

AÇÃO PERFORMATIVA E EDUCAÇÃO – DIALOGANDO COM LUCIA SANDER E MARCELO EVELIN

Arão Paranaguá de Santana
UFMA

ISSN 2316-6479

Resumo

Discussão sobre conceitos e formas da crítica performativa e suas implicações na educação, considerando as diversas instâncias, níveis e territórios que envolvem esse processo. A performatividade enquanto tática educativa dimensionada na criação, mediação e ensino. A crítica em performance e a questão da reconstrução da crítica em outros espaços que não o texto. Relação entre literatura, memória e gênero. A cena muda e a visualidade da palavra na contribuição de Marcelo Evelin e sua palestra/performance OVO. Formação de artistas e de público em comunidades periféricas.

Palavras chave: Crítica, performance e educação. Pedagogias culturais. Arte contemporânea.

Abstract¹

Discussion about the concepts and forms of performative critique and its implications in education considering the different instances, levels and territories which surround this process. The performativity as educational tactics in creation, mediation and education. The performance critique and the issue about the reconstruction of the critique in other areas than the text. The relationship among literature, memory and genre. The scene changes and the visuality of the word in the contribution of Marcelo Evelin and his lecture / performance OVO. Artists and audience formation in the suburbs.

Keywords: Critique, Performance and Education. Cultural Pedagogies. Contemporary Art.

A questão da performatividade é recorrente em múltiplas indagações do contemporâneo, abarcando debates que tratam de conceitos, demarcações, representações, usos do termo e seus correlatos, retendo a atenção dos pesquisadores que se voltam para o vasto campo de estudo da cultura e sociedade.

Sua exploração na área educacional é recente mas não menos visível, envolvendo discussões sobre processos de ensino, mediação e aprendizagem (TORRENS, 2011). Por sua vez, no marco das artes, o debate diz respeito a interesses diversificados, adquirindo um contorno ampliado quanto à identificação da ambiência, elementos e circunstâncias que a configuram; quanto à processualidade temporal e espacial que a institui; e quanto aos propósitos e estratégias que implicam no seu reconhecimento (SCHECHNER, 2012; GOLDBERG, 2006).

1 Abstract e Key words elaborados pela mestranda Odlá Cristianne Patriota Albuquerque (PGCULT/UFMA).

O certo é que, nas duas últimas décadas, o binômio performance/performatividade ingressou definitivamente no vocabulário das instituições educativas, centros culturais e agências de pesquisa, seja como procedimento relacional de criação artística, forma educativa, ou instrumento de intervenção política. Assim, é possível encontrar professores/artistas que atuam de maneira performativa na sala de aula, vista então como um espaço de experimentação e dialogicidade, valorizando suas possibilidades enquanto pedagogia ativa e forma de produção do saber no ambiente engessado da escola e da universidade.

Alegorizando a alma do tempo, essa forma híbrida tem convocado os artistas a acompanhar, com seus feitos, as inovações e revoluções, e também os educadores seguem trilha idêntica (LEAL, 2011; CIOTTI, 1999), anunciando discursos pedagógicos de mudança que, no passado, eram mantidos à sombra da instrumentalidade técnica e da concepção funcionalista de atuação docente. Então, compreendendo os movimentos de virada no status da cultura, advém a necessidade de investigar como esse debate repercute, influencia e inspira as pedagogias culturais, e assim o próprio sentido da educação.

A marca dessa caminhada histórica foi inaugurada no passado, quando artistas/professores imaginaram uma rota de imbricamento entre arte, educação e cotidiano, redimensionando fronteiras e questionando limites da ação e da escrita pedagógica. No presente, professores/artistas operam táticas híbridas que desestabilizam o padrão convencional de pensamento, focando o jogo e os qualitativos que ele possibilita: liberdade, prazer e mudança (TORRENS, 2011). Nas palavras desse autor, “la performance non es una acción desde el interior del arte; tampoco tiene una voluntad de reformarlo, de destruirlo o de edificarlo de nuevo. La rehabilitación apunta el hombre, no al arte” (p. 45-46).

