escrita é apresentada como remédio, mas recebida como veneno para a memória. É jogo de presença e ausência.

O corpo performático é corpo e corpo-imagem: sua [a]presentação é presença e ausência, ao mesmo tempo. Porque aquilo que se [a]presenta é sempre mais de um, é a apresentação do corpo e seus rastros, seus espectros. Como se o corpo-imagem mimético (aquele que tem caráter de alegoria benjaminiana, que se mostra não como imagem especular da realidade, mas com traços do real) pudesse avessar-se para dar a ver seu fundo, que, no entanto, não pode ser visto, mas vislumbrado, é a chegada do evento: a apresentação, a mostra é aquilo que resta, que se dá a ver na apresentação.

Nesse jogo entre o que se mostra e o que se apresenta como ausência, rastro, há ainda o espectador. Aquele que olha, ao experienciar uma performance, não será ele próprio um (outro) corpo performático? Até que ponto espectador/observador/participante e artista entram no labirinto? Quem vai na frente, quem segue? Até que ponto o direito de olhar[es] concede a quem observa a liberdade de entrar completamente no labirinto? Não se estará sempre em dívida?

Do risco da experiência no conflito.

Para ver é preciso deixar-se levar à beira do horizonte de eventos para correr o risco de transformar-se. Disponibilizar-se, abrir-se ao outro, ao infinito do outro e hospedá-lo. Colocar-se no lugar da dívida, no lugar ético por excelência, o momento do tremor. A chegada do corpo performático como evento já tem potência transformadora, por isso os dois entram ao mesmo tempo no labirinto. É a intensidade do jogo entre o ver e a cegueira que vai determinar a liberdade do direito de olhar[es]. Estar na relação, “diante de”, corpo-a-corpo, face-a-face, pressupõe uma disposição para o acolhimento. E não há acolhimento sem conflito.

O conflito, que aqui localizo na performance, estendo a qualquer relação com a experiência artística. Parafraseando Frederico Morais em seu texto do catálogo da exposição “Cildo Meireles, algum desenho [1963 – 2005]”, tudo é performance. Em determinado momento do texto ele diz:

Mas alguém poderia objetar: se tudo é ou pode ser denominado desenho, nada, então, é desenho. É verdade. Porém, cabe ressaltar, contra-argumentando: é qualquer coisa que faça um artista, pois sendo ele autor, esta qualquer coisa que ele faz revela uma articulação significativa: estruturas visuais, relações de tempo

e espaço, forma, um comentário sobre a vida e o mundo, sobre a cultura e a própria história da arte.²⁰

Desdobrando o raciocínio de Frederico para a linha de pensamento deste texto, quando digo que tudo é performance é porque há algo de performático que antecede todo e qualquer trabalho de arte, seja ele apresentado como for, em qualquer meio ou como experiência, vivência. Há sempre a performance que antecede até mesmo a performance. Em “O Averso do Imaginário”, Tania Rivera fala da performance como um ato de perda, na medida em que a performance só há na apresentação do(s) performer(s). Finda a ação, nada mais existe e ela constitui-se, portanto, como um ato de perda. De acordo com Rivera, então, a performance só existe na relação corpo a corpo²¹.

Todavia, se tomar como premissa que tudo é performance, então posso dizer que toda e qualquer experiência artística é sempre um ato de perda, na medida em que para estar na experiência, é preciso disponibilizar-se diante de, diante do que for; de outra forma não há experiência. A relação do espectador/observador/vivente com aquilo que ele vê, acaba sempre em perda porque, finda a relação, acaba a experiência.

Sendo assim, penso em formas novas como foto-performances ou vídeo-performances. Não quero categorizá-las, na medida que a criação da categorias, por si só já engesse a ideia da performatividade de tudo –, ou do humano, se quisermos assim. As novas formas são desdobramentos do que há, são como devires que já estivessem presentes e se apresentassem, apontando sempre para um por-vir. Foto-performances ou vídeo-performances não são, a meu ver, performances inscritas em outros meios. São performances e são fotografia ou vídeo e, da mesma forma que a performance ao vivo requerem uma relação corpo-a-corpo, no caso da foto ou vídeo-performance, embora a relação pareça acontecer entre o corpo do espectador e a imagem do corpo do performer, na verdade são os dois corpos que se encontram, ou, no limite, a imagem entendida também como corpo.

Em *Filosofia da Caixa Preta*, Vilém Flusser, tomando a criação do aparelho fotográfico como ponto de partida para o deslizamento da existência humana da estrutura linear para a estrutura do saltar quântico, diz que a imagem contemporânea implica em magia e que o receptor está programado, como num jogo, para um comportamento mágico. Por isso a urgência de uma filosofia da fotografia, para que a práxis fotográfica seja conscientizada, na medida exata “das possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos, a única revolução ainda possível.”²² Nesse sentido,

tomar a imagem, não magicamente, mas a imagem vista a partir da sua tomada, de sua captação, é vê-la como possibilidade de corpo, é vê-la como performance.

Como resolver o conflito entre o tudo é performance, a partir do tudo é desenho, de Moraes, com o ato de perda da ausência do performer, de Rivera? Creio que isso já está respondido no início deste texto, e o que resulta dessa experiência para o corpo performático é o que resulta de qualquer experiência. Tudo é ato de perda. E todo instante é sempre novo. Portanto, a vida é, simultaneamente, um ato de perda e um gesto ao novo. Desconstrução. Viver é ato de perda e assim o humano está em permanente estado de performance.

