

Juliana Helena Gomes Leal

**LITERATURA E *PERFORMANCE*:
INCURSÕES TEÓRICAS
A PARTIR DA
ESCRITA LITERÁRIA DE
LEMEBEL, LISPECTOR, PRATA E SAER.**

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2012

Juliana Helena Gomes Leal

**LITERATURA E *PERFORMANCE*:
INCURSÕES TEÓRICAS
A PARTIR DA
ESCRITA LITERÁRIA DE
LEMEBEL, LISPECTOR, PRATA E SAER.**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^a Dr^a Graciela Inés Ravetti de Gómez.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2012

FICHA CATALOGRÁFICA

PARECER DA BANCA

DEDICATÓRIA

*A Graciela Ravetti e
ao filho que ainda não tive.*

AGRADECIMENTOS

A Graciela Ravetti, que continuou ao meu lado, mesmo depois de identificar minhas falhas acadêmicas, de perceber minhas precariedades existenciais e minhas longas temporadas de silêncio e improdutividade. Pelos conselhos essenciais oferecidos durante minha árdua luta por ingressar na docência superior federal, pelas inúmeras e inesquecíveis palavras de ânimo e pela sempre iluminadora orientação, durante esses anos. Querida professora, receba minha mais pura gratidão e respeito.

A Sara Rojo, pelo importante estímulo para que tudo isso pudesse, um dia, ter começado. A você, minha eterna admiração.

À FAPEMIG, pelo parcial financiamento desta pesquisa.

À UFMG, por ter me oferecido, durante esses longos treze anos (1998-2011), nos quais fui uma de suas alunas, possibilidade concreta para que eu pudesse mudar minha realidade social, cultural, intelectual, financeira e, principalmente, humana.

Aos(Às) professores(as) Denise Pedron, Luciene Azevedo, Marcos Alexandre e Sara Rojo, por todas as críticas feitas ao texto que apresentei no exame de qualificação.

A Natalino Oliveira, pela frutífera interlocução acadêmica e pessoal, durante nossos encontros semanais, no ano de 2009. E pelo providencial reencontro em Floripa, em 2012. Sua companhia me deu o estímulo de que precisava para finalizar esta pesquisa.

Ao meu amigo Romero de Carvalho, por ter estendido uma mão fraterna em um dos momentos mais cruciais da minha vida profissional.

Às minhas amigas Diana Martins, Fabiana Melgaço, Gabriela Pires, Juliana Gontijo, Luciana Menezes, Luciane Silveira, Márcia Franco, Pollyanna Pacheco e Sara Takahashi, por me ajudarem a não sucumbir ao desespero e por me darem, cada uma à sua maneira, infinitas mostras de quão maravilhosa é a amizade verdadeira.

A Vadinho, Débora, Gabriela, Mariana, Tilada e Darwin, minha querida família diamantinense (nó na garganta!). O que seria dessa filha preta aqui, no Arraial do Tijuco, sem vocês? O quê, o quê, o quê? Rsrs...

A Cybele Guimarães, pela abençoada homeopatia, e a Hildebrando Sábado, pela revigorante acupuntura. Tratamentos sem os quais, há muito tempo, eu já teria enlouquecido.

A minha mãe, por não cessar em perguntar sobre o tal doutorado, pelo amor I-N-C-O-N-D-I-C-I-O-N-A-L, pelo exemplo e por estar SEMPRE ao meu lado. Ah! E por ter me prometido parar de fumar no dia da defesa desta tese.

Ao meu sobrinho Pedro Otávio, pelas orações, conversas, conselhos, leituras mágicas sobre o meu futuro e, principalmente, por ter levado fé que eu passaria na “recuperação”. Te amo até no osso, lindeza!

A minha irmã Izabella, pelo amor e apoio que me oferece, sempre e quando mais preciso.

Ao meu anjo da guarda e aos espíritos de luz que sempre me acompanham, me auxiliam e me inspiram.

A mim, por seguir teimando, e a Deus, pela INFINITA bondade e sabedoria.

O pensamento só vive graças aos pensadores: nenhum conceito pode ter significado, ou mesmo existência se não for continuamente alimentado pela existência concreta daqueles que o pensam e se solidarizam com ele, o que é sua única fonte de vitalidade.

Luiz Carlos Maciel

As práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.

Jacques Rancière



Chema Madoz (fotógrafo espanhol)
Fonte: MUSEO MARJOLA, 2006, p. 26.

RESUMO

Nesta tese, a partir da leitura de obras dos escritores Antonio Prata (Brasil), Clarice Lispector (Brasil), Juan José Saer (Argentina) e Pedro Lemebel (Chile), do delineamento de uma genealogia não exaustiva dos usos do termo *performance* e de alguns estudos já existentes sobre escrita performática, de uma aproximação dialógica com algumas reflexões teóricas de pesquisadores variados (nas áreas da Filosofia, da Arte, da Literatura, dos Estudos Literários, da Sociologia, etc.), esboço três núcleos conceituais que tentam oferecer alguma sustentação teórica ao operador “escrita performática”. O primeiro se refere à presença de um caráter relacional e comunicacional subjacente às manifestações ou aos produtos artísticos pautados na *performance*; o segundo, a uma dimensão corpórea identificável nessas criações e o terceiro, ao movimento transgressor, dissidente ou experimental perceptível nessas manifestações. Desses núcleos conceituais, desdobro algumas nomenclaturas: “narrador performático”, “arquivos performáticos”, “narrativa performática”, “estética relacional”, “prosa transdisciplinar”, “poética da sustentabilidade” e “poética da deriva”, com as quais esta pesquisa tenta ler as obras que compõem seu *corpus* literário.

Palavras-chave: *Performance*. Escrita performática. Espaço de performance. Corpo. Dissidência.

RESUMEN

En esta tesis, a partir de la lectura de obras de los escritores Antonio Prata (Brasil), Clarice Lispector (Brasil), Juan José Saer (Argentina) y Pedro Lemebel (Chile), de la construcción de una genealogía no agotadora de los usos del término *performance* y de algunas investigaciones ya existentes sobre escrita performática, de un acercamiento dialógico a algunas reflexiones teóricas de investigadores variados (en las áreas de la filosofía, del arte, de la literatura, de los estudios literarios, de la sociología, etc.), trazo tres núcleos conceptuales que intentan dar alguna sustentación teórica al operador “escrita performática”. El primero de ellos se refiere a la presencia de un carácter relacional y comunicacional subyacente a las manifestaciones o productos artísticos pautados en la *performance*; el segundo, a una dimensión corpórea identificable en esas creaciones y el tercero, al movimiento transgresor, disidente o experimental perceptible en esas manifestaciones. De esos núcleos conceptuales, desdoble algunas nomenclaturas: “narrador performático”, “archivos performáticos”, “narrativa performática”, “estética relacional”, “prosa transdisciplinar”, “poética de lo sostenible” y “poética de la deriva”, con las cuales esta investigación intenta leer las obras que componen su *corpus* literario.

Palabras-clave: *Performance*. Escritura performática. Espacio performático. Cuerpo. Disidencia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 120 x 100 (2003) do artista espanhol Chema Madoz	10
Fotografia da <i>performance</i> “Salto no vazio” - Yves Klein, 1960	152

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A - Capas do livro <i>Loco afán: crónicas de Sidario</i> , de Pedro Lemebel, edições da LOM Ediciones (1996) e da Anagrama (2000), respectivamente.....	170
ANEXO B - Capa do livro <i>Adiós mariquita linda</i> , de Pedro Lemebel, publicado pela Editorial Sudamericana, em 2005.....	171
ANEXO C - Capa do livro <i>La esquina es mi corazón: crónica urbana</i> , de Pedro Lemebel, publicado pela Cuarto Propio, em 1997.....	172
ANEXO D - Imagens – “Petroglifo Valle de Cuz Cuz” (Fotografía de Cristiane Geroud), “Fotografía de Paz Errázuriz” e “Melancolía rapera” (Fotografía de Verónica Quense).....	173
ANEXO E - Fotografia – “Desde Laguna Verde no se ve Valparaiso” (Fotografía de Lorena Bonillo).....	174
ANEXO F - “Eres mío, niña.”	175

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2.	DA PERFORMANCE À ESCRITA PERFORMÁTICA: GENEALOGIAS E INTERSEÇÕES.....	33
3.	REFLEXÕES SOBRE ESCRITA E <i>PERFORMANCE</i> EM <i>A HORA DA ESTRELA</i>, DE CLARICE LISPECTOR.....	55
3.1.	Narrador performático.....	55
3.2.	Arquivos performáticos.....	76
4.	A NARRATIVA PERFORMÁTICA DE JUAN JOSÉ SAER	85
5.	A ESCRITA PERFORMÁTICA DE ANTONIO PRATA E PEDRO LEMEBEL	108
5.1.	Reemergência de subjetividades na e a partir da escrita performática: por uma estética relacional.....	112
5.2.	Ecologia dos saberes: por uma prosa transdisciplinar.....	123
5.3.	Por uma poética da sustentabilidade	130
5.4.	Poética da deriva: “desinvención de la modernidad”.....	139
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
	REFERÊNCIAS.....	153
	ANEXOS	170

1 INTRODUÇÃO

A discussão sobre a arte e a literatura experimentais e os modos da dissidência pressupõe, precisamente, a análise crítica de todo o sistema classificatório normatizador. Esse é hoje o desafio, tanto para a arte experimental como para os que gostam de pensar sobre ela.¹

Em minha dissertação de mestrado, intitulada “*La esquina es mi corazón: espacialidades performáticas nas crônicas de Pedro Lemebel*” (2007), orientada pela Professora Doutora Sara Rojo² (FALE/UFMG), estudei alguns aspectos semióticos que apontavam para a presença de um certo potencial performático subjacente à escrita literária desse livro. Potencial sinalizado pela heterogeneidade conceitual e formal da construção semiótica de sua estrutura composicional e pela marca fundamentalmente desconstrutora no delineamento de noções como espaço público e privado promovida pelo deambular subversivo de muitos sujeitos nos espaços da urbe e pelo tratamento inusitado na abordagem da memória do gênero num Chile pós-ditatorial. Performatividade, vale destacar, pautada pela presença muitas vezes desconcertante e, quase sempre, desestabilizadora do lugar de enunciação homoafetivo. Após a execução desse trabalho, vi-me interessada em aprofundar a discussão teórica acerca da relação entre literatura e *performance* – compreendendo a nomenclatura “escrita performática” como chave teórica de análise de uma amostragem da produção literária latino-americana das últimas décadas (Antonio Prata e Pedro Lemebel) e da de outros contextos, por acreditar que o performático poderia (e pode) ser encontrado em obras de gêneros variados³ e de distintas escolas históricas. Crença que nos leva a não restringir sua abordagem apenas à leitura crítica de textos literários contemporâneos,

¹ LINK, 2005, p. 19: “La discusión sobre el arte y la literatura experimentales y los modos de la disidencia presupone, precisamente, el análisis crítico de todo sistema clasificatorio normativizador. Ése es hoy el desafío, tanto para el arte experimental como para quienes gustan de pensar en él” (As traduções do Espanhol para o Português presentes nesta tese serão feitas por mim).

² As professoras Dr^a Sara del Carmen Rojo de la Rosa e Dr^a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa coordenam, atualmente, o Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP) da FALE/UFMG, grupo de pesquisa registrado no CNPq desde 1999, do qual fazem parte artistas e inúmeros pesquisadores, entre professores e alunos de graduação e pós-graduação de diferentes áreas do conhecimento (alguns dos quais serão mencionados ao longo desta tese), que se dedicam a investigações individuais ou projetos coletivos em 4 (quatro) linhas de pesquisa, a saber: 1. Literatura e Expressão da Alteridade; Literatura e Outros Sistemas Semióticos; Literatura, História e Memória Cultural; e Texto e Performance. O NELAP tem como objetivo central ser um espaço de reflexão teórica e realização de atividades práticas concernentes às relações intersemióticas entre as Letras e as Artes Performáticas (Teatro, Cinema, Artes Visuais, Vídeo, Música, Dança), entre outros objetivos. Para mais informações, acessar: www.letras.ufmg.br/nelap.

³ Quando compreendida como conceito, a *performance* pode, também para Denise Pedron, ser identificada a despeito do gênero artístico. Ela diz: “É exatamente pela mobilidade e ampla capacidade de disseminação nos diversos campos da arte que a performance pode ser pensada como conceito, que se valida independente do gênero artístico” (2006, p. 153).

tornando-se, assim, uma opção crítica que lê um *corpus* e se constitui como uma poética da leitura que reconhece uma poética da escrita adjetivada como performática.

A partir de 2007, comecei a empreitada da leitura de diferentes obras literárias latino-americanas, incluindo textos brasileiros e a releitura de outras que já me interessavam antes mesmo de iniciar o mestrado, para reunir um *corpus* literário de análise para estudo no doutoramento. Passaram por minhas mãos obras de autores como as dos brasileiros André Sant’Anna, Campos de Carvalho, Fabrício Carpinejar, Marcelo Carneiro da Cunha e Marcelo Mirisola; as do mexicano Mario Bellatin; as do uruguaio Rafael Courtoisie; uma do peruano Jaime Bayly; uma do boliviano Juan Claudio Lechín; várias do colombiano Efraim Medina Reyes, entre outras. Como consequência dessas leituras, realizei apresentação de uma comunicação oral e oferta de uma oficina sobre literatura e *performance*,⁴ na Semana de Eventos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – SEVFALE, nos anos de 2007 e 2009, respectivamente; outra comunicação oral no XI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em 2008, e outra no V Congresso Brasileiro de Hispanistas, também em 2008. Todas elas versando sobre a relação entre a literatura e a *performance* ou sobre a escrita performática latino-americana.

Mas foi em razão da leitura dos já canonizados Clarice Lispector (Brasil) e Juan José Saer (Argentina) e dos escritores pouco ou ainda não estudados – Antonio Prata (Brasil) e Pedro Lemebel (Chile) – que me dispus, definitivamente, a construir esta tese. A partir da leitura de alguns textos e obras desses autores, apresentei alguns trabalhos, especialmente de conclusão de curso das disciplinas que cursei antes do e durante o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (POSLIT) da Faculdade de Letras da UFMG; publiquei artigo sobre a escrita performática de Pedro Lemebel na obra *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura* (2009), organizada pelas professoras Graciela Ravetti e Marli Fantini; participei, como ouvinte, da oficina sobre *performance* e literatura ministrada pelo professor Lúcio Agra no I Festival de Performance de Belo Horizonte, em 2009; bem como apresentei comunicação oral sobre o narrador performático do livro *A hora da estrela*, nas IX Jornadas Andinas de Literatura Latino-americana (JALLABrasil), em 2010.

A partir de então, e durante os anos que se seguiram, foram escolhidas como *corpus* literário desta tese algumas crônicas do escritor brasileiro Antonio Prata, reunidas em 5 (cinco) obras, quais sejam: *As pernas da tia Corália*, de 2003; *Douglas e outras histórias*, de 2001; *Estive pensando*, de 2003; *Meio intelectual, meio de esquerda*, de 2010; *O inferno*

⁴ Realizei dita oficina juntamente com Natalino Oliveira, também aluno do POSLIT/FALE/UFMG.

atrás da pia, de 2004, e textos, de diversos gêneros, do escritor chileno Pedro Lemebel (crônicas, cartas, fotografias, rabiscos, desenhos⁵ e o que Lemebel chamou de sinopse de romance e resumos), reunidos em sua penúltima obra editada, *Adiós mariquita linda*, de 2006. Selecionados foram, também, o romance do escritor argentino Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, de 1980, e o da brasileira Clarice Lispector, *A hora da estrela*, de 1977.

A heterogeneidade de nomes e de textos do referido *corpus* de estudo desta tese se justifica em razão do desejo de evitar vincular o performático à literatura baseando-me apenas em um gênero ou em uma escola literária, ainda que, como se verá, os textos tomados como apoio para o desenho de meu argumento – que pretende contribuir com mais uma perspectiva aos estudos sobre *performance* escrita – são contemporâneos, em sentido amplo. Nenhum deles é mais antigo que o último quartel do século XX e nenhum deles é portador de traços formais ou conteudísticos que definissem uma espécie de cor local, tampouco se encontra investido de valores supostamente nacionalistas, porque a ideia de escrita performática está pautada (recuperando a argumentação borgesiana sobre tradição literária) na defesa de que é perfeitamente possível “ser árabe sem camelos”.⁶ Em outros termos: de que não é necessária uma correlação irremediavelmente estreita entre certas temáticas e certas culturas, entre determinadas abordagens e sociedades.

Se o anterior pode ser afirmado quanto ao recorte temporal, ao espaço aplica-se a mesma lei. Essa seria uma das razões que me levaram a estudar textos de autores de diferentes países e lugares específicos de enunciação cujas publicações tenham acontecido em diferentes momentos: Lispector, ao final da década de setenta (Brasil); Saer (argentino na França), no início da de oitenta, e os outros dois autores ao longo da primeira década do século XXI: Pedro Lemebel (Chile) e Antonio Prata (Brasil).

Além do desejo de abarcar textos literários produzidos em diferentes contextos e por autores diversos, o esforço empreendido para a construção desta tese movia-se não pela tentativa de aplicar, testar ou identificar um rol de características prévias que definissem o operador teórico “escrita performática” e sim pelo desejo de extrair da leitura dessas obras reflexões teóricas que estivessem em consonância com os estudos sobre a *performance*. E, só a partir daí, tentar esboçar um corpo conceitual, mesmo que provisório e parcial, para delinear uma nomenclatura – a escrita performática – que viesse a contribuir com as pesquisas

⁵ Há 3 (três) exemplos desses gêneros no ANEXO D desta tese.

⁶ Retirei essa expressão do texto “El escritor argentino y la tradición” (1957), do escritor argentino Jorge Luís Borges, quando ele argumenta ter encontrado, em uma obra de Gibbon, o esclarecimento de que não há, no *Alcorão*, referência alguma a camelos, o que supostamente ilustraria uma cor local ou uma atmosfera autenticamente árabe.

realizadas na área dos Estudos Literários e a embaralhar os discursos mais certos sobre tradição. Porém, disso não se deve desprender que me anime a pretensão de doutrinar o que entraria ou não no rol dos textos literários lidos como performáticos. A intenção, antes, é atender a uma disposição cognitivo-intelectual que permita revelar e desenvolver certas possibilidades de significação que os textos do *corpus* desta tese possuem em latência ou até mesmo explicitamente desenvolvidas.

Com respeito à organização deste trabalho, esta tese estará dividida em 6 (seis) capítulos, incluindo a Introdução e as Considerações Finais. No segundo capítulo, pretendo traçar uma genealogia panorâmica, ainda que não exaustiva, do termo *performance*, como arte e como conceito, buscando aproximá-lo dos Estudos Literários, de modo a encontrar pontos de contato produtivos para refletir sobre a nomenclatura “escrita performática”. Levarei em consideração, igualmente, as ideias de alguns pesquisadores que já empreenderam esforços nesse sentido. Farei isso, basicamente, a partir de um diálogo com as contribuições teóricas dadas por Denise Pedron (2006), Graciela Ravetti (2001, 2002, 2003a, 2003b, 2006, 2007, 2009 e 2011), Jorge Glusberg (2005), Regina Melim (2008), Renato Cohen (2004) e Roselee Goldberg (2006), entre outros(as). A elaboração desse capítulo, atrelada à leitura crítica e analítica das obras literárias selecionadas para estudo nesta tese, bem como à leitura do arcabouço teórico presente nos demais capítulos, ajudar-me-ão na elaboração de uma definição parcial para o operador teórico “escrita performática”.

Entre esses pontos de contato, foi possível perceber, de início, ao menos 3 (três), aos quais chamarei “núcleos conceituais” e que abarcarão, posteriormente, as nomenclaturas teóricas ligadas ao performático, que serão extraídas da leitura das obras literárias objeto de estudo desta tese. O primeiro núcleo refere-se à presença de um caráter relacional e comunicacional subjacente às manifestações ou aos produtos artísticos pautados na *performance*; o segundo, a uma dimensão corpórea identificável nessas criações, e, o terceiro, ao movimento transgressor, dissidente ou experimental perceptível nessas manifestações.

Para começar a destrinchar as nomenclaturas teóricas que se relacionariam com o primeiro desses núcleos, dedicar-me-ei, no terceiro capítulo desta tese, ao estudo do romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. O esboço de construção teórica para a noção de “narrador performático”, também a partir da leitura do romance de Lispector, ajudará a por em questão a pertinência mesma do operador teórico “escrita performática” e dará subsídios, espero, à perspectiva cultural que aqui se delineia. Para falar do narrador performático clariciano, aproveitarei um desvio que a própria Lispector me oferece, uma metáfora, de *Água viva*, “passarinho em mão fechada” (1998), bem como 3 (três) conceitos teóricos: “espaço de

performance”, de Regina Melim (2008), “transgênero performático”, de Graciela Ravetti (2003b), e “exotopia”, de Mikail Bakhtin (2003).

No que tange ao aspecto relacional e comunicacional, primeiro dos núcleos conceituais vinculados ao operador teórico “escrita performática”, percebemos, no romance clariciano, a instauração de um espaço de interlocução produtiva e necessária com a alteridade – relacionado, estreitamente, com o de performance, pontuado por Regina Melim – que se estabelece nos meandros da tessitura da narração da vida de Macabéa, personagem principal de *A hora da estrela*. Narrar o outro, nesse sentido, significa voltar-se para si próprio, significa não enclausurar ou esconder o que é vivo em moldes sufocantes, em mãos fechadas em concha, em formas de enunciação lineares, ritmadas por movimentos previsíveis e facilmente catalogáveis. Narrar performaticamente é narrar o si mesmo também a partir de um fora, do outro, do *exo* e situado numa localidade propositiva, cuja força reside nos meandros não delimitáveis do “mais além” interposto pelo transgênero performático.

Elaborada a enunciação do narrador clariciano como performática, sua irradiação se estende até o segundo núcleo conceitual que postulamos que se volta para dar conta de como os textos conseguem, em determinadas circunstâncias, exteriorizar uma dimensão corpórea e vivencial na construção do relato. Prende-se, também, à imagem de leitor que se pode identificar e enfatizar, quando se dá uma atenção especial a certos aspectos da escrita que se experimenta nesse romance que ocorrem, conforme veremos adiante, a partir da compreensão da voz como presença. Da voz como instância corpórea. Isso nos levará a entender esse narrador não mais como somente um “elemento” da narrativa, mas como uma instância ficcional que narra porque vivencia a narração. Ao narrar o outro, narra a si próprio. Ao narrar o outro e a si mesmo, demanda, simultaneamente, uma narração semelhante por parte da imagem de leitor que se inscreve nas linhas da estrutura narrativa da obra.

Por isso, dessa relação entre narrador e personagem será possível depreender, também, uma imagem de leitor, um leitor do tipo performático que se constrói a partir de uma relação de proximidade com o narrador e com a personagem da obra. Esse leitor, conforme veremos mais adiante, será, de certo modo, convocado a “sair de si para ver o outro” (LISPECTOR, 1998a, p. 30), assim como o faz o narrador do romance *A hora da estrela* que, durante toda a obra, faz questão de enfatizar as rasuras nos limites entre o eu (ele) e o *outro* (Macabéa), desnudando a dimensão comunicacional e relacional vinculada, nesta pesquisa, ao caráter performático da escrita literária.

Na construção da argumentação desse capítulo, serão levantados e estudados alguns pressupostos teóricos sobre os conceitos de narrador, como, por exemplo, os

apresentados por Graciela Ravetti (2009a), Silviano Santiago (2002), Theodor Adorno (2003) e Walter Benjamin (1956/1994), visando estabelecer um posterior diálogo teórico com os fundamentos da *performance*, para amparar uma construção conceitual da noção de “narrador performático”.

A partir da singularidade da construção narrativa do romance *A hora da estrela*, perceberemos o acesso a “arquivos performáticos” na relação instaurada entre texto, narrador performáticos e a imagem de leitor que se pode depreender do romance, conformando uma “pluralidade na assinatura arcôntica”. Para discorrer sobre essa nomenclatura, dialogarei com as considerações que Jacques Derrida (2001) elaborou sobre o conceito de arquivo, bem como com alguns pressupostos teóricos sobre o mesmo tema apresentados por Gisbourne (2008) e por Graciela Ravetti (2003a).

O objetivo principal desse subcapítulo é oferecer continuidade à reflexão derridiana que assume uma função arcôntica para o inconsciente, o que viabiliza reavaliar os critérios que definem o conceito de arquivo como localidade de armazenamento exterior ao corpo humano dotado de uma materialidade mais ou menos definida. Isso reelaboraria o conceito de arquivo por colocar em questão a rediscussão da autoridade sobre sua instituição, bem como acerca da definição dos arcontes, isto é, daqueles que detêm o poder de armazenamento ou de acesso a determinados conteúdos.

No quarto capítulo, analisarei a estrutura composicional performática do romance *Nadie nada nunca*, partindo de algumas proposições teóricas acerca da “descrição” em contraposição a da “narração” apresentadas por Lukács (1965) que, segundo ele, trata-se (a descrição) de um método escritural “inumano” (1965, p. 76), de “composição monótona” (*ibidem*, p. 81), menos ativo diante da vida e que, “quando utilizado para representar o homem, o transforma em natureza morta” (*ibidem*, p. 74). Para sustentar minha argumentação que contraporá essas proposições, utilizarei algumas observações feitas por Paul Ricœur (1994), ao abordar a temática do tempo e suas significações diante do presente e do futuro, e outras de Rancière, sobre as quais falarei mais adiante.

Nadie nada nunca, publicado, pela primeira vez, em 1980, de autoria do escritor argentino Juan José Saer (1937-2005), foi escolhido em função de me parecer um excelente exemplo literário que permite acesso a diferentes possibilidades discursivas e desdobramentos narrativos que delineiam o movimento performático que quero investigar. Esse romance parece revelar o esforço de Saer em exercitar – sem, no entanto, almejar cumpri-la – a visão borgesiana da fabulação perfeita apresentada em vários e conhecidos de seus textos, que aqui exemplificarei com seu conto “El espejo y la máscara”, de *El libro de arena*. Nesse conto, um

rei solicita ao poeta Ollan a construção de uma ode para celebrar, louvar e exaltar a batalha na qual triunfara sobre o povo norueguês. Três foram os poemas escritos pelo poeta. No primeiro, ele revelara, vaidoso, uma grandiloquência dentro dos mais puros e clássicos formatos, em extenso texto munido dos mais amplos conhecimentos sobre Retórica e História, colocando-se como sujeito de experiências (participou da batalha). Elaborou, assim, um poema que tudo abrangia, de tudo dava conta. No segundo, menos altivo, apresentara um texto que lhe causava certo desconforto e estranheza, por já não ser mais a descrição de uma batalha, mas a batalha, em si, e, no terceiro, a partir de uma só linha escrita, cuja atmosfera estava bem próxima da feitiçara, a qual fora incapaz de pronunciá-la, encerrara tudo o que o monarca esperava que fosse dito. E mais do que isso: continha, para mim, as condições performáticas da Arte, por várias razões.

Os desdobramentos que surgem na construção textual do romance de Saer (variações de ritmo), a partir de um esforço autoral, expõem performaticamente diferentes formas de representação literária na construção da descrição-narração de uma mesma cena. Mesma cena? O que torna o ato escritural uma oficina de experimentação, tal como um organismo vivo que respira de modos diversos – ainda que seja uno. Essa organicidade construtiva do romance está ligada, de certo modo, aos 3 (três) núcleos conceituais que fundamentam, nesta tese, uma definição para a nomenclatura “escrita performática”, mas, particularmente, ao terceiro deles.

Na construção dessa argumentação, utilizarei as reflexões teóricas derivadas das noções de *regime estético das artes e revolução estética*, propostas por Jacques Rancière (2005 e 2009, respectivamente), por meio das quais ele faz uma defesa da potência caracteristicamente heterogênea do constructo artístico resultante de uma partilha generosa e igualitária entre variadas formas de pensabilidade e visibilidade estéticas que fundamentam as diferentes maneiras de se conceber a Arte. Essa visão, segundo ele, compreende a inclusão produtiva dos opostos e dos contraditórios e a consideração do ínfimo e do banal como substância potente para a Arte, o que, no romance *Nadie nada nunca*, de Saer, fundamenta toda a sua lógica composicional.

Na abordagem desse capítulo, utilizarei, também, alguns dos pressupostos teóricos sobre escrita performática levantados por Graciela Ravetti (2011) ao analisar algumas das obras de Juan José Saer, bem como certas reflexões apresentadas por Julián Fuks (2009) em sua dissertação de mestrado, na qual lê e interpreta o romance *Nadie nada nunca*, visando a uma abordagem acerca do estatuto do real apresentado nesse mesmo romance. Levarei em consideração, para a construção da minha argumentação, um diálogo crítico com Georg

Lukács (1965, 2000) à hora de avaliar as funções da narração e da descrição no romance, atrelado aos pressupostos sobre *performance* como arte ou como conceito apresentados ao longo desta tese.

Perceberemos, nesse romance, que o caráter errático da escrita saeriana resiste à lógica dos enredos e da representabilidade tradicional, porque se dispõe mais à ação e aos domínios sensitivos do que às interpretações e aos produtos. Ademais, está inclinada a se apropriar da heterogeneidade dos diferentes sistemas de representação capazes de ampliar e intensificar as fronteiras da percepção, por se deslocarem pelos meandros do instável, do provisório, bem como para dar conta daquilo que sempre nos escapa, do qual é impossível uma apreensão completa. O resultado disso é o surgimento de outras formas de inteligibilidade do texto literário resistente ao modelo aristotélico de causa e efeito ou à monologia de um sistema único de pensabilidade e de visibilidade artística, nos termos de Rancière, que revoga a política antagonica inerente à lógica representativa, cuja organização é quase sempre hierárquica e opositiva.

Assim, será possível identificar, nesse romance, um movimento descritivo orgânico,⁷ portanto, performático, propulsado por uma partilha de regimes representativos que dilatam e contraem a narração, visando dar conta da multiplicidade das formas com que os objetos e os seres, também em movimento, se encontram dispostos na natureza. Daí a nítida sensação de que o romance de Saer não se presta à representação de imagens congeladas, mas à própria dinâmica da vida, feita de recuos, dispersões, variações, repetições incessantes e prolongamentos excessivos. Por isso, *Nadie nada nunca* não é soma de nada, mas o próprio processo, no aqui e agora de sua realização. Uma *performance* da vida com consistência ontológica própria, pautada nos devires e nos movimentos empreendidos pelos elementos constitutivos do mundo, pelo ritmo da existência, como diria Saer.

Com essa introdução, abordo o romance de Saer que se constrói como uma prosa complexamente organizada entre a sequencialidade narrativa e as suspensões que escandem o texto. Como no texto de Borges, no de Saer há o componente de experimentação, que vai da formalização mais convencional até a uma espécie de claudicação. Como acontece no conto borgesiano, a perfeição da construção e do efeito no leitor termina com a clausura das possibilidades literárias. Que poema foi esse que Ollan conseguiu construir, na sua derradeira tentativa? Que romance é esse que escreveu Saer?

⁷ Na mesma linha desse raciocínio, afirma Éder Rodrigues, a propósito da escrita performática: “O texto performa na medida em que é tomado como organismo vivo” (2010, p. 38).

