

# quando não escrevemos, escrevemos:

## A PERFORMANCE NA ESCRITA DE SI

*Writing when not writing: the performance in the autofiction writing*

**Katerina Blasques Kaspar<sup>1</sup>**

**Resumo:** Aproximando os conceitos de autoficção e de performance, a partir sobretudo das discussões de Diana Klinger, Diana Taylor e Renato Cohen, adentraremos o projeto *Não Escrever*, de Paloma Vidal. Estaremos interessados em observar como as duas manifestações que percorrem seu projeto, oferecidas ao público em formato de performance e de livro-cartonero (prática argentina de confeccionar livros manualmente com papelão), convivem e integram de modo equilibrado o processo criativo da escritora. Discutiremos também como o elemento performático é relevante para a escrita de Vidal, na construção de sua escrita de si e na constituição de sua *persona*.

**Palavras-chave:** Autoficção; Performance; Palestra performática; Persona.

**Abstract:** Bringing together the concepts of autofiction and performance, the discussion will be based mainly on the studies of Diana Klinger, Diana Taylor and Renato Cohen to explore Paloma Vidal's project, called *Não Escrever* ('Do Not Write'). This project is presented to the public in two approaches, as a performance and as a "*livro-cartonero*", an Argentinian practice of handcrafting cardboard books. The present article will observe how these two manifestations of her project coexist and integrate in a balanced way Vidal's creative writing process. The analysis will shed a light to the relevance of the performative element in her work and how it configures her autofiction writing and the constitution of her *persona*.

**Keywords:** Autofiction; Performance; Performative lecture; Persona.

---

1 Mestranda no Programa de Pós-Graduação LETRA (Letras Estrangeiras e Tradução) da FFLCH/USP. E-mail: katerina.kaspar@usp.br.

## deslocamentos, transbordamentos

Escritoras se colocando em cena em suas chamadas palestras performáticas. Vida e obra se confundindo no ato. Sem saber se aquela que está diante de nós é a escritora, figura pública, ou uma personagem de si mesma, percebemos que talvez fazer esta separação entre ficção e realidade seja o que menos importa. Ao mesmo tempo, observar essa tensão é o que mais interessa. Autoficção e performance conjugadas, notamos ser este o terreno pelo qual se movimenta o *Em Obras*, ciclo de palestras performáticas realizado por um grupo de escritoras que se uniram para pensar o espaço de criação como tema de suas produções<sup>2</sup>.

Cada palestra performática dura cerca de trinta minutos. A ideia é trazer ao público um projeto literário em curso, algo que não foi publicado ou que o foi parcialmente. Além disso, na ocasião de sua realização, as escritoras se utilizam de elementos que remetem a um arquivo pessoal, como cartas, fotos, vídeos e músicas. Trazem ao público, portanto, na maior parte das vezes, escritas de si, sobrepondo a realidade de suas vidas biográficas à narrativa que constroem. De modo geral, é realçado o fato de que o lugar do inacabado é frutífero e relevante enquanto próprio tema da narrativa, o que possibilita os espectadores a mergulharem na reflexão sobre o espaço da criação, sobre os bastidores de todo o processo. De alguma maneira, os fazem sentir um pouco integrantes deste percurso criativo.

Tomando como referência a cena da palestra performática, o público desempenhará o papel de leitor por, ao menos, duas razões. Ao assistir à palestra performática, percebemos que já estão imersos na leitura, efetuada pela voz das escritoras. Ainda, eles próprios efetuam a leitura-audiovisual da cena. No entanto, quando delimitamos leitura como uma atividade textual, este público deverá ser considerado como potencial leitor. Isto porque, neste caso, a palestra performática seria vista apenas como uma etapa de criação, sendo a finalidade do projeto chegar ao livro, à obra publicada. Parece-nos, no caso dos projetos gestados nos ciclos do *Em Obras*, que seja mais interessante adotarmos a primeira opção e chamarmos este público de leitor. Assim, conseguimos abarcar as diferentes possibilidades do termo leitura, além de compreendermos que a palestra performática desempenha dois papéis: é parte do processo criativo das escritoras e é a obra em si.

---

2 Para saber mais sobre o trabalho, acessar: <https://cicloemobras.wordpress.com/>

É preciso, em todo caso, abandonar a figura de um leitor solitário e isolado da convivência coletiva, por estar retirado no silêncio da leitura. Este sujeito, neste caso, é convidado a estar em cena, a encontrar outros leitores. Ele é convocado para estar em contato com a própria voz das escritoras a narrarem seus textos articulados com outros materiais.

Vimos a conhecer o trabalho das escritoras em função especialmente do projeto de uma delas, Paloma Vidal, que na época trabalhava em *Não Escrever*. Será através deste projeto que percorreremos aqui nossas reflexões, trazendo fragmentos e registros do trabalho da escritora para a discussão.

Gostaríamos de começar pensando brevemente sobre a materialidade da voz da autora. Resgatando a discussão de Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*, concordamos que a escrita é “sentida como vocal, menos a partir de alguma lógica do comportamento do que em consequência de um fato da natureza, o laço que prende a língua a boca, à garganta, ao peito” (2018, p. 41). Esse laço, essa fantasia que alimentamos em nossa imaginação quando lemos a viva-voz de um escritor, nos é entregue em experiência, na ocasião da performance. Somos conscientes de que uma descrição textual da experiência da performance é insuficiente, já que o registro audiovisual ou apenas auditivo, como o próprio Zumthor afirma, “apaga as referências espaciais da voz viva” (2018, p. 15). No entanto, gostamos de pensar que a documentação pode funcionar como um “*estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente*”<sup>3</sup>, como propõe a pesquisadora Peggy Phelan no início de seu ensaio “*Ontología del performance*” (2011, p. 97). Partindo daí e conscientes do privilégio que temos, compartilhado com o público que pôde estar presente na ocasião das palestras performáticas, trazemos alguns resquícios, textuais e visuais, da edição de outubro de 2017, no Espaço de Convivência do Sesc Vila Mariana, em São Paulo.

---

3 “um estímulo para a memória, um impulso para que a lembrança se faça presente” (PHELAN, 2011, p. 97, tradução nossa).



