
Espaço de relação

Ricardo Corona*

Recebido em 30 de março de 2009/ aprovado em 17 de abril de 2009

A partir de conceitos como espaço, lugar, não-lugar, multiplicidade, este artigo aborda questões referentes às relações entre linguagens na ação denominada performance.

Ação, lugar, não-lugar, poesia

A performance é prática artística habitualmente relacionada às artes visuais, mas cuja ação se estende para outras categorias artísticas – teatro, música, dança, literatura –, e justamente por isso, pela dificuldade de perceber o seu pertencimento, permite também o abandono dessas categorias, sem negá-las, mas relevando sua qualidade de trans-gênero. A sua ação está voltada mais para a implosão destas categorias, mas sendo condição extrair-lhes o que delas necessita para *fazer-se*. Comumente, chama-se happening o que é performance e reciprocamente. Ou ainda, dissocia-se radicalmente uma prática da outra. Ora, ambas as leituras deixam de aperceberem-se dos embates que advêm da sutileza dessa margem. A ação no happening se dá ao improviso, impelida com mais força a não repetir-se, mas, sobretudo o não repetir-se diante do registro que impossibilita o uso e que tem o seu lugar tópico no Museu. Podemos dizer que a ação no happening expressa o usar uma única vez contra a impossibilidade do uso. A ação, ao morrer, viverá. A ação na performance se dá de maneira ensaiada e segue, portanto, um roteiro, o que a deixa mais suscetível ao registro, mas também lhe convém contrariar a repetição. Estas suaves diferenças, contradições próprias que podem muito bem ser apropriadas convenientemente antes de serem usadas como características funcionais

* Ricardo Corona é autor dos livros de poesia Cinemaginário (1999), Corpo sutil (2005) – pela Ed. Iluminuras; do CD Ladrão de fogo (2001, Medusa) e do livro-disco Sonorizador (Iluminuras, 2007). Com Joca Wolff, traduziu aA Momento de simetria (Medusa, 2005) e Máscara âmbar (Lumme, 2008), de Arturo Carrera. Mestrando em Estudos Literários na UFPR com bolsa de estudos pela Capes.

Email: ricardocorona@terra.com.br e tel. |41| 3262 9633 e 8442 5637

para categorizações. Com efeito, ao não se encerrarem em si – senão o distender aqui se anunciando também não teria razão de – compreender-se-á a ação no happening como uma *suposta* improvisação e a ideia de que a preparação antecipada da ação performática permitirá um *tempo flexível* para que se tenha sempre o frescor da primeira vez. É preciso dizer, de forma contundente, que ambas se distanciam de um conceito de repetição, visto em outras ações ao vivo, como o show de música e a peça de teatro, por exemplo. Ambas as ações estão fora de um conceito de forma e mantêm uma *relação* contraproducente com a cópia. Isso porque na performance, quando repetida, trairá sempre a ação anterior, recusando-se portanto à cópia, e no happening, por ser ainda mais impraticável a sua repetição, por causa do alto grau de improvisação envolvido, poderá dar-se à repetição, mas isso fatalmente o transformará em performance. Ambas são artes indóceis ao registro museológico, no dizer de Giorgio Agamben: “Uma após outra – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu.” (2005, p. 73) É o que acontece mesmo quando o filósofo expande a sua significação, além do mero espaço físico e lugar declarado: “museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.” (2005, p. 73). Performance e happening, nas suas aversões à repetição e, assim, ao registro, são indóceis no sentido de que podem permitir-se ao desuso, mesmo o do museu, mas não sem algum tipo de problema na ordem da receptividade, da transferência de código, às vezes, ocasionando um nível insuportável de *fakeização*...

Por isso a relação, como acontecimento da ação no espaço, fende os gêneros e categorizações chamando-nos a atenção para outras importâncias dessa arte, cuja entrada sempre será a *relação*. A ação que se dá à relação, tanto na performance quanto no happening, cria um espaço bastante singular – o qual será bastante focado nesse breve ensaio, já que diz respeito tanto à performance quanto ao happening. De alguma maneira, esse espaço de *relação* está em consonância com as ideias de Édouard Glissant na sua poética da relação, na prática do outro, na diversidade e no caos-mundo. Especialmente quando estas declaram um percurso no sentido da oralização da literatura, “por um lado porque há poesias orais coletivas que se desenvolvem; por outro lado porque está havendo ‘oralização’ das técnicas da escrita” (2001, p. 126). Essas ideias tangenciam outros discursos e de outro modo permitem dizer algo mais sobre esse espaço da ação performática, espaço de relação.