No quinto capítulo, farei um percurso teórico por algumas obras literárias latino-americanas de dois escritores das últimas décadas, de maneira a dar continuidade às reflexões sobre “escrita performática”. Utilizarei as contribuições de variados teóricos, de diferentes áreas do saber, ao mesmo tempo em que dialogarei com os que se já se dedicam a estudar a relação entre *performance* e literatura: Denise Pedron (2006), Graciela Ravetti (2001, 2002, 2003a, 2003b, 2006, 2007, 2009 e 2011), Luciene Azevedo (1998/99, 2004, 2007), Paul Zumthor (2007), entre outros. O intuito é trazer à cena dos Estudos Literários contribuições outras que permitam expandir a compreensão e a relevância da nomenclatura “escrita performática” como importante operador teórico de leitura do literário, especialmente dos textos que nasceram ou nascerão sob o signo do transgressivo, terceiro dos núcleos conceituais que abordarei nesta pesquisa.

A partir da exposição de 4 (quatro) nomenclaturas teóricas, desenvolverei, nesse capítulo, o terceiro núcleo conceitual estruturante do operador “escrita performática” apresentado nesta tese. Para tanto, tomarei emprestadas algumas reflexões teóricas do crítico de arte Nicolás Bourriaud (2009) e do filósofo francês Giorgio Agamben (2009), quando me debruçar sobre a questão da “Re-emergência de subjetividades na escrita performática: por uma estética relacional”; aproveitarei importantes considerações feitas pelo cientista social português Boaventura de Sousa Santos (2007), quando for abordar a questão da “Ecologia dos saberes: por uma prosa transdisciplinar”, acrescidas às de estudiosos como Carlos Brandão (2008), Eneida Maria de Souza (1998, 2002) e Olga Pombo (2005) e às dos que se dedicam aos estudos sobre a *performance*. Tomarei emprestadas algumas reflexões de Irleamar Chiampi (1996), de Severo Sarduy (1979), de vários teóricos que se dedicam aos estudos sobre a *performance*, além das de músicos, artistas plásticos e poetas, quando falar sobre o tópico “Por uma poética da sustentabilidade”. E, finalmente, quando me detiver no tópico “Poética da deriva: ‘desinvencción de la modernidad’”, apresentarei considerações de Reinaldo Laddaga (2006), em diálogo com as formuladas por Agamben (2009), Figueiredo (2003), Ludmer (2007), Sarduy (1979) e confrontadas com recentes estudos realizados sobre “escrita performática”.

A pertinência da realização desta tese reside na necessidade que sentem muitos pesquisadores do campo dos Estudos Literários de lançar mão de uma teorização, de um operador teórico que dê conta de compreender e analisar, mais produtivamente, um tipo de escrita encarnada que se apropria do corpo ou que constrói textualizações vinculadas ao corpóreo – cujo viés experimental, mencionado por Daniel Link na epígrafe desta introdução, se faz normalmente presente –, estabelecendo um indelével vínculo relacional e

comunicacional. Uma escrita que não considera antagônico o par representação/vida, porque considera que o caráter vivencial da narrativa literária performática pode se dar tanto na concretude da estrutura composicional da obra artística, na atitude responsiva traçada pelo narrador do relato, quanto pela possibilidade de resposta por parte da imagem de recepção – o leitor – que dela podemos depreender.

Discorrer, ao longo desta tese, sobre a temática do corpo me parece de fundamental importância para subsidiar as reflexões sobre o núcleo conceitual relativo ao caráter corpóreo inerente à escrita performática, bem como ao que abarca o aspecto relacional e comunicacional e ao que se refere à dimensão do dissidente. Especialmente quando, sobre essa última, consideramos o que Severo Sarduy, no texto “Cubos”, de sua obra *Escrito sobre um corpo*, nos lembra: “é que a civilização – e sobretudo o pensamento cristão – destinou o corpo ao esquecimento, ao *sacrifício*. Daí que tudo o que se refira a ele, tudo o que, de um modo ou de outro o signifique, alcance a categoria de transgressivo” (1979, p. 137).

Nesse sentido, pensarei nas vantagens que o texto literário teria ao tomar emprestado, reler, testar e se atrever a fazer uso das particularidades da dimensão orgânica e pulsátil do corpo como forma de subverter o disciplinar, de romper com as convenções narrativas (tanto no que se refere à substância como matéria literária, quanto às formas de organização desse material na estrutura composicional da obra), de transgredir os limites entre as instâncias ficcionais (a tríade: narrador/personagem e imagem de leitor), visando construir uma espacialidade ou atmosfera polifônica que potencializa o surgimento de outras textualidades. O performático como instância ou qualificativo agregador da alteridade, via palavra. O performático no literário que nasce e sobrevive em função da existência de uma relação de intercâmbio comunicativo: de vozes, de experiências, de subjetividades. Daí decorreria a percepção de simultaneidade, de imbricamento entre os 3 (três) núcleos conceituais que perpassam o operador teórico “escrita literária performática” traçados nesta pesquisa.

A relevância de aproximar o literário do performático, ademais, reside no fato de o termo *performance* responder a uma vocação interdisciplinar, e ter, portanto, relevância teórica em vários estudos, em distintas áreas de conhecimento, como, por exemplo, a Medicina, a Biologia, a Educação Física, a Dança, o *Marketing*, etc., em grande medida por ter uma significação de “desempenho”. Segundo Roberson Nunes, para além disso, se analisada

[n]uma perspectiva transversal, a performance trabalha na interface entre antropologia, sociologia, linguística, história, psicologia, etnografia, teoria crítica,

política, estudos culturais, artes, estudos de gênero, sexualidade, nacionalismo, e continua... **O campo de estudos da performance assume a posição de que não há molduras que determinem uma análise, mas um largo campo relacional de reflexão sobre comportamentos humanos e suas recriações, em diversos ambientes**, o que, naturalmente, inclui as artes cênicas e outras teatralidades. (2011, p. 91, grifo meu)

Essa marca multifuncional do termo permite uma abertura crítica estimulante, posto que articulatória e agregadora, embora crie uma série de dificuldades, devido à sua resistência em ter uma única classificação,⁸ por assumir funções diversas em contextos teóricos específicos. No entanto, é precisamente por ser assim que dito conceito, segundo Regina Melim, “torna-se tão instigante para o campo da arte” (2008, p. 7) e tão significativo para o dos Estudos Literários que se dispõe a fazer uma leitura da literatura contemporânea produzida nas últimas décadas e a analisar, a partir de um operador teórico novo, obras como a de Clarice Lispector, por exemplo, que sempre foram lidas a partir de outros pressupostos.

Ainda sobre o aspecto abrangente e agregador inerente ao campo das artes performáticas, afirma o *performer* mexicano Gómez-Peña, a propósito de um comentário de Richard Schechner sobre um texto seu:

a natureza escorregadia e em permanente transformação deste ‘campo’ nos dificulta extremamente em traçar definições simplistas. Como comentou o teórico Richard Schechner depois de ler a primeira versão deste texto: O ‘problema’, se é que existe um problema, é que o campo da performance ‘em geral’ é muito grande e abarcador.⁹

Nesse sentido, permearão toda a escrita desta tese apontamentos teóricos de alguns dos estudos científicos já disponíveis sobre literatura e *performance* ou *escrita performática*, visando a uma interlocução teórica produtiva quando da tentativa de ampliar as aplicabilidades desta nomenclatura. Dialogarei, particularmente, com os estudos realizados por Pedron e Ravetti, como já dito anteriormente, dentre outros que recentemente vêm oferecendo importantes contribuições para a cena teórica sobre a escrita performática, especialmente os realizados por Nunes (2011) e por outros que forem identificados ao longo da elaboração desta pesquisa.

A dificuldade de se levar a cabo o trabalho de travar um diálogo entre literatura e *performance* parece residir no ainda reduzido número de pesquisas que partem da hipótese da

⁸ Paul Zumthor sinaliza concordância quanto à dificuldade na elaboração de uma classificação precisa do termo, quando define *performance* como “um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples” (2007, p. 34).

⁹ GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 200-201: “la naturaleza resbaladiza y en permanente transformación de este ‘campo’ nos dificulta en extremo trazar definiciones simplistas. Como me comentó el teórico Richard Schechner después de leer la primera versión de este texto: El ‘problema’, si es que hay un problema, es que el campo del performance ‘en general’ resulta demasiado grande y abarcador”.

possibilidade da interferência de uma arte em outra, de diálogo de um campo artístico com o outro, principalmente no campo da prosa.¹⁰ Não se constata o mesmo, não obstante, quando as análises focalizam o texto dramático (ver RODRIGUES, 2010; ABDANUR, 2009), o poético (CORONA, 2010; NUNES, 2011, SOUSA, 2006; SOUZA, 2009) ou as narrativas da tradição oral (QUEIROZ, 2007), só para mencionar alguns. Essa resistência advém, como recorda Alex Beigui, de uma tradição de cunho estruturalista no campo da teoria literária que se mostrou reticente em assumir o texto como *performance* em razão da negativa em aceitar a escrita como experiência, vinculando-a apenas dentro de uma cultura da normatividade (BEIGUI, 2011, p. 29).

É mais comum, entretanto, identificar esse esforço de aproximação entre a *performance* e outras artes quando o teatro, a música ou a dança¹¹ são as referências. Isso ocorre, talvez, pelo fato de que uma materialidade visível aos olhos – a do corpo do artista – esteja quase sempre presente na conformação final de obras performáticas: um texto espetacular, a execução de uma composição musical ou a realização de um espetáculo de dança, por exemplo, porque, na maior parte das vezes, falar de *performance* como evento é pensar no ao vivo e/ou no *in loco* da experiência da cena artística.

Mas, se parto da definição de “corpo” elaborada por Jorge Glusberg, que o caracteriza como sendo “a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural” (2005, p. 52) e do chamado à “descolonização de corpos”,¹² proposto por Gómez-Peña, qual seria a razão de limitar sua atuação, uso, etc. apenas quando sua presença “física” é materialmente visível (tomando aqui somente os olhos como órgão de percepção)? Essa postura, a meu entender limitadora, sustenta, segundo Regina Melim, “o estereótipo que associa a noção de *performance* a um único formato” (2008, p. 8).

Refletir sobre as implicações de uma aproximação entre a arte da *performance* e a literatura, diante do exposto acima, é concordar com a crítica que fez Jorge Glusberg ao

¹⁰ A tese de doutoramento de Denise Pedron (2006), não obstante, é uma dessas exceções. Nela, entre outras coisas, Pedron, analisa a performatividade das narrativas de diferentes livros da escritora chilena Diamela Eltit. Há, também, as dissertações de Juliana Helena Gomes Leal (FALE/UFMG, 2007) e de Júlia Morena Silva Costa (FALE/UFMG, 2009), ambas orientadas pela professora Dr^a Sara Rojo, da FALE/UFMG. Aquela analisa o performático nas crônicas do livro *La esquina es mi corazón*, do escritor chileno Pedro Lemebel, e, esta, no livro de contos *Un tal Lucas*, do escritor argentino Julio Cortázar.

¹¹ Os espetáculos *Samwaad*, da companhia de dança do coreógrafo paulista Ivaldo Bertazzo e *Faladores*, da Companhia Mario Nascimento, parecem-me excelentes exemplos de manifestações artísticas que têm uma forte interseção com o performático. Para ver fragmentos desses espetáculos, acessar: <http://www.youtube.com/watch?v=0ixCNWcNIgk> e <http://www.youtube.com/watch?v=918D93KGICK>.

¹² GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 205. Gómez-Peña compreende a noção de corpos como territórios ocupados, especialmente os corpos das mulheres, dos gays ou dos negros. Para esse *performer* mexicano, o corpo é considerado o centro absoluto do universo simbólico humano. Daí a importância dessa descolonização, incitada pela arte da *performance*, como forma possível para a libertação e para o autoconhecimento individual.

postulado *L'art pou l'art*,¹³ que não admitia, segundo ele, a interferência de um suporte artístico no outro, negando a possibilidade de que “uma mídia pode, de fato, ser interessante e desafiadora quando tenta algo QUE ELA NÃO É” (2005, p. 142, maiúsculas no original). Aceitar, ao contrário, essa contaminação da mídia corpórea na mídia texto literário seria assumir a existência de uma postura criadora que visa a um contínuo (re)exame de seus limites e de suas possibilidades. Argumento com o qual concorda Ravetti, quando sinaliza para as interferências que o corpo do artista produz (seu lugar de enunciação cultural, social, sexual, pessoal, etc.) na conformação final do produto literário que se dispõe a construir: “a performance escrita passa também pela idiosincrasia de um corpo, da mão que escreve, da agência que singulariza o texto que é também, sem dúvida, só legível a partir de uma cultura, de uma história, de um território” (2011, p. 20).

Por qual razão, então, não poderíamos admitir a possibilidade de sentir e perceber “corpos saindo das palavras”,¹⁴ por exemplo, a partir da identificação da presença de uma voz, que transformariam linhas escritas em realidade viva? Por que não qualificar como material também aquilo que sobrevive em nós como rastro indelével, como sensação etérea, como percepção fugidia? E como encarcerar as implicações de uma materialidade como essa apenas na esfera do estático, do visível, do delimitável, se o performático é fundamentalmente ação, movimento, fluxo, “ato dentro de uma imagem”, “fazer corporal” (RAVETTI, 2003b, p. 32)?

Se o termo *performance* é, para Regina Melim, “tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado” e “transita em muitos discursos” (2008, p. 7), por que impedir de pensá-lo e alargar suas implicações como um interessante operador teórico, ao aproximá-lo do campo dos Estudos Literários, da Literatura? Seria pelo fato de a imagem desta ainda se encontrar vinculada a um tipo de suporte que funciona e reverbera tão somente dentro do campo material da página literária? Compreensão que veria a escrita como algo acabado, como algo simplesmente dado, indelevelmente enterrado nas páginas de uma encadernação?

Mas se, ao contrário, qualificamos ou tomamos a palavra literária como uma estrutura viva, na medida em que “instaura movimentos”, “tem textura”, “densidade”,

¹³ Segundo Glusberg, essa compreensão passava pelo postulado modernista que considerava uma obra de arte tal como ela é, a partir da ideia de que “a arte é o que é” ou que “é o que sua mídia é” (2005, p. 141-42). Gardner define essa “frase vaga”, cujo significado, segundo ele, “muda constantemente” a partir do sentido que foi cunhada: “arte pela beleza”. E esclarece: “A beleza era o objetivo do Esteticismo, e a arte o meio para chegar a ela. A maioria das pessoas, quando diz que gosta de arte, em verdade quer dizer que gosta da beleza através da arte, ou da verdade através da arte” (1996, p. 20). Em um caso ou no outro, pensar ou realizar performaticamente a arte ou a literatura seria um esforço para superar o empobrecimento de pensá-las apenas à luz do belo ou da homogeneidade conceitual e formal.

¹⁴ Realizo um jogo com o conceito apresentado por Ravetti quando afirma a possibilidade de haver “palavras saindo dos corpos” (2003b, p. 50).

“potencialidade de força” (OLIVEIRA, 2008, p. 5), sendo, portanto, instância criadora e propulsora de experiência, isto é, qualificações diretamente associadas ao corpo humano, onde, portanto, residiria a dificuldade em aproximá-la das artes performáticas ou das significações que giram em torno da nomenclatura *performance*?

Uma questão que se faz necessária, se aceito como factível a hipótese de uma corporeidade que se mistura à textualidade literária ou que é inerente a ela, seria refletir acerca das maneiras a partir das quais essa substância corpórea – suas idiossincrasias – se materializaria no verbo, na palavra. Sentir uma respiração. Explicitar um ritmo, a intensidade de uma pulsação, pulsões de morte e de vida (processos aos quais todo corpo se vê, diariamente, submetido). “Mapear” (mais no sentido de perceber, apontar, dar visibilidade) uma organicidade, uma dicção vivencial no discurso literário que o revela como um organismo vivo, passível de sofrer as consequências do esforço empreendido pelo seu autor para mantê-lo erguido, para fazê-lo avançar. Tentarei mostrar isso, fundamentalmente, a partir da leitura dos romances *Nadie nada nunca*, de Saer, e *A hora da estrela*, de Lispector.

Na escrita performática, a explicitação da criação como vivência, que vislumbro a partir de uma dimensão corpórea do relato, rege amplamente a lógica interna da narração textual. É o espaço mesmo da Modernidade. Embora aquele que relate, ao fazer isso, não precise se mostrar, necessariamente, menos implicado com o “outro” para iluminar a si próprio. Pois é precisamente por se debruçar na construção do relato de outro – a personagem da narrativa do romance de Clarice Lispector, por exemplo – que ele passa a enxergar a si próprio de maneira mais intensa. Nesse sentido, distâncias de ordem social, comportamental ou psicológica parecem se reduzir, nessas escritas encarnadas, tal como parece estar implícito na afirmação de Lispector em um fragmento do texto “Me dá licença, minha senhora”, publicado, em 1977, na revista *Mais*, e reeditado, recentemente, na obra *Correio Feminino*:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro exatamente por que disse, mas disse com sinceridade.

Hoje repito: é uma maldição. Mas maldição que salva. Não estou me referindo muito a escrever em jornal. Mas àquilo que eventualmente pode se transformar em conto ou romance. Ou novela (acabei uma agora).

É uma maldição **porque obriga e arrasta como um vício penoso, do qual é quase impossível se livrar**, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva.

Escrever é tentar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o fim o que permaneceria vago e sufocador. (2006, p. 145, grifo meu)

Nesses fragmentos, é fácil observar o vínculo orgânico existente entre o escritor, numa espécie de escrita a partir de e para além do si mesmo, e sua experiência estética, quando afirma que “escrever (...) é sentir até o fim”, porque é algo que “obriga e arrasta como um vício penoso, do qual é quase impossível se livrar”. Interessante observar que essa novela, recentemente terminada, a que se refere Lispector, é justamente o último romance que escreveu antes de sua morte: *A hora da estrela*, um dos objetos de estudo desta tese. Obra em cujas linhas também podemos perceber, por parte do narrador, semelhante vínculo orgânico com respeito ao exercício narrativo, ao ofício indelevelmente vivencial a partir da narração de outrem.

Vale advertir, entretanto, que não se trata de designar como performática a escrita que se apropria meramente da simbologia do corpo, mas aquela escrita que constrói um canal de diálogo entre a dimensão corpórea inscrita no texto e a imagem de leitor que podemos apreender a partir da composição desse relato, desse texto literário. Em outros termos, a maneira a partir da qual a exposição literária de uma organicidade (identificada na voz do narrador do romance clariciano) se esforçaria para por em estado de alerta a corporeidade da entidade ficcional “leitor”, no instante mesmo do processo de construção da própria narrativa, permitindo que a experiência da escrita ou da narração, no caso específico de *A hora da estrela*, seja, também, uma forma para uma *vivência do real* (COHEN, 2004. p. 122), por considerar a alteridade (Macabéa, por exemplo) como textualidade. Como possibilidade de detonar no outro (personagem no narrador e narrador nessa imagem de leitor) uma vontade de estar mais perto desse *outro* e, conseqüentemente, de si próprio, vivenciando a vida dentro da própria vida: “esta é a vida vista pela vida. Mas de repente esqueço o como captar o que acontece, **não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir (...)** (LISPECTOR, 1998, p. 18, grifo meu).

Para discorrer sobre a expressão *vivência do real*, Renato Cohen diferencia 2 (dois) tipos de relação que podem surgir na estruturação da arte cênica. A primeira, denominada *relação estética* e, a outra, *relação mítica*. Na primeira, haveria, entre a instância criadora e a recepção, um distanciamento advindo das posições que a criação e a recepção tomam para si, ao passo que, na segunda, esse distanciamento seria eliminado em razão da participação dupla do agente da criação e da recepção na obra. Daí ele afirmar que: “na relação estética existe uma representação do real e na relação mítica uma vivência do real” (2004, p. 122). Nesta tese, aproximo a figura da “recepção”, presente na *relação mítica* descrita por Cohen, ao que chamei de imagem de leitor, que é convocada pelo narrador de *A hora da estrela*. Entre este e aquele, é possível identificar uma aproximação de tal natureza

que o narrador parece só se constituir em razão da possibilidade da presença dessa alteridade que dividiria, com ele, a forte implicação que possui com a narração da história da personagem principal do romance, Macabéa.

O estabelecimento dessa relação comunicacional entre texto performático¹⁵ (que se realiza por intermédio da *performance* do narrador) e entre a imagem de leitor que dela podemos apreender se vê estruturada pela solicitação de uma implicação corpórea a partir da qual ao menos 2 (dois) lugares de enunciação dialogam: o do narrador e o dessa imagem de leitor com a qual o narrador, vez ou outra, dialoga, de forma explícita e implícita. O primeiro se daria na medida em que a corporeidade do agente escritural (ficcional e/ou autoral) se vê como parte integrante e indissociável na composição do objeto artístico (no caso, o texto literário) e, o segundo, na medida em que, a essa imagem de leitor, é solicitado que se coloquem também “sobre a mesa” textualidades íntimas, narrativas pessoais, “arquivos performáticos”, nesse diálogo com o conteúdo da textualidade narrada.

Para discorrer sobre o estatuto corpóreo subjacente à escrita performática, lançarei mão dos conceitos de *corpo*, especialmente os apresentados por Eliane Moraes (2002), Michel Serres (2004) e Wilson Garcia (2005), dentre outros, com os quais dialogarei para cooperar com a fundamentação teórica da hipótese da existência de um tipo de texto literário encarnado ou *escrita-corpo*, bem como com a da implicação de uma corporeidade da imagem de leitor apreendida no texto clariciano durante o contato com essa narração performática a partir do envolvimento do sujeito (autor-narrador) que a enuncia. Tomo essa tarefa mais ou menos a partir do que Clarice Lispector disse no texto “Delicadeza”, publicado em sua última obra editada, *Crônicas para jovens: de escrita e vida*, ao tentar definir aquilo que escrevia: “Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos” (2010, p. 23).

Esse desejo de tocar em lugar de pegar, relacionado, por Lispector, com o ato da escritura como tentativa (processo) e não como realização (produto) que permite ao outro, nesse caso, o leitor empírico, se apropriar também do texto elucida essa dimensão vivencial da narrativa literária performática. Uma perspectiva de partilha cuja realização só pode se dar quando a textualização se projeta para o campo dificilmente delimitável; portanto, resistente a

¹⁵ A propósito desse caráter relacional e comunicacional, vale recordar que Sara Rojo entende *performance artística* tomando-a como “um fazer estético de fronteira, que se define a partir de seu caráter visual e artístico-sensitivo para um espectador” (In: VECCHI; ROJO, 2004, p. 39). Essa dimensão do sensitivo que se volta para o *outro* me interessa sobremaneira para pensar o estatuto do performático em algumas obras literárias em estudo nesta pesquisa.

mapeamentos, do que existe para além do que está escrito. Para um além passível de existir por meio da potência criadora e criativa da escrita performática, feita de contornos incertos, escorregadios, camaleônicos e, por isso mesmo, muitas vezes, indomesticáveis. Contornos, no entanto, porosamente acolhedores e fortemente desejanter de alteridade criativa e ativa.

Daí e por isso tudo a necessidade e a conseqüente produtividade de se pensar o literário pela via da *performance* por se tratar de uma postura metodológica, uma *práxis* do pensamento crítico aberta à leitura de um campo incerto, inarmônico, movediço, contraditório, desconexo como o é o da performance literária, menos preocupada “com a literariedade do texto e mais com o projeto de experimentação da escrita em jogo” (BEIGUI, 2011, p. 31); menos inclinada a situar-se no sólido campo da objetividade que a lançar-se como camicase no universo do desconhecido, do inominável e do inclassificável.

2. DA PERFORMANCE À ESCRITA PERFORMÁTICA: GENEALOGIAS E INTERSEÇÕES.

A arte, se você quer uma definição, é um ato criminoso. Não se submete a regras. Nem às suas próprias regras. Todos os que experimentam uma obra de arte são tão culpados quanto o artista. (CAGE, 1985, p. 51)

Se a performance nasce vanguarda, ela é tão antiga quanto o homem de Neandertal, extrapolando o momento histórico de expectativa cronológica. (BEIGUI, 2011, p. 31)

Aventurar-se a fazer uma genealogia da *performance* é cair, necessariamente, numa rede interminável de conexões e paralelismos com manifestações e movimentos artísticos variados das mais diferentes localidades do globo e dos mais diversos contextos históricos a partir dos quais, cada um a seu modo, é possível perceber um movimento anárquico, uma tentativa de subversão dos padrões estéticos e comportamentais de uma época, levando-os a se lançar, em muitos casos, ao campo da experimentação criadora, do dialogismo entre as artes e entre a audiência (público, espectador, leitor, etc.), da contestação e da resistência política. Só para mencionar algumas de suas possíveis características.

Para fazer uma leitura crítica do teatro antigo a partir da chave teórica da performance¹⁶ a professora Tereza Virgínia Barbosa, por exemplo, se apropria das considerações que Agamben oferece para a definição de contemporâneo visando chamar atenção para o fato de que os interessados pelo campo da *performance* (tanto no da criação quanto no da teorização) sempre se distanciaram de seu tempo olhando para o futuro e para o passado, na tentativa de promoverem rupturas ao mesmo tempo em que estabeleciam pontos de contato. Daí ela enfatizar a despreocupação de alguns artistas performáticos na busca pela originalidade absoluta, mas à reportagem a “primórdios que foram esquecidos e aos quais se deve retornar” (2011, p. 124). Por essa razão, o esforço empreendido neste capítulo se referirá menos a uma tentativa de cronologização do termo *performance* (como arte, linguagem ou

¹⁶ Vale pontuar que Tereza Virgínia Barbosa realiza essa análise (tentativa de “imaginar uma prática da performance no mundo antigo”) a partir do viés teórico proposto por Diana Taylor, quando dá destaque para o conceito de performance a partir da perspectiva de “ato vital de transferência, transmissão de conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de ações repetidas” (In: *Aletria*. 2011, p. 122) e a partir da do artista Allan Kaprow que intencionava a criação de um gênero artístico que relacionasse arte e vida de modo consciente.

como operador teórico) que ao levantamento de algumas interseções produtivas pontuais para corroborar a argumentação teórica da existência de uma prosa literária performática.

No Brasil, como elucida Roberson Nunes, falar de *performance* é pensar com frequência numa produção artística dificilmente nomeável que se inclina fortemente ao campo fronteiro da experimentação entre as linguagens e entre as artes, especialmente quando a referência é o campo das artes cênicas, mas que pode ser estendido, como se verá esboçado nesta pesquisa, também ao dos estudos literários. Sobre isso ele explicita:

No Brasil, via de regra, a palavra *performance*, quando utilizada para se falar de teatro, costuma vir relacionada a um tipo (*sic*) de espetáculos ou representações ou ações cênicas ou exercícios artísticos que de alguma forma revelam uma tendência caracterizada pela experimentação de linguagem, em arte. Em geral, o termo é usado quando o(s) artista(s) prefere(m) não definir o nome daquilo que está fazendo como sendo um show ou um espetáculo ou uma peça teatral, justamente por perceber(em) que seu trabalho está nas fronteiras. Então, aquele artista ou alguém que escreve sobre o seu trabalho nomeia “aquilo” que está num lugar intermediário entre diversas manifestações de arte (teatro, dança, música, artes plásticas, fotografia, vídeo, literatura, escultura, pintura, etc.) como: *performance*. (2011, p. 89)

Muitos são os teóricos que atribuem as origens da *performance* ao início da década de setenta do século XX,¹⁷ contexto a partir do qual é reconhecida como “um meio de expressão artística independente” (GOLDBERG, 2006, p. VII) e cunhada “como categoria” (MELIM, 2008, p. 8), embora muitos são os que também a conectem com manifestações de séculos anteriores. Roselee Goldberg e outros teóricos identificam uma pré-história, ou pontos de contato entre a *performance* e as vanguardas artísticas dos Dadaístas, Futuristas, Construtivistas e Surrealistas do início do século XX, embora Jorge Glusberg, diferentemente, reconheça suas origens “remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde” (2005, p. 12).¹⁸

¹⁷ Aproximando-nos do contexto brasileiro de produção artística, segundo Cauê Alves, é possível identificar a realização de *performances* já a partir dos anos 30, o que problematiza ainda mais essa cronologia que tenta fixar os anos setenta como período marco-inicial das manifestações performáticas. Segundo ele, “O primeiro registro de *performance* feita no Brasil é do artista modernista Flávio de Carvalho. Em 1931, realizou em São Paulo a ‘Experiência n° 2’ (não se tem notícia de uma ‘Experiência n° 1’). A ação que teve como alvo a Igreja Católica consistiu em caminhar de chapéu no sentido contrário de uma procissão de Corpus Christi no centro de São Paulo. Acabou funcionando como provocação e teste de tolerância da multidão. Os fiéis se revoltaram, e o artista foi obrigado a fugir para não ser linchado. Já a ‘Experiência n° 3’ foi realizada em 1956 no Viaduto do Chá, também em São Paulo, ocasião em que o artista, novamente contrariando as convenções, passeou pela rua com saia e blusas curtas e folgadas, propondo um traje mais apropriado para o clima tropical.” Para ler artigo na íntegra acessar: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1594,1.shl>

¹⁸ Segundo RoseLee Goldberg, “[o]s exemplos renascentistas chegam até mesmo a mostrar o artista no papel de criador e diretor de espetáculos públicos, desfiles fantásticos e triunfais que frequentemente exigiam a construção de primorosos edifícios temporários, ou de eventos alegóricos que utilizavam o talento multimídia atribuído ao homem do Renascimento. Uma batalha naval simulada, concebida por Polidoro da Caravaggio em 1589, foi representada no átrio do Palácio Pitti de Florença, especialmente inundado para a ocasião; Leonardo da

O mais relevante dessas imbricações parece ser, no entanto, a notória necessidade que a *performance* teria de promover uma interlocução entre as artes, caracterizando-se como mais democrática e aberta e de responder aos anseios dos artistas em aproximar a arte da vida e em atacar os convencionalismos sociais e estéticos, chamando a atenção do público ou inserindo-o em dita expressão.¹⁹ Manifestações do desejo de valorização do viés coletivista, vivencial e político do fazer artístico porque o “‘performar’ traria consigo o ato de transgredir realidades, evocando sua própria realidade e interferindo no social, não pela representação, mas através de uma ação que se pretende transformadora. Na maioria das vezes, a performance é a própria vida daquele que a realiza” (NUNES, 2011, p. 91). Tentativas claras de afastamento do legado estético renascentista (aquele que se pautava em uma visão da arte clássica, herança deixada por gregos e latinos que a concebiam como algo universal, imutável e perene) (AGRA, 2004, p. 11) que reivindicava uma separação da arte do sistema social, desvinculando-a da *práxis*.

Dessa visão decorreriam para Renato Cohen os fundamentos da definição de *performance* como uma linguagem de experimentação artística que, ao se inclinar a uma aproximação mais estreita com a vida, se esquivaria de representá-la. Lançaria-se, ao contrário, à prática ou ao exercício de ressignificação e releitura do mundo a partir do uso livre e desierarquização de uma multiplicidade de códigos artísticos. Como consequência disso o real seria reelaborado e a obra de arte ganharia consistência ontológica própria, o que forçaria o envolvimento da audiência na elaboração de sentidos e textualizações para aquilo que, num primeiro momento, transita para ela apenas no âmbito do sensitivo e do emotivo por ser experiência estética de caráter mítico, um vivenciamento do real, nos termos de Cohen.