Fig. 1 - Paloma Vidal em cena  
 Fonte: Arquivo pessoal de Paloma Vidal.

Percebemos nesta imagem Paloma Vidal apoiada por um projetor, um suporte de partitura e um microfone, realizando a leitura de fragmentos de um texto. A palestra performática começa com a leitura de uma das cartas de Roland Barthes à Leyla Perrone-Moisés, em que o escritor justifica sua impossibilidade de vir ao Brasil. Essa carta integra a correspondência entre os dois escritores, que ocorreu sobretudo ao longo dos anos 1970. Por repetidas vezes, o convite de Perrone-Moisés era reiterado e contestado por uma cuidadosa justificativa de Barthes, lamentando o motivo por não poder realizar a visita ao Brasil, embora tanto quisesse e apreciasse o convite, conforme trecho trazido por Vidal:

Cara senhorita,

Infelizmente, ainda não poderei ir ao Brasil este ano.

Compreenda-me: tenho um contrato marroquino até outubro, e seria delicado para mim pedir um afastamento, mesmo durante as férias. Peço-lhe desculpas e lamento profundamente esse novo adiamento; temo que a amabilidade brasileira acabe se cansando dessas protelações - porque tenho um desejo vivo e sincero de descobrir o Brasil e, se todos ainda estiverem de acordo, tenho o firme projeto de fazer essa viagem proximamente.

Obrigada de todo o coração por tudo isso.

Muito cordialmente seu,

R. Barthes  
(VIDAL, 2018, p. 6).

Sonhar uma viagem que nunca ocorreu é então o ponto de partida para Vidal em seu projeto *Não Escrever*. Na narrativa, conhecemos uma mulher que parte com seu filho à França, para pesquisar Roland Barthes. Ela retorna à São Paulo em 2016, em um contexto político instável, marcado pelo processo de impeachment ocorrido neste ano no Brasil, momento de bastante agitação e instabilidade no país. Vidal ficcionalizará como teria sido se Barthes tivesse vindo ao Brasil, fazendo-o passear pela cidade de São Paulo. A narradora destaca em diferentes momentos de seu projeto *Não Escrever* uma deriva geográfica de Barthes, como o trecho a seguir revela diretamente:

Roland Barthes poderia  
ter vindo  
ao Brasil.  
Entre meados dos anos 60  
e início dos anos 70,  
ele faz inúmeras viagens:  
ao Japão, à Espanha,  
ao Marrocos, aos Estados Unidos,  
à China [...]  
Então por que não  
imaginar esse homem  
aqui  
sendo levado  
de cá para lá,  
de carro,  
vendo do lado de fora,  
pelo vidro da janela,  
pessoas desconhecidas,  
corpos a se deslocarem  
por uma metrópole  
desconjuntada  
(VIDAL, 2018, p. 16-17).

A narradora, em trânsito entre São Paulo e Paris, está acompanhada por seu filho, imaginando essa visita de Barthes, ela por sua vez descobrindo a cidade em que morava o escritor, Paris. O episódio de mais destaque desta camada da narrativa será uma visita escolar em que acompanha seu filho e a turma de estudantes e de outros pais e professores ao Palais de Tokyo, museu parisiense de arte contemporânea. O nome do museu nos remete ao Japão, na evidência do nome da capital. Sabemos do interesse de Barthes pelo país, sobretudo revelado em sua obra *O Império dos signos*, que consiste em uma coletânea de reflexões a partir do que provoca o Japão no escritor, em âmbitos linguístico, geográfico, cultural. Na cena, a narradora estabelece uma conversa com uma das mães, para a qual explica o que está fazendo na França: estudando Roland Barthes (2018, p. 22-23). A mulher, originária da Romênia, lugar em que Barthes morou por uma temporada, desconhece o escritor. Ao saber que a narradora estudava naquele momento um trabalho inacabado de Barthes, intitulado *Vita Nova*<sup>4</sup>, conclui precipitadamente que ela viera terminar esse trabalho incompleto, escrever o que Barthes não lograra escrever (2018, p. 34). Conhecemos deste projeto apenas 8 fólios manuscritos, em que teríamos uma espécie de estrutura do que deveria ser um romance. Notamos como para a personagem romena o raciocínio mais lógico diante de projetos inacabados trate-se de terminá-los. Para ela, assim, a resposta mais óbvia para compreender o ofício da narradora seria de que ela teria vindo à França para concluir este projeto começado por Barthes, de que atribuiria um desfecho para sua história. A surpresa, e igualmente a complicação do trabalho da narradora, contudo, é perceber sua investigação do *Não Escrever* como mais uma abertura, como mais uma pergunta que se coloca ao trabalho inacabado, e não como uma resposta. Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio “A literatura na cultura contemporânea”, apontará para um dos valores que entende como caros à prática literária, “a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas” (2016, p. 35). Essa prática postularia adotar o inacabamento tanto como processo quanto resultado, sem a imposição nem a expectativa

---

4 Os oito fólios foram disponibilizados integralmente, em imagens dos originais e em transcrição, no quinto volume das *Oeuvres complètes* (Paris: Seuil, 2002, p. 994-1001; 1007-1018). Para saber mais sobre o projeto de escrita de *Vita Nova*, de Barthes, aconselhamos a consulta das discussões da pesquisadora Claudia Amigo Pino sobre o tema, como por exemplo no artigo “*Écrire sans écrire : Barthes et la recherche du roman*” (in: *Criação & Crítica*, n. 2, 2009, p. 25-35. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46759/50524>>.)

de uma conclusão determinante, senão a possibilidade de novos desvendamentos e desdobramentos.