Guardiões, 2001, instalação.
Eliana Borges
Fonte: Guardiões, catálogo.

Esse espaço, ao propor o encontro de sentidos e linguagens em condições fugidias, consente a criação de um *lugar* antes de um *saber* sobre. A fugacidade neste espaço assume direito à opacidade, no tempo da sua narrativa, reduzida em gesto e ação – igualmente signos, mas que significam “*expressão*” a “*índice*”, na distinção proposta por Husserl (DERRIDA, 1994, p. 80). Se o que importa a Glissant, como conceito de duração, na poética da relação por um lado, tendo na escrita o tempo que pode ser descrito como uma encadeação de momentos privilegiados e, por outro, na linguagem oral – acrescentaríamos na ação e no gesto para expandir o espaço que se dá apenas no poema falado para o espaço mais amplo da ação performática que envolve mais linguagens e sentidos – essa duração, esse tempo se dá como multiplicidade, simultaneidade. Ainda que no espaço estrito e geométrico – veremos o que isso significa mais adiante – da ação performática, não haveria essência ou modelo universal porque ali haverá de se *fazer* um espaço de margens e ressonâncias flexíveis, variáveis, um espaço sem amálgamas duradouros, portanto, admissível às palavras de Glissant: “A aposta é que o Caos é ordem e desordem, desmesura sem absoluto, destino e devir”. (2008, p. 55)

Assim como as línguas, babélicas, não se isolam encerradas em si mesmas nem tão-somente abrem-se à multiplicidade, mas distendem-se, ou no dizer de Derrida sobre este mito *torre de Babel*:

exibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica (2006, p. 11 e 12),

as linguagens, quando postas em relação no espaço da ação performática, nunca se mantêm inteiras, perfeitamente constituídas, construídas no seu gênero e categoria, mas abrem-se, ou melhor, distendem-se à relação, à experiência da relação, e desfazem-se neste espaço, o qual, assim e principalmente por isso, pode configurar-se como espaço mais pelo que flui antes das linguagens do que pelas suas inteirezas. A ação incide *nas* linguagens e, portanto, contra a suspeição de que nos fala Derrida em outro ensaio:

a desvalorização da palavra ‘linguagem’, tudo o que – no crédito que lhe é dado – denuncia a indolência do vocabulário, a tentação da sedução barata, o abandono passivo à moda, a consciência de vanguarda, isto é, a ignorância (2006, p. 7).

No espaço da ação performática, as linguagens estão colocadas em suspensão na multiplicidade, em incessante cruzamento e desterritorialização, mesmo aquém de resolver a “*inflação*”

absoluta" (2006, p. 7) da linguagem de que nos fala Derrida, talvez impossível de se resolver, pois, segundo o filósofo "nada escapa ao movimento do significante e que, em última instância, a diferença entre o significado e o significante não é nada" (2006, p. 27 e 28). Neste espaço, as linguagens aproximam-se do silêncio e participam da

ruptura entre o sentido originário do ser e a palavra, entre o sentido e a voz, entre a 'voz do ser' e a phoné, entre o 'apelo do ser' e o som articulado; uma tal ruptura, que ao mesmo tempo confirma uma metáfora fundamental e lança a suspeição sobre ela ao acusar a defasagem metafórica (2006, p. 27),

segundo Derrida, no mesmo estudo, repensando o conceito da "voz do ser" em Heidegger: "Não se ouve a voz das fontes" (2006, p. 27). A partir disso, desse vácuo ou fenda poderemos problematizar a performance como arte relacional, cuja ação não é uma ação exclusiva de gênero ou categoria, mas estende-se a todas com elevado coeficiente de experimentação nas linguagens em relação com o fenômeno. Experiência que ressoa no silêncio fenomenológico husserliano que, segundo Derrida,

só pode, portanto, se reconstituir por uma dupla exclusão ou dupla redução: a da relação com o outro em mim, na comunicação indicativa, a da expressão como camada ulterior, superior e exterior à do sentido (1994, p. 80).