Observa-se também que a performance tem percorrido o território educacional pelas beiras, estando ao mesmo tempo *dentro* e *fora*, sem fixar-se em área de saber ou especialidade profissional; ao contrário, manifesta-se mutante, transgressora e insurgente, colhendo ideias intensamente criativas numa ação relacional viva que se manifesta em um presente dilatado.

Ora, se são múltiplas as possibilidades de pensar e investigar o feixe de questões tratado até aqui, vale ressaltar algumas proposições performativas de onde possam ser extraídas boas lições para as práticas de docência em arte, de criação artística com estudantes, de mediação entre público, obras, eventos etc. Contudo, dadas as limitações do formato deste trabalho, seu corpus dimensiona duas ações performativas que talvez possam interessar ao campo educativo – mesmo que tenham sido concebidas em outros territórios –, utilizando a tática do relato no curso da narrativa, em diálogo com seus autores, escritos e depoimentos.

Neste sentido, a próxima seção constitui-se numa conversa com Lucia Sander e suas ideias sobre crítica em performance, ao tempo em que o tópico seguinte adota igual estratégia, levando em consideração a proposta de palestra/performance sugerida pelo performer Marcelo Evelin no espetáculo *OVO*.

1 Crítica em performance ou a (re)construção da crítica

Na tentativa de delinear questões que a desafiavam a redimensionar, no palco, a obra esquecida da escritora e dramaturga norte americana Susan Glaspell, a pesquisadora Lucia Sander destaca o seguinte: “como descrever a experiência fugaz do teatro [...] e qual o lugar, se algum, da biografia do/a autor/a na escrita crítica sobre sua obra?” (SANDER, 2007, p. 204).

Extraído do capítulo *Crítica em performance* (op.cit.), o fragmento acima reúne os fundamentos de uma proposta voltada para a restauração da presença, buscando imaginar respostas para a perplexidade de quem estranhou o deslocamento da crítica literária do seu espaço original, o texto, para o palco. Afinal, como o público recebera aquilo que lhe foi mostrado, seria uma peça de teatro, uma conferência ilustrada ou uma palestra/performance? O que esses possíveis interlocutores não se perguntaram é se a performer gostaria de apresentar saídas para o suposto impasse.

A propósito, Susan Glaspell foi muito atuante durante os anos 1910-20, quando escreveu mais de cinquenta contos e quatorze peças de teatro, com boa acolhida de público e crítica especializada, culminando na outorga de láureas literárias importantes, como o prêmio *Pulitzer* de teatro, em 1930. Contudo, numa época sumamente masculina, o sucesso em vida não garantiu seu passaporte para a história, sendo sua obra enterrada junto com ela, por tempos a fio, até que outra mulher, anos mais tarde, reivindicou seu lugar na tradição literária.

Especializada em literatura estadunidense, Lucia Sander descobriu os textos de Susan Glaspell – “de quem jamais ouvira falar” (SANDER, 2007, p. 12) – numa tarde de 1984, e aquele encontro disparou sua vida em outra direção, conforme escreve: “Susan mudou minha vida e o feminismo também, isto é, o feminismo e a crítica feminista também mudaram muito e continuam mudando” (p. 13). Então, visando compreender tais razões e porquês, com o filtro da crítica literária e da criação performativa, seguiu mudando de rastro (e não só acadêmico), consubstanciada numa ambiência teórica onde o “singular e a divisão não mais chamam a atenção no mundo do pós-tudo-o-que-veio-antes” (p. 14).

Traduziu e publicou textos de Susan Glaspell, ministrou palestras e delineou sua proposta de crítica em performance, concretizada no espetáculo *Susan*

Glaspell entre nos / entre linhas, que foi sucedido por um filme homônimo e um livro abordava idêntica temática. Para Sander (2007, p. 26), “o trajeto de viagem resgatado neste livro segue a trajetória da minha convivência com Susan”, onde o formato de ensaio acadêmico cede lugar a uma escrita não-linear, fragmentada, mas que “se mistura, em estilo e inspiração, com a escrita que se critica” (idem).