Voltando-nos para um aspecto biográfico de Vidal, destacamos que nasceu na Argentina e que sua família veio em exílio para o Brasil quando ela completava dois anos. Este fato biográfico, atrelado a outros muitos fatores, revela em seus escritos um convite a refletir sobre o deslocamento, uma reflexão sobre o estar entre fronteiras e sobre o pensar a si a partir da relação com outras pessoas, com outros espaços geográficos e culturais. Seu interesse por alguns escritores e notadamente por Roland Barthes parece ser motivado em parte por estes aspectos mencionados. O autor transitou por uma variedade de temas e inquietou-se, manifestamente no fim de sua vida, em variar o gênero de sua produção, almejando deixar a crítica literária para embarcar na escrita criativa. Romance que nunca chegou a escrever, como mencionamos, e de que hoje conhecemos apenas oito fólios manuscritos do esboço inicial reunidos sob o nome de *Vita Nova*. Esse anseio de Barthes por transitar pela escrita literária dialoga com seu desejo de descobrir novos territórios geográficos. Como mostramos pelo fragmento composto por Vidal, Barthes era apaixonado pelo Marrocos, viveu parte de sua vida acadêmica na Romênia, aventurou-se em expedição pela China e deslumbrou-se no Japão. Barthes-personagem, na palestra performática de Vidal, passeará pelas ruas de São Paulo, sobretudo pela região da Liberdade, que nos é remetida textualmente e pela imagem a seguir:



Fig. 2 - Imagem de Não Escrever - Ônibus Liberdade  
Fonte: VIDAL, 2018, p. 35.

A voz de Barthes-personagem aparece sobretudo nas seções intituladas “Incidentes”, que fazem alusão à publicação póstuma de um dos diários do escritor, no qual relata em grande parte algumas de suas experiências da temporada que passou no Marrocos como professor convidado<sup>5</sup>. Trazemos, a título de exemplo, um destes trechos compostos por Vidal:

A amável senhora propõe de me levar ao bairro japonês, que se chama Liberdade. Embora exausto, sou incapaz de me negar ao convite. Temo uma decepção, de ambas as partes. Sou levado de carro, como de hábito. A tarde está quente, a rua cheia de automóveis e motos. Meu desejo está em outra parte. Estacionamos e

<sup>5</sup> Sobre a publicação póstuma de *Incidentes*, como retoma a pesquisadora Priscila P. L. de Oliveira (in: *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 43, p. 164-192.), sua publicação marca um conflito de interesses editoriais. Por um lado, seu editor e amigo François Wahl defendeu em 1987 a publicação de *Incidentes*, pois se trataria de um material já organizado no arquivo de Barthes, supostamente pronto para envio à editora. Por outro lado, quando *Diários de luto* é publicado em 2009, Wahl, que já não fazia parte da editora, se opõe ferrenhamente, alegando que Barthes não aprovaria tal publicação. Ao comparar o conteúdo dos dois diários, contudo, sabemos que possivelmente a publicação do primeiro teria sido muito mais incômoda ao escritor, por revelar, em grande parte, experiências íntimas de Barthes com jovens garotos marroquinos. É preciso destacar que o escritor não costumava falar abertamente de sua homossexualidade, como relata Tiphaine Samoyault (*Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2015, p. 136) e que essa exposição não deveria corresponder com sua vontade, como argumenta Calvet (apud DE OLIVEIRA, 2018, p. 167).



andamos algumas quadras. Eu me pergunto por que ela me levou ali, se parece ter medo de tudo. Anda apreensiva, agarrada à sua bolsa, e pretende me transferir um sentimento que eu não tenho. [...] (VIDAL, 2018, p. 21).

É interessante observar neste trecho o sentimento de prisão do narrador e como nos dar a conhecer as impressões da cidade de modo espelhado. O visitante, enclausurado no carro, só logra acessar a cidade pela janela e pelo sentimento de apreensão e medo de sua companhia. Embora próximos, dentro do carro, o visitante e sua guia estão afastados pelo não-compartilhamento de um sentimento, o do medo da cidade. Tomamos como referência a noção de cidade trazida por Zygmunt Bauman em *Tempos Líquidos*, que expande seu conceito de modernidade líquida<sup>6</sup>. No quarto capítulo, intitulado “Fora do alcance juntos”, Bauman trará como exemplo justamente a cidade de São Paulo, apontando especificamente aos condomínios fechados espalhados pela cidade, em que cercados por muros e segurança particular, recolhem-se centenas de sujeitos (2007, p. 81-82), em geral de classe média e alta. Constituem-se “guetos voluntários” (2007, p. 79) visando combater a insegurança, o perigo supostamente promovido pelo outro, separando assim “nós” e “eles” (2007, p. 77).

Sem pretendermos mergulhar mais a fundo na pertinente discussão de Bauman, sugerimos apenas uma aproximação a este clima promovido pelo excerto da obra de Vidal, de uma cidade em que seus moradores se sentem a todo tempo com medo, não ocupando os territórios da cidade, como estrangeiros. O narrador, que seria de fato o estrangeiro, adquire duplamente seu lugar de outro: pelo próprio olhar separado pela vitrine-janela do carro em movimento pela cidade, e pelo olhar da “amável senhora” que o guia. Os papéis são invertidos. É curioso pensar que a senhora, que supostamente é a que conhece a cidade, tem medo dela, e ele, visitante estrangeiro e portanto não pertencente ao território, parece sentir-se mais pertencente do que a primeira. Questiona-se, afinal, se esse conhecimento é efetivamente comprometido com a maneira como a cidade se dá a ser percebida ou se é uma formulação equivocada que impede a cidade de ser de outro jeito.

<sup>6</sup> Para adentrar o conceito de modernidade líquida, ver prefácio de BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. Sobretudo trecho sobre a liquidez, em p. 8.

Expandindo esta reflexão, sobre a cidade, trazemos outro trecho dessa seção “Incidentes” de *Não Escrever*. A personagem Barthes acaba de chegar à cidade de São Paulo e queixa-se:

Todo mundo aqui me diz que é preciso ter cuidado. Não se deve sair à noite. Eu não discuto. Há sobretudo uma senhora, muito amável, que me repreende como se eu fosse um menino. Alguma coisa no estrangeiro desperta essa atitude, que me irrita profundamente. [...] O porteiro do hotel, um rapaz que não teria chamado minha atenção não fosse seu hábito de me cumprimentar em francês – *Bonjour, senhor* – já conhece meus horários. E não me faz nenhuma repreensão (VIDAL, 2018, p. 15).