Não é de espantar, por isso, encontrar nas linhas introdutórias do prefácio do livro *A arte contemporânea: uma história concisa*, de Michael Archer, afirmações que apontam para incerteza que muitos encontravam e ainda encontram em definir, a partir de um olhar tradicionalista, o que de fato seja arte (incluindo aqui a literatura, obviamente) decorrente da ampla abertura (na escolha de materiais, estilos, formas, etc.) que ela vem assumindo na atualidade:

Vinci vestiu seus *performers* como planetas e os pôs a declamar versos sobre a Idade de Ouro em um quadro vivo intitulado *Paradiso* (1490); e o artista barroco Gian Lorenzo Bernini montou espetáculos para os quais escreveu roteiros, fez cenário e desenhou os figurinos, construiu elementos arquitetônicos e chegou a criar cenas realistas de uma inundação, como fez em *L’Inondazione [A Inundação do Tibre]*, de 1638” (2006, p. VIII-IX).

¹⁹ Segundo RoseLee Goldberg, a *performance* foi também um meio a partir do qual muitos artistas encontraram [e ainda encontram] “para se libertarem dos meios de expressão dominantes – a pintura e a escultura – e das limitações de se trabalhar dentro dos sistemas de museus e galerias.” (2006, p. IX). Fato que corrobora parte da afirmação de Archer quando diz que: “até o início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencente a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura” (2001, p. 1)

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte. Inversamente, parece, com frequência, que pouco se pode fazer para impedir que mesmo o resultado das atividades mais mundanas seja erroneamente compreendido como arte. (ARCHER, 2001, s/p)

Sobre isso, vale destacar o que afirma o narrador do romance *Técnicas de masturbação entre Batman e Robin*, obra do escritor colombiano Efraim Medina Reyes a propósito desse caráter fragmentado, vivencial e experimental do próprio romance que parece sinalizar, mais amplamente, para os fundamentos que delineam a lógica das narrativas literárias performáticas das últimas décadas:

Na verdade, não estava certo de que aqueles trechos vagamente relacionados fossem um romance, mas pelo menos não cabiam no modelo clássico do anti-romance. Meu desejo era fazer uma história fragmentada em mil pedaços (um quebra-cabeça minimalista de idéias, histórias, diálogos de supermercado, publicidade, etc.): uma desordem medida e eficaz. (2004, p. 80)

Daí a escrita literária performática ser entendida a partir da concepção de Renato Cohen que compreende a *performance* como uma arte de fronteira, que escapando a delimitações conceituais, por seu caráter eminentemente anticonvencionalista e antinaturalista, cria um *topos* de experimentação por incorporar simultaneamente elementos de expressões consideradas artísticas e não-artísticas (2004, p. 139-140). Por isso mesmo é que:

Tendo a liberdade de criação como força motriz, a performance provoca um questionamento da arte e sua relação com a cultura, a vida; e talvez os artistas recorram a ela como maneira de romper categorias e indicar novas direções. A suspensão, o não fechamento de uma definição abrem a possibilidade do risco, risco de experimentar, risco de errar, risco de passar à margem dos movimentos e manifestações artísticas analisadas pelos críticos de arte, de não estar no cânone da história. (PEDRON, 2006, p. 24)

Se na definição do que seja arte os parâmetros foram embaralhados e substancialmente ampliados sendo lançados, portanto, num escopo dificilmente classificável, resistente à subordinação de paradigmas cerceadores, para uma conceitualização do literário deveria-se pensar a partir de um raciocínio semelhante. Como exemplo disso, tem-se a experiência contemporânea no campo do poético, cuja herança é frequentemente atribuída ao

poeta francês Stéphane Mallarmé,²⁰ reverberada e ressignificada, nos anos cinquenta, no Brasil, pela revolucionária experiência estrutural da poesia concreta.²¹ Sobre aquela experiência, escreve Rodrigues:

No âmbito literário, por exemplo, o poema não mais se conteve nas covas do papel e se corporificou em vídeo-poema, contrastando imagem e palavra, pulsando silêncio e letra. Outros recursos de construção emergem sem hierarquia de valores e então a poesia se estabelece também enquanto oralidade, ressignificações imagéticas, traços, híbrida numa prosa poética ou num poema que proseia. Observa-se uma nova reintegração do texto, que antes de obedecer a sistemáticas fixas de construção de sonetos, versos brancos ou redondilhas, prima por um textual em contexto, versos sujos, impróprios, livres numa mistura muito mais fiel ao dinamismo da existência. Um texto que salta das páginas e se inscreve na tela, numa escrita que escorre no corpo do poeta que a elucida e que faz poesia com o próprio corpo. (2010, p. 30)

No que diz respeito à inclusão do corpo na arte, a partir do segundo pós-guerra foi possível vislumbrar, segundo afirma Melendi, o uso do corpo dos artistas visuais como forma e conteúdo de suas “obras”,²² bem como sua utilização como “conteúdo, reflexão, marca, traço ou resto” (2005, p. 83). Eles faziam isso objetivando eliminar os limites entre a arte e a vida, marca do performático, ressaltando a primazia do ser humano em detrimento dos objetos, do processo em detrimento do produto, das ações em detrimento do objeto. Ela acrescenta, no entanto, que:

no transcurso dos últimos cem anos, a arte [já] interroga[va]-se acerca da maneira em que o corpo tem sido concebido e representado ao longo da história. Partindo das reflexões produzidas no século XX nos campos da psicanálise, da filosofia, da

²⁰ Refiro-me a seu poema-constelação “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” de 1897 que fez, segundo Agra, “a definitiva fusão entre a arte verbal (palavras) e o não-verbal (imagens), antecipando a unidade ‘verbivoco-visual’ almejada, anos mais tarde, pelo irlandês James Joyce” (2004, p. 24).

²¹ Segundo Roberson Nunes não há dúvidas que haja exercício performático na poesia concreta brasileira. Não somente pelo notório caráter de experimentalismo subjacente à forma desses textos que exploravam os âmbitos fonético, semântico e sintático do verbo, mas na ousadia de arrancar o poema das “covas do papel” valendo-se, inclusive, da arte-não verbal. Diz Nunes: “Os irmãos Campos e Décio Pignatari, adeptos da antropofagia oswaldiana, foram aqueles que desenvolveram o caráter performático do poema concreto, com a exploração da tridimensionalidade do signo, proposta por seu projeto verbivocovisual (verbal, vocal e visual). O uso da materialidade da palavra e a valorização dos significantes, para se construir poemas-imagens-objetos-sonoros, ressaltou a atenção à visualidade e à linguagem fragmentária, em diálogo com diferentes suportes (vídeo, instrumentos musicais, CDs, livros, telões, computadores, móveis e outros objetos, projeções em prédios e muito mais). O poema concreto exercitou a ‘simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal’, através das diversas funções relacionais a que se propunha, atravessando os terrenos da semântica, da sintaxe e da fonética. Por meio de sua performance verbivocovisual, a poesia concreta marcou o seu lugar, na história da arte brasileira, como um movimento que, definitivamente, reprocessou os parâmetros da poesia, explorando a transgressão das relações conteúdo-continente, com a ênfase nas materialidades imagética e sonora da palavra” (2011, p. 207).

²² Um bom exemplo que sinalizou a irrupção da *performance* nas artes visuais – isto é, o estabelecimento de um intercâmbio produtivo entre duas artes aparentemente inconciliáveis – foi a pintura de ação do artista norte-americano Jackson Pollock que, durante o segundo pós-guerra, conforme afirma Melim, “se estabelecia também como um evento performático” (2008, p. 11). Com a técnica da *action painting*, Pollock ressaltava a função do artista tanto como sujeito quanto como objeto de sua obra, bem como valorizava o momento de criação artística.

antropologia, da medicina e da ciência, a idéia de um “eu” dotado de uma forma estável e finita foi gradualmente erodida, e os artistas investigaram a temporalidade, a contingência e a instabilidade como qualidades inerentes do homem. Abordaram e percorreram os territórios do risco, do medo, da morte, do perigo e da sexualidade, num tempo em que o ser humano teve maior consciência dessas ameaças. (2005, p. 83-84)

A partir da modernidade, no entanto, com precedentes nas descrições da morfologia humana obsessivamente realizadas nas artes plásticas e na literatura durante o Renascimento, o corpo, tomado como integralidade, conforme Eliane Moraes, já estava sendo atacado. Segundo a autora, “para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de tudo, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também ‘em pedaços’” (2002, p. 60). Uma obra representativa dessa concepção, dessa nova consciência do mundo seria a pintura *Les demoiselles d’Avignon* de Pablo Picasso que, segundo Moraes, revolucionou a arte em 1907 porque desconsiderava a anatomia realista e apresentava uma “sintaxe mental do relativismo, da ambigüidade e da dúvida, implodindo o sistema vigente de percepção da arte” (*ibidem*, p. 61).

Nesse sentido, se o corpo, antes da existência de um mundo voltado para a destruição empreendida pelo advento da guerra, era compreendido como materialidade a partir da qual o sujeito se compunha e se reconhecia como individualidade, agora, inserido num contexto histórico de instabilidades e ameaças, as representações do corpo só poderiam percorrer os domínios da precariedade, do estilhaçamento, da desarticulação, da dispersão e da fragmentação. Sobre isso diz Eliane Moraes:

Diante da falta de sentido de qualquer valor absoluto, a atenção voltava-se para o detalhe, para o insignificante, para o momentâneo. Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista capturar fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambigüidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período. (2002, p. 57)

Por essa razão, a maneira “pós-(des)construtora” como Wilson Garcia tenta compreender a manifestação do corpo contemporâneo na arte, por exemplo, me parece uma das formas de desarticulação dessa ideia de corpo como instância da completude²³. Ele o compreende, buscando revesti-lo de “sentidos incessantes”, como “configuração de discursividades”, como “imagem corporal”, bem como a partir de “incursões enunciativas” e

²³ Segundo Michaud, “o caráter substancial dos corpos se refletia na estabilidade da representação, [mas a partir de finais do século XIX por influência de novas técnicas implementadas na fotografia e dos novos dispositivos e aparelhos cinematográficos], não há mais substância, mas fragmentos e sequências” (2008, p. 542).

não apenas como “corpo em si”, interessando-lhe sobremaneira sua “(des)materialidade”: vestígios, rastros, reflexos, efeitos, já que o “corpo é intangível” (2005, p. 22, 26-28). Sobre isso ele pontua: “Trata-se não mais do objeto tomado em si mesmo mas de uma referencialidade própria da composição visual, em que o conjunto de elementos desprendidos da forma material determina percepção e imaginação por parte do artista e observador” (*ibidem*, p. 26).

Se consideramos o conceito de corpo não mais a partir dessa instância integral que advém da ideia de “corpo em si”, mas o tomamos, ao contrário, pelo seu vestígio, seu rastro, seu resto, não será estranho considerar o elemento “voz” como uma entidade corpórea, uma vez que corresponde à materialidade mesma do corpo, tomado agora não mais a partir de uma concretude visual, mas de características imateriais como discursividades, movimentos, reflexos, reverberações, etc., já que “um ‘corpo’ pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações” (FABIÃO, 2010, p. 3). Por isso refletir sobre a ideia de uma escrita-corpo ou de uma escrita encarnada não nos parece senão o transbordamento em outras esferas artísticas, como na escrita literária performática, da presença do corpóreo que potencializa a força do verbo.

Ainda com respeito ao contexto do segundo pós-guerra, em finais dos anos cinquenta, surge um movimento artístico, o *happening*,²⁴ pautado em conceitos como o da *live-art*²⁵, que rompia com a arte representativa, assumindo outra que fosse viva, aleatória, espontânea, portanto mais íntima da improvisação²⁶ do que da subordinação a pautas pré-estabelecidas. Os *happenings* se valiam de experiências do cotidiano, englobando “várias mídias como artes plásticas, música, dança, *collage*,²⁷ teatro, dentre outras,²⁸ além de

²⁴ Esse termo é atribuído a Allan Kaprow, mas possuía outras denominações, segundo diferentes artistas: *performances*, por Oldenburg; *event*, por Brecht, *Aktion*, por Joseph Beuys; *dé-collage*, por Wolf Vostell (GLUSBERG, 2005, p. 33-34).

²⁵ Pode-se definir esse termo como sendo um tipo de arte ao vivo, na qual se busca a espontaneidade e a naturalidade.

²⁶ Vale advertir, no entanto, que improvisação não significava, necessariamente, falta de rigor. O *happening* de Kaprow, o 18 *Happenings* em 6 Partes, estreado em outono de 1959, na Reuben Gallery, em New York, foi ensaiado durante duas semanas, antes de sua primeira apresentação, e seus *performers* seguiam um roteiro rigoroso, com marcações de tempo e movimentos (cf. GLUSBERG, 2005, p. 33).

²⁷ Essa técnica é atribuída a Max Ernst, “que transformou o ato de pintar no *tema* da obra, e o artista em *ator*” (*ibidem*, p. 27). A *performance*, segundo Renato Cohen, ao se valer da utilização da *collage*, pretende reforçar a busca por uma *linguagem gerativa*, ao invés de uma *normativa*. A primeira estaria vinculada à livre-associação, diferentemente da segunda, que se encontra ligada à gramática discursiva, ao encadeamento e à hierarquização da fala (2004, p. 64).

²⁸ Vale destacar, no entanto, como ressalta Jorge Glusberg, que foi de John Cage, no início dos anos 1950, a responsabilidade da primeira iniciativa de coordenar um concerto intermídia entre as diversas artes, a partir da criação de *Untitled Event*, em 1952. Ele propunha a criação de uma sexta linguagem, respeitando as particularidades das 5 (cinco) das quais se valia: Música, Dança, Pintura, Poesia e Teatro (*ibidem*, p. 25-26).

congratular muito mais o estado processual de sua vivência do que a finalização de um produto meramente estético” (RODRIGUES, 2010, p. 35). Em uma declaração assinada por cinquenta autores de *happenings* da América, Europa e Japão, datada de 1965, esse gênero artístico foi definido como algo que:

Articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato, nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. **Toda pessoa presente a um happening participa dele.** É o fim da noção de atores e público. Num happening, pode-se mudar de estado à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. **Já não existe mais uma só direção como no teatro ou no museu, nem mais ferros atrás das grades como no zoológico.** (GLUSBERG, 2005, p. 34, grifo meu)

A aleatoriedade e a liberdade subjacentes às associações realizadas na composição dos *happenings* adviram de estímulos do Surrealismo na medida em que se primava pela exploração direta das múltiplas possibilidades sensoriais e perceptivas (sons, cheiros, imagens, texturas) de forma acentuadamente aberta (interdisciplinar) e fluida (efemeridade e espontaneidade). Sua condensação se dava, portanto, em forma de acontecimento e não dentro de uma estrutura ordenada e definida como a do drama clássico, com começo, meio e fim e com enredo. Como afirmado no fragmento acima, não havia distinção palco/plateia, característica do teatro tradicional, que separava fisicamente o atuante e o espectador. Nos *happenings* o público podia ser, inclusive, agredido, uma vez que a ideia era tirá-lo de um estado de letargia ou anestesia, o mesmo que buscavam os futuristas, décadas antes. Acerca da dialogicidade conceitual e formal que os *happenings* mantêm com outras práticas artísticas, anteriores e posteriores ao seu aparecimento, vale destacar as considerações feitas por Roberson Nunes:

É importante registrar a maleabilidade conceitual dos *Happenings* e suas relações de contaminação com outras práticas artísticas, precedentes e posteriores. Não custa relembrar sua retomada da criação automática dos surrealistas, da “energia emocional e [do] uso espontâneo dos materiais”, próprios do expressionismo abstrato, das *drip paintings*, de Pollock, da simultaneidade pregada pelos futuristas, ou da confrontação com o público, característica do Dada (*sic*). Com relação aos movimentos posteriores, ressaltam mesmo os casos com o *Environmental Theatre* e com a própria *performance art*. (2011, p. 122)

No rico cenário dos anos sessenta, identificamos o início de uma ampla decomposição das certezas em relação aos sistemas de classificação da Arte (processo impulsionado, décadas antes, pelas colagens cubistas, pelas *performances* futuristas e pelos eventos dadaístas que, naquele contexto, já desafiavam o dupólio classificatório *pintura/escultura*) (ARCHER, 2001, p. 1). O movimento norte-americano de começos dos

anos 1960, conhecido como *Pop Art*, cujos representantes mais conhecidos são Andy Warhol e Roy Lichtenstein, valia-se de temas recolhidos da banalidade do cotidiano urbano dos Estados Unidos da América como substância artística e das técnicas da cultura visual de massa. A apropriação de cenas de histórias em quadrinhos, latas de sopa, garrafas de Coca-cola, notas de dinheiro, etc. como temáticas, meios e matérias das pinturas abusava, respectivamente, do recurso da reprodução em alta escala²⁹ e da repetição³⁰ como forma de ironizar a ideia de arte como atividade expressiva das emoções e a da obra de arte como mercadoria (ARCHER, 2001, p. 6-10).

A contribuição que os procedimentos usados na realização dos *happenings* oferecem para a reflexão sobre uma escrita de caráter performático está condensada na ideia de uma arte pautada no intercâmbio produtivo entre diferentes modos de fazer artístico que percorre um caminho em direção à conquista de um trabalho não representacional e não dicotômico, portanto, não subordinado a amarras procedimentais ou conceituais fixas, mas outro que se volta, ao contrário, para o diálogo ininterrupto e necessário entre as contingências da vida cotidiana, carregada de signos e os sujeitos situados nesse contexto. Lógica que veremos materializada especialmente quando da leitura do romance *Nadie nada nunca* de Juan José Saer. Da *Pop Art*, resgato a atribuição da importância aos símbolos, rótulos, imagens, *slogans* e discursos do banal e do corriqueiro do cotidiano urbano do século XXI, quando da leitura das crônicas de Antonio Prata, por exemplo.

Ainda nos anos sessenta posso destacar a *body-art*, que deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador, assumindo o corpo como suporte artístico. (COHEN, 2004. p. 15). Um expoente importante desse tipo de arte foi a artista italiana Gina Pane,³¹ que objetivava com suas ações masoquistas de automutilação controlada chamar a

²⁹ O quadro de Roy Lichtenstein *Sei como você deve estar se sentindo, Brad*, de 1963, é um bom exemplo da apropriação de imagens de histórias em quadrinhos. Em setembro de 2010, pude perceber o uso dessa mesma estratégia na exposição de pinturas “Zerois: Ziraldo na grande tela”, do cartunista brasileiro Ziraldo, ocorrida no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Ele se apropriou de *comics* norte-americanos da década de 1960, com forte influência da *Pop Art*, para fazer uma releitura bem-humorada de quadros ou cenas ícones da história da pintura universal (Goya, Velazquez, Picasso, Warhol, Lichtenstein, entre outros), ao mesmo tempo em que fazia uma crítica política e comportamental do tempo presente. Para ver imagens dos quadros dessa exposição e ouvir uma pequena entrevista com o artista acessar: <http://www.youtube.com/watch?v=z9L493TPOrM>.

³⁰ As 32 (trinta e duas) pinturas de latas individuais de sopa Campbell, exibidas na primeira exposição de Warhol, ocorrida na Ferus Gallery, em Los Angeles, em 1962, pode ser um bom exemplo do uso da estratégia da repetição.

³¹ “Como Nitsch (*sic*), ela acreditava que a dor ritualizada tinha um efeito purificador: esse tipo de obra era necessário ‘para sensibilizar uma sociedade anestesiada’. Usando sangue, fogo, leite e a recriação da dor como ‘elementos’ de suas performances, ela conseguiu – em suas próprias palavras – ‘levar o público a entender perfeitamente que meu corpo é meu material artístico’. Uma obra típica, *O condicionamento* (primeira parte de ‘Auto-retrato(s)’, de 1972), apresentava Pane deitada numa cama de ferro com algumas barras transversais e, por baixo, quinze longas velas acesas” (GOLDBERG, 2006, p. 155).

atenção do espectador para sua passividade em relação a algumas questões da vida contemporânea, tais como tabus, estereótipos e dominação masculina. Não raro é relacionar, especialmente a partir do surgimento da *body-art*, afirma Melim, a utilização do corpo como parte constitutiva da obra, levando-nos “a pensar em um único formato [para as artes performáticas], baseado no artista em uma ação ao vivo, visto por um público, num tempo e espaço específicos” (2008, p. 7).

Nas crônicas do livro *Adiós mariquita linda*, de Pedro Lemebel, podemos observar o uso recorrente do lugar de enunciação político, sexual (sempre desejante) e cultural³², portanto o corpo, do artista-escritor chileno como perspectiva enunciativa propulsora da construção dos textos que compõem a obra. E, de um modo mais ou menos semelhante à lógica da *body-art*, percebemos o empreendimento de um esforço escritural singularmente pautado numa mirada crítica em relação à sociedade, aos conflitos, embates e lutas a ela inerentes. Uma escolha enunciativa que certamente intenciona uma implicação menos passiva e igualmente menos alienada por parte de quem com ela estabelece uma interlocução, uma conversa.

Na primeira crônica da referida obra, intitulada “El Wilson”, Lemebel apresenta o universo dos imigrantes sulinos chilenos, muitos deles analfabetos ou subescolarizados, de “caras morochas” e “vocecitas huastecas”,³³ que optam por buscar, a qualquer preço, uma vida melhor na capital do país; deixando-se levar, muitos deles, como o próprio personagem, e do mesmo modo José, da crônica “Se llamaba José”, pela senda do sexo em troca de uma chuvairada, de umas cervejas ou de um lugar para dormir. O fragmento literário a seguir, retirado da primeira das crônicas citadas, revela um diálogo entre o escritor-personagem Lemebel e Wilson que explicita claramente o lugar enunciativo desejante do narrador (destacado em negrito), que potencializa um contato ainda mais estreito e produtivo com a recepção acerca dessa problemática social:

E você acredita que por aqui há muito o que fazer?, respondi com as **pestanhas acesas**. Alguma coisa é possível fazer, qualquer coisa, qualquer trabalho, tudo por uns centavos, porque não tenho onde morar, e agora estou ficando no Abrigo de Cristo. Ligue para esse número, sussurrei rápido perdendo-me entre a multidão (...)

³² Nos ANEXOS E e F deste trabalho é possível perceber a exposição desse lugar de enunciação autoral também por meio das imagens escolhidas para composição da obra *Adiós mariquita linda*. No primeiro deles, vemos Lemebel (à direita) acompanhado, possivelmente, da personagem da crônica “Ojos color amaranto”, em razão da frase que acompanha a foto “Desde Laguna Verde no se ve Valparaíso” que é a mesma que encerra a crônica mencionada; no segundo, identificamos a frase “Eres mío, niña”, que dá título à quinta crônica da mesma obra. Em meio à linguagem grafitada ou à *gramática graffitera*, nos termos de Lemebel (2006, p. 28), presente nesta imagem, conseguimos interpretar que talvez se trate de um bilhete oferecido ao escritor pelo rapaz, o *chico hip-hop* (*ibidem*, p. 27), com quem passou uma noite de amor.

³³ Caras morenas e vozes *huastecas*.

E essa noite Wilson dançou só para mim, girando como um disco ao compasso do micro-system que guardava como tesouro. E também essa noite soube que Wilson era virgem, nunca tinha tido uma mulher nem um homem que lambesse suas pétalas sexuais; percebi porque não sabia nem como nem por onde. E seus olhinhos chinezinhos refletiam o paraíso com a chupada deliciosa que lhe presenteei depois de lhe perguntar: quer ver Deus, cara?³⁴

Para além da centralidade que possuía para a *body-art*, segundo Jorge Glusberg, o corpo era visto como a força-motriz, por excelência, dos rituais pertencentes ao que, nos anos sessenta, denominou-se arte da *performance* – a partir dos quais o corpo do artista protagonizava sua própria obra (2005, p. 11). Com esse procedimento, esses artistas buscavam uma diminuição da distância imposta entre a vida e a arte, por meio do envolvimento do público na atividade artística, garantindo, assim, a concretização da realização de um processo estético-social (*ibidem*, p. 12) que, entre outras coisas, reexaminasse os objetivos da arte. Desse modo:

Ao espectador foi cobrado mais do que sua atitude passível de mero *voyeur* da obra artística. A ele foi pedido corpo, inserção no fazer, interlocução naquilo que se formula enquanto presença no ritual artístico que em sua essência corporifica um fazer-junto, um escrever a várias mãos, uma interferência composta por questões do passado, presente e futuro comungados no espaço do “entre”. (RODRIGUES, 2010, p. 29)

Regina Melim afirma que foi a partir dos anos setenta que as denominações *happening*, *Fluxus*, *Aktion*, *ritual*, *demonstration art*, *dé-collage*, *body art* foram agrupadas sob a terminologia única de *performance art* (2008, p. 10). Denise Pedron, no entanto, estende a aplicabilidade desta nomenclatura, a *performance art*, na acepção artística, desde as vanguardas do século XX, passando, segundo ela “pelos *happenings* dos anos 1950/1960, os eventos (de George Brecht), as ações (de Joseph Beuys), até as performances nos anos 1970/1980, e com isso sofre transformações em sua trajetória” (2006, p. 29). Roberson Nunes vai além afirmando que a *performance art* “se refere, com efeito, não apenas às manifestações do presente em que surge (anos 1970), como também a outras do passado, permanecendo em uso até os nossos dias” (2010, p. 113).

³⁴ LEMEBEL, 2006, p. 11-12: “¿Y tú crees que por aquí hay mucho que hacer?, le contesté con las **pestañas encendidas**. Algo se podrá hacer, cualquier cosa, cualquier trabajo, todo sea por unas monedas, porque no tengo donde quedarme, y ahora estoy parando en el Hogar de Cristo. Llámame a este teléfono, le susurré a la rápida perdiéndome en la multitud (...) Y esa noche el Wilson bailó sólo para mí, girando como un disco al compás del carreteado casete que guardaba como tesoro. Y también esa noche supe que el Wilson era virgen, nunca había tenido mujer ni hombre que lamiera sus pétalos sexuales; me di cuenta porque no sabía ni cómo ni por dónde. Y sus ojillos chinocos reflejaban el paraíso con la mamada deliciosa que le regalé después de preguntarle: ¿quieres ver a Dios, loco?”.

O corpo a partir da perspectiva da *body-art*, dos *happenings* ou da *performance*, bem como na que podemos depreender dos textos lidos como performáticos, está dotado dessa potencialidade transformadora inclinada a oferecer tanto à experiência da criação quanto à da recepção algo da ordem do sensitivo, do definitivamente irrepitível, interligando uma experiência individual a uma ordem coletiva cujo acesso é dado por meio da marca performática inscrita no texto literário que possibilita, segundo Ana Souza, o acesso ao invisível (2006, p. 151). A propósito desse envolvimento corpóreo na relação com o performático, vale recuperar o que diz Zumthor ao se referir ao corpo. Para ele:

corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. **Meu corpo** é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que **determina minha relação com o mundo**. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (2007, p. 23, grifo meu)

É necessário considerar, no entanto, que a definição do termo *performance*, para Paul Zumthor, passa necessariamente pela presença viva da voz humana. O corpóreo está, para ele, nesse sentido, de certo modo, relacionado com os princípios da *live-art*, pela valorização que dá ao engajamento físico e emocional do corpo humano num acontecimento artístico oral e gestual. Para ele, a percepção plena do poético passa pelo corpo. Apesar de ele restringir a realização da *performance* ao âmbito das práticas poéticas orais, em detrimento das práticas escritas (justamente o que esta tese objetiva relativizar), ainda assim considero importantes as reflexões que oferece sobre a relevância do corpóreo (considerado, nesta pesquisa, para além do conceito de corpo como unidade feita apenas de carne e osso) na conformação das práticas performáticas.

Essa dimensão plurissensorial, incitada pelas idiosincrasias do corpóreo inerente às artes performáticas, impulsiona um distanciamento do racional que favorece a realização de uma experiência cognitivo-intelectual da ordem do sensitivo e do perceptivo. Uma ordem que não é só experienciada pelo propositor do objeto ou da ação artística, mas pelo participante que se insere no acontecimento/experiência da arte, modificando-a por sua presença e modificando-se em razão de sua existência; mesmo que esse processo se dê numa perspectiva da estranheza, do embate, do conflito e do desconforto, lugar onde habitualmente se localiza o confronto visceral com o universo apresentado pela alteridade. Reflexão esta com a qual concorda Denise Pedron quando afirma que: “A exemplo do que acontece na performance, o entendimento da escrita do corpo deixa de ser exclusivamente racional e passa a ser

construído pelas pulsões corporais, pelas experiências que perpassam os sentidos” (2006, p. 97).

Será possível vislumbrar, a partir do percurso trilhado pelo narrador do romance *A hora da estrela*, analisado nesta tese, a presença de uma dimensão corpórea na tessitura do relato sobre Macabéa que se concretiza na exposição de uma voz narrativa cuja consistência só se dá na medida da desconstrução dos limites entre o eu (narrador) e o outro (a personagem). Uma posição mais orgânica que se esforçará, do mesmo modo, em construir uma imagem de leitor que também seja levado a se implicar corporeamente com o relato. A concepção de escrita performática se pautaria, nesse sentido, a partir da noção de corpo desmaterializado, isto é, o corpo-vestígio, o corpo-relação, do que da ideia de corpo como suporte, como uma instância dotada apenas de uma possibilidade de formato, aquele normalmente relacionado à estabilidade e à visibilidade.

O corpo na letra seria identificável, nesse sentido, menos a partir da ideia de integridade e completude que como fluxo, fluido, eco, energia. Como voz. Porque, se “o performático não é imagem congelada, é ato dentro de uma imagem” (RAVETTI, 2003b, p. 32), tampouco é nuvem que se possa encarcerar dentro de gaiolas, se dialogo com a fotografia do artista espanhol Chema Madoz que compõe a terceira epígrafe desta tese, como a dimensão corpórea subjacente à escrita performática poderia ser compreendida a partir de parâmetros relacionados ao estático, ao fixo ou a uma integralidade totalizante?

A propósito disto, vale recuperar o que Michel Serres poeticamente diz sobre o corpo ao defini-lo a partir de uma condição de dialogia sensorial, de um intercâmbio corpóreo flutuante, de um devir produtivo de saberes ávido por transformação, características muito apropriadas para qualificação do performático: “O outro faz com que minha carne se misture a ela própria: além do animal que também habita em mim, em meu corpo entram todos os outros e, sobretudo, o outro, misturado, mestiçado, perpassado, perdido...” (2004, p. 56). Essa concepção de corpo, assentada na alteridade e na aliança, será mais abertamente explicitada quando da análise do romance clariciano.