Então a poesia, na sua possibilidade metafísica, na sua "ligação" com a *phoné*, na sua presença *antes* mesmo da linguagem, poderá abrir-se para o outro e voltar a ser, *a-ser*:

Não é possível não contar com a poesia. Ou: é preciso contar com a poesia. É preciso contar com ela em tudo o que fazemos e pensamos dever fazer, pelo discurso, pelo pensamento, em prosa e na "arte" em geral. Independentemente do que se encontrar sob essa palavra, e supondo mesmo que nisso não exista nada que não esteja datado, acabado, desalojado, aplanado, fica essa palavra. Fica uma palavra com que é preciso contar, pois ela exige o que lhe é devido. Podemos suprimir o "poético", o "poema" e o "poeta" sem muitos danos (talvez). Mas com a "poesia", em todo o indeterminado do seu sentido, e apesar de toda essa indeterminação, nada se pode fazer. Ela está lá, e está lá mesmo quando a recusamos, suspeitamos dela, quando a detestamos. (NANCY, 2005, p. 32)

Referimo-nos a este *lugar* (poderia dizer *não-lugar*) de sentidos incessantes, palimpsestos do sensível, onde a poesia resiste independentemente do "poético", do "poema" e do "poeta", poesia furtada da literatura, não figurada, que assume o seu "sentido de 'poesia'" (NANCY, 2005, p. 10), "um sentido sempre por fazer". (2005, p. 10) Esse *antes* próprio da poesia, sem sê-lo propriamente poesia, está em todas as artes, na incomunicabilidade do sensível, na ordem do sensível.

Tratar-se-ia assim de um silêncio como do recorte exato, do horizonte da língua, desenho traçado nitidamente sobre a sua margem e no mesmo momento na margem de todas as artes, dividindo-as ao tomar parte em todas (2005, p. 41)

Poesia, neste preciso *lugar* “em que as artes se encontram na medida em que se dividem, e em que a dividem juntamente com elas”. (2005, p. 41) Daí vem, ou melhor, deveria emanar a *poesia* para o outro no espaço da performance, devir na relação, no espaço da ação *com* e *entre* linguagens, *no* espaço da relação: o lugar de encontro e desencontro, fluxo de dicções que não cessam de desterritorializar-se.

Lugar tão incessante que, para fazê-lo ressoar plenamente, se deveria abandonar a própria denominação: “performance”. “Sempre por fazer” é um *continuum* variável que se contrapõe ao uso abusivo deste mesmo substantivo – “performance” – em contextos outros, que até poderia pluralizar, não fosse o mundanismo de seus discursos. Esse substantivo feminino – ou: 1) realização, feito, façanha e 2) atuação, desempenho – apareceu para nominar a arte que obtém sua força justamente na multiplicidade das linguagens e acontecimentos. Uma realização, um feito, uma façanha, uma atuação com desempenho, sem dúvida, trata-se de uma ação, mas uma ação que pode ser simplesmente centrada em si, tanto que permite - e

Carto+grafias [subjctivas],

2007, instalação.

Eliana Borges

Fonte: Carto+grafias [subjctivas], catálogo.



serve bem - à fala do *eu* referindo-se, por exemplo, a um piloto de fórmula um, sobrepondo-se a toda equipe igualmente responsável pelo desempenho do desportista, no tempo gasto entre o tiro de largada até a sua chegada e, se for o caso, ao pódio. Porém, importa menos a etimologia dessa palavra e significações e mais o flagrante da inexistência do *outro* no substantivo performance, que se evidencia quando utilizado para denominar uma arte relacional. Abandonar essa significação pode ser o descarrego da ação no espaço da relação, contra o retorno do Mesmo, num movimento em direção ao Múltiplo e ao Diverso. Fazer a relação vir antes da nomenclatura – contra esta, sem a intenção de nomeação, mas tangenciar os desdobramentos suscitados nas palavras-chave (em relação): relação – para abrir-se à multiplicidade, característica primeira desta ação artística, lembrando que aquele substantivo viera acompanhado de um rol de outros nomes: *happening, fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dé-collage, body art...* Há de se levar em consideração nesse desdobramento, talvez como sintoma, o humor provocado pelo trabalho dos próprios artistas: Márcia X (com Alex Hamburger), no seu *Academia Performance* (1987), desenvolvido num período de alta temporada de ação performática no Brasil, os anos 1980, abordou a questão, ou melhor, criou a dobra interna. A sua ação consistia em ocupar a academia de ginástica de nome “*Academia Performance*”, situada bem próximo à famosa Galeria Contemporânea, um dos endereços da performance na época, justamente pelas recorrentes ações que lá se realizavam. Segundo Ricardo Basbaum, ao ocupar como instalação *readymade* um “lugar repleto de aparelhos de musculação e outras máquinas de auxílio corporal”, divulgado pela artista como um lugar para quem deseja “*manter-se em forma*”, era um “recado claro também aos acadêmicos da performance, em todas as latitudes e longitudes” (2005, p. 53 e 54) Márcia X, nessa dobra interna, antes de exercer tão-somente a crítica às realizações regulares de ações performáticas, pois, ao contrário, via descrédito em relação à divulgação da performance diante do mercado de arte que consagrou a geração 80 como a geração dos pintores, mas justamente nesse embate, chamou a atenção com muito humor para a repetição mecânica de uma ação que é puro devir.