Este trecho, que é o primeiro da seção “Incidentes” a aparecer na narrativa, ilustra um contraste entre as duas personagens nativas: a “senhora, muito amável” e o “porteiro do hotel”. Pensando em questões de hierarquia das relações sociais, notamos que a abordagem de ambos personagens para com o personagem Barthes se oferece de modos distintos. A senhora se percebe em mesmo estrato social que o estrangeiro, sentindo-se apta a repreendê-lo e a limitar sua circulação pela cidade. O jovem, ocupando um cargo de serviços do hotel, limita-se à interação cordial, aplicando uma cortesia típica da hotelaria e das práticas de boas relações diplomáticas que é a de empregar alguns termos da língua do hóspede para interagir com ele. É inquietante observar que, não fosse a interação entre os dois, o porteiro teria passado por despercebido aos olhos do hóspede, algo que nos remeteria a uma invisibilidade social. Em todo caso, o personagem Barthes, quando nota a existência do porteiro, parece apreciar o fato de que o jovem não lhe repreende. Um mesmo espaço urbano oferece medo para a senhora e não parece ter tantos riscos pela visão do porteiro. Estas impressões divergentes talvez sejam resultado de uma estrutura social desigual, marcadas também no trecho pela diferença de tratamentos e pela invisibilidade do jovem. Em trechos seguintes, Barthes-personagem passeia pelo centro da cidade acompanhado por um rapaz, que poderíamos interpretar sendo o mesmo jovem porteiro do hotel (VIDAL, 2018, p. 29). Mais adiante, ao se despedirem, o jovem mencionará que adoraria receber um *souvenir* de Paris, da próxima vez que o francês viesse ao Brasil. Ele se perguntará então “o que traria para esse rapaz que tem tão pouco” (VIDAL, 2018, p. 37). A questão de classe é

destacada e conhecer a perspectiva do porteiro perante a cidade nos permitirá de algum modo responder à questão que trouxemos anteriormente, sobre a possível visão equivocada da cidade e como isso a limita de ser de outro modo.

Pensar o olhar do outro é bastante relevante, assim, para a constituição da narrativa. Por olhares distintos, conhecemos uma mesma cidade de São Paulo. Esse espelhamento de olhares transborda os limites da narrativa quando a vemos encenado em palestra performática para um público. Pensando nestes olhares dos outros, dos espectadores, refletiremos sobre a manifestação em cena do projeto *Não Escrever*. Para tal, comentaremos sobre a experiência do *Em Obras*, descrevendo como acontecem em geral as ocasiões das palestras. O registro fotográfico a seguir é do ciclo de outubro de 2017, no Espaço de Convivência do Sesc Vila Mariana:



Fig. 3 - Disposição da cena  
Fonte: Arquivo pessoal de Paloma Vidal.

Observamos nesta imagem a figura de Veronica Stigger (uma das escritoras que compõe o *Em Obras*), endereçando sua palestra performática ao público. Em primeiro plano, temos a presença de dois cavaletes laranjas, que marcam na cidade a sinalização da presença de obras na região delimitada.

Essa disposição de cena foi comum às três palestras performáticas propostas no dia.

Pensando em *Não Escrever*, observamos que a pluralidade de olhares e vozes, arranjos e (re)elaborados por Vidal é primeiro apresentada na forma de uma palestra performática, em que se salienta seu caráter de criação em curso, de construção, de canteiro de obras, como marcado no cenário. Como salienta o pesquisador Renato Cohen em *Performance como linguagem*, o que se configura na performance é um *work in progress*, quando observa que “os quadros são montados, apresentados e vão sendo retransformados a partir de um *feedback*, para futuras apresentações” (2013, p. 80). Esse formato processual é assumido por Vidal e pelas outras escritoras que formam o ciclo. Percebemos a performance executando um duplo-papel de simultaneamente ser um espaço de experimentações e de ser em si mesma produto do projeto, uma parte integrante e autêntica dele. O que parece mais relevante desse espaço de experimentação é a possibilidade de interação dos espectadores, algo que poderíamos aproximar da ideia de uma quase criação coletiva a partir da partilha de saberes, impressões, sensações.

No caso de *Não Escrever*, foram duas as reações de maior relevância no projeto. Recentemente, tivemos a oportunidade de entrevistar Paloma Vidal<sup>7</sup>. Nesta ocasião, ela nos relatou que o tradutor e crítico literário Seligmann-Silva, depois de assistir a uma de suas palestras performáticas, comentou com ela que ficara apreensivo com o fato de que ninguém se juntara ao convite dela para dançar. Esse convite aconteceria no momento da apresentação em que ela realiza uma dança tímida. O fato é que, originalmente, Vidal não pretendia convidar ninguém a dançar. Contudo, com a observação de Seligmann-Silva, ela passa, nas performances seguintes, a convidar pessoas do público a interagir. Outra reação aconteceu com Idalia Morejón, professora de Literatura Hispano-Americana na Universidade de São Paulo, que, tocada pela experiência da qual acabara de participar, propõe à Vidal a publicação em livro de *Não Escrever*, em seu projeto de edição independente, a Malha Fina Cartonera. O projeto, inspirado de iniciativa começada na Argentina em 2003, propõe a confecção de livros, de forma independente, com o uso de papelão reaproveitado.

---

<sup>7</sup> A publicação desta entrevista, em versão editada, está prevista para este ano de 2020, em um dos três números na revista *Manuscrita*, periódico da USP.