Ana Souza, em sua tese de doutoramento, a propósito dessa condição de imbricamento corpóreo e responsivo entre os interlocutores de uma ação performática também reforça a importância da alteridade em sua realização ou em sua definição, independentemente, segundo ela, de seu suporte material, o que colabora na sustentação da argumentação teórica da possibilidade de uma escrita literária performática. Diz ela:

A performance só é possível na experiência da alteridade. Os atores envolvidos e o público é que a tornam possível. Portanto, **qualquer que seja o produto ou veículo da comunicação, arcaico, moderno, oral, escrito, pode trazer em si um modo de performance.** O processo em que estão envolvidos os agentes performáticos é que dirá se há ou não uma ação performática. Isso põe sob o signo da relatividade as fronteiras entre gêneros e suas expressões escritas ou orais. (2006, p. 47, grifo meu)

Além da perspectivização do corpóreo, as artes performáticas costumam se apresentar como um laboratório de experimentações procedimentais, conceituais e simbólicas alimentado, de modo constante, por um trânsito agregador de diferentes tendências, interseptador de distintas influências que se efetiva num espaço de interlocução híbrida condizente com as infinitas maneiras de se ler o mundo. Daí Eder Rodrigues afirmar que é comum perceber o termo *performance* desdobrando-se “enquanto conceito (dado os vários postulados a cerca [sic] do termo), modalidade artística (a partir das distintas manifestações que inserem a performance como outra forma de expressão), objeto de estudo (sua inserção no campo acadêmico) e como metodologia de pesquisa, reflexão e crítica” (2010, p. 25).

Como exemplo dessas experiências artísticas transdisciplinares, a figura do Fluxus, no contexto dos anos setenta, caracterizou-se como uma importante referência, tendo o artista alemão Joseph Beuys³⁵ como seu mais famoso representante. O Fluxus foi um movimento artístico, fundado, entre outros artistas, pelo lituano George Maciunas, e era composto por variados jovens estrangeiros e norte-americanos, muitos deles alunos de John Cage nos cursos de composição de música experimental³⁶ na New School for Social Research, em Nova York. Eles realizavam encontros-concertos e festivais que ocorriam em galerias, pequenos teatros, ruas e praças, representando, segundo Jorge Glusberg, “um momento decisivo da arte de vanguarda [por] sua militância com todos os setores da criação artística” (2005, p. 136):

Como se fosse uma arca de Noé frente ao dilúvio de uma sociedade cada vez mais uniforme, o Fluxus incorpora todas as disciplinas: a nova música, a dança, o *happening*, certas situações pessoais que antecipam a *performance*, a poesia, a crítica e a teoria estéticas, o vídeo, as artes plásticas, o teatro, etc. (*ibidem*, p. 134).

Esse caráter marcadamente interdisciplinar, tal como uma ecologia de saberes, presente não só nas produções do Fluxus, mas das artes performáticas de modo mais amplo, bem como o intencional esforço de exposição de subjetividades a partir da obra artística que estabelecesse um canal possível de interação entre artista e público, pode ser igualmente

³⁵ Uma de suas *performances* mais conhecidas é a obra *Como Explicar Desenhos a uma Lebre Morta*, de 1965, a partir da qual Beuys percorria uma galeria, sem a presença do público, com a cabeça recoberta de mel e ouro em folhas, carregando no colo uma lebre morta, com quem conversava.

³⁶ Nessas aulas a música era repensada “não mais como sucessão de notas, harmonia e ritmo, mas como pulsação, fruição, temporalidade e espacialidade” (MELIM, 2008, p. 12).

perceptível em algumas obras literárias. Uma tendência que, na grande maioria dos movimentos artísticos descritos acima, objetivava o restabelecimento de novos e múltiplos sentidos para a arte a partir de uma abertura para o que se encontrava à margem ou fora do padrão social e do modelo estético. Atitude que por si só já apontava para uma postura crítica em relação à visão hegemônica de representação do mundo. Valer-me-ei dessas e de outras características no quarto capítulo desta tese, quando da análise de textos literários gestados no século XXI.

Diante da constatação da notória possibilidade de ampliação das situações da vida e das áreas de conhecimento nas quais o termo *performance* pode ser utilizado,³⁷ que ele resiste a classificações que limitem suas possibilidades de diálogo e de trânsito com outros fazeres e discursos artísticos. E justamente “por resistir tanto a uma única classificação” (2008, p. 7), afirma Regina Melim nos parágrafos iniciais de sua obra *Performance nas artes visuais*, que este termo nos parece adequado para ler uma série de obras literárias que têm escapado ao rolo censor das rotulações. Não fortuita será, nesse sentido, a afirmação de Denise Pedron, ao destacar a validade do processo de ampliação dos domínios do termo também no campo literário, quando expõe:

O centro de interesse do fenômeno [performance], no século vinte, não reside mais na expressão individual ou numa preocupação conceitual, mas principalmente no “fazer cultural”, como aponta Carlson. Pensando assim, a performance pode ser tomada como um conceito amplo pelo qual transitam diversas manifestações artísticas, não só *happenings* ou ações, mas também o teatro, o cinema, a dança, a **literatura**, as artes visuais, etc.. (2006, p. 31-32, grifo meu)

Entender a *performance* a partir do viés do “fazer cultural” colabora para essa perspectivação de uma contaminação de diferentes universos culturais, de diversos registros que conformam uma nova *práxis*, uma nova episteme do pensamento sobre a arte que abre precedente para invenções e reinvenções; incorporações antropofágicas incessantes, marca do dinamicismo, da autonomia e do caráter revitalizador tão peculiares ao performático. Características que permitem, no campo literário, dar espaço para o que parecia não poder ser, a partir de pressupostos mais conservadores, verbalizado por escrito.

Na esteira desse modo de pensar a Arte, Renato Cohen admite que, no contexto atual, por ocasião da apresentação da reedição de sua obra *Linguagem como performance*, em 2002, se deu a ampliação de outras “manifestações expressivas disruptoras”, como as artes

³⁷ Paul Zumthor também chamou atenção para essa ideia, ao afirmar que: “Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida” (2007, p. 18).

literárias, no campo dos estudos da *performance*, manifestação cujo caráter de “virulência transformadora” é característico (2004, p. 13-14), para além daquelas que irrompeu o cenário das artes a partir dos anos 1960.

Natural, então, que paire sobre os estudos vinculados à *performance* ou àqueles que fazem uso dela como lente metodológica ou como episteme permanente dúvida sobre aquilo que ela realmente é, sobre sua definição. Denise Pedron também se interroga sobre sua conceitualização, ao pensá-la a partir de suas amplas formas de fazer, os *comos*, observados por Schechner, o que complexifica ainda mais sua delimitação. Segundo ela, “a definição de *performance* está estreitamente associada a seu fazer, o que traz um espectro tão grande de procedimentos quanto de criadores. Será possível, então, definir performance?” (2006, p. 28).

Por isso, por não se tratar de uma categoria fechada, de cunho apenas disciplinar e restrita ao âmbito da manifestação ao vivo, a *performance* admitiu e admite inúmeras formas de expressão, incluindo a que esta tese pretende defender: a escrita performática, já que as ações performáticas podem abarcar desde iniciativas individuais até as de natureza coletiva, transmitidas na esfera do virtual ou do presencial e/ou publicizadas em suportes midiáticos diversos, atingindo dezenas ou milhões de pessoas (cf. ROLLA, 2005, p. 84). Além disso, porque o termo *performance* pode ser lido, segundo defende Roberson Nunes, não somente enquanto evento (o ser), mas enquanto método (o como).

Roberson Nunes distingue os 2 (dois) termos tomando o primeiro a partir de uma ideia ontológica (evento) e, o segundo, a partir do ponto de vista epistemológico (lente metodológica), quando afirma que “[a] *performance* pode ser tanto o instrumento de análise de um evento como o próprio evento em si” (2011, p. 95), embora considere ambos à hora de definir se algo é performático. Nunes realiza isso pautando-se nas reflexões que fazem Richard Schechner e Diana Taylor sobre a complexa e questionável definição sobre aquilo que é *performance* e sobre aquilo que pode ser lido *como performance* (*ibidem*, p. 92-94). Acerca disso, ele escreve: “Em síntese, poderíamos dizer que toda ação humana é (visão ontológica) *performance*, mas *como* (visão epistemológica) olhamos para uma determinada ação, em relação a outras ao seu redor, é o que vai constituir o que de fato poderá ser chamado ou não de *performance* (*ibidem*, p. 93).

Nas páginas finais de seu livro *A arte da performance*, publicado, pela primeira vez, no final dos anos setenta, no tópico “A *performance* hoje”, Rose Lee Goldberg assevera: “Porque é a presença mesma do artista performático em tempo real, da ‘suspensão do tempo’ dos *performers* ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central” (2006, p. 216). Essa vinculação que Goldberg faz à presença física do artista que ainda persiste hoje em

dia é o que parece limitar, muitas vezes, a compreensão da coerência e da produtividade do estabelecimento de diálogos possíveis entre os campos da literatura e da *performance*, ou, melhor dito, da *performance* no literário, devido à eliminação, num primeiro momento, da presença direta de uma corporeidade física no plano narrativo. Desse suposto impasse, surgiriam questões como: Seria necessário escrever sobre corpos para haver performatividade na materialidade textual literária? Seria necessária a vivência de uma experiência artística performática anterior ao processo de construção literária, para que esta seja reconhecida também como performática?³⁸ Seria performático o texto literário apenas quando fosse lido em voz alta³⁹ ou somente quando pertencesse à tradição oral?

Paul Zumthor, em sua obra *performance, recepção, leitura*, também dá destaque à presença corpórea na conformação da noção de *performance*, quando defende que essa presença também pode se dar em forma de “ideia” (2007, p. 38). Zumthor parece admitir, com isso, que, durante o processo aparentemente “solitário” de leitura de um texto literário, um caráter de presença, de “voz” coexistiria, a despeito da impossibilidade visivelmente material da presença da corporeidade dos leitores de textos transmitidos oralmente. Essa participação invisível, segundo esse teórico, se caracterizaria por ser uma forte manifestação de um “outro”, por intermédio do escrito. E conclui: “entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença” (*ibidem*, p. 69).

Ao utilizar a expressão “intensidade da presença” para distinguir a existência maior ou menor do corpóreo entre a leitura silenciosa de um texto escrito e o consumo de um texto transmitido oralmente, Zumthor cria, no entanto, uma hierarquização entre eles, colocando este num lugar de primazia em relação àquela. Partindo de uma conceitualização de corpo vinculada, também, a características relacionadas à imaterialidade e ao sensorio, amplamente defendida nesta pesquisa, que busca, inclusive, sustentar a existência de uma dimensão corpórea subjacente à prosa literária, creio não haver muita razão para enfatizar distinções dessa natureza.

³⁸ Refiro-me, aqui, à constatação de uma vivência enquanto *performers*, e, antes ainda, como sujeitos, dos escritores chilenos Pedro Lemebel e Diamela Eltit, por exemplo, cujas experiências, reflexões, etc. são levadas para o interior de suas obras literárias. Infiro isso a partir das análises que Denise Pedron faz das obras de Eltit, em relação com as experiências da artista enquanto *performer*, em sua tese de doutoramento e, do mesmo modo, quando diz: “Ao escrever a partir do corpo, de sua vivência, e assumir o corpo como operador simbólico, a escrita mantém forte relação com a *performance*, que tem no corpo do artista seu meio de trabalho” (2006, p. 116). Com respeito à Lemebel, tentarei explicitar isso no último capítulo desta tese.

³⁹ Refiro-me, aqui, às teorizações de Zumthor sobre a relação entre a *performance* e a oralidade.

O que parece se destacar nesse desprezioso histórico da arte da *performance* delineado até aqui é a constatação de que, apropriando-me das palavras de Éder Rodrigues: “[t]oda a engrenagem de tratamentos atribuída ao termo *performance* converge para uma reavaliação do corpo enquanto pilar de uma nova estruturação do pensamento e também como instrumento prévio, processual e findo enquanto mediador das artes” (2010, p. 26-27). A despeito disso, e sem deslegitimar a produtividade dessa reflexão, esta tese propõe uma maneira outra de entender a presença do corpo no processo criativo literário, o que favoreceria uma compreensão mais distendida da *performance*, que passaria a “substituir o estereótipo que associa [sua] noção (...) a um único formato – tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação, análogo à *body art*” (MELIM, 2008, p. 8). Veremos como se dá essa presença mais adiante, quando da análise do romance *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer, no qual o corpo se materializaria no texto literário, por meio da organicidade de seus desdobramentos discursivos, e, em *A hora da estrela*, por meio da construção de uma dimensão corpórea do relato empreendida por uma voz narrativa localizada em um espaço de performance.

Regina Melim, de modo semelhante e igualmente tímido, dá destaque ao surgimento de uma variedade de trabalhos associados à *performance*: “vídeos, instalações, desenhos, filmes, textos, fotografias, esculturas e pinturas” (2008, p. 9) – incluindo em “textos” supostamente o campo literário, sem a ele se ater mais profundamente, que conteriam “elementos performativos” (*ibidem*), o que levaria, em sua opinião, a uma ampliação da noção de *performance*.

Considerar a *performance* como categoria aberta e sem limites é justamente o que nos permite e nos habilita a aproximá-la dos Estudos Literários, na contemporaneidade e em outros contextos históricos, não só pelo fato de identificarmos uma profusão de elementos comuns entre os movimentos até aqui expostos, mas, justamente, porque:

a performance torna-se um conceito útil para se pensar a arte contemporânea, aberta a hibridismos e ávida de um espectador mais ativo. Transitando pela arte desde as vanguardas, passando pelos anos 60-70 e chegando à atualidade, o conceito de performance em toda sua opacidade e mobilidade **viabiliza um olhar sobre a cultura contemporânea e a reflexão sobre ele possibilita a abertura de caminhos para a arte hoje e no futuro.** (PEDRON, 2006, p. 144-145, grifo meu)

Fazer uso do performático como chave teórica ou lente metodológica na abordagem da teoria e da crítica literária vem sendo gradualmente levado em consideração, especialmente por alguns estudiosos, como Graciela Ravetti, professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, cujas pesquisas nesses estudos são pioneiras,

por se tratar de um instrumental de leitura de textos literários que ainda não é bem compreendido e se mostra ainda ininteligível para a crítica,

porque o performático possui a característica de não acolher só o que configura de antemão o repertório conhecido e entendido das culturas. Pelo contrário, abriga o que ainda não tem decodificação, aquilo que, na hora da produção, só pode ser percebido como ruídos, sons, línguas que se aglomeram em um espaço ininteligível, objetos sem descrição fixada pela tradição escrita, comportamentos costumeiros ou raros, não domesticados. (RAVETTI *apud* RODRIGUES, 2010, p. 94)

A incompreensibilidade dos pressupostos que norteariam a nomenclatura “escrita performática” ou a resistência em se crer nela – campo que também abriga o que ainda não é compreensível ou o que ainda não tem codificação, como afirma Ravetti – passa, recorrentemente, pelo fato de ela se encontrar no interior do arquivo, registrada como conhecimento impresso. No entanto, como se verá esboçado ao longo desta tese, uma escrita como essa interpõe “questionamentos e revoltas nas margens da letra escrita”,⁴⁰ fazendo com que o texto literário subverta seus próprios limites e questione os padrões mais conservadores e tradicionais de textualização da arte, na tentativa de exteriorização de saberes ou modos outros de representação de saberes ainda marginalizados, incompreendidos ou de complexa transposição para os meandros de um tipo de escrita compreendida como um arquivo silenciador dessas práticas.⁴¹

Assim como vimos na genealogia das artes vinculadas a um qualificativo performático, uma escrita literária seria performática na medida em que também nascesse e se desenvolvesse “como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos” (RAVETTI, 2002, p. 57) e na medida em que deixasse transparecer na materialidade literária “a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciativo assim como do local da enunciação” (*ibidem*, p. 47), implicando uma “contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação dos agentes participantes” (*ibidem*, p. 57), a partir de “um ato de leitura que seja, também, individual e coletivo, intransferível e intransitivo, permitindo estabelecer comunicações ainda que sejam somente instantes comunicativos” (*ibidem*, p. 62).

Percebo esse movimento de “radicalização” na exposição do lugar enunciativo autoral nas capas de muitas obras do escritor chileno Pedro Lemebel (ver ANEXOS A a D).

⁴⁰ Reflexão retirada das linhas do prefácio da obra *O corpo em performance*, organizada pelos(as) professores(as) Antônio Hildebrando, Lyslei Nascimento e Sara Rojo, da UFMG, e publicada em 2003.

⁴¹ O conceito de arquivos performáticos, sobre o qual falarei no terceiro capítulo desta tese, espécie de *transarquivo*, nas palavras de Ravetti, seria uma das vias para o “arquivamento” das práticas da escrita performática, por contemplar não somente a escritura como possibilidade de armazenamento, mas porque leva em consideração o corpo, seus saberes e a sensibilização que possa sofrer diante das diferentes práticas performáticas (cf. RAVETTI, 2003b, p. 32).

Para compreender esse procedimento, recorro a Michaud: “o corpo ‘fim de século’ é de agora em diante ao mesmo tempo sujeito e objeto do ato artístico. Torna-se onipresente – onipresente nas imagens fotográficas e no vídeo. A partir dos anos 1990, 80%, ou até 90% da arte tomam o corpo como objeto. Quando não o mostra, utiliza-o sob a espécie do corpo do artista produtor e *performer*, tendo-se tornado, ele mesmo, obra e marca bem mais que criador de obras” (In: CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2008, p. 562-563).

Um contágio entre as “partes” que, segundo Denise Pedron, se dá assumindo o corpo como operador simbólico, partindo dele, tendo-o como presença, o que reforça “a leitura como experiência perceptiva, acontecimento que se vivencia, lugar de significação aberta, a ser construída na coexistência simultânea e na inter-relação texto-leitor (2006, p. 116). Daí resulta a dificuldade de uma reflexão sobre a escrita performática sem a consideração das implicações das idiossincrasias da dimensão corpórea que nela estão presentes e que, a partir dela, são convocadas, dimensão que parece ser uma de suas principais fontes de vitalidade. A mesma que estimula os fluxos perceptivos, as trocas enunciativas, os intercâmbios de subjetividades e, de igual modo, encorajam a letra ao exercício subversivo de tentar o que os preceitos mais ortodoxos dizem que ela não poderia ou não deveria ser.

Mas atrelar o performático ao literário, segundo Ravetti, também é uma forma de “imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta” (2002, p. 62, grifo da autora). Por isso, ele pode e deve ser tomado como “um dos caminhos da exteriorização do saber” (*idem*, 2003b, p. 32), especialmente quando boa parte desses saberes são ainda mal-interpretados e, por essa razão, tomados com desconfiança e reservas.

Mas a força do performático reside na tradução interventiva que realiza no real, desejosa da ampliação das formas de percepção simbólica sobre o mundo e sobre as coisas, que se dá, recorrentemente, a partir da exposição de “outros jogos, versões e iluminações” (*idem*, 2002, p. 63-64) sobre a vida, mas também da interlocução crítico-criativa com os fazeres e saberes culturais de uma sociedade. Exercício que se configura como um reforço simbólico de revitalização estética continuada do repertório de diversas práticas coletivas que as caracterizam e singularizam, dentro de um determinado recorte temporal, para além de um qualificativo arquivístico-testemunhal que, irremediavelmente, têm. Daí Ravetti dizer que:

A escrita performática, então, tem algo do trabalho do arquivista, do colecionador, do antologista e do tradutor, já que os textos e imagens valem como testemunhas de um tempo e de uma maneira de apreender esse tempo e, então, dar testemunhos dos

sinais percebidos que acabam funcionando como mapas cognitivos, sentimentais, estéticos e, sobretudo, expressivos, tanto no que diz respeito a uma possível tarefa artística como a modos de vida. (*ibidem*, p. 56)

Na esteira disso é que Guillermo Gómez-Peña define a arte da *performance* como “um ‘território’ conceitual com clima caprichoso e fronteiras mutáveis; um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são tolerados, mas estimulados”.⁴² Dessa concepção resultaria, também, a compreensão da implosão espaço-temporal promovida por certas práticas performáticas que podem se projetar, simultaneamente ou não, como utopia e como resgate, embora, quase sempre, o façam a partir de uma visão errante que embaralha certezas em busca de significações perdidas, não realizadas ou encobertas pela ditadura da monocultura dos saberes e fazeres.

A *performance* na América Latina, ademais no campo especificamente artístico, aparece nas práticas sociais como uma linguagem consolidada, com uma história apelativa que transita entre o cômico e o patético, o heróico e o trágico, o que a coloca como representativa da comunidade que se projeta como utopia ou programa a ser desenvolvido. Pode ser vista como um ato de presença com significação ao futuro e como uma recuperação seletiva do passado ritualizado ou encenado. Extravasando as práticas de rituais dramáticos, presença fundamental na textura cultural da sociedade latino-americana, os atos performáticos forma uma tradição resgatada apenas em parte, até o presente. (RAVETTI, 2002, p. 52)

A escrita performática, tomada assim, tem o caráter de problema de conhecimento, por abrir para questões ainda não sistematizadas e que, ao que parece, nunca o serão. Tentar colocar a *performance* – especialmente a escrita performática ou a *performance* escrita – em patamares de teoria abstrata, nos moldes de definições e descrições inclusivas não é o melhor caminho para se pensar a *performance*. A força de postulação, de persuasão e de elaboração que a *performance* escrita tem não pode ser apreendida, a não ser em seus próprios termos. É possível estabelecer diálogos teóricos, que é a proposta desta tese, mas não é um tratamento de filosofia positivista o que vai dar conta da proteiformidade dessa nomenclatura. Uma nomenclatura que, como visto até aqui, resiste ao fechamento dos sistemas de classificação artísticos, por ser adepta ao trânsito e à partilha do sensível entre as diferentes formas de visibilidade estética. Abre-se, portanto, ao marginal, ao residual, ao aparentemente insignificante entre os símbolos da vida cotidiana, lançando-se ou em direção a uma experiência estética radicalmente vivencial que promova a emergência de subjetividades nos meandros da alteridade ou a outra, cujas organicidade e corporeidade resultam das forças

⁴² GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 203: “un ‘territorio’ conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas”.

ambíguas e heterogêneas inerentes ao texto performático que implodem, também, os supostos limites do literário. Sobre isso, escreve Pedron:

A capacidade transformadora dos agentes e da ação está relacionada ao fato da performance instituir-se como arte “vivencial”. O sujeito vivencia a arte como experiência, na qual encontra-se inserido e percebe-se atado, uma vez que suas atitudes adquirem, nesse espaço-tempo, um caráter transformador da própria experiência. (2006, p. 25)

Não há dúvidas, portanto, de que atribuir relevância aos estudos da *performance* como conceito e como arte para a reflexão sobre o estatuto de certos textos literários estimula e alimenta um tipo de crítica que, antes de traçar critérios prévios definidores do literário, dá abertura para que os próprios textos sinalizem os percursos teóricos, culturais e artísticos que vão delineando em suas materialidades. Essa não costuma ser a estratégia mais usual de leitura teórico-crítica do literário, mas, se partimos da reflexão de Rancière estampada na segunda epígrafe desta tese, quando diz que: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (2005, p. 17), somos mais ou menos levados a admitir a necessidade de uma redistribuição revitalizadora também nas formas de ler e interpretar o literário. E partir da *performance* seria uma dessas vias.

3. REFLEXÕES SOBRE ESCRITA E PERFORMANCE EM A HORA DA ESTRELA, DE CLARICE LISPECTOR.

3.1. Narrador performático

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. (LISPECTOR, 1998a, p. 13)

Não se conta tudo porque o tudo é um oco nada. (*ibidem*, p. 63)

Vera Casa Nova qualifica as obras de arte dos artistas brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark (*O Parangolé* (1965), de Oiticica, e *O Túnel* (1993), de Clark) como um “espaço social”, um “objeto relacional” a partir das quais os artistas “fazem do corpo-objeto de arte um vir a ser do corpo que se potencializa ou se atualiza em corpo-leitor/espectador” (2002, p. 232). Segundo Casa Nova, a noção tradicional de obra aí é questionada na medida em que apresentam o objeto de arte como algo inacabado, em construção e em processo (*ibidem*, p. 229). Para além do que isso pode significar é que, para ela, o “espectador deixa de ser estático e passa a ser cinético como o objeto de arte” (*ibidem*, p. 231). E, nessa sinestesia única, performática, construída entre “objeto(s)” e espectador(es) – no plural, já que pluralizados estão pela concepção mesma que os define – como obras abertas – inúmeras serão as configurações estruturais que terão.

Partindo da ideia de narração como exercício que se instaura em uma espacialidade porosa, em processo de feitura que, muitas vezes, borra os limites entre a narração em si e a explicitação do desejo e da necessidade do narrar (um “vir a ser da palavra”), no qual não é possível restringir o narrador como único detentor da potência criadora do texto literário, é que pretendo delinear a trajetória performática traçada pelo narrador em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Um narrar em *performance* que pluraliza a configuração narrativa, porque força, o tempo todo, a incorporação solidária de outras vozes na conformação do texto literário como uma unidade, especialmente a de um leitor a quem o narrador se refere, vez ou outra, e com quem tenta dividir a responsabilidade do relato da experiência de narrar a vida de uma personagem como Macabéa.

A propósito da afirmação que faz Regina Pontieri, em *Clarice Lispector*: uma poética do olhar, sobre o fato de que, em Lispector, a questão do sujeito/objeto, ao contrário da lógica do *cogito* cartesiano, “são verso e reverso da mesma realidade” (1999, p. 20),

refletirei sobre a narração performática desenhada em *A hora da estrela*, tentando elucidar seus contornos teóricos, partindo da constatação de sua nãovinculação a uma prática narrativa atrelada aos moldes tradicionais que definiam a experiência a partir da ideia de que algo precisava, antes, ser vivido e acumulado para, posteriormente, ser transmitido. Lógica que dificultaria atrelar, de forma simultânea e a partir de uma relação de retroalimentação, o trânsito de vivências entre o que se postula, antagonisticamente, como objeto e sujeito. Daí a compreensão de que:

[n]a sociedade contemporânea, observamos que não só desapareceram os narradores sedentários e viajantes, mas também os artesãos. Entretanto, isto não significa a morte de todas as narrativas, mas a **impossibilidade de uma determinada forma de narrar e, portanto, de viver a experiência.**⁴³ (grifo meu)

A impossibilidade do narrar, sustentada por Walter Benjamin, consequência da incomunicabilidade da experiência a quem ele atribuía a posse aos narradores tradicionais como o marinheiro comerciante e o camponês sedentário, primeiros mestres na arte de narrar, estava relacionada à extinção da “verdadeira narrativa”, cuja “dimensão utilitária” pressupunha a transmissão de um saber, de uma experiência, de conselhos. Coisas que, segundo esse filósofo alemão, deixariam de ser comunicáveis e se definhariam, porque “a arte de narrar está em vias de extinção” (1994, p. 197). Problematização extensiva ao romance que, para ele, está relacionado a “um indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (*ibidem*, p. 201).

Analisando o romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector percebemos a presença de um narrador que, realmente, não se coloca em uma posição de conselheiro, nem de alguém autorizado a transmitir, exemplarmente, saberes ou fatos a outrem, porque admite: “[o] fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto **não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal.** Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa” (1998a, p. 21, grifo meu). Vemos, ao contrário, um narrador aberto à experiência enriquecedora e humana da alteridade, para construir uma narração de um real que lhe escapa todo o tempo, porque a relação entre quem narra e o objeto do relato transfigura aquele continuamente, transformando a possibilidade da apreensão de uma história apenas a ser transmitida em algo inviável. O que leva esse narrador a qualificar essa personagem para além do que suporia nomeá-la como “objeto”. Isso se dá, porque, segundo o

⁴³ PEREIRA, 2001, p. 29: “En la sociedad contemporánea, observamos que no sólo desaparecieron los narradores sedentarios y viajantes, sino también los artesanos. Sin embargo, esto no significa la muerte de todas las narrativas, sino la imposibilidad de una cierta forma de narrar y, por lo tanto, de vivir la experiencia”.

narrador do romance, “a realidade lhe ultrapassa” (*ibidem*, p. 17), ao confessar não saber o que fazer com essa narrativa por estar diante de “**um personagem** buliçoso nas mãos e **que me escapa** a cada instante querendo que eu o recupere” (*ibidem*, p. 22, grifo meu).

Acerca da constatação dessa intransmissibilidade de fatos, encontramos, em certa passagem de *A hora da estrela*, a seguinte confissão do narrador: “Vai ser difícil escrever esta história (...) **Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona**” (LISPECTOR, 1998a, p. 24, grifo meu). A diferenciação entre os possíveis significados desses 2 (dois) termos, “fatos” e “sussurros”, talvez esteja presente nas ideias que subjazem às noções de experiência como algo passível de ser transmitido e como algo da ordem do sensitivo, dado na singularidade de uma vivência perceptivo-sensorial do irrepetível, respectivamente.

No exemplo a seguir, podemos perceber o vínculo estreito entre o narrador e a personagem Macábea: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. **Tanto nós nos introcamos.**” (*ibidem*, p. 22, grifo meu). Alteridade com a qual o narrador construirá e vivenciará a narração do romance, situando-se num lugar precário, confuso, contraditório, embora performaticamente grávido de possibilidades discursivas para a construção de um relato. De um relato vivencial⁴⁴ e experiencial: “**Ela me incomoda tanto** que fiquei oco” (*ibidem*, p. 26, grifo meu); “**ela me foge** por entre os dedos” (*ibidem*, p. 29, grifo meu).

A performatividade estruturante da narração dessa obra se dá graças aos sucessivos deslocamentos de ênfases que o narrador de *A hora da estrela* promove. Ao se voltar para um de seus “objetos” (a personagem Macabéa), traz, também, à tona a si próprio, diluindo uma suposta relação de hierarquização ou de oposição totalizante entre narrador e personagem, favorecendo outra, de integração, a partir da qual as subjetividades ficcionais (a do narrador e a da personagem) se entremesclam e, nesse embate, se constroem e se reconstroem continuamente, por se situarem nessa posição aberta à experiência enriquecedora e solidária das trocas, do diálogo e dos intercâmbios, como o é o delicado lugar da escassez e o da precariedade:

(...) para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual.

⁴⁴ Com respeito à dimensão vivencial inerente ao exercício narrativo do narrador de *A hora da estrela*, Denise Pedron também a considera na diferenciação que faz entre os conceitos de *performer* e ator. Segundo ela, para o primeiro não há fingimento, uma vez que vivencia a experiência da arte a partir do seu lugar de enunciação, enquanto, para o segundo, há papéis a serem representados (2006, p. 34).

Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para **me pôr no nível da nordestina**. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que me apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina. (LISPECTOR, 1998a, p. 19-20, grifo meu)

(Esta história são apenas fatos não trabalhados de matéria-prima e **que me atingem direto** antes de eu pensar. Sei muita coisa que não posso dizer. Aliás pensar o quê?) (*ibidem*, p. 69, grifo meu)

Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave, dessas que abrem qualquer porta. Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela. **Não, não quero ter sentimentalismo e portanto vou cortar o coitado implícito dessa moça**. Mas tenho que anotar que Macabéa nunca recebera uma carta em sua vida e o telefone do escritório só chamava o chefe e Glória. (*ibidem*, p. 46-47, grifo meu)

A diluição dessa hierarquização entre a posição desse narrador que não deseja “se apresentar de modo mais convincente às sociedades”, da personagem e da imagem de leitor que podemos dela abstrair pode se relacionar com o que Adorno chamou encurtamento da “distância estética” no romance contemporâneo (contextualizando o contemporâneo, aqui, a partir de exemplos de obras como as de Kafka e Proust). Segundo ele, “por meio de choques é desconstruída no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” já que essa “abolição da distância é um mandamento da própria forma”. Adorno parece pautar essa visão a partir da incapacidade de os narradores relatarem a experiência, tal e como nos fala Walter Benjamin, uma vez que “a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética da situação” (ADORNO, 2003, p. 61).