Com Marc Augé – citando Michel de Certeau –, podemos ao mesmo tempo tipificar e significar melhor esse espaço de relação. Se para eles, espaço “é um lugar praticado, um cruzamento de forças motrizes” (1994, p. 75) e existe o espaço geométrico e o espaço antropológico, então o espaço da relação requer ambas as definições, pois pede distinção,

demarcação, memória, existência, e porque nele não se faz da experiência sempre um acontecimento, mesmo a partir de certa ordem: o palco, a sala etc., ou outros espaços com limites abstratos, mas colocados para que a ação aconteça: ar, rua, rural, entre outros. A ação nesse espaço em relação pode expandir-se para o ilimitado, deixando mais claro, o "*gesto cultural*", conforme Lévinas:

A significação – enquanto totalidade clareadora e necessária à própria percepção – é um arranjo livre e criador: o olho que vê está essencialmente num corpo que é também mão e órgão de fonação, atividade criadora pelo gesto e pela linguagem. (1993, p. 27).

Ao mesmo tempo podemos entender esse espaço de relação como desdobramento radical das muitas maneiras e lugares nos quais as linguagens sempre foram e ainda são postas em relação. O desenho ou imagem, enquanto ilustração de um poema ou a letra de música. Mas interessa dizer desses exemplos de relação apenas o quanto estão a serviço da temática do outro e, talvez, inclusive, venha daí os seus nomes: ilustração (*illustratione*) e letra de música. Aquela uma derivação do latim para a linguagem que sempre necessitará explicar-se, comentando o outro e inscrevendo-se a partir do outro. Psicanaliticamente, trata-se do amor platônico, uma maneira de apagar-se diante do amado, daquilo que o amado significa. Da mesma forma a ilustração anula-se diante do texto e cria-se para ela a condição de não poder ser nunca independente ou dar-se à estampa sozinha. A letra *de música*, na densidade oral da sua superfície plana, à sua maneira, do mesmo modo serve ao conteúdo, ao trovar claro, à comunicação aplainada pela recepção, pelo comprometimento da recepção. Não seria correto, por suas diferenças cabíveis na multiplicidade, fazer com isso um juízo de valor destas linguagens em relação à arte performática. São antes condições de relação que permitem comparação para melhor investigar o cerne multidisciplinar da ação performática, posta aqui, justamente como *relação*. Mas dizer principalmente que ambas as linguagens (imagem e música) quando inseridas no espaço de relação, desdobrado aqui como lugar antes da significação, desterritorializam-se e reterritorializam-se, ressoando sem falseamentos de identidades no devir da ação performática: "*Eu é um outro*". (LÉVINAS, 1993, p. 94) Não há abandono porque não há mais eu e "o reencontro de si consigo não se verifica." (1993, p. 94), importando sobremaneira a *relação* em si no espaço em que a ação acontece. A ação performática acontece, muitas vezes, fugaz e efusivamente, não deixando para trás a possibilidade do registro e, mesmo quando há o registro, sua significação só poderá ser outra.