Com o aceite de Vidal, em 2018 vemos *Não Escrever* aparecer em livro, que inevitavelmente, pelo material de que é feito, nos sugere uma ideia de resíduo. Resíduo e rastro, temos invertida a posição do documento, do arquivo, perante a experiência da performance. A materialidade do registro é trazida pela fragilidade física do papelão e da confecção do livro com linha, cola e papel picado. Há também a fragilidade a nível institucional, visto o posicionamento intencional e reivindicado pelas edições *cartoneras* de permanecer às margens do mercado editorial, celebrando a independência e a partilha da experiência de elaborar um livro, singular. Pensando sobre essa manifestação em material físico do projeto de Vidal como, em algum grau, produto da palestra performática, trazemos para o diálogo algumas reflexões sobre performance. Diana Taylor, pesquisadora de performance na área da etnografia, apresentará dois conceitos, o de arquivo e o de repertório. Arquivo se trataria de tudo aquilo que a princípio resiste às intempéries do tempo, que se oporia à degradação e que permaneceria com o que encerra em seus registros documentais. Repertório, por sua vez, seria tudo aquilo que se perderia, que desapareceria, que estaria submisso à ação do tempo, estando do lado da experiência e da memória corporal. Desde já, é necessário destacar que “*la memoria corporal, siempre en vivo, no puede reproducirse en el archivo*”, o fato é que “*los materiales y las prácticas del archivo y el repertorio se intercalan de muchas maneras*”<sup>8</sup> (TAYLOR, 2011, p.13-14). Mais do que se intercalar, são muitas as ocasiões sociais em que há uma simultaneidade, em que arquivo e repertório convivem para a validade de determinada ação. Pensemos nas relações jurídicas, como o julgamento de um crime, a assinatura de um contrato, a compra de um bem de valor elevado: as três práticas exigem presença dos sujeitos envolvidos e são acompanhadas de documentação, exigem corpo e documentação.

Notamos esta convivência no projeto de Vidal, em que a palestra performática convive com o livro, que entendemos também pelas definições de Taylor, ser um livro performático. A pesquisadora indicará que a performance opera determinando como sua norma o rompimento de normas (2011, p. 20), quando o inusitado que oferece a ruptura com o habitual convida a repensar ideias. Teremos, assim, a performance

---

<sup>8</sup> “a memória corporal, sempre vívida, não pode reproduzir-se no arquivo”; “os materiais e as práticas de arquivo e repertório se intercalam de muitas maneiras” (TAYLOR, 2011, p.13-14, tradução nossa).

atravessando o corpo presente da escritora e também seu resíduo-obra, uma vez que o processo de escrever livros se torna mais dinâmico e mais aberto aos outros: leitores, espectadores, escritoras parceiras, críticos literários. Trata-se de instalar o processo criativo em um salão aberto e convidar a pensá-lo, em processo, compartilhando-o com seus leitores, realizando o sonho de um encontro.

## eu, eles, nós: *persona*

Por que escrever sobre si? São alguns os argumentos que traz a pesquisadora e escritora Diana Klinger (também integrante do *Em Obras*), em sua obra *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2007), quando discute sobre a autoficção. Para ela, autoficção são os “discursos explicitamente situados na interface entre real e ficcional” (2007, p. 12), não significando isso que o sujeito que escreve sobre si vive encerrado em um narcisismo absoluto, que perde-se na autocontemplação. A partir da leitura que faz Bachelard, em *A água e os sonhos*, a imagem que Narciso tem de si é seu duplo, em um só tempo ele é ele mesmo e um outro e o que importará na autocontemplação será que “meditando sobre sua beleza, Narciso medita sobre seu porvir” (1997, p. 26). Podemos ler esse “porvir” não como um destino final senão como uma construção que se efetua enquanto se contempla, muito próximo do que Klinger trará quando afirma que “o ‘eu’ não é um assunto sobre o qual escrever, pelo contrário, a *escrita de si* contribui especificamente para a *formação de si*” (2007, p. 27).

Acompanhando a reflexão de Klinger, a partir da leitura de Foucault, ela nos mostrará que na escrita de si, o sujeito “*performa* a noção de indivíduo” (2007, p. 26). O que parece estar em jogo, acima de tudo, é a configuração de uma *persona*. O escritor buscará dentro de si traços e elementos que, como explica Cohen, se tratará de uma “extrojeção”, em que o performer irá “representar partes de si mesmo e de sua visão do mundo” (2013, p. 105). Para Vidal, tanto na ocasião em que o *performer* está em cena quanto na voz de narradora do texto, há uma necessidade disso que Cohen chamará por “convivência” entre ela mesma e a *persona* que compõe. Klinger, por sua vez, resgatará passagem do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, em que “*personae*” para ele será o conjunto de várias máscaras que se revelam pelo imaginário (2007, p. 40). Atiçados por esse resgate, consultamos a

mencionada obra de Barthes, em que o escritor colocará em xeque a escrita de si, ao se fazer personagem. Nos deparamos com a célebre frase, que na primeira edição vinha impressa em uma fita que envolvia o livro: “tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (2017, p. 11). Podemos entender que para Barthes, assim, a escrita de si seria uma espécie de utopia de escrita, em que a representação de si mesmo nunca é totalmente lograda. Se voltarmos a cena de Narciso e o espelho, embora no reflexo de nós mesmos sejamos capazes de ver a totalidade de nosso corpo, somos conscientes de que estamos diante de uma imagem de nós mesmos. Por outro lado, nosso olhar apenas consegue captar nosso corpo em fragmentos. O alcance de nossa visão não está apto a ver os olhos que a produzem, por exemplo. Insistindo na ideia de imagem e estendendo-a à ideia de imaginário, buscamos por essa entrada no índice remissivo da edição brasileira de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Encontramos o seguinte fragmento:

Segundo uma primeira visão, o imaginário é simples: é o discurso do outro como eu o vejo (cerco-o de aspas). Depois, volto para mim a scopia: vejo minha linguagem sendo vista: vejo-a nua (sem aspas): é o tempo vergonhoso, doloroso, do imaginário. Uma terceira visão se perfila nesse ponto: a das linguagens infinitamente escalonadas, parênteses nunca fechados: visão utópica por supor um leitor móvel, plural, que coloca e retira as aspas de modo rápido: que se põe a escrever comigo (BARTHES, 2017, p. 180).