Na qualidade de arqueóloga de si mesma, Lucia propôs-se a seguir o rastro de Susan, falando com ela e não por ela, num resgate da memória que realça seus interesses literários, visões de mundo, opções teóricas e existenciais. E, voltando-se sobre uma obra que fora esquecida por mais de cinquenta anos, Lúcia revive o próprio passado, desenterra escritos, vasculha gavetas, remexe estantes, enfim... põe-se nas mãos do público para tocar e ser tocada². As palavras de Susan Glaspell, transcritas a seguir, parecem ser dirigidas a Lucia Sander:

Não se pode jogar isso fora. É algo vivo. Eu logo percebi que eles [os rascunhos] estavam ali para falar, não por uma única vida mas pela vida [...] E porque são do tecido da própria vida, talvez eles contem sua história melhor do que o livro em que eram para ter sido sublimados (Susan Glaspell, *in*: SANDER, 2007, p. 123).

Mirzoeff (2002) observa que os fantasmas retornam para falar numa voz que vive o presente e se volta para um futuro indeterminado, *por vir*, e não para abordar o passado. Assim, mesmo tendo medo de fantasmas, Lucia foi ao encontro de algo, lá atrás, e voltou para dizer o que cabia a ela dizer, da forma que disse, reportando-se a literatura, memória e gênero. Numa tentativa de desnaturalização do presente, imagina que o tema das peças de Susan Glaspell, talvez, “seja o destino comum dessas mulheres [personagens] e, sendo assim, é possível saber quem o traçou – e deixar Deus fora do assunto” (SANDER, 2007, p. 243).

O espetáculo *Susan Glaspell entre nos / entre linhas* foi apresentado em cinco cidades brasileiras, entre 2003-04, estrelado por sua criadora e contando com a companhia de profissionais que cuidavam da direção, luz, projeção de imagem, cenografia e sonoplastia. Ela mesma concebeu o figurino e fez a pesquisa de imagem e som, além de escrever o texto dramático do monólogo, que previa uma encenação configurada para palco italiano. A apresentação que vi foi precedida por uma palestra, no dia anterior, e ao final de quarenta minutos a performer ainda guardava fôlego para debater com o público.

Meu primeiro encontro com a então professora de literatura inglesa da Universidade de Brasília, Lucia Sander, se deu quando eu ainda fazia graduação

2 Nesse e noutros momentos do texto a fala do eu narrador funde-se com a de seus interlocutores, Lucia e Marcelo, entranhando expressões e maneiras de construir o discurso escrito, contudo evitando a mera transcrição frases ou ideias sem a devida indicação da referência.

em desenho e plástica, e fui convidado para pintar o painel de uma peça montada com estudantes de língua inglesa. Lembro vagamente que a imagem mostrava gondoleiros em Veneza, e o certo é que ao final do trabalho ficamos amigos e fui presenteado com uma edição de *Romeu e Julieta* que ainda guardo, com gratidão. Depois conheci outras habilidades dessa persona carismática e talentosa, tendo acompanhado sua pesquisa sobre Susan Glaspell, além de outros espetáculos de crítica em performance que vieram na sequência do primeiro.³ Há alguns anos ela não mais se dedica ao trabalho no ambiente acadêmico – pelo menos não diretamente – mas se mantém atuante em outros circuitos.

As lições que tenho aprendido nessa convivência possibilitam a inferência de que o procedimento da crítica em performance não se restringe somente ao que ela mesma busca refletir, em seus escritos sobre o tema, ou mesmo à exploração artística/didática de algumas das indagações inventariadas no presente texto. Suas ideias vislumbram um escopo bem mais abrangente e desvelam posicionamentos significantes para a pesquisa acadêmica, a partir de uma leitura de mundo ampliada, multireferenciada, interdisciplinar.