Neste espaço, antes mesmo de sua denominação posta aqui como exclusiva – a performance –, espaço geométrico onde acontece a relação, lugar praticado por ações incessantes, há a fixidez das categorizações puras como teatro, música, dança, poesia, artes visuais, e os indetentários: poeta, músico, ator, artista visual, bailarino, envolvidos na ação, necessitam desterritorializarem-se. Uma condição da ação, do cruzamento de linguagens, da relação. Nesta perspectiva, portanto, reivindicar conceitos próprios e denominação exclusiva para cada área pura e identitária desse espaço em que se dá a ação e a relação das linguagens, atenuaria a particularidade primeira da ação performática que é a investigação e a invenção de outros procedimentos para a linguagem, colocando-se a questão de isso não ser apenas recategorização e, portanto, dependência ao conjunto formado por pintura, escultura, arquitetura, gravura, música e dança, ou seja, ao dado das belas artes. Importante lembrar a sua efemeridade nesse espaço, ação que tem a duração de um vento. Ela se dá e fim. O restante, o depois do acontecido, pertencerá ao registro, em tantos suportes quantos forem necessários: fotografia, vídeo, áudio, texto... A ação relacional traz em si a fugacidade do desfazer-se e isso mantém a sua multiplicidade, ação que podemos dizer compósita, ou melhor, em relação com esse movimento de formação de uma cultura compósita. Se esta ação traz em si signos de expressão que reduzem a significação e movem questões identitárias, então, no dizer de Édouard Glissant “está dentro da realidade de um caos-mundo que não mais permite o universal generalizante” (2005, p. 47). Sua ação relacional, em muitos sentidos, espontaneamente, investe contra as formas constituídas pelo movimento das culturas que Glissant designa “atávicas”, baseadas na ideia de criação do mundo e que geraram a necessidade do épico, por exemplo – o épico como forma una e centralizadora, que cooptava outras expressões da Antiguidade. Diferentemente, para Glissant, as culturas compósitas ao serem expostas ao desterramento¹ abandonaram esse conceito de gênese e, assim, ao sonho de que “sua língua lhe tenha sido ditada por um deus, ou seja, que sua língua seja a língua da identidade exclusiva” (2005, p. 34)

Convém, no entanto, dizer que a ação relacional no espaço da performance, antes de definir-se como uma ação de “crioulização”, aproxima-se dela, relaciona-se com ela, pois igualmente se opõe à visão de identidade única, de gênero-gênese, compondo com outras manifestações contemporâneas o movimento que, seguramente, tangencia o fenômeno das culturas compósitas “da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única, mas como

raiz indo ao encontro de outras raízes” (2005, p. 27), no dizer de Glissant, citando Deleuze e Guattari. Esse mover da multiplicidade, no qual se insere a ação performática ao fazer-se no espaço relacional, com especificidade, mas em consenso com o mover desdobrado no contemporâneo:

Será que não percebemos que não conseguimos mais assegurar a unicidade formal da língua escrita e que todos temos que inventar formas múltiplas cuja necessidade barroca nos assusta no abundante panorama atual de todas as línguas do mundo, e no exato momento em que estamos dando uma guinada, ou seja, estamos vivenciando a passagem da escrita à oralidade, e não mais da oralidade à escrita? Assim, essas duas questões estão interligadas. A escrita, ditada por deus, está associada à transcendência, está associada à imobilidade do corpo, está associada a uma espécie de tradição de encadeamento que chamaríamos de pensamento linear. A oralidade, o movimento do corpo se manifestam na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias e tudo isso se dá bem longe do pensamento da transcendência, e da segurança que o pensamento da transcendência continha, bem como dos exageros sectários que esse pensamento desencadeia como que naturalmente. (GLISSANT, 2005, p. 47)

A ação performática está mais próxima do devir no espaço geométrico da rua, em que passantes agem no urbano, fazendo um movimento fugaz e contínuo. A diferença desta é a sua pré-condição de auferir linguagens. O corpo que se move contorce gestos num dizer de sentidos. É certo dizer, apesar do risco, que o corpo deseja o gozo da não-significação. O que poderia querer o corpo nesse espaço de *relação*? Jean-Luc Nancy, nesse sentido, do corpo-sentido, sempre um sentido, “ou então que se trata de mimar ou de moldar o corpo à escrita (dançar, sangrar...)” (2000, p. 11), pois os corpos “são espaço aberto, e em certo sentido são o espaço propriamente espaçoso, mais do que especial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar o lugar.” (2000, p. 15) Mas poderia esse corpo, fazendo-se nesse espaço, romper com o sagrado no seu movimento para o espaço do profano? Seu movimento quebraria com a repetição do ritual consagrado: *hoc est enim corpus meum*? Ou apenas deixaria mais visível o paganismo ancestral, ora sublimado em pão e vinho? (2000, p. 5) O corpo, enquanto emissor de sentidos, em *relação*, poderá acessar momentaneamente a pulsão ou sensorialidade – energia que liga corpo e mente – e poderá dar vazão aos “mistérios da certeza sensível” (2000, p.5). Esse espaço relacional permite melhor a ação do profano que do sagrado, mas ambos estão em jogo, pois se consagra apenas aquilo que se repete obsessivamente – um mantra, uma oração, uma vigília – e a ação, posta aqui, mas acolá falada (acolá, no espaço em que se