Temos aqui uma das possibilidades de encontro entre o *eu* e o *outro*. Podemos ler o fragmento, ao menos, de duas maneiras. Uma primeira leitura seria pensar a formação da *persona*, quando esse “discurso do outro” na realidade é a revelação, a identificação de um outro que em mim habita. Neste caso, em um primeiro momento, este *outro em mim* está afastado, o que textualmente Barthes marca com as aspas. Então, olho para esse *outro* e começo a perceber que ele de mim faz parte, processo que é marcado por dor: a dor de saber-se. É então possível estabelecer uma espécie de equilíbrio com este outro, quando consigo saber a exata distância que me separa de minha *persona*, nem tão perto, nem tão longe. Uma segunda leitura seria pensar a relação do texto com seu leitor, sujeito que é mencionado diretamente por Barthes. Entenderemos então que no movimento da leitura, à primeira vista nos sentimos estrangeiros ao que lemos, distantes,

um pouco perdidos. Quando nos permitimos deixar acessar pelo texto, mergulhados em suas curvas e aventuras, nos sentimos vistos ao avesso, porque nos vemos também no espelho das palavras. É então que nos aconchegamos no texto, quando estamos aptos a conversar com ele, a nos colocarmos ao lado de quem o escreveu, dispondo-nos generosamente a trabalhar juntos. O papel do leitor, sobretudo ao ler obras com teor autoficcional, é o de reconhecer na narrativa as semelhanças entre o escritor e sua *persona*, o que poderia contribuir para essa sensação de escrever junto.

Navegando pela alteridade deste outro que em mim está e que também é manifesto nos outros sujeitos com quem me relaciono, percebemos que a elaboração de uma *persona* está também calcada em como o eu é visto pelos outros.

*Você estava muito preocupada,  
obcecada mesmo com isso,  
e me fazia andar com um casacão  
e umas pantufas enormes  
dentro do apartamento [...]  
Eu perguntei para você se o cérebro  
seria capaz de fazer o coração  
parar.  
Você disse que achava que não,  
meio distraída.  
No que será que você  
estava pensando?*  
(VIDAL, 2018, p. 12).

[...]  
*Você estava entrincheirada  
no apartamento.  
Eu me perguntava quanto  
tempo isso podia durar.  
Eu me perguntava no que  
será que você  
estava pensando.*  
(VIDAL, 2018, p. 39).

Em ambos os trechos, fala-nos o filho da narradora, um menino de onze anos, o que sabemos pela explicitação que faz a mesma em trechos anteriores aos destacados (2018, p. 9; 38), mas também pelo uso de itálico e do pronome “você”. Ambas as cenas se passam em São Paulo: na primeira, faz um frio que seria “*o inverno mais frio/de todos os tempos*” (2018, p. 10) e na segunda, há um clima que lembra a guerra, com o barulho e o tremor que provocam helicópteros que sobrevoam a casa, em que “*As paredes tremiam/Os brinquedos tremiam/A cama tremia*”, como também indicado



pela palavra “*entrincheirada*” (2018, p. 40). Este clima de guerra poderia ser interpretado pela tensão política que acometia o país no momento em que Vidal desenvolve essa fase do projeto *Não Escrever*, já mencionado anteriormente. Com o conturbado processo de impeachment conduzido em 2016, a cidade era tomada por manifestações a favor e contra. Os manifestantes se organizam para ocupar as ruas e também se expressavam das janelas das casas, batendo em panelas e gritando palavras de ordem. Neste contexto, notamos, pela percepção do filho, que a mãe está com medo, medo do clima, medo deste ambiente de guerra promovido pelos helicópteros, o medo do que está para fora de casa. Este medo é transferido ao filho, manifestado pela proteção que ela lhe prevê, ao cobri-lo de casacos e roupas quentes que o faziam se mexer “[...] *devagar,/para não derreter*” (2018, p.12), ao mantê-lo dentro de casa “*como se fosse um prisioneiro*” (2018, p. 40). Podemos nos perguntar como funciona esse medo dentro da constituição da *persona*-narradora, que está reclusa, no intuito de proteger-se a si e ao seu filho deste mundo externo violento em clima e em barulhos, percebendo-se em sua vulnerabilidade.

Transportando isso para cena, trazemos uma reflexão que faz Phelan em seu já mencionado ensaio, quando retomando *História da sexualidade* de Foucault, alude ao silêncio do espectador ao observar o *performer*, que executa em sua quietude uma relação de dominação e de controle (2011, p. 115). Para ela, há uma relação de desejo, em que o *performer* assumirá esse papel social, muitas vezes ocupado pela mulher, de submissão. Transportando-nos para a *persona* construída na autoficção, Klinger apontará que, em geral, “escrever é se mostrar, se expor”. Pensando em trocas epistolares, completará que “é uma maneira de se oferecer ao olhar do outro: ao mesmo tempo opera uma introspecção e uma abertura ao outro sobre si mesmo” (2007, p. 28), ao que, por extensão, entendemos ser bastante latente na escrita de si. Pensaremos em dois outros: um, de carne e osso, que se apresenta como leitor, como crítico literário, como espectador. Então temos um segundo “outro”, que é aquele que construímos por máscaras de nós mesmos, a *persona* que elaboramos. Em todo caso, podemos perceber um momento de nudez, como mencionou Barthes no fragmento anteriormente destacado, em que nos vemos desprotegidos ao nos dispormos diante do olhar dos outros sujeitos (espectadores, leitores, críticos), diante dos olhos que leem e que assistem e que no entanto, silenciosos, nem sempre nos dizem o que pensam do que é visto.

## escrevemos quando não escrevemos

Seguindo pelo caminho da vulnerabilidade que se sente ao ser desnudado pelo olhar do outro, pensamos em uma outra aflição que acomete aqueles que se propõem a escrever, o medo do não-escrever. Essa poderia ser uma das acepções emergidas do título da obra de Vidal, algo que entendemos como um dos traços possíveis da construção de uma *persona*. Refletindo sobre a narradora, ao sabermos que cruzou o oceano para estudar o não-escrever de outro escritor, podemos nos perguntar o que motiva seu projeto, a nível particular. Podemos nos questionar, nesta mesma linha, o que faz um escritor quando não escreve? Quando vida e obra convivem no espaço da autoficção, fará sentido pensar uma ordem de finalidade, em que se vivem situações para escrevê-las, ou ao contrário, se escreve por que se viveram situações? Antes de avançarmos por essas perguntas, trazemos aqui uma contextualização mais detalhada da proposição do projeto *Não Escrever*.