Concluindo a argumentação desta seção, imagino que, se as ações performativas da crítica em performance apontam possibilidades para a prática educativa em arte, talvez possam, também, contribuir com a criação de táticas criativas na sala de aula. Mas antes de seguir adiante no rastro dessa argumentação, cabe ainda destacar a segunda interlocução, conforme se segue na conversa com Marcelo Evelin.

O espetáculo – ou palestra/performance, como a denomina seu autor – intitulado *OVO* utiliza uma estratégia inovadora de fomentar a crítica e de instigar a atenção para o tema da preparação de artistas e público, no contexto de uma comunidade periférica, deslocando para a cena espetacular um debate habitualmente situado no território das políticas públicas..

2 Palestra/performance: visibilidade e potência, ausência e evidência

A considerar a afirmativa de Ferreira Gullar (1993) de que um dos sintomas da crise contemporânea na arte é a substituição do criador pelo teórico, algumas das formas e manifestações artísticas da atualidade não mais precisariam frequentar o ambiente escolar, por serem desprovidas de conteúdo. Os criadores dessas formas artísticas, por sua vez, como não foram alçados à condição de *grandes mestres* na literatura especializada, teriam pouco a contribuir ao processo

3 Depois do espetáculo sobre Susan Glaspell, Lucia Sander produziu outros solos que foram transformados em filme, com a parceria com Dora Galessio, a exemplo de *Ofélia explica ou O renascimento segundo Ofélia & Cia e Perto do Coração Selvagem*.

pedagógico. Especialmente a vertente considerada *mais* bizarra pelo pensamento comum, poderia constar apenas à sombra das preocupações essenciais.

Entretanto, como o propósito desse ensaio é o de combater o pensamento comum na educação – supondo que aí reside a banalidade do mal (ARENDR, 1972) e é cultivado o *filisteísmo educado*⁴, que não exercita a crítica e o gosto –, torna-se necessário dar atenção à lição dos performers. Tal aprendizado poderia ser estabelecido através de um exercício de imaginação, no qual as ações pedagógicas fossem consideradas como formas de criação artística, portanto fundadas no estético, moldadas para uma recepção prazerosa, mas nem por isso limitadas a um significado existencial e simbólico tão somente de ludicidade e estesia (TOURINHO e MARTINS, 2013).

Então, retomando a discussão mais aguda deste artigo, mas sem distanciamento da importante digressão arendtiana mencionada acima, esta seção concentra-se na reflexão proposta pelo artista contemporâneo Marcelo Evelin em seu discurso performativo *OVO*, delineando um cruzamento entrelaçado entre os conceitos de performance, crítica e presença, em articulação com a questão da formação de artistas e público.

Na verdade, este espetáculo constitui-se numa crítica ao problema da ausência de oportunidades educacionais e artísticas que sofrem as comunidades periféricas, anunciando, na via das possibilidades, formas de superação dessa situação. Praticando uma arte contextual em ambiente real, Marcelo Evelin propõe civilidade e convivência, no seu jogo político e estético em contato com alguns membros da comunidade do Dirceu⁵, evidenciando o uso de táticas que possibilitam às pessoas a apropriação de aparatos e bens aparentemente inacessíveis ao cidadão comum.

A propósito, vale perguntar: quem é Marcelo Evelin e quais as relações entre percurso e existência que o levaram a assumir como trabalho artístico uma dada discussão sobre educação e política pública? E ainda: como a experiência efêmera de sua proposta performativa desloca para um lugar *outro* a discussão sobre criação e recepção, desenhando os contornos que circunscrevem os mapas de sua vida e as influências na sua escrita crítica e espetacular?

O piauiense Marcelo Evelin é uma dessas pessoa que não tem morada fixa mas adota como suas pelo menos duas cidades (Amsterdan e Teresina), e dedica a maior parte do seu tempo a residências artísticas e turnês/circulações em todo

4 A expressão literária *filisteísmo educado* foi rediscutida nos termos deste artigo pelo mestrando Patrício Câmara Araújo (PGCULT/UFMA), em um exercício acadêmico ainda não-publicado que aborda o capítulo *Crise da cultura* (ARENDR, 1972) e o filme *Hannah Arendt*, de Margarethe von Trotta (2013).