O fato de o narrador clariciano admitir, reiteradas vezes, ao longo de todo o romance, a irremediável necessidade que sente de se colocar no nível da nordestina, por ela se encontrar aderida à sua existência revela, de algum modo, a destruição da possibilidade da existência e da produtividade de um exercício narrativo situado contemplativamente em relação à experiência estética. A experiência da construção narrativa, após o advento da guerra, segundo assevera Benjamin, já não pode mais ser imparcial, tampouco sujeitar-se a um monopólio enunciativo exclusivo para sua constituição e, mesmo, para sua observação/recepção. Identificamos o cultivo desse modo menos exemplar de construção narrativa nos seguintes trechos de *A hora da estrela*, a partir dos quais é plausível perceber o vínculo relacional indelével entre personagem e narrador: “Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, **ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra**” (1998a, p. 21, grifo meu) e “**Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me** e tiro-me de mim

como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer” (*ibidem*, p. 70, grifo meu)⁴⁵.

Essa atmosfera, produzida, fundamentalmente, pela opção por narrar a vivência mesma da narração e não propriamente uma narração-em-si, enclausurada, como objeto, coisificada para ser apenas transmitida, propicia a consolidação de uma relação de muita proximidade e intimidade entre narrador, personagem e imagem de leitor, como é possível perceber neste trecho: “Mas não sabia enfrentar a realidade. Para ela, a realidade era demais para ser acreditada. Aliás, a palavra “realidade” não lhe dizia nada. **Nem a mim, por Deus**” (*ibidem*, p. 34, grifo meu). Isso possibilita, até mesmo, que essa narração performática também possa ser experienciada pelo seu leitor (sua imagem), quando aquele propõe a este, em razão da história de vida de Macabéa: “Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela — e é claro que a história é verdadeira embora inventada — que **cada um a reconheça em si mesmo...**” (*ibidem*, p. 12, grifo meu).

O narrador-personagem de *A hora da estrela* se define em relação a um outro; precisamente, ao outro sobre o qual narra. No confronto com o arquivo existencial de pequenas e sucessivas tragédias vividas por Macabéa, ele se vê inevitavelmente modificado, obrigando-se a repensar a si próprio, o tempo todo: “Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. Sou gratuito e pago as contas de luz, gás e telefone. Quanto a ela, até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa.” (*ibidem*, p. 32); “Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: **através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo**” (*ibidem*, p. 33, grifo meu).

Relaciono esse processo de alteridade enunciativa, resultante do percurso trilhado pelo narrador clariciano, com as considerações feitas por Bakhtin quando defende um modo exotópico da vivência do si mesmo do autor em relação à personagem do romance, tecido nas linhas dos artigos “O autor e a personagem”⁴⁶ e “Para uma filosofia do ato”.⁴⁷ Para esse filósofo russo, o interior do si próprio se reconheceria em um âmbito exterior por meio da relação que trava com o outro. No outro (seu exterior) também haveria possibilidade de uma vivência interna, a do Ser-Evento, um vivenciar o interno do si próprio na exterioridade do

⁴⁵ A abordagem do núcleo relacional e comunicacional da escrita performática será retomada no quinto capítulo desta tese.

⁴⁶ Este texto integra a obra *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2003).

⁴⁷ Segundo vários críticos, o texto *Para uma filosofia do ato* deve ter sido escrito por Bakhtin entre os anos de 1920 e 1924, sendo publicado somente em 1986. Marília Amorim afirma que esse texto “permaneceu como manuscrito inacabado e sem título, até ser publicado, postumamente, na Rússia, em 1986, sob o título *K filosofii postupka*, com introdução de Sergei Bocharov” (s.d., p. 17).

outro, equidistante de um exercício de reflexão estético-ética mais essencialista. Sobre isso, diz:

Ao me vivenciar fora de mim no outro, os vivenciamentos têm uma exterioridade interior voltada para mim no outro, têm uma feição interna que posso e devo contemplar com amor, sem a esquecer, assim como não esquecemos o rosto de uma pessoa (e não do modo como recordamos uma vivência passada), devo reforçar, enformar, animar, acariciar com olhos interiores e não com olhos físicos externos. (2003, p. 93, grifo meu)

O processo enunciativo performático escolhido pela narração clariciana implica a consideração dessa operação de experimentação a partir de uma alteridade enunciativa, por meio da qual o si mesmo do narrador sai de si, olhando para o outro, Macabéa, seu “fora”, para, depois, retornar, sempre modificado. E esse sair para um fora de si, errância rasurada de estranheza, surpresa e, mesmo, de dor, em busca de si mesmo a partir do *outro* que o sujeito experimenta subjetividades que não são propriamente suas, mas que acabam por modificar as suas próprias. O narrador em *performance* volta para o si mesmo irremediavelmente modificado pela experiência do contato com a *outridade*, pelo exercício de se redefinir a partir do que de surpreendente ela lhe revela ou detona, nesse curso de desterritorialização subjetiva. Pode-se observar isso em alguns exemplos que aparecem no transcurso da obra: “**A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem** e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó” (LISPECTOR, 1998a, p. 20, grifo meu) e “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça [Macabéa], **terei que me escrever todo através dela** por entre espantos meus” (*ibidem*, p. 24, grifo meu).

Essa “exterioridade interior”, resultado da mirada que o narrador dá para si próprio ao mirar Macabéa (a personagem e, portanto, o outro, o “objeto”), realiza o estreitamento do vínculo performático entre narrador e personagem que se dá num espaço de performance, sobre o qual falarei mais adiante, a partir do qual narrar o outro também potencializa a formação de textualidades do si mesmo, estabelecendo uma rede dialógica que se retro-alimenta. Seria isso o nu a que se refere o narrador clariciano, quando afirma: “o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu” (*ibidem*, p. 16)?

No trecho a seguir, podemos notar que o narrador clariciano é nitidamente tomado por uma sensação de esperança, após acompanhar a forte expectativa em relação ao futuro que a cartomante revelara a Macabéa, seu outro. Ele experimenta uma vivência particular, interna,

por meio de um ato de identificação ativa com a vivência de sua personagem, sua alteridade, seu exterior:

Macabéa nunca tinha tido coragem de ter esperança.

Mas agora ouvia a madama como se ouvisse uma trombeta vinda dos céus – enquanto suportava uma forte taquicardia. Madama tinha razão: Jesus enfim prestava atenção nela. **Seus olhos estavam arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro** (explosão). **E eu também estou com esperança enfim.** (*ibidem*, p. 77, grifos meus)

Mas, muito embora exista um elo de integração entre narrador e personagem, estruturado pelo que Bakhtin chamou de *empatia*⁴⁸ da atividade estética, que resulta numa identificação ativa do *eu* com o *objeto*, não há a perda dos limites que os singularizam. No jogo enunciativo da narrativa performática clariciana, mesmo que o narrador, ao “escrever” o outro (Macabéa), inscreva-se, ele continua sendo ele, mas de um modo, agora, indelevemente diferente, pelo caráter empático inerente a esse processo de narrar o si próprio através do outro, ou, ainda, de narrar o outro passando pelo si próprio. Sobre a construção dessa relação de empatia, também denominada “identificação”, vale a pena recuperar o que afirma Bakhtin:

Eu me identifico *ativamente* com uma individualidade e, conseqüentemente, eu não me perco completamente, nem perco meu lugar único do lado de fora dela, sequer por um momento. Não é o objeto que inesperadamente toma posse de mim como alguém passivo. **Sou eu que me identifico ativamente com o objeto:** criar empatia é um ato *meu*, e apenas isso constitui sua produtividade e novidade... (s/d, p. 33, grifo meu)

A conformação do núcleo relacional e comunicacional da escrita literária performática que gera lugares para encontros com a alteridade se daria a partir do delineamento do que Regina Melim denominou “espaço de performance”. Segundo ela, trata-se de uma localidade instauradora de uma estrutura relacional comunicacional (2008, p. 9) na qual, por exemplo, a imagem de leitor que pode ser extraída do romance é inserida em uma obra-proposição, assim como o é, durante todo o desenrolar do romance, seu narrador. Ambos em relação ao “objeto”; isto é, Macabéa. Essa obra-proposição fundaria, concomitantemente, um espaço de criação artística e de reflexão crítica dessa criação como instância vivencial estética e ética. Vejamos este exemplo:

Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra.) (Se estou demorando um pouco em fazer acontecer o que já prevejo vagamente, é porque preciso tirar

⁴⁸ Bakhtin, “[a] empatia realiza alguma coisa que não existia nem no objeto de empatia, nem em mim mesmo, antes dos atos de identificação, e através dessa alguma coisa realizada o Ser-Evento é enriquecido (isto é, ele não permanece igual a ele mesmo)” (s/d, p. 33).

vários retratos dessa alagoana. **E também porque se houver algum leitor para essa história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado.** A moça é uma verdade da qual eu não queria saber. Não sei a quem acusar, mas deve haver um réu.) (LISPECTOR, 1998a, p. 39, grifo meu)

Narrador e personagem, apresentados dentro dessa lógica narrativa interacional, deixariam de ser vistos como instâncias independentes e exteriores, uma em relação à outra – tal e como apregoava a noção humanística de sujeito a partir da qual a consciência do sujeito é o que lhe permitia compreender o mundo e as coisas, levando-o a dar conta, sozinho, de suas experiências subjetivas –, e se inseririam em um espaço de arena, o da performance, localidade favorecedora da realização dos atos de identificação, a partir da qual o texto-proposição, fruto da narração performática, englobaria, simultaneamente, a imagem de leitor, personagem e narrador como partícipes da obra-proposição, conformando o aspecto integrador subjacente à construção da(s) subjetividade(s) na contemporaneidade, por vezes contraditória, precária, fragmentada, confusa. Característica sobre a qual também falaremos no quarto capítulo desta tese.

O sujeito, agora, diferentemente do eu cartesiano, essencialmente individualista e racional, percebe-se provisório e descentrado, assumindo, a partir de então, uma concepção interativa da identidade e do *eu* (junção das concepções sociológica e pós-moderna de identidade a que faz menção Stuart Hall), ao entender que sua formação só pode se dar a partir de um diálogo contínuo com outros *eus* e identidades exteriores, em movimento por vezes contraditório, variável, provisório e mal resolvido. Ele, agora, é Ser-Evento; isto é, é sujeito participante, sujeito vivo, inclinado a se (re)construir em espaços que propiciem a comunhão real com o outro e, conseqüentemente, consigo próprio.

A partir de uma “celebração móvel”, as identidades, segundo Hall, são formadas e transformadas continuamente, na medida em que somos interpelados e representados (2004, p. 10-13). A construção da “imagem de si” do narrador e da desse leitor, no romance delineadas, desse modo, segundo afirma Ana Cláudia Viegas, se dão em “permanente diálogo com o outro” (2008, p. 137), em permanente diálogo com Macabéa. Ao mesmo tempo em que fala dela (a personagem), o narrador em primeira pessoa clariciano fala de si, instaurando intenso movimento de afastamentos e aproximações sucessivas entre o si mesmo e o outro.

Isso condiz com o que teoriza Bakhtin sobre a relação entre autor e personagem, quando pautada na força organizadora da categoria axiológica do *outro*. Ele afirma que, em termos estéticos, uma relação axiológica minha em relação a mim mesmo (por exemplo, o narrador de *A hora da estrela* consigo próprio, excluindo a presença axiológica de Macabéa)

seria absolutamente improdutiva e irreal. Para esse teórico russo, o autor ocuparia uma posição responsável na conformação da unidade de uma obra artística, no entanto, “a relação esteticamente criadora com a personagem e o seu mundo é uma relação com quem tem de morrer” (2003, p. 176).

Esse aspecto integrador iluminado por esse caráter de provisoriedade e de incompletude, equidistante do sentido de deficiência, aponta para a importância ou para a inevitabilidade da acolhida de contribuições e interferências alheias na construção dos processos de subjetividade. Por essa razão, chama-me a atenção como as marcas de subjetivação (como se constroem, reconstroem, se sustentam e acolhem outras subjetivações) do narrador de *A hora da estrela* não deixam de, em parte, definir também – ou influenciar – as que a imagem do leitor construída na obra poderia produzir a respeito da personagem principal do romance e, naturalmente, sobre si próprio. Tal e como faz o narrador do referido romance.

As marcas de subjetivação no romance clariciano, inseridas nessa lógica narrativa performática acolhedora do outro como potência discursiva e vivencial e tomada em um espaço de performance, mina qualquer possibilidade da exemplaridade da narração tradicional, porque o relato não mais carrega conteúdos prévios, mas é via de acesso a domínios imprevisíveis da existência humana, no diálogo instaurado do si próprio com a alteridade. Nesse trecho, o narrador de *A hora da estrela* se pergunta: “É assim que se escreve? Não, **não é acumulando e sim desnudando**” (LISPECTOR, 1998a, p. 82, grifo meu). Processo mais ou menos semelhante experimenta o poeta Ollan, do conto “El espejo y la máscara” de Borges que, à medida que alcança a narração perfeita, também vai se implicando corporeamente e sendo tomado por algo que lhe contagia à revelia de sua vontade, até vir a falecer.

Por essa razão, o narrador clariciano admite, ao longo de todo o romance: “Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo **assusta**” (*ibidem*, p. 30, grifo meu); “Não, não quero ter sentimentalismo e portanto vou cortar o coitado implícito dessa moça” (*ibidem*, p. 46) e “Mas a história de Macabéa tem que sair **senão eu estouro**” (*ibidem*, p. 47, grifo meu). Sensações igualmente vivenciadas por Ollan durante suas tentativas em construir os relatos solicitados pelo monarca. Este, no entanto, “estoura”, de fato, à medida que vai se envolvendo com o terceiro relato por ele (só por ele?), finalmente, elaborado, diferentemente do que ocorre com o narrador de *A hora da estrela*, que passa a ter consciência da possibilidade de sua morte ao mesmo tempo em que demonstra uma inclinação, tímida, embora significativa, para a experiência imprevisível da vida futura:

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, **só agora me lembrei que a gente morre**. Mas – mas **eu também?!**
 Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.
 Sim. (*ibidem*, p. 87, grifos meus)

O vínculo entre narrador e personagem e, do mesmo modo, entre imagem de leitor e personagem é, portanto, da ordem do orgânico, por conter uma dimensão responsivo-exotópica estruturante. Dimensão, muitas vezes, indelével, irremediável, que faz com que a experiência do relato não vise à transmissão de saberes, de conhecimentos, mas, ao contrário, seja terreno propício a uma *vivência do real*, para um intercâmbio narrativo no qual os participantes se internecessitam: “Vou fazer o possível para que ela [Macabéa] não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir” (*ibidem*, p. 81). Por essa razão que é possível verificar, no romance clariciano, essa alternância entre o narrar o *eu* e o outro ou entre o narrar o *eu* por meio do outro, uma personalização que não pode se dar no confortável âmbito do isolamento, mas no terreno árido, por vezes doloroso e imprevisível, da interação:

Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer.
E agora emergo e sinto falta de Macabéa. Continuemos:
 _ É muito caro?
 _ Eu lhe empresto. Inclusive madama Carlota... (*ibidem*, p. 70-71, grifos meus)

As inúmeras confissões do narrador de *A hora da estrela* de não estar cômico das dificuldades para cumprir o rol para ao qual ele existe, isto é, o medo de não dar conta de relatar, interpretar, de exprimir o que pôde apreender de um determinado instante da vida de Macabéa, nos conduz à reflexão que Rebecca Monteiro fez sobre a personagem Joana, do romance *Perto do coração selvagem*. Para ela, representar essa personagem “equivalaria a torná-la menos viva, menos real, menos intervalar” (2008, p. 25). Movimento semelhante realiza o narrador de Macabéa que, em vários trechos do romance, confessa que a existência e a vida dessa personagem independem de sua vontade. Isso significa, em outros termos, que o processo narrativo que experencia se constitui para além da experiência mesma de narrar, de relatar ou representar, já que se dá em um espaço de performance no qual narrar o outro (esse outro, mil asas de pássaro batendo numa mão em concha) implica, necessariamente, envolver-se, desnudar-se. Sentir na pele o frenesi desesperado dessas asas e posicionar-se responsabilmente diante do que vê, do que sente, do que pretende “narrar”.

Mas o trabalho do narrador prossegue, a despeito das aporias que enfrenta, das impossibilidades diante das quais vai adquirindo consciência e que terminam por lhe serem constitutivas. O que aconteceria, para ele, diferentemente, seria mais uma influência da

personagem em sua realização como narrador do que o contrário. Vejamos 2 (dois) trechos nos quais essa afirmação poderia se justificar: “**Ah pudesse eu pegar Macabéa**, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa, enquanto a cobria com um cobertor. E fazer que quando ela acordasse encontrasse simplesmente o grande luxo de viver” (LISPECTOR, 1998a, p. 59, grifo meu):

Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiúra e anonimato total pois **ela não é para ninguém**. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela. **Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:**
_ Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém (...)” (*ibidem*, p. 68-69, grifo meu)

Ao confessar sua impossibilidade de pegar Macabéa e a independência que a personagem teria em relação a ele, quando afirma que ela não é de ninguém e quando deseja, estranhamente – já que poderia muito bem fazer isso se quisesse e à revelia da vontade da personagem, que ela abrisse a boca e falasse –, percebemos o vínculo exotópico necessário do narrador em relação à personagem. Não somente no que tange à constituição mesma do relato da vida dela, mas no modo como ele narra a si próprio diante da narração de uma alteridade tão “viva, intervalar e real”.

A organicidade ou a dimensão orgânica da literatura performática, diante disso e a partir do que podemos formular de significado(s) para a primeira epígrafe deste capítulo, residiria nesse lugar da incompletude ou da incapacidade confessável, espaço fértil para a realização de uma escrita movimento, de uma escrita encarnada, “que respira, respira, respira”. Ao encarar Macabéa como uma personagem que tem “livre-arbítrio”, vida própria, essa voz narrativa se recusa a interpretá-la, prendê-la ou apreendê-la em sua narração. Opta, ao contrário, por não se colocar em um lugar de superioridade em relação a ela, localidade a partir da qual tanto pode ser o influenciado quanto aquele que toma as rédeas do jogo narrativo, porque compreende que sua presença não é plena, mas, ao contrário, precária e ameaçada.

Entendo o termo “incompletude” como palavra-chave na compreensão da relação entre autor-narrador/personagem, especialmente se a lemos à luz do conceito de exotopia. O que o autor-narrador sente é a incompletude, porque a escrita performática é movimento, feita de completudes apenas provisórias. Sente isso porque também está diante de uma personagem “viva”, que o provoca, estabelecendo uma relação de necessidade, diante dessa escrita viva, performática, que “respira”. No bojo dessa reflexão, vale a pena recuperar o que afirma

Zumthor, a propósito do termo *performance*, quando diz que ele: “se refere menos a uma completude do que a um desejo de realização” (2007, p. 33).

Objetivo semelhante (o de não encurralar o discurso, o verbo ou a palavra em mordanças pré-fabricadas) parece perseguir o narrador do romance *Água viva* – também de Clarice Lispector – que, a partir da metáfora do “passarinho na mão em concha”, discorre sobre esse fato terrível que é definir limites (em mãos ou gaiolas) para aquilo que só pode ser pleno na vastidão do espaço e em liberdade:

Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho espavorido esbate desordenadamente milhares de asas e de repente se tem na mão semicerrada as asas finas debatendo-se e de repente **se torna intolerável** e abre-se depressa a mão para libertar a presa leve. Ou se entrega-o depressa ao dono pra que ele lhe dê a maior liberdade relativa da gaiola. **Pássaros – eu os quero nas árvores ou voando longe de minhas mãos.** Talvez certo dia venha a ficar íntima deles e a gozar-lhes a levíssima presença de instante. “Gozar-lhes a levíssima presença” dá-me a sensação de ter escrito frase completa por dizer exatamente o que é: a levitação dos pássaros. (1998, p. 45-46, grifo meu)

Essa relutância em se valer de uma trajetória narrativa excessivamente controlada – obsessão em manter algo que é vivo na finitude sufocante das “mãos” – em favor de outra mais corpórea, mais processual,⁴⁹ dialoga com um dos fundamentos teóricos da *performance*⁵⁰ que a insere em uma localidade afastada da do teatro,⁵¹ nos termos apresentados por Renato Cohen. Segundo ele, o teatro caminharia “segundo as proposições da cena aristotélica,⁵² apoiada na representação – convenção” (2004, p. 139). Mais que representar, ou mesmo apresentar, narrar performaticamente passaria a ter uma conotação mais próxima daquela traduzida pelo termo “experiência”, entendido, aqui, como processo corporificado que contempla a possibilidade de uma vivência narrativa processual ou em trânsito.

⁴⁹ Baseio essa oposição entre um tipo de narrativa mais corpórea e outra mais controlada na distinção, feita por Zumthor, entre as noções de totalidade e globalidade. Para ele, a primeira designaria um conjunto orgânico dado por fechado e a segunda conotaria abertura, progressividade, energia movente, menos convenção (cf. ZUMTHOR, 2007, p. 101-102).

⁵⁰ Segundo Melendi, “a palavra *performance* incomodou os artistas, agora *performers*, para quem esse termo despolitizava o trabalho, aproximando-o do teatro e associando-o com a representação e o entretenimento” (2005, p. 84).

⁵¹ Vale relativizar, no entanto, que a cena teatral contemporânea, especialmente as que se apóiam no processo colaborativo (um bom exemplo é o trabalho do grupo paulista *Teatro da Vertigem*) como princípio teórico e prático que norteia a elaboração do texto espetacular, já não considera mais essas espacialidades (palco e público) como instâncias incomunicáveis, “incontamináveis”.

⁵² Cohen, “o teatro grego, que foi coligido por Aristóteles, institui uma separação espacial, dividindo palco e plateia. Nesse espaço se dá a representação, suportada por uma convenção teatral. Não há ligação física entre os dois topos durante a representação; o objetivo é, através da representação, levar o espectador à empatia com o que está se mostrando e a uma conseqüente catarse psíquica” (2004, p. 123).

Diferentemente de um modo de narrar que lida com o escritural como instância coisificada (o objeto) ou, ainda, como escrita-produto.⁵³

Enunciar performaticamente significaria, nesses termos, atribuir uma dimensão corporificada à figura do narrador. Não entendê-lo apenas como mais um “elemento” da narrativa, mas como uma instância ficcional que narra porque vive a narração, porque a sente e se projeta nela, porque se desnuda ao construí-la e se define ao finalizá-la. Não necessariamente porque protagoniza, em uma primeira instância, a experiência que narra, problematização que faz Silviano Santiago no texto “O narrador pós-moderno”, mas porque se projeta visceralmente na ação de narrar o alheio – sendo, portanto, paradoxalmente, sujeito ativo de dita experiência e, conseqüentemente, também um de seus personagens – por se envolver com o narrado.

Implicação corpórea no texto materializada por meio de uma voz narrativa que se constitui como elemento-chave da experiência estética. Voz que conforma uma dimensão orgânica do relato como tentativa de aproximação do “campo do indizível” (MIRANDA, 2007, p. 354), termo que usa Ana Miranda para se referir à linguagem do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector, ao que certos tipos de escrita, como as “escritas à beira” parecem querer, de algum modo, tangenciar. Tentativa semelhante à empreendida pela escrita performática que desfavorece “as leituras que se alojam na vertente da compreensão” (*ibidem*, p. 354), já que compreende o real como algo que constantemente nos escapa e nos ultrapassa, tal e como afirma o narrador clariciano sobre sua relação com o real e, do mesmo modo, a propósito da dificuldade que sente em lidar com uma personagem buliçosa como Macabéa.⁵⁴

A escrita literária performática, nesse caso específico, via narração performática, entendida como arte vivencial, se comportaria como uma espécie de resposta estética aos fundamentos que norteiam a noção de arte representativa, essa que contempla o desejo de apreensão, espécie de ambição totalizadora, do real. Tentativa empreendida, em parte, pelo poeta Ollan, no conto de Borges, mencionado na introdução desta tese, que constrói a primeira versão de uma ode de louvor ao rei tomando a imitação de modelos retóricos e de experiências de vida como estética para a composição textual. Opção escritural estreitamente vinculada à metáfora do espelho, presente a ele oferecido pelo monarca, que, apesar de conter, pormenorizadamente, os grandes feitos e lutas norueguesas, não revelava o texto que o rei

⁵³ Suspeito que vivenciar o processo escritural como ato performático – experiência única, singular e irrepitível – poderia ser uma das razões que possivelmente justificaria o rechaço de Clarice em retomar a leitura e a escrita (revisões) de seus textos. Na obra *A descoberta do mundo*, no texto “Conversas”, ela assume isso ao afirmar: “Guimarães Rosa disse que, quando não estava se sentindo bem em matéria de depressão, relia trechos do que já havia escrito. Espantaram-se quando eu disse que detesto reler minhas coisas” (1999, p. 136).

⁵⁴ Ver exemplos literários transcritos nas páginas 63 e 64 desta tese.

esperava que ele fizesse. Na verdade, não provocava efeito algum no leitor/espectador. Efeito nenhum. No entanto, ao receber uma adaga como terceiro presente, com ela o poeta se mata, após ter conseguido construir o poema por excelência. Um poema que não podia existir, mas que encerrava, em apenas um verso, a perfeição e a beleza, o qual nenhum dos dois mal conseguia proferir, tamanho o deslumbramento pelo qual estavam tomados.

Expiada a vida do poeta, a narrativa ganha, finalmente, força (perfeição?). Expiada a vida de Macabéa, tolhida está a possibilidade de o narrador continuar o relato. Findada a vida da personagem, finda, junto, o desejo do narrador em narrá-la. Mas o romance, no entanto, ali está. Performático. Resultado da busca de uma narração que se dá por meio de uma experiência narrativa como processo corporificado (na medida em que me aproximo dela, me aproximo de mim mesmo e sucumbo por essa mesma razão – diria Ollan – ou na medida em que contemplo essa possibilidade – narrador clariciano). Não se trataria, assim, na escrita performática, de uma experimentação sintática ou formal, pelo menos não só. Pode ou não estar e ir junto, mas essa experimentação está relacionada com encontrar um tom que permita uma espécie de transposição de vivências, como acontece com Ollan que, finalmente, encontra uma forma de versificar a Beleza, um algo mais, que acaba produzindo sua morte e o desterro do rei.

E se a nomenclatura “escrita performática” é paralela àquela da escrita do movimento, do instante, seus princípios só poderiam partir de uma concepção teórica não perspectivada por noções como “fixidez”, “ordenação”, “organização” e “previsibilidade”. Isso porque “a obra de Clarice nos convida a observar o texto (e o mundo) para além das idéias de fim, começo, sentido ordem e evolução (...). Em sua escritura, o sentido é vivido apenas uma vez, no momento presente” (MONTEIRO, 2008, p. 13-14). Assim como, a partir de um único verso, terceira e última tentativa do poeta, escritor e monarca, no conto borgesiano, conhecem, enfim, a Beleza.

A propósito dessa temporalidade eminentemente presentificada, vale lembrar a declaração que faz o narrador de *A hora da estrela*, que condiz com o que Rebecca Monteiro expressa e com a ideia de presentificação procedimental inerente à realização da escrita performática:

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que **vivemos exclusivamente no presente** pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento. (1998a, p. 18, grifo meu)

Essa temporalidade “momento presente” que a escrita clariciana apresenta, inclusive em outras de suas obras, como *Água viva*, por exemplo, espécie de teorização sobre o fazer literário no momento mesmo de sua realização, dialoga com a noção de *aqui e agora* (COHEN, 2004, p. 31) das artes performáticas. Noção cuja força-motriz surge de uma contaminação mútua, de uma oscilação constante e imprevisiva entre os agentes da escrita, tais como narrador e imagem de leitor que experimentam a narração (leitura ou construção) como vivência, como local construtor, revisor, de ensaio de identidades (ficcionalis ou não; construídas ou não). Isso ocorre porque a história se apresenta como se não estivesse em um lugar previamente definido. Ela se estrutura, ao contrário, no processo escritural, em uma instância tempo-espacial presentificada: os “instantes-já”⁵⁵ claricianos:

Podemos perceber, igualmente, a importância desse experimentar a narrativa ou a escritura no momento de seu fazer, de sua feitura, no pequeno texto “Como é que se escreve?”, presente no livro *A descoberta do mundo*, no qual Clarice Lispector declara:

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve?

Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranqüilo?

Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque, **fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever**. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve. (1999, p. 156-157, grifo meu)

Espacialidade e temporalidade processuais que fundam o confronto mais orgânico e talvez mais significativo entre texto literário, narrador, personagem e sua imagem de leitor, pois, afastado de uma racionalização, inclusive verbalizada, dessa fruição, consegue ser experiência corpórea inapelavelmente presente na vibração singular de cada movimento escritural, de cada momento de leitura dessa escrita. A propósito disso, vale recuperar uma afirmação do narrador de *Água viva* e outras duas de *A hora da estrela*:

⁵⁵ Essa expressão aparece no romance *Água viva*, e assim a define Clarice Lispector: “Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. **Mais que um instante, quero o seu fluxo**” (1998, p. 15, grifo meu).

Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te **palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo**, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba. (LISPECTOR, 1998, p. 11)

Eu não inventei essa moça [Macabéa]. **Ela forçou dentro de mim a sua existência.** (*ibidem*, p. 29-30)

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, **escrevo com o corpo**. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. (*ibidem*, p. 16) (grifos meus)

O percurso discursivo traçado pelo narrador de *A hora da estrela* não se dará, nessa perspectiva, como totalidade, mas se efetivará por meio de um deslizamento intermitente, intersticial, que busca menos o significar do que o experimentar, menos o objeto do que a ação, menos o todo do que a energia movente, o fluxo, a vibração do momento. A propósito dessa afirmação, vale recordar a pergunta que lança Lispector, fundamental para o desenvolvimento da hipótese da existência de uma escrita performática, em seu romance *Água viva*: “A palavra é objeto?” (1998, p.12). Tal e como apreendo de uma afirmação que Clarice Lispector fez, em um trecho de sua obra *A descoberta do mundo* que, interessadamente, parece querer definir o conceito de romance a partir dessa noção de vivência, num esforço para desprender-se de “molduras” ou “mãos em concha” que definem previamente a qualidade daquilo que pulsa dentro delas (no caso, aqui, o discurso literário):

ROMANCE

Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou um romance ou um personagem. É perfeitamente lícito tornar atraente, **só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro**. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me poupa mais, me arrasta mais, me delimita e me contorna. **Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena** – mesmo que seja apenas para quem escreveu. (1999, p. 433, grifos meus)

O nível de enunciação narrativa de *A hora da estrela* está entrecortado por essa disposição fugidia do narrador, marca dessa experiência entre o texto e quem o narra que, talvez, se relacione com a ideia de “prescindir”, a que faz menção Lispector, no fragmento acima. Sua presença se transfigura a todo instante. Entre ausências e sucessivos afastamentos na tessitura da narração de Macabéa, aos quais se submete e nos submete, o narrador vai revelando esse caráter dispersivo da configuração discursiva do romance que ganha contornos, desfazendo-os a todo instante. Tal como um vaga-lume que se acende e se apaga, que se acende e se apaga... Passeio movediço entre o narrar o outro e o narrar a si mesmo.