Tendo sua origem em um projeto acadêmico, apresentado para as agências de fomento de pesquisa em 2015, no projeto original Vidal propunha investigar alguns escritores que por motivos diversos se inseriam no tema do não-escrever. O principal personagem dessa investigação seria Roland Barthes, e para isso ela solicitava uma estadia na França. Na entrevista que realizamos com a escritora, ela nos relatou que o projeto foi recusado por duas das agências por dar a entender aos pareceristas que usaria o incentivo à pesquisa para financiar um projeto artístico. Efetivamente, a proposta da escritora era borrar as fronteiras entre uma escrita estritamente acadêmica e uma escrita mais ensaística e ficcional, conforme o resumo do projeto que foi aceito pela terceira das agências, disponibilizado para nossa pesquisa pela escritora:

Este projeto visa investigar a relação entre anotação e romance, partindo da obra de Roland Barthes, com foco em seus últimos seminários e seus escritos autobiográficos. Trata-se de refletir sobre o que se escreve enquanto não se escreve o romance, relacionando escrita e fracasso, a partir, também, das obras de escritores como Alejandra Pizarnik, Mario Levrero e David Markson, que estabeleceram com o romance uma relação conflituosa, seja porque não chegaram a escrevê-lo, seja porque inscreveram o fracasso do gênero dentro de seus livros. O resultado do projeto será um livro intitulado "Não escrever", composto de contos que articulam ficção e ensaio (VIDAL, 2015).

Destacamos o papel que cumprem as recusas das agências de fomento no projeto de Vidal. A limitação das agências, os indeferimentos vistos como processos castradores, forçaram a escritora a ter de negociar, a ter de assumir uma postura mais incisiva e persistente com seu projeto. Nesse processo, ela teve de buscar manter ao máximo o movimento e a realização do que previa em sua proposta inicial, afastando a estagnação ou a desistência mediante à crise. É então que localizamos a criação florescendo desde a crítica, encontrando ambas as noções nos arredores da palavra crise. Pensar sobre essa determinação e assertividade em defender seu projeto pode parecer paradoxal diante do aspecto de inacabamento para o qual já apontamos, determinante em *Não Escrever* e também nos outros trabalhos que se gestam dentro do *Em Obras*. Poderíamos pensar esse aspecto do inacabamento como uma fraqueza, um fracasso. No entanto, percebemos que o inacabamento funciona nestes casos como um modo de operar, de maneira que, a cada nova investida dentro dos projetos, as ações parecem se fortalecer e se alimentar do fato de estarem em constante processo, em permanente revisão e reelaboração.

O fato é que, projeto enfim aceito, é na França que Vidal inicia suas investigações. No momento anterior à sua partida, o tema do não-escrever já havia germinado um trabalho seu com performance, que seria uma primeira fase do projeto *Não Escrever*. Em sua estadia na França, ela segue com outras performances, que formam uma segunda fase do projeto. Finalmente, em seu retorno ao Brasil, ela elabora uma terceira fase, que consistiu na série de palestras performáticas realizadas entre 2016 e 2017, também intitulada *Não Escrever*, que em 2018 acontece em livro impresso, como já relatamos. Talvez um primeiro aspecto que emerja dessa trama de narrativas seja a coincidência entre os fatos tidos como reais e a história ficcional que se conta: sabemos, por exemplo, que Barthes de fato morou no Marrocos e que efetivamente trocou cartas com a crítica brasileira Perrone-Moisés. Sabemos também, como trouxemos em excerto e em relato, que Vidal foi à França realizar seu projeto de pesquisa sobre Barthes. Esses fatos transportados para o projeto de *Não Escrever*, contudo, são ressignificados e adquirem características que o configuram em autoficção.

Como Klinger desenvolve em sua reflexão, é “enriquecedor pensar o conceito de *autoficção* junto com o de *performance*”, na medida em que se observa uma “desnaturalização do sujeito” (2007, p. 26) em ambas, um

processo que se instalará entre a existência do sujeito e sua encenação. Klinger apontará para a “atuação (vida pública) do autor”: partindo do conceito de performance, ela reconhecerá que tanto a vida pública quanto seus textos ficcionais “são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade [...] que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente” (2007, p. 53). Pensando nisso, Cecilia Almeida Salles, pesquisadora de crítica genética<sup>9</sup>, dirá que essa camada da vida pública, marcada por entrevistas, manifestações artísticas e momentos de exposição pública em geral, participam da construção de sua obra (2006, p. 58). Configura-se o que ela chamará por “documentos de processo”, que são aqueles documentos em que se observa uma incidência no processo de criação do artista e um diálogo com a obra entregue ao público (2009, p. 21).

Assim, temos a palestra performática de Vidal inserida nessa vida pública, participando ativamente como uma das faces de sua subjetivação e como parte também da constituição de seu projeto. Uma segunda noção, pensando nessa esfera pública, parte da percepção da condição sócio-histórica e econômica em que está inserida a escritora, promovida sobretudo pelas pressões do mercado editorial e pelo consumo do objeto livro. Sem querermos nos aprofundar demasiadamente no tema, apenas gostaríamos de anotar e sugerir os percalços que se enfrenta presentemente quando se pretende viver da escrita, em que escrever, publicar e vender livros já não parece ser o suficiente. Hoje, e talvez seja algo que timidamente já se pensasse anteriormente, há uma necessidade de mostrar-se ativo em seu papel de escritor e uma demanda do que chamaremos aqui por inovação no trabalho, mostrar-se em cena, vestindo o figurino da *persona* “escritor”, promovendo eventos de encontro com seu público. A fim de fortalecer essa imagem de “escritor”, de se colocar ao público como sujeito comprometido com sua escrita.

Para aprofundar mais essa noção de construção do que chamamos de *persona*-escritor, retomamos à Cohen, para quem na performance acaba-se “tocando nos tênues limites que separam vida e arte” (2013, p. 38), em que

---

<sup>9</sup> Categoria de crítica de arte, interessada no estudo de documentos de processo, conforme noção proposta por SALLES (2009, p. 21), em que se toma como ponto de partida o diálogo destes documentos com a obra entregue ao público pelo artista. A configuração deste campo da crítica data do final dos anos 1960, quando um grupo de pesquisadores franceses é convocado pelo Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) da França para estudar os manuscritos de um poeta alemão, Heinrich Heine (2009, p. 18).