5 O bairro do Dirceu é o mais populosos da capital piauiense e concentra moradores de classe média baixa, em termos sócio econômicos.

o mundo. Essa rotina talvez explique porque ele performa tudo durante quase o tempo todo, mesmo quando está em casa, como dizem as pessoas que convivem com ele. Bailarino, coreógrafo, diretor e pesquisador, Marcelo batalhou a duras penas o privilégio de estudar com grandes mestres, brasileiros e estrangeiros, e integrar companhias renomadas, até o momento em que assumiu o destino de seu próprio trabalho, criando a companhia Demolition Inc.⁶

Além de atuar na cena contemporânea enquanto artista multilinguagem, Marcelo também é professor da Escola Superior de Artes de Amsterdam, onde dá cursos livres de improvisação, composição, mímica e dança moderna. O fragmento autobiográfico abaixo sintetiza as andanças e experiências que:

[...] tornaram possíveis as mudanças no meu corpo e pensamento, que me fazem ser quem eu sou hoje, em trânsito, na temporalidade da existência. Dos teatros de fundo de quintal em Teresina aos palcos da Europa, descobrindo a dança pelas impossibilidades do meu próprio corpo e pela imprevisibilidade do momento [...] perseguindo os sentidos do corpo e tentando organizar os pensamentos armazenados neles como na minha prática de trabalho e de vida (EVELIN, 2005, p. 78).

Seu retorno ao Brasil, vários anos após seguir para o estrangeiro, alimentava o sonho rever a cidade natal, porém sem deixar de fazer o que mais lhe move a vida. Pretendia, naquela ocasião, adaptar para o palco o romance *Nossa Senhora das Flores*, de Jean Genet, necessitando, para tanto, de um elenco de “doze homens dispostos a emprestar suas vivências pessoais para a montagem daquele espetáculo/instalação” (EVELIN, 2005, p. 112). Essa e outras empreitadas, repletas de encontros e desafios, inspiraram sua investida na direção do Teatro João Paulo II⁷, onde coordenou o Centro de Criação do Dirceu no período de 2006-2009.

Após a saída de Marcelo Evelin da direção do teatro, o agrupamento de artistas e pessoas interessadas em arte que criou passou a constituir-se enquanto coletivo artístico, ou Núcleo do Dirceu. Assumindo uma plataforma de ação voltada para a pesquisa e o desenvolvimento das artes cênicas contemporâneas, e atuando numa região onde os modos de ver e viver o presente cruzam referências que vão do tradicional ao pós-moderno, seus integrantes lutam pela possibilidade de criar arte utilizando estratégias semelhantes às que são praticadas por outros coletivos brasileiros, qual seja: promovem residências; participam de editais; trabalham, produzem e apresentam-se no espaço onde moram; investigam arte relacional etc.

6 A Demolition Inc. conta com portfólio de mais de vinte e cinco espetáculos e no momento em que este artigo está sendo escrito, apresenta, na Coréia do Sul, *De Repente Fica Tudo Preto de Gente*, contemplado pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna de 2011, além de patrocínio internacional.

7 O Teatro João Paulo II situa-se no bairro do Dirceu e pertence à Prefeitura Municipal de Teresina.

Seja ao longo de sua formação como no caso específico dessa incursão contextual, o percurso traçado por Marcelo Evelin forneceu o legado artístico e existencial proposto na palestra/performance *OVO*, a saber: i) a resistência cultural como forma de luta cidadã; ii) a crítica das políticas públicas em face da inexistência ou ineficiência das oportunidades educacionais, culturais e artísticas; iii) as táticas de resiliência cultural praticadas pelas comunidades em situação de risco; iv) a criação performativa tendo como substância uma forma de arte contextual instaurada no contato direto com as comunidades; v) o uso da provocação e surpresa junto ao público como forma de intervenção propositiva; vi) o deslocamento para a cena espetacular de questões temidas no plano social. É certo que seria possível arrolar outras proposições sobre o *leitmotiv* desse espetáculo, embora não seja tal a pretensão do presente trabalho... mas imagino que *OVO* tenha sido concebido para tratar de tais questões.