E porém, algo é diferente quando o gesto aparece como elemento essencial, como um traço característico da imagem geral da existência, que é transmitida pela arte. (...) do gesto que sempre de novo, em diferentes formas de movimento, representa a mesma situação do homem – a sua posição não-central que só é compreensível como “diante de”.²³

Ao longo deste ensaio, propositalmente não fiz referência a nenhuma performance ou experiência artística em particular, porque falo aqui não deste ou daquele artista ou desta ou daquela experiência artística, mas falo da experiência de arte em geral. Claro, assim como pesquisadora, sou artista e sempre enuncio a partir de minha experiência no próprio trabalho ou com e no trabalhos de outros, performances, ações e experiências que vi e das quais participei. A experiência performática é rica e cheia de desdobramentos sensíveis que a linguagem não dá conta, é preciso estar sempre em invenção. A simples referência a este ou àquele trabalho/experiência acaba por reduzi-lo nas suas infinitas possibilidades de recepção. Posso descrever um trabalho, mas a experiência dele é irredutível à palavra. Por isso, o próprio texto – e espero que tenham feito boa viagem pelos seus meandros – acaba por ser uma experiência performática, na medida que exige de quem o lê a disponibilidade para acolhê-lo. Como estar à beira do horizonte de eventos, na abertura ao “diante de”.

1 Sobre a performance ser somente “diante de”, remeto a meu ensaio *Corpo a Corpo ou Direito de Olhares*, nos Anais do 24º Encontro Nacional ANPAP em <http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s2/maria-elisa-campelo-de-magalhaes.pdf>

2 LYOTARD, Jean-François in CASSIN, Bárbara. *O Efeito Sofístico*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 63.

- 3 LYOTARD, Jean-François in CASSIN, Bárbara. O Efeito Sofístico. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 63.
- 4 DERRIDA, Jacques. "Une Lecture de Droit de Regards". In: PLISSART, Marie-Françoise et DERRIDA, Jacques. Droit de regards suivi d'une lecture de Jacques Derrida. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2010.
- 5 VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. 2ª edição revista e aumentada pelo autor. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 10.
- 6 VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. 2ª edição revista e aumentada pelo autor. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 10.
- 7 VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. 2ª edição revista e aumentada pelo autor. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 10.
- 8 VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. 2ª edição revista e aumentada pelo autor. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 10.
- 9 VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. 2ª edição revista e aumentada pelo autor. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 10.
- 10 HADDOCK-LOBO, Rafael. "As Muitas faces do outro em Lévinas". In: DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org.). Desconstrução e ética – ecos de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2004, p. 166/167
- 11 DERRIDA, Jacques. Estados da alma da psicanálise. O impossível para além da soberana crueldade. Tradução Antonio Romane Nogueira e Isabel Kahn Marin. São Paulo: Escuta, 2001, p. 6/8
- 12 Idem, p. 38
- 13 Idem, p. 38
- 14 No ensaio Corpo a Corpo ou Direito de Olhares desenvolvo a questão da ética como loucura ou irresponsabilidade, a partir da leitura da tragédia Antígona, de Sófocles. Ver em http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s2/maria_elisa_campelo_de_magalhaes.pdf, p.2347 a 2349
- 15 DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- 16 RODRIGUES, Carla. Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade: [sobre ética e política em Jacques Derrida]. Rio de Janeiro: Nau, 2013, p. 35.
- 17 DERRIDA, Jacques. Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p.30.
- 18 SPIVAK, Gayatri. "Translators Preface". In: DERRIDA, Jacques. Of Grammatology. In: RODRIGUES, Carla. Op. Cit., p. 30.
- 19 Idem, p.116
- 20 MORAIS, Frederico. Cildo Meireles desenhos [1963-2005]. Catálogo de Cildo Meireles – algum desenho [1963-2005]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 19.
- 21 RIVERA, Tania. O Averso do Imaginário. São Paulo: Cosac Naify 2013, p. 19/45.
- 22 FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011, p. 107.
- 23 KÉRENYI, Karoly. Estudos do Labirinto. Tradução Dora Guimarães. Comentários de Pedro A.H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 35

Referências Bibliográficas:

CASSIN, Bárbara. O efeito Sofístico. São Paulo: Editora 34, 2005.

DERRIDA, Jacques. Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. Estados da alma da psicanálise. O impossível para além da soberana crueldade. Tradução Antonio Romane Nogueira e Isabel Kahn Marin. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. A farmácia de Platão. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org.). Desconstrução e ética – ecos de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, São Paulo: Loyola, 2004.

FREUD, Sigmund. Obras Completas volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Obras Completas volume 18: o mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

KÉRENYI, Karoly. Estudos do Labirinto. Tradução Dora Guimarães. Comentários de Pedro A.H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. Totalité et Infini. 1971, Paris: Le livre de poche, 1971.

LYOTARD, Jean-François in CASSIN, Bárbara. O Efeito Sofístico. São Paulo: Editora 34, 2005.

MAGALHÃES, Maria Elisa de. Corpo a Corpo ou direito de olhar[es]. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/>. Acesso em 30/10/2015.

MANGUEL, Alberto. O Amante Detalhista. Tradução Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MORAIS, Frederico. Cildo Meireles desenhos [1963-2005]. Catálogo de Cildo Meireles –

algum desenho [1963-2005]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

PLISSART, Marie-Françoise et DERRIDA, Jacques. Droit de regards suivi d'une lecture de Jacques Derrida. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2010.

RIVERA, Tania. O Averso do Imaginário. São Paulo: Cosac Naify 2013.

RODRIGUES, Carla. Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade: [sobre ética e política em Jacques Derrida]. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

SPINOZA, Barukh. Obra Completa IV: Ética e Compêndio de gramática da língua hebraica. Organização e tradução J. Ginsburg e Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. 2ª edição revista e aumentada pelo autor. Tradução Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014.