Entre narrar-se ao narrar o outro. Entre expor dispersões necessárias para a conformação de uma escrita literária que quer ser menos um ato solitário do que um “agenciamento coletivo da enunciação” (PEDRON, 2006, p. 33).

Vejam os a explicitação desse vínculo fraternal, pacto performático entre escritura e vida, em umas das falas finais do narrador de *A hora da estrela*. Ao fazer expirar seu discurso narrativo, em função da morte “física” de Macabéa, recorda-se, estupefato, da própria morte, a despeito do tempo cíclico das estações que se evidencia na temporada de morangos. Constatação que faz recordar uma reflexão bakhtiniana que, ao abordar a morte, assevera que, quando o outro morre, morre igualmente a possibilidade de eu ter a compreensão de mim mesmo que o outro me oferecia enquanto me encontrava vivo, enquanto alteridade para mim. (2003, p. 95-96). Precisamente o que acontece em *A hora da estrela*:

Macabéa me matou.

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque **acabo de morrer com a moça**. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo. (LISPECTOR, 1998a, p. 86, grifo meu)

Por estar apoiado em uma base multifacetada, em contraposição a outra monologar, cuja rigidez da hierarquização de sua estrutura impediria a realização de um devir interacional de vozes discursivas, de um nomadismo tempo-espacial da narração literária, de movimentos desterritorializadores que imprimem vida à escrita, o discurso narrativo de *A hora da estrela* define-se no contraponto entre o *ser* diante do outro e o *ser* pelo outro. Em outras palavras: o narrar a si próprio, ao textualizar o outro. Para o narrador de *A hora da estrela*, nesse sentido, representar significaria, necessariamente, um sair de si, estando em si. O exotópico. Uma entrega ativa que ele exigirá de si e da imagem de leitor que aparece no romance: “Transgredir, porém, meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa” (*ibidem*, p. 17).

Não caberia, nesse movimento, entender a escrita performática a partir de uma ideia de Arte que Adorno chamou burguesa e teológica, cujo intuito maior era o de “dar bons conselhos ao real e ao estabelecido”. Suas bases estariam fundadas, ao contrário, no que Adorno, em 1969, lucidamente põe fé: “As obras de arte saem do mundo empírico e criam

outro mundo com essência própria e contraposta ao primeiro, como se este novo mundo tivesse consistência ontológica”.⁵⁶

Ainda que o percurso narrativo empreendido pelo narrador de *A hora da estrela* possa ser qualificado como forjado ou como mero “artifício metaficcional”, de “espontaneidade figurada”, “entrada no domínio da metadiscursividade” (MONTEIRO, 2008, p. 57), isso não isenta a escrita clariciana de conter o que Sousa lucidamente apontou: uma “intensidade da entrega [que] pressupõe a inclusão da figura do eu (o trabalho sobre si mesmo) no processo de pesquisa que é a escrita” (SOUSA *apud* MONTEIRO p. 59-60).

A escrita, nesse caso, deixaria de ser uma fraude, em relação à realidade, até porque, como já dito anteriormente, isso não é, em absoluto, uma de suas pretensões, e passaria a ser (e a se interpor) um *espaço de performance*. Lugar de encenações de *eus*, (encenação tomada, aqui, no sentido de colocar em cena): o eu do autor, do narrador, da personagem, ou o eu da imagem de leitor criada no romance. O nosso. Unidos por uma ponte fluida na qual um é parte do outro, a partir da qual um reverbera no outro.⁵⁷ Organicidade resultante da mobilização que o “transgênero performático” imprime ao texto por meio da “ação”, do “movimento” e das “sensações” (RAVETTI, 2003b, p. 40).

Graciela Ravetti, em seu artigo “O corpo na letra: transgênero performático”,⁵⁸ reflete sobre a possibilidade da ampliação da conceituação dos termos arquivo, escritura e gênero, que partiriam não somente da consideração da letra impressa, mas também das marcas do corpo na letra. Isso acarretaria uma mudança na nomeação desses conceitos, que poderiam ser, então, elaborados a partir do prefixo *trans* que, segundo essa teórica, “se refere a ‘movimento para além de’; ‘através de’; ‘posição para mais além de’; ‘posição ou movimento de passagem’; ‘intensidade’” (RAVETTI, 2003a, p. 85-86). Um prefixo que, portanto, pudesse favorecer a percepção do acréscimo de sentido que a projeção do corpo oferece à letra.

Mas, ainda que o narrador clariciano, a partir de uma relação exotópica com a personagem da obra, dada num espaço de performance, acabe explicitando os contornos linguísticos da ficção que narra, seu *status* ontológico ou a autoconsciência do texto que narra, ele não se posiciona de modo centralizador e manipulador, em relação à sua produção. Ele admite suas precariedades por revelar a todo o tempo, por exemplo, sua dimensão orgânica,

⁵⁶ ADORNO, s/d, s/p: “Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica”.

⁵⁷ Desenvolverei melhor essa ideia no capítulo IV, quando abordarei a questão da reemergência de subjetividades.

⁵⁸ Falarei um pouco mais sobre o transgênero performático no capítulo IV, quando desenvolverei a ideia da ecologia dos saberes.

sua projeção corpórea na letra, marca do transgênero performático, que necessita da alteridade da personagem e da imagem de leitor subjacente à narrativa que constrói para sustentar a tarefa de narrar. Para sustentar o próprio estatuto da narrativa, já que ela é passarinho vivo. Esse narrador perde, portanto, exclusividade com respeito à autoridade discursiva, porque narra a partir de uma lógica interacional, comunicacional e corpórea e porque parte da ideia de literatura política, nos termos de Rancière.

Para esse filósofo francês, “a arte está diretamente relacionada com uma divisão política do sensível enquanto forma de experiência autônoma” (2005a, p. 22). Autonomia que equidista da do fazer artístico oficializado pela Modernidade, porque, agora, tem a ver com uma experiência sensível, consubstancial ao estatuto do texto como política da escrita, que se encontra fortemente conectada a uma ligação comunitária, coletiva.

A explicitação do caráter representacional da ficção que o narrador performático realiza difere, desse modo, de uma perspectiva narcisística e se volta para outra mais coletiva, mais solidária, porque a construção textual considera os processos internos, imaginativos ou psicológicos do narrador, e não somente os da personagem. O leitor tem diante de si um texto a ser lido, completado, organizado, etc., cuja autoconsciência não se dá apenas no plano linguístico-textual, mas no plano orgânico-corpóreo de um narrador que constrói uma narrativa porque a vive, porque a sente e se implica com o narrado e com os sujeitos envolvidos nessa narrativa: ele, a personagem e a imagem de leitor subjacente a essa ficção. Daí o caráter performático.

Justamente nesse ponto, no qual a literatura deixaria de ser o panteão referência da ficcionalidade, é que percebo a importância da discussão sobre a relação entre literatura e experiência estética e pessoal, entre textualidade e vivência. Até porque, valendo-me das palavras do narrador de *A hora da estrela*, quando discorre sobre a incapacidade de Macabéa em “enfeitar a realidade”, declara: “Mas não sabia enfeitar a realidade. Para ela a realidade era demais para ser acreditada. Aliás, a palavra ‘realidade’ não lhe dizia nada. Nem a mim, por Deus” (LISPECTOR, 1998a, p. 34).

A narração literária performática não teria como pretensão tomar o relato como um meio de transmitir conhecimentos, de dar conselhos; em outros termos, a via de realização da “comunicabilidade da experiência” a que faz referência Walter Benjamin em seu célebre texto sobre o narrador. Ao atribuir essa capacidade aos narradores da tradição oral que, diferentemente dos narradores dos romances, estariam autorizados e capacitados a discorrer sobre a experiência, o filósofo alemão parece querer argumentar sobre uma provável impossibilidade da transmissibilidade da experiência a partir da produção literária do

romance, já que o romancista se encontra segregado e, por isso mesmo, “não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes” (1994, p. 201).

Mas se o ato de narrar a “experiência” de outrem – no caso, a história de Macabéa – motiva o narrador de *A hora da estrela* a construir experiências sobre si próprio, a narrar a si próprio, levando-o a problematizar seu lugar no mundo, não seria de todo coerente rotular o romance como localidade segregadora ou negar sua potência impulsionadora de experiência. Para além de uma transmissão pura e simples, a narrativa performática propicia o desencadeamento de novas experiências, durante a construção do relato ou da leitura-vivência da experiência alheia (a de Macabéa, por exemplo), conformando “agenciamentos coletivos de experiências” a partir dos quais um suscitaria a realização do outro e, assim, sucessivamente.

No texto “O narrador pós-moderno”, cujas ideias se baseiam, precisamente, no texto “O narrador”, de Walter Benjamin, Silviano Santiago parece defender também o ponto de vista da legitimidade do narrar a experiência somente por aqueles que as vivenciaram. O que o performático oferece a essa discussão sobre a relação entre experiência e literatura, no entanto, para além de uma noção de legitimidade no e do ato narrativo, é ser potência propulsora de experiência. Relatando e vivenciando a história de Macabéa, o narrador desse romance vai se construindo e, de certo modo, convidando a imagem de leitor dessa obra, (desafiando-o, numa arena literária) a se “construir” também. Vejamos um exemplo claro disso, a partir do uso, pelo narrador, da expressão “quanto a mim”, que parece significar um convite do tipo “e quanto a você?” a essa imagem de leitor que podemos depreender do romance clariciano:

A datilógrafa vivia numa espécie de atordoado nimbo, entre céu e inferno. Nunca pensara em “eu sou eu”. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Pensando bem: quem não é um acaso na vida? **Quanto a mim**, só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato que é um fato. (LISPECTOR, 1998a, p. 36, grifo meu)

Na verdade saía do escritório sombrio, defrontava o ar lá de fora, crepuscular, e constatava então que todos os dias à mesma hora fazia exatamente a mesma hora. Irremediável era o grande relógio que funcionava no tempo. Sim, desesperadamente para mim, as mesmas horas. Bem, e daí? Daí, nada. **Quanto a mim**, autor de uma vida, me dou mal com a repetição: a rotina me afasta de minhas possíveis novidades. (*ibidem*, p. 41, grifo meu)

Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

_ Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando estou sozinha.

(...)

Quanto a mim, só sou verdadeiro quando estou sozinho. Quando eu era pequeno pensava que de um momento para outro eu cairia para fora do mundo. (*ibidem*, p. 68-69, grifo meu)

Via-se perfeitamente que estava viva pelo piscar constante dos olhos grandes, pelo peito magro que se levantava e abaixava em respiração talvez difícil. Mas quem sabe se ela não estaria precisando de morrer? Pois há momentos em que a pessoa está precisando de uma pequena mortezinha e sem nem ao menos saber. **Quanto a mim**, substituo o ato da morte por um seu símbolo. Símbolo este que pode se resumir num profundo beijo mas não na parede áspera e sim boca-a-boca na agonia do prazer que é morte. Eu, que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição. (*ibidem*, p. 83, grifo meu)

A performatividade da narração em *A hora da estrela* parece estar fundada, portanto, no devir intenso e fraternal entre corporeidades propulsoras ou criadoras de textualizações que fazem estremecer as significâncias pelo uso de signos não-coisificados, signos mais com potência de força, impulso, demanda, que plenos de sentidos previamente dados: “Juro que esse livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1998a, p. 16-17). Signos cujos limites de significação, de interpelação são colocados, a todo tempo, em xeque. Ser, não ser. Desdobramentos sucessivos em busca de algo que nos escapa, cada vez que dele nos aproximamos (narrador e imagem de leitor). Por tudo isso é que a palavra é dita em função de um agora e é tomada como um acontecimento, já que, conforme a segunda epígrafe deste capítulo, “o tudo é um oco nada”. Daí a chance de o verbo ser relativizado, o que abre precedente para ser, uma e outra vez retomado; uma e outra vez revisto; uma e outra vez revisitado, em um espaço de performance exotópico; portanto, plural e coletivo. Até porque essa abertura para a mudança, para a transfiguração – não no sentido do aperfeiçoamento, mas de uma transformação – constitui-se como uma de suas premissas básicas de existência, de permanência.

3.2. Arquivos performáticos

Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra?
(LISPECTOR, 1998a, p. 17)

Juro que este livro é feito sem palavras. É
uma fotografia muda. Este livro é um
silêncio. Este livro é uma pergunta.
(*ibidem*, p. 17)

Pretendo, neste subcapítulo, dar continuidade a uma reflexão que assume uma função arcôntica para o inconsciente, o que me permitiria reavaliar os critérios que definem o conceito de arquivo como localidade de armazenamento apenas sob o ponto de vista de uma exterioridade em relação ao corpo humano e de uma concretude material mais ou menos definida.⁵⁹ A partir da ideia de *arquivos performáticos* (RAVETTI, 2003a, p. 85) – uma maneira de armazenamento ou, apropriando-me de uma imagem usada por Derrida, uma forma de *impressão*, cujas informações, dados ou conteúdos são gravados e organizados no inconsciente do indivíduo –, tentarei defender a existência de uma capacidade arquivística do inconsciente, por parte da imagem de leitor, que, do romance de Lispector, aqui analisado, podemos depreender. Arquivos que se constituíam a partir da possibilidade de realização de uma escritura paralela e simultânea à narração construída pelo narrador da obra, performatizando, em um só gesto, o ato de ler e escrever, por sentir-se autorizado a fazê-lo, acrescentando não importa o que (cf. DERRIDA, 1991, p. 7). Para afirmar isso, considero o inconsciente como matéria corpórea, entendendo-o a partir da noção de corpo apresentada por Michel Serres, que o toma como “suporte da intuição, da memória, do saber, do trabalho e, sobretudo, da invenção” (2004, p. 36)

Vale destacar que Paul Zumthor também confere relevância à atmosfera silenciosa, embora plena, do ato da leitura, ao levantar o questionamento sobre a participação

⁵⁹ Sobre a diferenciação entre os conceitos de arquivo e repertório, da reflexão que faz Roberson Nunes também podemos extrair uma perspectiva conceitual a partir da qual o repertório seria uma forma de arquivamento dado, no entanto, no âmbito do corpóreo: “o arquivo está ligado a tudo aquilo que pode ser guardado, como em DVDs, fitas, fotos, sites, textos, jornais, revistas, livros, etc.. Estes registros acabam por funcionar como uma espécie de estoque, onde ‘pedaços de cultura’ são depositados. Já o repertório se constitui em experiências, não apenas artísticas, mas todas aquelas inscritas nos corpos de cada um. O repertório existe no seio de uma constante interação entre passado/presente/futuro. Segundo Taylor, ele ‘preserva a memória do corpo’, em contraposição à memória do arquivo (registros, documentos, filme, etc.). Os conhecimentos preservados pelo corpo só não se perdem porque podem ser transmitidos através de atos corporificados, que se refazem entre gerações e memórias coletivas. Nesse sentido, o repertório extrapola o conhecimento arquivado” (2011, p. 109).

do leitor, ainda que, sendo o empírico, na interação que trava com a literatura, ao se interrogar: “em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos?” (2007, p. 33).

Já nas primeiras linhas da obra *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (de 2001), Jacques Derrida chama a atenção do leitor para a necessidade, hoje em dia, de uma reelaboração do conceito de arquivo e de uma rediscussão a respeito da questão da autoridade sobre sua instituição, bem como acerca da definição dos arcontes; isto é, daqueles que detêm o poder de armazenamento ou de acesso a um determinado conteúdo. Para tanto, Derrida elucida a função documental do inconsciente, ao declarar que “é o próprio inconsciente, a se apropriar de um poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação” (2001, p. 7). Uma maneira de armazenamento ou – apropriando-me de uma imagem usada por Derrida – uma forma de *impressão*, cujas informações, dados ou conteúdos são gravados e organizados no inconsciente do indivíduo, funcionando a partir de uma lógica involuntária, aleatória e, portanto, não-controlável.

Pretendo, então, dar continuidade às reflexões levantadas por Derrida quando atribui ao inconsciente uma capacidade arquivística, a partir da defesa da hipótese de que certos textos literários – tais como o romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, cuja tessitura formal é baseada, em boa medida, nos fundamentos da *performance*, porque é, entre outras coisas, “ao mesmo tempo, ficcional, teóric[a] e de exposição d[e um] si-mesmo⁶⁰” (RAVETTI, 2003a, p. 85) – têm como propósito convocar ou fazer emergir, a partir do percurso narrativo performático traçado por seu narrador, e mesmo que de modo evanescente, do ponto de vista material, conteúdos dos arquivos do inconsciente da imagem de leitor que nela podemos identificar. Hipótese que, segundo as reflexões de Ravetti acerca da configuração dos *arquivos performáticos*, resultaria na formação de uma espécie de *assinatura plural*, porque “reúne a um e mais assinantes” (*ibidem*, p. 85) e, ademais, porque “o consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que é também seu corpo) e se projeta naquilo que executa” (*ibidem*, p. 86).

A formação de um fluxo contínuo de intercâmbio de acessos a conteúdos textuais mentais entre essas duas instâncias (narrador, como já explicitado, e sua imagem de leitor) se desencadearia a partir da projeção explícita do corpo (ou do eu enunciativo) do narrador na construção da textualidade literária sobre a vida de Macabéa – e, de certo modo, sobre si

⁶⁰ E sse “si mesmo”, no romance de Clarice Lispector, estudado nesta tese, está representado pelo seu narrador, sobre o qual escrevi na primeira parte deste capítulo.

próprio, como vimos da primeira parte deste capítulo – e pela convocação do envolvimento da corporeidade psíquica da imagem de leitor durante essa interação, potencializando uma pluralidade na assinatura arcôntica daquilo que resulta dessa interação performática de narração-escritura e dessa provável leitura-escritura. De tal sorte que essa imagem de leitor poderá experimentar uma vivência dupla de leitura e escritura — copiosamente visceral — que levará sua mente (portanto, seu corpo) a acessar seus arquivos pessoais e, assim, revivê-los, reconstruí-los, tal e como o fez, durante todo o romance *A hora da estrela*, o narrador clariciano.

No exemplo a seguir, percebemos o narrador do romance clariciano admitindo que a motivação que o leva a escrever não reside exatamente na existência de Macabéa, mas em uma razão “grave”, de “força maior”. Essa gravidade, suponho, talvez estaria no fato de ser ele também “conteúdo” relevante no processo de feitura dessa narração que, por ser performática e instaurada em um espaço de performance, considera o outro como textualidade. Natural acontecer, nesse sentido, o acesso ininterrupto aos arquivos desse narrador performático, durante a narração da vida da nordestina, tal e como está destacado no fragmento abaixo:

Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”.

Sim, **minha força** está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite. Embora não agüente bem ouvir um assovio no escuro, e passos. Escuridão? **lembro-me** de uma namorada: era moça-mulher e que escuridão dentro de seu corpo. Nunca a esqueci: jamais se esquece a pessoa com quem se dormiu. O acontecimento fica tatuado em marca de fogo na carne viva e todos os que percebem o estigam e fogem com horror. **Quero neste instante falar da nordestina.** É o seguinte: ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si. **Também eu**, de fracasso em fracasso, me reduzi a mim, mas pelo menos quero encontrar o mundo e seu Deus. (LISPECTOR, 1998a, p. 18, grifos meus)

Mesmo fazendo questão de afirmar não precisar de Macabéa para escrever, é justamente por meio da existência dela, contraditoriamente, que ele acessa seus arquivos pessoais e os verte, em meio ao relato da história da personagem, nas páginas do romance. Aliás, caberia inclusive lançar uma pergunta: trataria o enredo de *A hora da estrela* apenas sobre a sofrível história de vida de uma datilógrafa alagoana, de “viver ralo” (*ibidem*, p. 23), que mora em São Paulo? Apenas isso? É o romance apenas conteúdo? Ou seria ação que ultrapassa a palavra, em um livro que é, fundamentalmente, pergunta, tal e como explicitado nas epígrafes deste subcapítulo? E se é pergunta, essa questão é interposta apenas ao narrador e à sua imagem de leitor presente no romance? Somente a eles?

Se é assim, esse processo de acesso aos arquivos psíquicos, do narrador e de sua imagem de leitor, não se realizaria tal e como uma ação reprodutora ou repetidora de experiências acumuladas, mas como passagem do plano do reconhecimento para o da realização, a partir do contato enriquecedor com formas de arquivamento (tal e como os arquivos performáticos) fundadas na experiência da grupalidade ou da coletividade. Tomo essa ideia de Paul Zumthor ao elaborar uma definição para o termo *performance*: “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (2007, p. 31).

Esse possível reconhecimento coletivo decorrente do confronto entre a imagem de leitor e a narração performática, que resulta, fundamentalmente, da implicação corpóreo-vivencial do narrador em relação ao ato de narrar a vida de Macabéa atualizaria, isto é, daria forma, corpo, por meio de uma experiência também perceptiva e sensitiva, ao que, *a priori*, está posto na página literária apenas sob o ponto de vista virtual, sob a ótica de uma potência. Diz o narrador: “preciso falar dessa nordestina senão sufoco” (LISPECTOR, 1998a, p. 17). Diria o mesmo a imagem de leitor do romance clariciano?

No trecho a seguir, podemos identificar a presença da voz narrativa em cuja tessitura está presente, de certo modo, uma convocação para a escuta da voz (para o acesso aos seus arquivos) de sua imagem de leitor, quando o narrador adverte que o romance mexerá com uma coisa delicada, que é ação de criar uma pessoa que está tão viva quanto ele próprio e quanto nós:

De uma coisa tenho certeza: **essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu. Cuidai dela** porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza. (*ibidem*, p. 19, grifo meu)

Mas, como a corporeidade da recepção (espectador, leitor empírico ou, neste caso, imagem de leitor apreendida do romance de Lispector) se veria estimulada a se lançar frente a essa franca enunciação da corporeidade do enunciador (*performer*, escritor, artista plástico, ator, narrador performático, no caso de *A hora da estrela*), senão graças ao uso de procedimentos estéticos desestabilizadores, provocativos, cuja força-motriz seja, por excelência, a ação, a *performance*? Ação que, por convocar a participação do outro, o incitaria a enfrentar-se a si próprio e a seus fantasmas, a partir da contemplação dos alheios (em Clarice Lispector, os do narrador que, como vimos, os expõe a todo o momento). Isso explicaria a razão pela qual “a *performance* é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico

o colocar em crise os dogmas – principalmente os dogmas comportamentais” (GLUSBERG, 2005, p. 58).

Se “a experiência da proximidade é intrínseca na *performance*” (*ibidem*, p. 59) e se é, também, da mesma ordem a experiência que a escrita performática proporciona, entre o universo textualizado nas páginas de *A hora da estrela*, pelo narrador, e os possíveis conteúdos que emergem do inconsciente de sua imagem de leitor, suponho que essa experiência seja, tal como pretendiam as intervenções performáticas durante a segunda metade do século XX, também da ordem de uma fruição estético-social, por ser capaz não só de reunir, de maneira indelével, a Arte e o sujeito, tal e como parece objetivar toda obra de arte, mas por considerar o outro como parte de destaque na constituição do “objeto” artístico final, assumindo, aberta e funcionalmente, sua responsabilidade. Sobre essa questão, afirma Denise Pedron:

O artista é propositor e só existe se o espectador deixa de contemplar para agir, validando seu ato propositivo. **A arte só ocorre quando se dá o diálogo, a troca entre propositor e participante**, quando o pensamento criador, a concepção artística, se concretiza em ação possibilitada pela intervenção do outro, que ao agir se coloca em diálogo com o proposto, em confronto com o dado estabelecido que nele se encontra. (2006, p. 57, grifo meu)

Na medida em que a lógica descentrada de acessibilidade aos conteúdos arquivados permite uma democratização da participação (pela inclusão do narrador e da imagem de leitor que do romance podemos depreender) na constituição da narrativa literária, já que são e podem (narrador e imagem de leitor, respectivamente) ser incluídos como participantes ativos desse relato, ainda que aparentemente o motivo central da narrativa não seja propriamente suas vidas, mas a de um sujeito ficcional, Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*, por exemplo), constatarei a produtividade do raciocínio de Mark Gisbourne, que vislumbrou a existência de uma fluidez de significados entre memórias e arquivos (2008, p. 1), pois, apropriando-me das palavras do(a) narrador(a)/autor(a)⁶¹ de *A hora da estrela*: “Pensar é um ato” (LISPECTOR, 1998a, p. 11). Escrever é um ato. Ler é outro.

A possibilidade da existência de projeções textuais, por meio de uma leitura-escritura evanescente, por ser atividade cognitivo-intelectual, potencialmente criada/acessada durante o contato com uma narração performática, transfigura o ato de ler em uma ação que transborda a significância de um acesso meramente passivo a conteúdos vertidos na materialidade da narrativa literária para um ato de leitura que é também escritura, assim como

⁶¹ Contemplo, aqui, os 2 (dois) gêneros porque Clarice Lispector criaria um falso autor, Rodrigo S. M., para o referido romance, como forma de materializar seu “desejo de desaparecimento”, segundo julga José Castello, nos comentários que tece na orelha da edição publicada pela Rocco em 1998.

está caracterizada a ação do narrador de *A hora da estrela* que realizava, simultaneamente, a escritura do outro (Macabéa) e a escrita de si próprio, num espaço de performance.

Uma escritura desdobrada no próprio ato de ler, semelhante à narração performática que, na medida em que é elaborada, vai se deslocando, em turnos alternados e constantes, do outro para o si e do si para o outro: “Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, **obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto**” (LISPECTOR, 1998a, p. 23, grifo meu).

E é justamente por considerar a relevância do contexto de um “aqui e agora”, que valoriza o movimento de presentificação das trocas enunciativas, inclusive porque o teor dos conteúdos acessados no inconsciente dessa imagem de leitor dependerá, em grande medida, dessa variável, que o narrador de *A hora da estrela* insiste na ideia, reiteradas vezes, de que sua escrita é, antes de tudo, ação, ao afirmar, por exemplo: “... estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (*ibidem*, p. 12). Ação presentificada que, potencialmente, poderá ser experimentada, do mesmo modo, pela imagem de leitor clariciano, que também será levado a “escrever na hora mesma em que lê”, porque o princípio que rege esse movimento se fundamenta no desejo anteriormente explicitado pelo narrador, para que o respirar alheio o acompanhe, além do irremediável fato de que: “**Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos**” (MANGUEL, 2004, p. 20, grifo meu).

O entendimento processual e relacional da acessibilidade dos arquivos performáticos da imagem de leitor do romance de Lispector se daria numa perspectiva marcadamente sensorial e coletivizada, que implicaria corpo, pensamento e desejo, transformando o ato de recepção dessa narrativa em ação transformadora, em ação criadora de textualidades sobre o si próprio, a partir das textualizações feitas sobre uma entidade ficcional que também passaram pelo corpo, pelo pensamento e pelo desejo do narrador. Acerca da possibilidade da instauração de uma dimensão coletiva e visceralmente participativa da audiência em relação às ações performáticas, afirma Pedron:

Ao valorizar a forma processual e interativa do fazer artístico, “na qual a platéia tenha uma participação sensória, mobilizada e não apenas passiva”, **a performance quer transformar o espectador em participante**. Se o espectador vai realizar essas interações, assumindo um papel ativo, trata-se de uma questão com muitas variáveis: a principal delas é o grau de disponibilidade do indivíduo para assumir o lugar de sujeito de uma enunciação que se faz no coletivo, com ações coordenadas e confluentes na experiência da performance. Conta, assim, o nível de timidez, a disposição a correr riscos, enfim a vontade de sair do lugar da recepção para a ação. (2006, p. 47, grifo meu)

Mas, quando Jacques Derrida rediscute o conceito de arquivo, pensando no que ele se transformaria, se sua inscrição se desse diretamente no corpo físico do sujeito (tal e como ocorre nos procedimentos de circuncisão), atribuindo ao corpo, portanto, uma função topológica e, ao mesmo tempo, conferindo ao possuidor desse corpo as funções arcônticas de unificação, identificação, classificação e consignação (ou reunião) (cf. DERRIDA, 2001, p. 13-14), sou levada, inevitavelmente, a lançar uma série de perguntas: e quando essas marcas ou “circuncisões” são impressas na pele, não visível, da psique do ser humano, na psique da imagem de leitor clariciano? *Topos* cujos conteúdos, muito embora não possam ser convocados a partir de uma qualidade, ordem, intensidade e quantidade pré-definidas, desempenham, igualmente, as funções arcônticas, mencionadas anteriormente? O que aconteceria?

E, por funcionarem a partir de uma lógica orientada, fundamentalmente, pelo que o inconsciente seleciona no momento preciso de interação com uma materialidade textual literária, esses conteúdos de experiências vividas, desejadas, essas textualizações efêmeras, deixariam de ter menos fidedignidade ou materialidade se fossem orientadas tal e como acontece como conteúdo de qualquer outro suporte arquivístico cuja seleção se dá de modo subjetivo sendo, portanto, também precária e parcial?

Se “o objetivo de todo texto é o de provocar em seu leitor certo estado de excitação da grande rede heterogênea de sua memória, ou, então, orientar sua atenção para uma certa zona de seu mundo interior, ou, ainda, disparar a projeção de um espetáculo multimídia na tela de sua imaginação” (LÉVY, 1999, p. 24), não seríamos nós, diante da aceitação da parcialidade ou precariedade de quaisquer formas de arquivamentos, “arquivos vivos e encarnados de conhecimento”, tal como afirmou Mark Gisbourne (GISBOURNE, 2008, p. 6)?

E se aceitamos que também somos ou abrigamos arquivos, o que deveríamos fazer com a infinidade de conteúdos “armazenados” em nós mesmos, senão utilizá-los e convocá-los para uma interação produtiva com outros tantos e diferentes arquivos, narrativas literárias, por exemplo, visando, sobretudo, alterar, quantitativa e qualitativamente, seu caráter e sua disposição? De sorte que o impulso vital de permanência de um arquivo, impelida por um impulso de modificação absolutamente necessário, faria da permanente renovação intercambial seu princípio primordial. Interação descentralizada e produtiva, cujo princípio norteador seria a alternância da atuação de distintos arcontes.

Além de alguns trechos apresentados no subcapítulo anterior, a partir dos selecionados abaixo, podemos perceber os momentos nos quais o narrador convoca a

participação dessa imagem de leitor à ação performática, ou melhor, ao acesso transformador a seus arquivos, na interação corpórea entre o narrado e o que decorreria da interação com essa narração. Tal e como o faz com a narração que está criando, como visto anteriormente: “Desculpai-me, mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e **ao escrever me surpreendo um pouco, pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?**” (LISPECTOR, 1998a, p. 15, grifo meu) e “(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, **sairá de si** para ver como é às vezes o outro. (...) Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta.” (*ibidem*, p. 30).