Após ser contemplado com recursos do projeto *Rumos Dança*, na categoria *formador*, Marcelo comenta não sabia bem o que fazer, dada a maneira processual que alimentava a ideia, então o espetáculo foi aparecendo em meio às anotações que registrava num caderno sobre viagens, lugares, pessoas e acontecimentos, que articulavam-se às questões da dança contemporânea, especialmente sua difusão, mediação e ensino. O próprio autor adverte, nas projeções que iniciam o espetáculo:

Esse texto / não tem a pretensão / de ser uma narrativa da minha pesquisa / nem a explanação / de uma metodologia de trabalho / na verdade eu não acredito ter nenhuma metodologia / e espero / continuar assim / ou um artigo acadêmico / e muito menos algo que / possa parecer uma / prestação de contas.⁸

Apresentado em congressos de artistas e educadores, a cena espetacular se instala na conformidade dos espaços onde ocorrem as apresentações, de acordo com a seguinte estratégia: i) o público penetra num ambiente quase sem luz, encontrando cadeiras dispostas em semicírculo; ii) numa das extremidades vê-se uma mesa que acomoda um profissional comandando luz e projeção; iii) o vídeo projeta palavras, frases e pequenos clarões cintilantes no fundo negro da tela; iv) o performer não usa caracterização cênica mas apenas roupas pretas; v) o performer aguarda o público se acomodar, e então inicia a ação de retirar milho de um depósito situado no centro do espaço, jogando-o ao chão, aos pés dos assistentes; vi) os únicos ruídos percebidos no transcorrer da apresentação

8 Fragmento extraído da projeção de *OVO* (texto cedido pelo autor). A partir de agora todas as citações alusivas ao espetáculo aparecerão sem o crédito, porem evidenciadas por aspas ou com recuo fora do parágrafo. Foram colocadas barras para evidenciar as frases, uma após a outra, tal como aparecem na projeção.

são os passos leves do performer, o milho caindo ao chão e as intervenções ocasionais da platéia ao rir ou manifestar estranhamento.

Por sinal, a estratégia do silêncio é anunciada na tela em letras garrafais: “Eu não vou / falar, explicar, defender, retrucar / Eu não vou dançar / e vou tentar / não fazer aquela cara / de quem tá dançando / enquanto não tem nada / acontecendo”. Anunciando os termos da palestra-performance, o texto projetado propõe que o público leia, ao invés de ouvir, por ser essa uma “prática prazerosa e transformadora no processo de formação de artistas”, segundo o artista, sugerindo a compreensão do texto como um “tecido de citações / resultado de mil fontes de cultura”. No transcorrer da ação, também o título e o sentido do espetáculo são alvo do texto projetado, conforme se segue:

Nesse acontecimento / eu não vou tirar a roupa / não vou estar de mascara / não vou me vestir de vaqueiro / e nem brincar de boneca / nesse acontecimento / eu vou apenas / jogar milho pras galinhas / apenas isso / jogar milho pras galinhas / com isso / não tenho / a pretensão / de falar do Nordeste [...] nem falar / de origem / de tradição / de cultura popular [...] Não sou formado em nenhuma universidade / apesar de já ter frequentado / algumas delas / Também não me / considero formado em dança / porque quando eu / comecei a dançar / quase não existia isso / Mas isso não é motivo / de orgulho pra mim.