“o artista deve ser o sujeito e o objeto de sua obra” (2013, p. 44), consciente, portanto, da “utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público” (2013, p. 44). Contudo, no trabalho de construção de uma *persona* é preciso deixar claro que não se trata na performance de fazer-se a si mesmo, de interpretar um papel de si (2013, p. 58). Como já havíamos comentado sobre a autoficção, há um trabalho de construção, que prevê um certo afastamento entre o eu e este outro, que habita e se revela dentro do ser. Klinger, comentando sobre o processo da psicanálise, aproxima-o à escrita de si, afirmando que “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da psicanálise *cria* uma ficção de si” (2007, p. 51).

Seguindo essa lógica, poderemos pensar na escrita como o que conjuga o sujeito biográfico e sua *persona*. Negaremos uma escrita que seja rígida, que, cansada, espere em uma cadeira velha no canto de uma sala, os olhos a observar uma vida que desfila, e que se ponha a descrever e relatar uma existência. Preferiremos uma escrita desperta, engajada e participante da existência, entregue à fluidez, à liquidez e aos transbordamentos imprevisíveis do viver. Uma vida impregnada de escrita nos levará a pensar que o escritor, mesmo quando não escreve, está escrevendo. Essa onipresença da escrita em sua vida pode ser ilustrada pela frase que confessou Vidal, na ocasião da já mencionada entrevista. Ao falar de um livro que está preparando há algum tempo e que tem sido um percurso marcado por certos bloqueios de escrita, ela sugere que talvez esses momentos de não-escrever nada mais sejam do que o texto que estava se escrevendo em sua cabeça.

Chegaremos então à ideia de que não escrevemos precisamente para conseguirmos escrever. Como as fendas que se abrem entre um bloco e outro de cimento em uma calçada, deixamos espaço para as dilatações de nossa existência e de nossa ficção. Permitindo essa convivência, encontramos no espaço da performance a possibilidade de oposições coabitarem, quando Phelan sinaliza em seu ensaio já mencionado que “*el performance busca mostrar equivalencia entre algunas de las oposiciones tácitas de la metafísica occidental: nacimiento y muerte, tiempo y espacio, espectáculo y secreto*”<sup>10</sup>

---

10 “a performance busca mostrar equivalência entre algumas das oposições tácitas da metafísica ocidental: nascimento e morte, tempo e espaço, espetáculo e segredo” (PHELAN, 2011, p. 107, tradução nossa).

(2011, p. 107), ao que podemos, por extensão, adicionar à enumeração estabelecida por ela o eixo de oposições do escrever e do não-escrever. Podemos complementar essa ideia pensando no que explica Cohen sobre colagem, definindo-a como uma operação de “justaposição [...] de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes” (2013, p. 60). Na palestra performática de Vidal, notamos no contexto do eixo escrever-não-escrever colagens de fragmentos de texto, imagens e vídeo, a presença da escritora e o registro em áudio de leituras realizadas por outras pessoas.

Pelo trabalho que acompanhamos e meditamos de Vidal, poderíamos nos arriscar a pensar que o que salvaria a literatura do desaparecimento, seguindo a distinção entre arquivo e repertório elaborada por Taylor, não seja apenas sua ordem material - escrita impressa sobre papel - mas justamente sua ordem performática. A nível prático, pensamos nas relações do escritor com o mercado editorial e com a elaboração de sua *persona* pública para a formação de uma comunidade de leitores. A nível conceitual, pensamos na escrita e na leitura que acontecem no corpo de quem escreve e de quem lê, nos sentimentos e nas emoções promovidos que, como dirá Zumthor, será o indicador da poeticidade de um texto (2018, p. 34). Neste caminho, poderemos pensar a literatura como um pleno lugar de convivência de experiência e escrita, de arquivo e repertório, de carne e osso, em que no texto seja invocada a presença de um corpo.

Em trecho quase final de *Não Escrever*, Vidal nos apontará que “talvez/às vezes/não se escreva/por medo./Por medo da separação./Ou será que a escrita/é o que cola, obtura, rejunta/O que ela faz?” (VIDAL, 2018, p. 38). Se pensarmos a escrita como separação, tomaremos consciência do trabalho corporal envolvido no ato de escrever, quando se sabe que ao mesmo tempo em que às vezes o que motiva a escrita é o adiamento da morte, é também na escrita que nos damos conta que a cada frase traçada nos aproximamos mais dela. O trabalho de luto da escrita será almejar nela a própria vida. Se, por outro lado, tendermos a pensar que a escrita é justaposição, é colagem, veremos mãos, braços e suor envolvidos em montagem, rearranjo, aproximação, e o corpo pulsando vida na ação do escrever, e a escrita desejando ou logrando a realização de um encontro. Será próximo do que Zumthor dirá quase ao final de seu ensaio, pensando a literatura oral e a escrita, quando “entre o consumo [...] de um texto poético

escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença” (2018, p. 63). Percebemos igualmente que tanto na autoficção quanto na performance, ocorre um movimento de reenvios e de deslocamentos: separo-me de mim para poder me ver mais profundamente e ao separar-me pela escrita de mim mesmo, logro também a ver os outros. Vejo os outros com os quais convivo, os outros que me leem e me assistem. Percebo também estes outros que são máscaras criadas por mim, a partir de como me vejo. Em todo caso, o conceito de performance será essencial para compreender que possivelmente se elabora na escrita de si o encontro com o outro e é nela em que se encontra um outro, um estrangeiro, revelado e habitante daquele sujeito mesmo que escreve.

## referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A literatura na cultura contemporânea”, in: *Mutações da literatura contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 27-37.

PHELAN, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. Trad. Ricardo Rubio, in: *Estudios Avanzados de Performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 91-121.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 4 ed. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2009.

\_\_\_\_\_. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

TAYLOR, Diana. "Introducción. Performance, teoría y práctica", in: *Estudios Avanzados de Performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 7-30.

VIDAL, Paloma. *Não Escrever*. São Paulo: Malha Fina Cartonera, 2018.

\_\_\_\_\_. *Não escrever - romance e anotação*. Projeto de Pesquisa. São Paulo: CNPq, 2015. [Acesso: Arquivo disponibilizado pela escritora]

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

**Artigo recebido em: 12/01/2020**

**Aceito em: 17/05/2020**