Gisbourne, no texto *Daniel Blaufuks*: a polifonia da memória e a dissonância do arquivo, desconstrói certos mitos a respeito da falsa ideia que se tem sobre a estabilidade do arquivo, quase sempre visto “enquanto lugar fixo e corpo estável de registros históricos” ou como “lugar de simples localização e ordenação de uma certeza” (2008, p. 1), ao passar a considerar e introduzir princípios como os da seleção, da imaginação e da interpretação como variáveis importantes na definição das formas de arquivamento de conteúdos. Por essa razão é que minha proposta de defender uma arquivística corpóreo-virtual, de perspectiva — em boa medida — imaterial, está definida muito menos por uma acumulação, pura e simples, de objetos ou de conteúdos, de forma sistemática, previsível e estática, que por meio de ações ou de *performances* com os conteúdos inscritos na mente dos sujeitos.

Compreendida assim, a rede sígnica que estrutura a textualidade da escrita performática faz ativar a lembrança de imagens, experiências ou outras textualidades que estavam adormecidas, guardadas na psiquê do leitor, graças à formação de sinapses entre ao menos 2 (dois) arquivos: aqueles compartilhados pelo narrador de *A hora da estrela* durante a narração sobre a vida de Macabéa e os que essa imagem de leitor convocará, construirá ou reconstruirá, caso aceite o convite que esse narrador lhe faz, ao longo da escritura do romance.

A *performance* na letra possibilitaria, assim, a criação de localidades a partir das quais seria possível estabelecer vínculos com o texto literário, possibilitando a formação de outras redes narrativas projetadas cognitivamente. A narração performática clariciana levaria a imagem de leitor, que dela podemos depreender, a uma realização interventiva textual mental cuja materialidade é, no entanto, fluida, e se dissipa, na medida em que o núcleo narrativo se desloca do conteúdo impresso na página da consciência ou do inconsciente desse leitor para o inscrito nas páginas do romance.

Considerar factível a formação de arquivos performáticos durante o percurso de leitura de uma narrativa também performática se baseia no fato de que esses textos não são meras narrativas, mas, ao contrário, nas palavras da personagem/autor de *A hora da estrela*, “vida primária que respira, respira, respira” (LISPECTOR, 1998a, p. 13). E, ademais, porque não só “... esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (*ibidem*, p. 14), mas porque haverá outras e infinitas histórias paralelas, quantos e diferentes sejam, inclusive, seus leitores empíricos.

E, se “...palavra é ação...” (*ibidem*, p. 15), ler será um processo a partir do qual arquivos serão, virtualmente, a todo tempo, formados, acessados e redefinidos, segundo uma lógica que é, antes de tudo, a lógica do deslocamento, nos termos de Derrida, ou a da encenação ou cenografia, nos de Gisbourne. Raciocínio cujo sentido da ação de construir pontes entre conteúdos dos arquivos literários e dos arquivos do inconsciente do leitor se dá precisamente pelo caráter coletivista inerente à dinâmica das narrativas performáticas. Segundo Gisbourne, fazendo referência a Deleuze, “um arquivo de uma imaginação partilhada não é um sistema de conhecimento ordenado e pré-organizado (...) ou centrado, nem um espaço de julgamento pré-determinado, é difuso e semelhante a um rizoma, e é deixado livre para fluir por um campo descentrado” (2008, p. 4).

Assim, se, para Paul Zumthor, “a leitura do texto poético é escuta de uma voz” (2000, p. 102), para mim, a leitura de um texto performático, como o de Clarice Lispector, aqui analisado, pressupõe a escuta de várias vozes: as que se desnudam por meio do sujeito enunciativo da narrativa literária — autor-narrador-personagem do romance, a de Macabéa, as que potencialmente serão “didas” pela imagem de leitor que se pode depreender do romance e, indo mais além, por seus leitores empíricos, cada um de nós. E a de Lispector, claro!

4. A NARRATIVA PERFORMÁTICA DE JUAN JOSÉ SAER

“às vezes a forma é que faz conteúdo.”
(LISPECTOR, 1998a, p. 18)

“Vou adiante de modo intuitivo e sem
procurar uma idéia: sou orgânica.”
(*ibidem*, p. 22)

Se a dinâmica estética da escrita performática se dá, em *A hora da estrela*, a partir do primeiro e do segundo núcleos conceituais esboçados nesta pesquisa – isto é, o caráter relacional e comunicacional do texto literário e sua dimensão corpórea –, a do romance *Nadie nada nunca*, de Saer, lido neste capítulo, se adentrará particularmente no terceiro deles, por materializar, em sua estrutura composicional, um exercício de experimentação com a linguagem literária, assumindo, abertamente, o artifício da representação, inclusive como via de reflexão teórica. Um esforço procedimental dissidente que é levado às últimas consequências, tal como uma oficina estética transgressora que avança por repetições e que vai meticulosamente revelando “coreografias cotidianas” (RAVETTI, 2011, p. 232) dentro de uma lógica da (i)mobilidade que se multiplica ao infinito. Um conjunto textual que se contrai e se expande, ininterruptamente: “para frente agora; e agora para trás. Para frente. Agora. Agora para trás. Outra vez, agora, para a frente. Agora outra vez para trás. Outra vez?”⁶² (SAER, 1997, p. 62) “sem perder, no entanto, nem proporção no todo nem nitidez” (*ibidem*).⁶³

Por isso, analisarei a construção da narrativa literária saeriana, nesse romance, dentro do marco da escrita performática, e gostaria de fazê-lo incorporando outro olhar teórico que tem possibilidades, a meu ver, de abrir novos horizontes à discussão sobre *performance* na escrita. Refiro-me às considerações teóricas tecidas por Jacques Rancière nas obras *A partilha do sensível* e *O inconsciente estético*. Na primeira delas, Rancière fala a respeito de um modo de representação artística baseado no que denominou *regime estético das artes*, que está pautado numa articulação entre as diversas formas de visibilidade e pensabilidade que os fazeres das práticas artísticas possuem. Na segunda, defende uma *revolução estética* a partir da “abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (2009, p. 25). Uma revolução que

⁶² SAER, 2000, p. 31: “Hacia adelante ahora; y ahora hacia atrás. Hacia adelante. Ahora. Ahora hacia atrás. Otra vez, ahora, hacia adelante. Ahora otra vez hacia atrás. ¿Otra vez?” (Obs.: Todas as traduções relativas à obra *Nadie nada nunca* de Saer para o Português que utilizo nesta tese foram feitas por Bernardo Carvalho, em edição da obra publicada pela Companhia das Letras, em 1997, cujo título é *Ninguém nada nunca*).

⁶³ *Ibidem*. “sin perder, sin embargo, ni proporción en el todo ni nitidez”.

recupera alguns princípios da Psicanálise freudiana, porque “revoga a ordem causal da representação clássica e identifica a potência da arte à identidade imediata dos contraditórios, do *logos* e do *pathos* [pressupondo] uma literatura que repousa sobre a dupla potência da palavra muda” (*ibidem*, p. 76). As similaridades entre as propostas teóricas de Rancière e o que venho defendendo nesta tese sobre *performance* descansam sobre o pilar experimental e errático da escrita performática, que rechaça situar-se dentro do padrão das “narrativas explicativas e semantizadas, que estabelecem sentidos fixos, anuladores das incertezas” (RAVETTI, 2011, p. 31). Ademais, porque:

o repertório do performático é rebelde à representabilidade e refratário à necessidade de elaborar enredos para conferir inteligibilidade ao representado e, ainda, é escorregadio à interpretação, uma vez que sua condição consiste em expressar, agir, realizar. Alheio também às tentativas de redescrição totalizante das ações humanas, o performático conserva os vazios de sentido e as aporias, as incompreensões milenares, sem naturalizar o – ainda – não compreensível. (*ibidem*, p. 45)

O *regime estético das artes*, segundo Rancière, se contraporia ao regime representativo não por pretender distinções no interior das maneiras de fazer – isto é, defender lugares, dicções, procedimentos “‘próprios’ das diferentes artes ou a separação de um domínio puro da arte” (2005, p. 41) –, mas distinções no modo de ser sensível dos produtos de arte que, segundo ele, são habitados por uma potência heterogênea, potência que parece bastante afim à aguda força performática que contém, como já dito, vocação interdisciplinar e postura indisciplinada, alheia, portanto, à compartimentalização dos campos dos saberes e avessa a obedecer sistemas únicos de representação. Esse *regime*, baseado no que Rancière denominou “partilha do sensível”, conceito a partir do qual a arte se referiria, simultaneamente, a algo comum e partilhado e a algo que lhe é exclusivo, que a singularizaria, ao mesmo tempo em que a desobrigaria de ter de responder a qualquer regra específica, hierarquia de temas, gêneros, etc.. Legado sustentado pelo pós-modernismo que, segundo o autor, defendia as passagens e as misturas entre as artes.

No caso da *performance* literária, o *regime estético das artes*, como força agregadora da heterogeneidade das diversas formas de pensabilidade e de visibilidade artísticas, condiz com o que lhe é mais característico, mais caro; isto é, com sua aversão a reduzir-se à lógica cerceante das gramáticas preceptivas dos regimes simbólicos que impossibilitam a linguagem literária de dar conta do que ainda demanda nomeação e figuração. Acolhedor dos distintos fluxos das intensidades representativas, esse regime se irmana com o performático, na medida em que esse também é receptivo ao vaguear

inquietante dos fluxos criativos que deslocam e ampliam as fronteiras da percepção. Sobre o caráter inquietante da *performance*, afirma Ravetti:

O que a *performance* contém de inquietante? O fato constante de se situar nos limites e esticar as fronteiras da percepção; a produção de objetos provisórios ou que portam provisoriamente, mas cuja instabilidade não implica decepção, mas, pelo contrário, o vaguear, a inquietude – tudo são deslocamentos à procura de vivenciar os efeitos das experiências: as errâncias, não como formas do incerto e dissonante fracasso, mas como **um trânsito a outros territórios do conhecimento**, ainda não demarcados ou que nunca o serão; um movimento contínuo, incessante, que pode ser visto como metáfora da temporalidade sinalizadora de espaços. (2011, p. 29, grifo meu)

A identidade da lógica da partilha rancièriana está fundada na desierarquização entre os contrários (presente/passado, tradição/vanguarda, novo/antigo, estética/política, mobilidade/imobilidade, etc.) e não em sua oposição, porque, segundo Rancière, *tudo fala e*, portanto, é preciso defender a abolição da hierarquia da ordem representativa, a partir da construção de uma “identidade de contrários” (2009, p. 27) implementada no exercício de uma *revolução estética*. Daí afirmar Rancière que a “temporalidade própria do regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (2005, p. 37) e dizer que o *regime estético das artes* “desfaz correlações entre tema e modo de representação” (*ibidem*, p. 47), o que podemos entrever na ideia subjacente à segunda epígrafe desta tese. Projeto estético que se contraporia ao paradigma modernista, que se afastou das “misturas de gêneros e de suportes, das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes” (*ibidem*, p. 38).

Esse ato estético revolucionário, além disso, parece conformar o aparecimento de um regime sensível de visibilidade artística, fundado em uma maneira particular de sentir que induz à formação de novos meios de subjetividade representativa que cria formas outras de inteligibilidade, outros “arranjo[s] nos signos da linguagem”, cuja “ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’ [pois] torna-se uma ordenação de signos” (*ibidem*, p. 55) que define

modelos de palavras ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos de ser, modos de fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. (*ibidem*, p. 59)

Essa ideia é reveladora para uma melhor compreensão dos modos, dos mapas ou das trajetórias com os quais Saer vai estruturando o romance *Nadie nada nunca*. Não só o encadeamento causal aristotélico é desconstruído, mas a própria potência heterogênea dos

diversos regimes de visibilidade é permanentemente testada e revisitada, por meio de variações textuais que parecem tender ao infinito, intensificando substancialmente as percepções a partir de “uma quase erradicação das tramas de peso clássico em favor da abertura ao banal da existência” (RAVETTI, 2011, p. 67).

Se recupero a noção de *alquima de sentidos* sugerida por Graciela Ravetti quando afirma que “[e]screve-se como *performer* quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos” (*idem*, 2002, p. 63) e a contraponho às teorizações de Rancière, posso dizer que a ordenação dos signos em *Nadie nada nunca* esboça, em sua estrutura, esse caráter de materialização da partilha do sensível, na medida em que dá conta de responder à potência heterogênea sobre a qual falou Rancière, por não partir de uma única forma de representação literária na construção de seu romance, nem esboçar, entre as diversas formas de visibilidade que utiliza, uma hierarquização constitutiva.

Saer, ao contrário, materializa o diálogo entre as temporalidades das diferentes formas de visibilidade e pensabilidade artísticas, o que, em minha opinião, reforçaria os sentidos, quando do exercício dessa escrita processo, que se desdobra sobre si mesma, sobre essa escrita organismo vivo, cuja identidade é formada pela explicitação da heterogeneidade da potência dos diferentes modos de narrar. Daí Rancière considerar a *mimesis*⁶⁴ um regime de visibilidade artístico, isto é, como uma das tantas formas de representação artística, literária, do mesmo modo que considerou o conceito de vanguarda dentro da lógica do regime estético das artes, menos a partir da noção de novidade artística do que da prática da invenção de formas sensíveis.

Ademais, a defesa de Rancière em lançar mão do conceito de *regime estético das artes* para se pensar ou conceber as práticas artísticas descansa sobre o argumento de que refletir sobre ele pressupõe o abandono da “pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo objeto de pensamento” (RANCIÈRE, 2005, p. 14). Para o filósofo francês, a interface entre as diversas formas de visibilidade e pensabilidade entre os fazeres das práticas artísticas revoga a política antagônica inerente à lógica representativa, cuja organização é hierárquica e opositiva.

A explicitação de 2 (dois) relatos diferentes para narrar o aparecimento de uma aranha, no romance *Nadie nada nunca*, é exemplar para mostrar a materialização desse movimento de partilha do sensível que reforça os sentidos no romance de Saer, porque, tal e

⁶⁴ Para Rancière, “a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. (...) Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes” (2005, p. 31).

como o próprio narrador afirma nessa obra: “Tudo parece estar, o tempo todo, em movimento e expansão, mas de uma maneira entrecortada, sem pressa nem violência” (SAER, 1997, p. 18).⁶⁵ Na primeira parte da obra, identificamos este trecho:

Encostado na parede está o cinzeiro, de cerâmica, e entre seu corpo e a parede, em desordem, as sandálias. E sobre o cinzeiro, preta, imóvel, aderida ao barro cheio de fumo, súbita, **a aranha**.

Embora a ponta da sandália quase a toque, continua imóvel, como se fosse um desenho negro, uma mancha de Rorschach estampada na superfície exterior do cinzeiro. Mas é demasiado gorda para dar essa ilusão. E expele, porque está viva, algo, um fluido, uma corrente, que permite, mesmo sem tê-la visto, saber que está ali. Quando a sandália a toca, retrocede um instante – é como se fosse retroceder mas não faz mais do que pôr em movimento as patas traseiras – e depois salta para um lado, desprendendo-se do cinzeiro. Mal acaba de tocar o chão, e a sola da sandália, que o Gato brande, já a esmaga contra a lojota vermelha. O centro do corpo preto se transformou numa massa viscosa, mas as patas continuam a se mexer, rápidas. O Gato, com a sandália no alto, pronto para deixá-la cair pela segunda vez, permanece imóvel: da massa viscosa começa a sair, após um instante de confusão, um punhado de aranhazinhas idênticas, réplicas reduzidas da que agoniza, que se dispersam, apavoradas, pela casa. No rosto do Gato se esboça um sorriso perplexo, maravilhado, e depois de um segundo de hesitação, a sandália volta a bater na lojota, ecoando. Agora a mancha ficou imóvel e definitiva, aderida à lojota vermelha. O Gato olha ao redor: das recém-nascidas, produto da rápida multiplicação que acaba de se operar, nem sinal. (*ibidem*, p. 10-11, grifo meu)⁶⁶

Já na segunda parte do romance, que se inicia com a mesmíssima expressão que introduz a primeira: “Não há, no princípio, nada. Nada” (*ibidem*, p. 9 e 16)⁶⁷ – que, vale destacar, se repete nas linhas iniciais das partes V, VIII, X, XII e XV –, encontramos o relato da aparição da aranha, apenas algumas páginas adiante, construído de outro modo,

⁶⁵ SAER, 2000, p. 9: “Todo parece estar, todo el tiempo, en movimiento y expansión, pero de un modo entrecortado, sin apuro ni violencia”.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 5-6, grifo meu: “Contra la pared está el cenicero, de barro cocido, y entre su cuerpo y la pared, en desorden, las alpargatas. Y sobre el cenicero, negra, inmóvil adherida al barro ahumado, súbita, **la araña**. Aunque la punta de la alpargata casi la toca, sigue inmóvil, como si fuese un dibujo negro, una mancha Rorschach estampada en la cara exterior del cenicero. Pero es demasiado gorda para dar esa ilusión. Y emite, porque está viva, algo, un fluido, una corriente, que permite, incluso sin haberla visto, saber que está ahí. Cuando la alpargata la toca retrocede un momento – parece como que va a retroceder pero no hace más que poner en movimiento las patas traseras – y después salta hacia un costado, despegándose del cenicero. No ha terminado de tocar el suelo que ya la planta de la alpargata, que el Gato blande, la aplasta contra la baldosa colorada. El centro del cuerpo negro se ha convertido en una masa viscosa, pero las patas continúan moviéndose, rápidas. El Gato, la alpargata en alto dispuesto a dejarla caer por segunda vez, permanece inmóvil: de la masa viscosa ha comenzado a salir, después de un momento de confusión, un puñado de arañitas idênticas, réplicas reducidas de la que agoniza, que se dispersan, despavoridas, por la habitación. En la cara del Gato se abre camino una sonrisa perpleja, maravillada, y después de un segundo de vacilación, la alpargata vuelve a golpear contra la baldosa, resonando. Ahora la mancha ha quedado inmóvil y definitiva, adherida a la baldosa colorada. El Gato mira a su alrededor: de las recién nacidas, producto de la rápida multiplicación que acaba de operarse, ni rastro”.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 5 e 8: “No hay, al principio, nada. Nada”.

desenhando, nas próprias linhas do romance, um relato feito de “substância porosa, negra e sem limites” (*ibidem*, p. 128):⁶⁸

Quando a sola da sandália bateu, rápida, na aranha, vi sair, em todas as direções, uma dúzia de aranhazinhas apavoradas, que desapareceram. Agora a sandália volta a bater. Fica uma mancha escura, viscosa, na lajota vermelha. As aranhazinhas encontraram, por certo, refúgio debaixo dos móveis, ou nas juntas abertas entre as lajotas vermelhas e a parede branca. Fica a mancha escura, viscosa: já não é a aranha nem nada. É uma mancha viscosa, achatada, escura que pode significar, para quem não sabe, qualquer coisa: em si já não é praticamente nada.⁶⁹ (*ibidem*, p. 17-18)

Vale destacar que a temporalidade imposta pelo primeiro movimento descritivo, pelo primeiro regime artístico ou pela primeira maneira de pensabilidade e visibilidade artística, nos termos de Rancière, resulta em uma dilatação espaço-temporal cujo arcabouço parece se encaminhar em direção à minúcia, à apreensão dos detalhes, reforçados por uma narração em terceira pessoa, enquanto a segunda, em primeira pessoa, será mais ágil, justamente por desprezar o olhar em *slow motion*. Julián Fuks, ao analisar o mesmo romance, em sua dissertação de mestrado, qualifica esse primeiro regime artístico como um:

intrincado processo de idas e vindas no decorrer do tempo narrativo, de aproximações e afastamentos, de câmbios súbitos de pontos de vista e mesmo de narrador, de apreensão do instante para a promoção de descrições obsessivas e minuciosas que teimam em interromper a história, de palavras e situações que ressurgem inúmeras vezes... (2009, p. 19)

Esse movimento de dilatação e contração narrativo, processo de idas e vindas, de afastamentos e recuos, tem muita semelhança com o procedimento descritivo que Saer imprime à obra *El limonero real*, segundo considerou Ravetti, bem como com as três diferentes tentativas de fabulação realizadas pelo poeta Ollan do conto “El espejo y la máscara”, de Borges, mencionado, algumas vezes, nesta pesquisa. Para Ravetti, *El limonero real* não pode ser tomado apenas como um exercício de estilo de linguagem narrativa, mas como processo de decodificação da configuração da natureza e dos objetos como signos, que se dá por meio da anotação “dos modos de aparecer dos seres e dos objetos no mundo e dos

⁶⁸ *Ibidem*, p. 64: “substancia porosa, negra y sin límites”.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 9, grifo meu: “Cuando la suela de la alpargata ha golpeado, rápida, a **la araña**, he visto salir, en todas direcciones, una docena de arañitas despavoridas, que han desaparecido. Ahora la alpargata vuelve a golpear. Queda una mancha negruzca, viscosa, en la baldosa colorada. Las arañitas han encontrado, seguro, refugio bajo los muebles, o en las juntas abiertas entre las baldosas coloradas y la pared blanca. Queda la mancha negruzca, viscosa: ya no es araña ni nada. Es una mancha, viscosa, achatada, negruzca, que puede significar, para el que no sabe, cualquier cosa: en sí, ya no es prácticamente nada”.

movimentos a partir dos quais esses seres e objetos se orientam e se movimentam, criando um espaço, literalmente, e sendo criados por ele” (2011, p. 234-235).

Outro exemplo interessante que podemos destacar de *Nadie nada nunca* são as referências à limonada preparada pela personagem Elisa, “companheira” de Gato. Na primeira aparição, o refresco surge após uma tentativa de sexo aparentemente frustrada entre os dois – “quando terminamos, arquejantes, deitados, um sobre o outro, esmagados, como que desfeitos, **não tínhamos avançado muito, não: estávamos como no princípio e o ponto máximo que tínhamos alcançado estava infinitamente mais próximo do começo que do fim**” (SAER, 1997, p. 55, grifo meu)⁷⁰ –, embora, na segunda, o suco apareça após uma longa descrição, no começo da sexta parte do romance, de outra transa que os dois tiveram – dessa vez, suponho, bem-sucedida. São elas, respectivamente:

‘Você vai ver só, vai ver como agora’, tornei a lhe dizer, ‘vai ver só como vou te comer agora’, você vai ver.’ Mas nada, de novo: os mesmos gemidos, a mesma convulsão comum, sem chegar a parte alguma, de maneira que quando ficamos estendidos um ao lado do outro, outra vez, fumando, sem falar, não tínhamos como se diz avançado nada. Depois, **Elisa se levantou e preparou uma jarra de limonada.** (*ibidem*, p. 56, grifo meu)⁷¹

Na jarra transparente, com água até um pouco mais da metade, Elisa vai deixando cair, sem pressa, colheradas de açúcar granulado que tira do açucareiro branco. Quando mexe com a colher, com movimentos vigorosos, a água se turva e depois, conforme vai parando, enquanto Elisa corta os três limões em quatro pedaços, recupera algo de sua transparência original. Depois, é a queda dos limões o que volta a agitá-la. Por fim, Elisa pega gelo na geladeira, deixa cair várias pedrinhas no interior da jarra, e põe-se a mexer com movimentos enérgicos a mistura. O Gato tira, de cima do fogão, a fôrma, cheia de água, e volta a guardá-la na geladeira. Não se ouve, em toda a casa, nada além do tilintar da colher, o ruído da água sendo derramada na fôrma, a porta da geladeira ao se abrir e ao se fechar, o murmúrio quase imperceptível dos pés descalços deslizando sobre as lajotas vermelhas. (*ibidem*, p. 71)⁷²

⁷⁰ SAER, 2000, p. 28: “cuando terminamos, jadeando, echado uno sobre el otro, aplastados, como deshechos, no habíamos avanzado mucho, no: estábamos igual que al principio y el punto máximo que habíamos alcanzado estaba infinitamente más cerca del comienzo que del fin.”.

⁷¹ *Ibidem*, p. 28: “‘Ya vas a ver, ya vas a ver cómo ahora’, volví a decirle, ‘ya vas a ver cómo ahora te voy a hacer, para que veas.’ Pero nada, de nuevo: los mismos gemidos, la misma convulsión común, sin llegar a ninguna parte, de modo que cuando estuvimos acostados uno al lado del otro, otra vez, fumando, sin hablar, no habíamos como quien dice avanzado nada. Después Elisa se levantó y preparó una jarra de limonada”.

⁷² *Ibidem*, p. 35: “En la jarra transparente, llena de agua hasta un poco más arriba de la mitad, Elisa va dejando caer, sin apuro, cucharadas de azúcar molida que saca de la azucarera blanca. Cuando la revuelve con la cuchara, con movimientos vigorosos, el agua se enturbia y después, a medida que va dejando de sacudirse, mientras Elisa corta los tres limones en cuatro pedazos, recupera algo de su transparencia original. Después es la caída de los limones lo que vuelve a agitarla. Por fin Elisa saca hielo de la heladera, deja caer varios cubitos en el interior de la jarra, y se pone a revolver con movimientos enérgicos la mezcla. El Gato recoge, de sobre el fogón, la cubetera, la llena de agua, y la vuelve a guardar en la heladera. No se oye, en toda la casa, más que el tintineo de la cuchara, el ruido del agua derramándose sobre la cubetera, la puerta de la heladera al abrirse y al cerrarse, el murmullo casi imperceptible de los pies desnudos deslizando sobre las baldosas coloradas”.

É interessante notar que, no primeiro trecho anteriormente transcrito, há apenas uma curta menção ao preparo da limonada, ao passo que, no segundo, todo o procedimento de feitura do refresco é meticulosamente descrito, inclusive com apontamentos que sugerem quantidade (meia jarra cheia), movimento e processo de transfiguração do líquido (o turvamento da água em contato com o açúcar e o posterior retorno ao seu estado de transparência inicial) e sonoridade (o tilintar da colher, o ruído da água sendo derramada na forma, da porta da geladeira e dos pés nas lajotas). Nesses 2 (dois) exemplos, como já dito anteriormente, estão presentes a heterogeneidade subjacente à prática da partilha do sensível e à revolução estética propostas por Rancière e, igualmente, o qualificativo agregador e dissidente das artes performáticas.

Fica fácil perceber, em *Nadie nada nunca*, que a maneira que Saer elege para construir esse romance não se presta ao ato de representar o mundo extraliterário a partir da visão do realismo moderno,⁷³ uma vez que salta aos olhos a visível criação de um mundo próprio no interior da narrativa, configurando essa obra como um objeto autônomo que se autorreferencia, como mencionam variados críticos, no arcabouço de sua produção literária, como um todo. Ainda que o universo saeriano tenha um vínculo estreito com a materialidade do mundo exterior, ainda que sua criação se pautem em seus referentes, ele não a decalca tal e como se esforça a personagem Dom Quixote, sujeito das semelhanças radicais, o “Herói do Mesmo”, como afirma Foucault, que tentava ver, na realidade imediata, correspondência do que lia nos romances de cavalaria (2002, p. 63).

Em *Nadie nada nunca*, não há decalque, porque a construção literária do mundo não se dá por meio de processos descritivos feitos da somatória de imagens congeladas, ainda que a narrativa nos leve a ter, vez ou outra, essa sensação. O mundo é representado em movimento, no *aquí e agora* dos acontecimentos que o compõem, na presentificação de seus elementos, levando em consideração aquilo que lhe é próprio, que o marca (ritmo, tensão, velocidade, etc.) tal e como está conformada boa parte dos pressupostos das artes performáticas. Espécie de *work in progress* do mundo. No trecho seguinte, retirado do próprio romance, podemos inferir uma reflexão teórico-crítica sobre a singularidade da temporalidade da obra, bem como sobre sua dinâmica estética marcadamente anticonvencional:

⁷³ Georg Lukács define o realismo moderno a partir da ideia de que, por estar baseado na observação e na descrição perdeu a capacidade de representar a efetiva dinâmica do processo vital. Encontramos um contraponto disso nas reflexões que faz Fredric Jameson que, teorizando sobre o pós-modernismo, assevera que sua produção estética se encontra cada vez mais adepta à inovação e à experimentação em razão de estar atrelada à produção geral de bens (a novidade, a renovação constante, etc.) (1991, p. 20).

Durante um tempo incalculável, segundos, minutos, horas, **um tempo cuja duração é no final das contas secundária ou impossível de medir, já que os interstícios que a cortam – se é que a cortam interstícios – não respondem a nenhum tipo de escala ou medida**, no vilarejo dormindo e deserto não acontece nada, a não ser a **interrupção imperceptível e o recomeço imperceptível** que nenhum ouvido humano, ainda que concentrado no máximo de sua atenção, teria podido, sequer vagamente, escutar. (SAER, 1997, p. 63, grifos meus)⁷⁴

As relações entre o ficcional e o real, presentes em narrativas como as de Saer, contrariando a lógica pretensiosamente objetiva e científica que dominou no discurso histórico durante todo o século XIX, passam a atribuir outra função ao literário, a partir dessa maneira outra de conceber a realidade, instaurando, conseqüentemente, outro tipo de realismo. Ou, partindo da afirmação de Saer, quando diz que “não existe uma realidade, mas múltiplas caras do real” (2001, p. 49), um realismo performático, feito de múltiplas formas de construção do real. Sobre isso, diz Julián Fuks, a propósito, também, de *Nadie nada nunca*: “liberado da necessidade de responder a uma verossimilhança referencial, dispensada a verdade subjacente às lucubrações filosóficas, o romance se debruça sobre sua própria matéria e ganha a natureza de objeto autônomo, findo em si” (2009, p. 20).

Ao debruçar-se sobre si mesma, a obra de Saer ganha uma corporeidade própria, “consistência ontológica”, diria Adorno, independente de uma contrapartida *ipsis literis* na realidade externa, projeto antirrealista iniciado, na narrativa argentina, por Macedonio Fernández, segundo afirma María Bermúdez Martínez. Esse estatuto de autonomia que possui *Nadie nada nunca* se realiza porque é muito mais uma narrativa da percepção e dos movimentos que dos conteúdos e das temáticas. Muito mais uma narrativa dos devires que das completudes. Porque se funda, como já dito, na lógica de uma partilha do sensível que traz consigo a presença de diferentes formas de expressão da sensibilidade estética, que se concretiza por meio da reorganização signíca contínua de seus elementos constitutivos. Talvez por essa razão, o enredo,⁷⁵ traço marcante do romance moderno, seja, nessa obra, o que há de menos relevante, já que essa obra saeriana se centra muito mais na explicitação do trabalhoso exercício da construção de sua própria engrenagem, como se quisesse desdobrá-la

⁷⁴ SAER, 2000, p. 31-32: “Durante un tiempo incalculable, segundos, minutos, horas, un tiempo cuya duración es al fin de cuentas secundaria o imposible de medir ya que los intersticios que la cortan – si la cortan intersticios – no responden a ninguna clase de escala o de medida, en el pueblo dormido y desierto no pasa nada, a no ser la interrupción imperceptible y el recomienzo imperceptible que ningún oído humano, aun concentrando al máximo su atención, hubiese podido, siquiera vagamente, escuchar”.

⁷⁵ De qualquer modo, vale recuperar o esforço de síntese que fez Julián Fuks para explicitar o “enredo” do romance de Saer: “o que se conta, essencialmente, são os estados sucessivos dos corpos e das coisas dentro de uma determinada casa costeira e em seus arredores, ao longo de pouco mais de três dias. Há nela um escrutínio pormenorizado das infinitas nuances e variações da realidade tal como percebida pelos narradores que se revezam, todos se valendo de uma extrema distensão das descrições” (2009, p. 26).

ao infinito, em busca da revelação de seus mais recônditos vieses, do que na ancoragem do relato de temas.