dá essa ação), por inaugurar o lugar (e também o não-lugar), por ser o corpo, segundo Nancy, um lugar, poderá ressoar (ou produzir ruído), tocar no profano, quando, segundo Nancy,

as estéticas estão por refazer junto dos corpos de sentidos nus, privados de referências, desorientados, desocidentalizados, e quando as artes estão por refazer, de parte a parte, como a techné da criação dos corpos. (2000, p. 113)

Podemos entender o espaço do profano e do sagrado como sentidos simultâneos agindo nesse espaço de *relação* – apenas tocando-os a partir desse lugar – tendo em mente a ideia de palimpsesto e jogo. O primeiro poderá fazer-se presença com a mesma intensidade e ao mesmo tempo que o segundo, neste espaço da ação performática, permissível ao sagrado como ao profano, de tal maneira que bem poderia derivar daí, exemplarmente, a conclusão de Giorgio Agamben, citando Émile Benveniste, de que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas representa a sua inversão. (2007, p. 66 e 67) Se entendermos esse espaço de *relação* como geométrico, delimitado, com regras, estaremos do mesmo modo propondo um jogo. Antes do antes, quando não existiam os conceitos performance e vanguarda, antes mesmo das línguas, no tempo ancestral em que Rosseau admiravelmente se referiu: “de início só se falou por poesia; só muito tempo depois é que se procurou raciocinar” (1981, p. 49), com efeito, antes mesmo da própria linguagem, mas com os sentidos em *relação*, o espaço do sagrado e do profano já existia e, diferentemente deste, mantinha o rito como jogo. Não se tratava de arte, menos ainda de performance, talvez religião, mas, insuspeitadamente, de *relação*. Hoje as presenças e ressonâncias da ação performática no espaço de *relação* proposto neste breve ensaio com aquele espaço do sagrado e do profano, ao se flexibilizarem, ao abandonarem a sua identidade de linguagens, ao se desterritorializarem, ao se reterritorializarem colocam contemporaneamente o jogo como rito, e como tal, também uma experiência de desgarramento da escrita e do significado. Mais uma vez com Augé, podemos entender que

o lugar e o não-lugar são antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação (1994, p. 74).

Podemos concluir que no espaço em que se dá a *relação*, o lugar imaginado para esse espaço, além de não ser apenas um, não é puro, por isso é também não-lugar e nele, portanto, não se quer um sentido comum, nem um sentir em si, mas um fruir de relações, um falar de sentidos (sem a obrigatoriedade de comunicar entre si em razão de um sentido maior): palimpsestos de lugares, fazendo-se e refazendo-se sem cessar: acontecer, sendo no espaço de *relação*.

Notas

1 Glissant distende esse seu conceito de cultura “compósita” relacionando-o com outro, “crioulização”, a partir da experiência real da escravidão: “A Neo-América, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da crioulização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período (mais ou menos de 1830 a 1868), e através desses desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do “ser”. (2005, p. 18)

Referências

Agamben, G. Profanações. Tradução: Selvino J. Assmann. SP: Boitempo Editorial, 2007.

Augé, M. Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

Basbaum, R. Percursos de alguém de equações. In: Performance. Caderno Videobrasil 01. São Paulo: SESCSP, 2005, p. 46-57.

Derrida, J. Torre de Babel. Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Derrida, J. O fim do livro e o começo da escritura. In: Gramatologia. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Col. Debates, 2006, p. 7-32.

Derrida, J. A voz e o fenômeno. Tradução: Lucy Magalhães. RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.

FERREIRA, Nadia P. A teoria do amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Glissant, É. Introdução a uma poética da diversidade. Tradução: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

Nancy, J. Resistência da poesia. Tradução: Bruno Duarte Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

----- Corpus. Tradução: Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

Rosseau, J. Ensaio sobre a origem das línguas. Tradução: Fernando Guerreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.