Tenho a impressão que as dificuldades que Marcelo encontrou no decorrer de sua formação artística e profissional, não são diferentes das que o levaram a aceitar o desafio de envolver-se com pessoas de um bairro periférico de Teresina, para produzir arte. Noutro de seus textos, ele registrou que teve de *fugir* de vários cursos superiores em busca de coisas que o motivassem a aprender de *outra* maneira, até que a trajetória da vida prática o tenha firmado enquanto coreógrafo “mesmo sem título acadêmico” (EVELIN, 2005, p. 113).

Em decorrência disso, talvez, do seu caderno de campo brotou o *insight* e o desejo de debater questões complexas que vinculam arte, educação e políticas públicas, da maneira como as discutiu, na cena espetacular, sem a lógica convincente das teses e artigos científicos. Neste sentido, a criação da tecitura performativa de *OVO* transfigurou-se numa imagem saturada de propósitos interconectados, através da ação de jogar “milho para galinhas no terreiro delas”, ou melhor, em eventos organizados por grupos de especialistas em arte e educação (congressos etc.). E, como a riqueza da metáfora reside na criatividade do seu uso, Marcelo pretendeu atribuir sentido à recusa da (des) formação destinada ao cidadão comum, tratado como *filisteu educado*, ou seja, galinha que nem ovo bota, por ser criada em granja.

3 Considerações finais

A inferência que nesta parte final retoma o fio argumentativo do trabalho é a de que há maneiras inteligentes e criativas de reinventar o espaço da sala de aula, na escola como nas instituições culturais, transformando-o em oportunidade de (re) invenção e crítica, no qual a subjetividade dos discursos e dos recursos simbólicos possa conviver – e interferir – com a mudança constante de mentalidades.

Faz parte dessa empreitada interrogar, formular questões polêmicas, discutir temas controvertidos, dentre outras táticas possíveis de levar a cabo a boa batalha do trabalho educativo em arte, de maneira a compreender, reflexivamente, como os sujeitos aproximam-se das questões que os movem com o objetivo compreendê-las e transformá-las. E isso requer atitude interrogativa, reivindicando uma modalidade de investigação que interponha camadas de sentido e de ângulos de visão aos acontecimentos cotidianos que são performados pelos sujeitos em seus contextos de vida e luta.

Considerando que ao mencionar a expressão *arte contemporânea* não se fala apenas do que é produzido na atualidade, mas daquilo que se encontra em sintonia com a sensibilidade contemporânea – seja no passado ou no futuro –, a discussão ganha fôlego e alude ao tema da performatividade, tendo como base outras contribuições que não se originam somente no pedagógico ou artístico.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 258p .

CIOTTI, Naira. *O híbrido professor-performer: uma prática*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo, PUC-SP, 1999.

EVELIN, Marcelo. Em trânsito. In: SANTANA, R. N. M. *Piauienses em um mundo sem fronteiras*. Teresina, FUNDAPI, 2005, p. 76-115.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 228 p.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

LEAL, Mara. *Performance se ensina?* São Paulo, Revista Arte/Educação on line, v. 1, n. 1, p. 123-146, novembro, 2011. Disponível em: <<http://www.casis.com.br/ojs/index.php/arteeducacao/article/view/14/12>>. Acesso em: 27/2/2014.

MIRZOEFF, Nicholas. *Ghostwriting: working out visual culture*. The Journal of Visual Culture, vol. 1 no. 2, p. 239-54, 2002. Disponível em: <http://www.nicholasmirzoeff.com/Images/Mirzoeff_ghoswriting.pdf>. Acesso em: 2/3/2014

SANDER, Lúcia. *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*. Brasília: Ed. da UnB, 2007. 265 p.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Organização: Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2012. 199 p.

TORRENS, Valentín. *Pedagogia da performance: programas de cursos e talleres*. Huesca (ES): Edição do autor, 2007. 333 p.

Minicurrículo

Arão Paranaguá de Santana é licenciado em Desenho e Plástica; Mestre em Educação; Doutor em Artes; Pós-Doutor em Cultura Visual - supervisão de Irene Tourinho e Raimundo Martins. Atuou na rede pública do Distrito Federal, UnB e Faculdade de Artes. É professor da UFMA desde 1992.