A cortina da casa da personagem Gato, assim como outros inúmeros elementos que aparecem ao longo de todo o romance, tais como as migalhas de pão endurecidas sobre a toalha de mesa de quadrados azuis e brancos, é um elemento que encena, por exemplo, as tais “coreografias cotidianas”, mencionadas por Ravetti, bem como o exercício de “decodificação ao contrário”, sobre o qual falarei mais adiante. Nos exemplos a seguir, podemos demarcar ao menos 6 (seis) vezes, distribuídas em apenas 4 (quatro) páginas, a referência ao momento em que Gato se aproxima da janela de sua casa. O primeiro deles: “justo no momento em que o Gato afasta a **cortina**, espirra com um violento movimento de cabeça. O Gato solta a cortina que cai tremulando, áspera e rígida” (SAER, 1997, p. 72, grifo meu);⁷⁶ o segundo: “Deixando o copo cheio na mesa, o Gato vai até a **cortina de lona azul rígida**, e com as costas dos dedos esticados a afasta um pouco do umbral preto para observar pela abertura o quintal” (*ibidem*, p. 73, grifo meu);⁷⁷ o terceiro: “Ao se virar, depois de soltar a **cortina de lona azul** que fica tremulando às suas costas, o Gato...” (*ibidem*, grifo meu);⁷⁸ o quarto: “Estão cada um de um lado da mesa, nus, o Gato de costas para a **cortina de lona azul** em que transparece ainda...” (*ibidem*, p. 74, grifo meu);⁷⁹ o quinto: “o Gato, que estava imóvel, olhando a garganta de Elisa estremecer à passagem do líquido, vira de um modo brusco e, indo até a **cortina de lona azul** que ainda deixa transparecer a luz amarelada...” (*ibidem*, p. 75, grifo meu);⁸⁰ e, finalmente, o sexto: “Quando tira a mão e se vira de novo, a **cortina de lona azul** fica tremulando às suas costas do mesmo jeito que as...” (*ibidem*, grifo meu).

A partir do que afirma Ravetti em artigo sobre os textos de Arguedas, Ramos e Saer, arrisco-me, desse modo, a afirmar que *Nadie nada nunca* busca “formas de notação do espaço e do movimento”. Notações, segundo Graciela Ravetti, são “uma espécie de mnemotecnias utilizadas, na arte da dança, para favorecer o conhecimento e o manejo de elementos espaciais tais como: trajetórias, distâncias, quantidades e dimensões; e elementos

⁷⁶ SAER, 2000, p. 36: “justo en el momento en que el Gato separa la cortina, estornuda con un violento sacudimiento de cabeza. El Gato suelta la cortina que queda temblando, áspera y rígida”.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 36-37: “Dejando el vaso lleno sobre la mesa, el Gato se dirige hacia la cortina de lona azul rígida, y con el dorso de los dedos estirados la separa un poco del marco negro para observar por la abertura el patio trasero”.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 37: “Al darse vuelta, después de soltar la cortina de lona azul que queda sacudiéndose a sus espaldas, el Gato...”.

⁷⁹ *Idem, ibidem*: “Están uno a cada lado de la mesa, desnudos, el Gato de espaldas a la cortina de lona azul en la que se transparenta todavía...”.

⁸⁰ *Ibidem*: “el Gato, que ha estado inmóvil, mirando la garganta de Elisa estremecerse al paso del líquido, gira de un modo brusco y, dirigiéndose hacia la cortina de lona azul que transparenta todavía la luz amarillenta”.

temporais, como: intervalos, ênfase, velocidade e duração”.⁸¹ Saer acentuaria o caráter exclusivamente de registro dessas variações de proporções, dimensões e ritmos dos elementos do mundo, ao colocá-los a serviço da potencialização das percepções das coisas, em *Nadie nada nunca*. As notações intencionariam o registro, esforço de conservação do que, em teoria, não poderia ser arquivado. A literatura performática se apropriaria desse procedimento, visando oferecer movimento, ritmo, velocidade, duração ao que, em última instância, só poderia se dar no âmbito do repertório, e não no da escrita.

O extenso exemplo a seguir relata a aparentemente simples cena na qual a personagem Gato observa o *bayo amarillo*, monta-o por um tempo e logo sai de cima de seu lombo. Esse exemplo consegue apresentar, claramente, o regime estético artístico escolhido por Saer, pautado no movimento narrativo das “identidades dos contrários”, que funda o processo estético revolucionário mencionado por Rancière. Está aí, também, ilustrado, segundo a análise feita por Fuks, o paradoxo necessário da (i)mobilidade; isto é, a utilização desierarquizada de opostos, o do móvel e do imóvel. Esforço procedimental que põe foco na potência heterogênea própria de cada regime de visibilidade e pensabilidade artístico, de modo a provocar, de formas diferentes, os sentidos do leitor, reforçando-os, segundo sugeriu Ravetti:

Debaixo das árvores, o cavalo balança vez por outra a cauda ou a cabeça, tentando espantar, sem conseguir, os mosquitos que devem estar se apinhando ao seu redor. Acho que vejo vindo, da penumbra, na minha direção, o olhar, mais denso, porém menos visível que o ar azul, do cavalo. Sai dos olhos, desse corpo quente, de pêlo e sangue, que sacode e lateja, material. Atravessa, suave, o ar azul, sem deixar nele nenhum rastro, e chega a mim. Agora estamos nos olhando, imóveis, ele com a cabeça **ligeiramente** levantada, **ligeiramente** posta de lado, eu **ligeiramente** reclinado na espreguiçadeira de lona alaranjada, a mão que segura o copo de vinho **ligeiramente** levantada na metade do caminho até a boca, o ar azul agora **ligeiramente** negro. Apóio as costas nuas na lona áspera da espreguiçadeira e bebo o vinho branco do copo gelado até esvaziá-lo. Volto a enchê-lo e ponho, sobre o assento da cadeira de palha, ao lado do copo e da xícara cheia de pedrinhas de gelo, a garrafa vazia que mal se equilibra sobre a superfície irregular do assento. Nós nos olhamos: ele com a cabeça **ligeiramente** levantada, **ligeiramente** posta de lado, o corpo **ligeiramente** tenso; eu apoiado no tecido áspero da espreguiçadeira, os dedos das mãos **ligeiramente** separados e as mãos **ligeiramente** elevadas, os cotovelos apoiados nos braços de madeira, dentro desse ar atravessado, ou melhor, cheio do zumbido de um milhão de mosquitos e do chiado de um milhão de cigarras. Toda a casa está na penumbra. Algumas vozes, cansadas, ainda permanecem na praia. Levanto o copo de vinho branco do assento de palha onde torno a deixá-lo depois de tomar um pequeno gole. Pego um pedaço de gelo na xícara branca e o deixo cair, tilintando, no copo. Me levanto. Agora estamos nos olhando, ele, o corpo amarelo horizontal em relação à varanda, para além dos tambores de óleo, das manchas

⁸¹ RAVETTI, 2005, p. 1 e 4: “formas de notación del espacio y del movimiento” “una especie de mnemotecnias utilizadas, en el arte de la danza, para favorecer el conocimiento y manejo de elementos espaciales tales como: trayectorias, distancias, cantidades y dimensiones; y elementos temporales como: intervalos, acentuación, velocidad y duración”.

negras dos pneus podres cheios de barro, das baterias semi-enterradas entre a grama seca, debaixo das árvores, a cabeça voltada para mim, eu avançando da espreguiçadeira até a beirada da varanda, de pé sobre a faixa de cimento que separa as lajotas vermelhas do chão de terra. Mais morna, ou melhor, mais branda, que o ar enegrecido, ela nos mantém, matéria no espaço, imóveis. **Ligeiramente**, a cabeça **ligeiramente** levantada, sacode agora o corpo quente cheio de latejos, de palpitações, de sangue, move-se um pouco agora, **ligeiramente**, o corpo que havia estado **ligeiramente** imóvel se sacode outra vez, agora, no ar negro. Vou deixando para trás a faixa de cimento, os tambores, as baterias e os pneus manchados de barro seco semi-enterrados entre a grama e, mais distante, a espreguiçadeira de lona alaranjada, a xícara cheia de pedrinhas de gelo, o copo de vinho. Estou no interior de um círculo que emana, mais quente, contínuo, do baio amarelo. Durante meio minuto, ou mais, não nos movemos: e agora oscilo, aproximando-me, com os braços abertos, flexionados, os dedos separados, procurando o modo, a maneira, enquanto o baio começa a se sacudir, inquieto, até que por fim, agora, salto e me penduro em seu pescoço, puxando-o para baixo, sentindo o corpo do cavalo que se sacode, as patas que repicam contra o chão de terra, dois ou três relinchos débeis que se elevam por cima do zumbido dos mosquitos e do estridor das cigarras. Lutamos por um instante, em equilíbrio, todo o meu corpo pendurado no pescoço, puxando para baixo, os músculos do baio, numa tensão extrema, esforçando-se para cima, as batidas inquietas das patas e o cérebro confuso ainda sem entender, o cérebro que recebe um murmúrio de ordens ou projetos inacabados, rápidos, sem direção. O pêlo úmido, quente, cola ao meu rosto e posso sentir, não apenas sua respiração, mas também seu alento. Não cedemos: tensos, no abraço, o pescoço suado fazendo força para cima, os braços entrecruzados ao redor dele, que puxam para baixo, as patas livres repicando contra o chão de terra, as pernas firmes semiflexionadas. Agora, ofegando, tossindo abandonando o grande corpo amarelado que ainda se move, inquieto e sem compreender, salto para trás. (SAER, 1997, p. 21-22)⁸²

⁸² SAER, 2000, p. 11, grifos meus: “Bajo los árboles, el caballo sacude una y otra vez la cola o la cabeza tratando de espantar, sin conseguirlo, los mosquitos que han de estar arremolinándose a su alrededor. Creo ver venir, desde la penumbra, hacia mí, la mirada, más espesa, aunque menos visible, que el aire azul, del caballo. Sale por los ojos, de ese cuerpo caliente, de pelo y sangre, que se sacude y que palpita, material. Atraviesa, blanda, el aire azul, sin dejar en él ningún rastro, y llega hasta mí. Ahora nos estamos mirando, inmóviles, él con la cabeza ligeramente alzada, ligeramente puesta de costado, yo ligeramente incorporado en el sillón de lona anaranjada, la mano que sostiene el vaso de vino ligeramente alzada a mitad de camino hacia la boca, el aire azul ahora ligeramente negro. Apoyo la espalda desnuda en la lona áspera del sillón y tomo vino blanco del vaso helado hasta vaciarlo. Lo vuelvo a llenar y deposito, sobre el asiento de la silla de paja, al lado del vaso y de la taza llena de cubitos de hielo, la botella casi vacía que se mantiene precaria sobre la superficie irregular del asiento. Nos miramos: él con la cabeza ligeramente alzada, ligeramente puesta de costado, el cuerpo ligeramente en tensión, yo ligeramente apoyado contra la tela áspera del sillón, los dedos de las manos ligeramente separados y las manos ligeramente elevadas, los codos apoyados en la madera del sillón, en el aire atravesado, o lleno más bien, del zumbido de un millón de mosquitos y del chirrido monótono de un millón de cigarras. La casa entera está en penumbra. Algunas voces, fatigadas, se demoran todavía en la playa. Alzo el vaso de vino blanco de sobre el asiento de paja y lo vuelvo a dejar, después de haber tomado un trago corto. Saco un pedazo de hielo de la taza blanca y lo dejo caer, tintineando, en el vaso. Me paro. Ahora estamos mirándonos, él, el cuerpo amarillo horizontal a la galería, más allá de los tambores de aceite, de las manchas negruzcas de las cubiertas podridas llenas de barro, de las baterías semienterradas entre el pasto reseco, bajo los árboles, la cabeza vuelta hacia mí, yo avanzando desde el sillón hasta el borde de la galería, parándome sobre la franja de cemento que separa las baldosas coloradas del piso de tierra. Más tibia, o más blanda, más bien, que el aire ennegrecido, nos tiene, material en el espacio, inmóviles. Ligeramente, la cabeza alzada ligeramente, se sacude ahora, el cuerpo cálido lleno de latidos, de palpitaciones, de sangre, se mueve un poco ahora, ligeramente, el cuerpo que había estado ligeramente inmóvil, se sacude otra vez, ahora, en el aire negro. Voy dejando atrás la franja de cemento, los tambores, las baterías y las cubiertas manchadas de barro seco semienterradas entre el pasto y, más lejos, el sillón de lona anaranjada, la taza llena de cubitos de hielo, el vaso de vino. Estoy en el interior de un círculo que emana, más cálido, continuo, del bayo amarillo. Durante medio minuto, o más, no nos movemos: y ahora oscilo, aproximándome, con los brazos abiertos, flexionados, los dedos separados, buscando el modo, la manera, mientras el bayo comienza a sacudirse, inquieto, hasta que por fin ahora salto y me cuelgo de su cuello, tirando hacia abajo, sintiendo el cuerpo del caballo que se sacude, las patas que repican contra el suelo de tierra, dos o tres relinchos débiles que se elevan por encima del zumbido de los mosquitos y del estridor de las cigarras.

Outra maneira peculiar de construção da narração saeriana, nesse romance, tem a ver com a disposição das sentenças nas frases, que, muitas e muitas vezes, aparecem entrecortadas por inúmeras vírgulas que forçam um ritmo de leitura diferente do que se tem quando são construídas de modo direto (sujeito, verbo e complemento). Do trecho literário selecionado acima, podemos destacar as seguintes partes nas quais podemos perceber o uso desse procedimento: “**Acho que vejo vindo**, da penumbra, na minha direção, **o olhar**, mais denso, porém menos visível que o ar azul, **do cavalo**.” e “Volto a enchê-lo **e ponho**, sobre o assento da cadeira de palha, ao lado do copo e da xícara cheia de pedrinhas de gelo, **a garrafa vazia** que mal se equilibra sobre a superfície irregular do assento”.

Essa temporalidade intertiscial e entrecortada, presente na obra de Saer, é, ainda, superdimensionada por meio do uso de um procedimento enunciativo pautado na repetição. No trecho anteriormente transcrito, a palavra “ligeiramente” aparece nada menos que 15 (quinze) vezes e a menção às baterias, aos pneus, aos tambores e aos tetos que, nesse trecho, aparecem 2 (duas) vezes, podem ser encontrados ao longo de toda a obra (na edição original do romance, podemos encontrá-las, por exemplo, nas páginas 5, 6, 7, 11, 15, 18, 25, 36, 37, 41, 68...). Alargamento e distensão temporais que me recordam as interpretações feitas por Paul Ricœur a propósito do significado do presente em relação ao passado e ao futuro, que mencionarei mais adiante.

A atividade metódica e minuciosa de distensão e compressão temporal das cenas descritas (lugar e movimentos desse lugar), que salta aos olhos na configuração composicional do romance de Saer, poderia ser, segundo Ravetti, “apreciada como uma forma de decodificar a cultura, um caminho que nos levasse a outros níveis de compreensão e, conseqüentemente, de conhecimento do mundo”.⁸³ Cenas construídas tal e como o olhar perspicaz de uma câmera de vídeo, que se vale de variados recursos técnicos (câmera lenta, tecla *zoom*, etc.), bem como dos processos de editoração (cortes, montagens, planos que se sobrepõem, que são retomados, etc.) para o registro dos mais imperceptíveis lances, para a ênfase dos mais insignificantes detalhes da vida e para trazê-los todos para o centro da

Luchamos por un momento, en equilibrio, mi cuerpo entero, colgado del cuello, tirando hacia abajo, los músculos del bayo, en tensión extrema, esforzándose hacia arriba, el pataleo inquieto y el cerebro confuso todavía sin entender, el cerebro que recibe un murmullo de órdenes o de proyectos inacabados, rápidos sin dirección. El pelo húmedo, caliente, se pega a mi mejilla y puedo sentir, no únicamente su respiración, sino también su aliento. No cedemos: tensos, en el abrazo, el cuello sudoroso haciendo fuerza hacia arriba, los brazos entrecruzados alrededor que tiran hacia abajo, las patas libres repicando contra el suelo de tierra, las piernas firmes medio flexionadas. Ahora, jadeando, tosiendo, abandonando el gran cuerpo amarillento que todavía se mueve, inquieto y sin comprender, salto hacia atrás”.

⁸³ RAVETTI, 2005, p. 4: “apreciada como una forma de decodificar la cultura, un camino que nos llevase a otros niveles de comprensión y, consecuentemente, de conocimiento del mundo”.

narração. Para um lugar de destaque. Daí afirmar Saer que: “Eu desejo que minha literatura tenha um pouco o ritmo da vida. Este ritmo não é necessariamente o que impuseram determinadas formas narrativas como a forma linear, por exemplo, que correspondia a uma concepção diferente do tempo e do mundo”.⁸⁴ Em outros termos, que salta da retórica para a vida, talvez a explicação ou a justificativa do performático.

No trecho transcrito a seguir, é perceptível notar o esforço de alargamento do tempo presente, de forma a construir uma noção de real mais estreitamente relacionada, como captar mais distendido dos lances descritos:

Segurando o balde vermelho, com a mão direita, pela alça em arco, o Gato se vira, dando as costas ao motor que zune, com ritmos complexos, ao sol: a mão direita vai ligeiramente à frente, a mão esquerda atrás, de maneira que os braços ficam separados do corpo, em linha oblíqua, as pernas separadas, a sola do pé direito toda apoiada no chão, à frente, o pé esquerdo apoiado na ponta, os dedos amontoados e dobrados, a sombra projetando-se sobre a terra batida onde não cresce nem um raminho de capim.

O pé esquerdo está no ar, a mão que segura o balde ligeiramente para trás, a esquerda para a frente, o pé esquerdo alçando-se ligeiramente de maneira a tender a se arquear e ficar apoiado na ponta, todo o corpo inclinado para a direita com o peso do balde vermelho. (SAER, 1997, p. 14)⁸⁵

O procedimento explicitado no exemplo anterior materializa, no texto literário, o que Paul Ricœur refletia quando abordava a questão da mudança no modo com que lidamos com o tempo na contemporaneidade que, segundo ele, interfere enormemente nas maneiras como compreendemos e lidamos com o real, influenciando, conseqüentemente, as formas a partir das quais as ficções passaram a ser construídas. Disse interferindo e não determinando. Porque é fácil observar, em *Nadie nada nunca*, rastros da herança da experiência temporal pré-industrial e pré-tecnológica, na qual a necessidade da exaustiva descrição narrativa parecia apelar para o ideal totalizador almejado pelos grandes relatos. No entanto, observa-se, na obra saeriana, que o uso desse procedimento, que oferece à representação um maior efeito

⁸⁴ “Yo aspiro a que mi literatura tenga un poco el ritmo de la vida. Este ritmo no es necesariamente el que han impuesto determinadas formas narrativas como la forma lineal, por ejemplo, que correspondía a una concepción diferente del tiempo y del mundo. http://sepaargentina.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=609%3Ajuan-jose-saer-1937-2005-parte4&catid=56%3Aautores-argentinos&Itemid=70&limitstart=10.

⁸⁵ SAER, 2000, p. 7-8: “Sosteniendo el balde rojo por la manija en arco, con la mano derecha, el Gato gira, dando la espalda al motor que zumba, con ritmos complejos, en el sol: la mano derecha va ligeramente hacia adelante, la mano izquierda hacia atrás, de modo que los brazos están separados del cuerpo, en línea oblicua, las piernas separadas, la planta del pie derecho apoyada entera en el suelo, adelante, el pie izquierdo apoyado en la punta, los dedos amontonados y doblados, la sombra proyectándose sobre la tierra apisonada en la que no crece una sola mata de pasto.

El pie izquierdo va en el aire, la mano que sostiene el balde ligeramente hacia atrás, la izquierda hacia adelante, el pie izquierdo ligeramente de modo que tiende a arquearse y a quedar apoyado en la punta, todo el cuerpo inclinado hacia la derecha por el peso del balde colorado”.

de realidade, tem menos vistas a produzir um quadro integral da realidade construída que questionar a capacidade de realizá-la. Porque algo escapa, sempre escapará. E é preciso, uma e outra vez, uma e outra vez, visitar os lugares. É necessário tentar, de variados modos, manter trepidando a chama vital que desponta em cada quadro, em cada cena do mundo. Porque, como já mencionado aqui anteriormente, não é nada fácil, nada fácil sustentar pássaros vivos dentro de mãos em concha, dada a inapreensibilidade da vida.

O trecho a seguir mostra a maneira como Saer descreveu o momento em que uma bola que 2 (dois) banhistas jogavam numa praia é arremessada fortemente para o alto, por um deles, enquanto, da janela, a personagem Gato observa toda a cena:

A esfera multicolorida está no ar, imóvel, suspensa contra o céu azul, tendo alcançado o ponto máximo, tensa, no extremo, contra a imensa cúpula azul, vazia, e a cabeça do Gato, caída um pouco para trás, que acompanhou da janela o movimento vertical, está bem fixa, inerte, os olhos entreabertos pelo esforço, a boca aberta, os cotovelos apoiados no umbral da janela e os antebraços pendurados para fora, as mãos como mortas, com os dedos encolhidos e separados, pendentes. A esfera multicolorida está no ar, imóvel, suspensa contra o céu azul. No ar. Imóvel. Suspensa. Contra o céu azul. (1997, p. 35)⁸⁶

Fica perceptível, nesse exemplo, o esforço do escritor santafesino em sustentar a descrição do momento em que a bola se encontra parada no ar. De tal modo que ele não seja só imagem estática, mas um recorte com duração dentro de uma dinâmica estética mais complexa, situado em meio a outras ações e movimentos, a outros elementos pausados (não congelados), todos eles inseridos num contexto vivo e mais amplo, em torno do qual um turbilhão de outros elementos não cessa de se movimentar.

Mas não se trata, tal como Ravetti qualificou, a estrutura composicional de *El limonero real*, da utilização de um procedimento descritivo para a revelação do óbvio, mas uma “decodificação ao contrário”,⁸⁷ que possibilitaria “fazer ver o que ainda não foi visto, o que está diante dos olhos e ninguém vê” (2005, p. 8),⁸⁸ a partir de “uma linguagem que traduza, ao mesmo tempo, o lugar e o movimento no lugar” (*ibidem*, p. 9).⁸⁹ Por isso, é o projeto estético saeriano, segundo Julio Premat, fundado em uma “ótica da negatividade

⁸⁶ SAER, 2000, p. 18: “La esfera multicolor está en el aire, inmóvil, suspendida contra el cielo azul, habiendo alcanzado el punto máximo, tensa, en el extremo, contra la inmensa cúpula azul, vacía, y la cabeza del Gato, echada un poco hacia atrás, que ha seguido el movimiento vertical desde la ventana, está también fija, inerte, los ojos entrecerrados por el esfuerzo, la boca abierta, los codos apoyados contra el marco de la ventana y los antebrazos colgando afuera, las manos como muertas, con los dedos encogidos y separados pendiendo hacia abajo. La esfera multicolor está en el aire, inmóvil, suspendida contra el cielo azul. En el aire. Inmóvil. Suspendida. Contra el cielo azul”.

⁸⁷ “decodificación al contrario”.

⁸⁸ “hacer ver lo que aún no fue visto, lo que está delante de los ojos y nadie ve” (*idem*).

⁸⁹ “un lenguaje que traduzca, al mismo tiempo, el lugar y el movimiento en el lugar” (*idem*).

frontal” por se confrontar, de modo crítico e cético, com a herança literária, a partir da “exposição aguda de uma relação crítica com a linguagem, mas também a encenação da transição do nada, do apagado, do pessimismo a um esboço de lembrança, de relato, de representação”.⁹⁰

A opção que faz Juan José Saer por destacar o imperceptível ou o banal, nesse romance, estabelece relação intrínseca com os propósitos da revolução estética fundada nas teorizações sobre o inconsciente freudiano que, segundo Rancière, não admitia a existência de detalhes desprezíveis (2009, p. 36), não somente porque “não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios”, mas também porque “não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem” (*ibidem*, p. 37).

Os 2 (dois) exemplos a seguir são reveladores para ilustrar a realização dessa *decodificação ao contrário*, mencionada por Ravetti, em diálogo com a potência de significação atribuída por Rancière ao banal e ao imperceptível. Neles, o foco das cenas está direcionado a uma gota de azeite e a um pedaço de pão, respectivamente. Vale chamar a atenção para a presença da personagem *Gato* que, como no exemplo anterior transcrito, também aparece como observador de ambas as cenas:

Aqui, Elisa levanta os olhos, sorrindo e deixando suspenso no ar, a meio caminho da boca, o garfo com a rodela de tomate de onde cai, no prato, uma **gota de azeite**. O Gato observa a caída da gota de azeite sem parar de mastigar, apoiado no encosto da cadeira. Seus talheres estão apoiados na borda do prato branco onde as rodelas de tomate jazem empapadas de azeite amarelo. (SAER, 1997, p. 39, grifo meu)⁹¹

Aqui, Elisa silencia, corta um **pedaço de pão**, espeta-o pelo lado da casca no garfo e o passa, imprimindo-lhe um movimento circular, pelo prato branco, para que se empape de azeite: as sementes douradas se aglutinam ao redor do pão, arrastadas pela sucção que, como uma esponja, o pão opera sobre o caldo brilhante. O pedaço de pão percorre, levado pela mão que empunha firme o garfo, toda a superfície do prato, à exceção da borda. Quando Elisa o retira para levá-lo à boca, o prato fica vazio, brilhoso, com algumas sementes dispersas envoltas em um círculo gelatinoso e cintilante. (*ibidem*, p. 40, grifo meu)⁹²

⁹⁰ PREMAT, 2007, p. 271: “exposición aguda de una relación crítica con el lenguaje, pero también la puesta en escena del paso de la nada, el borrado, el pesimismo a un esbozo de recuerdo, de relato, de representación” (*idem*).

⁹¹ SAER, 2000, p. 20: “Aquí Elisa eleva la mirada, sonriendo y dejando suspendido en el aire, a medio camino hacia la boca, el tenedor con la rodaja de tomate de la que cae, sobre el plato, una gota de aceite. El Gato observa la caída de la gota de aceite sin dejar de masticar, apoyado contra el respaldo de la silla. Sus cubiertos están apoyados contra el borde del plato blanco en el que las rodajas de tomate yacen empapadas de aceite amarillento”.

⁹² *Ibidem*, p. 20: “Aquí Elisa hace silencio, corta un pedazo de pan, lo incrusta por el lado de la corteza en el tenedor y lo pasa, imprimiéndole un movimiento circular, por el plato blanco para que se empape de aceite: las semillas doradas se aglutinan alrededor del pan, arrastradas por la succión que, como una esponja, el pan opera sobre el jugo brillante. El pedazo de pan recorre, llevado por la mano que empuña firme el tenedor, la superficie

Isso faz recordar, de igual modo, as reflexões de Georg Lukács a propósito dos procedimentos descritivos e narrativos. Se, para ele, “O que nos importa são os princípios da estrutura da composição, e não o fantasma de um ‘narrar’ ou ‘descrever’ que constituam um ‘fenômeno puro’” (1965, p. 50), daí resulta que a função do procedimento descritivo em *Nadie nada nunca* tem mais a ver com uma descrição que narra do que uma “descrição [que] nivela tôdas as coisas” (*ibidem*, p. 62). Até porque o formato descritivo do qual ele lança mão não se reduz a uma única forma, não está sendo visto por um observador apenas de uma perspectiva. Saer, ao valer-se de planos que se sobrepõem e de plataformas descritivas que vão se deslocando e se movendo continuamente, desestabiliza o estatuto de um tipo de método descritivo que Lukács menciona como método que “acarreta a monotonia compositiva, enquanto a arte da narração não só permite como estimula uma infinita variedade de formas de composição” (*ibidem*, p. 81).

No entanto, Fuks afirma que o “ato de narrar pressupõe sempre a sucessão, e a tentativa extrema de elidi-la não pode ser senão um gesto contrário à narração”, gesto no qual, segundo ele, “reside a rejeição de Saer ao simplório relato de tramas banais” (2009, p. 27). Mas esse narrar de diferentes maneiras uma mesma cena, que abala o movimento de sucessão, como é possível perceber desde as primeiras páginas do romance *Nadie nada nunca*, não nos leva a qualificá-lo como menos coeso e coerente, avesso ou contrário à narração, já que salta aos olhos de quem o lê um caráter marcadamente procedimental e experimental, traço performático, como é possível identificar também nestes 2 (dois) trechos:

I. Não há, no princípio nada. Nada. O rio liso, dourado, sem uma única ruga, e atrás, baixa, poeirenta, em pleno sol, com o barranco caindo suave, meio comido pela água, a ilha. O Gato sai da janela, que fica vazia, e procura, sobre as lajotas vermelhas, os cigarros e os fósforos. Agachado, acende um cigarro e, sem sacudi-lo, entre o tumulto da fumaça da primeira baforada, deixa cair o fósforo que, ao tocar as lajotas, de um modo súbito, se apaga. Põe-se de novo à janela: agora vê o Ladeiro, montado precariamente no baio amarelo, com as pernas cruzadas sobre o lombo, para não molhar a calça. A água se amontoa contra o peito do cavalo. Vai emergindo, gradualmente, da água, como se avançasse com sacudidelas levíssimas, descontínuas, até as patas finas tocarem as margens. (SAER, 1997, p. 9)⁹³

entera del plato excepción hecha del reborde. Cuando Elisa lo retira para llevárselo a la boca, el plato queda vacío, brillante, con algunas semillas dispersas envueltas en un círculo gelatinoso y brillante”.

⁹³ SAER, 2000, p. 5: “I. No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. El Gato se retira de la ventana, que queda vacía, y busca, de sobre las baldosas coloradas, los cigarrillos y los fósforos. Acucillado enciende un cigarrillo, y, sin sacudirlo, entre el tumulto de humo de la primera bocanada, deja caer el fósforo que, al tocar las baldosas, de un modo súbito, se apaga. Vuelve a acodarse en la ventana: ahora ve al Ladeado, montado precario en el bayo amarillo, con las piernas cruzadas sobre el lomo para no mojarse los pantalones. El agua se arremolina contra el pecho del caballo. Va emergiendo, gradual, del agua, como con sacudones levísimos, discontinuos, hasta que las patas finas tocan la orilla”.

II. Não há, no princípio, nada. Nada. O rio liso dourado, sem uma única ruga, e atrás, baixa, poeirenta, em pleno sol, com o barranco caindo suave, meio comido pela água, a ilha. E ao me assomar à janela, fumando, vejo, no meio do rio, vindo na direção da casa, o Ladeiro, com a cabeça afundada entre os ombros curvados, sobre o baio amarelo. O jato de fumaça que deixo escapar se dissolve lentamente, pondo, entre mim e o rio ensolarado, entre o cavaleiro que avança deixando para trás o centro do rio e a janela protegida pela sombra, uma bruma acinzentada, finíssima, que não acaba nunca de dissipar. O baio amarelo sai da água, atravessa a praia deserta, as patas finas enredadas em sua própria sombra e, depois de andar um trecho sobre a extensão da grama rala e amarelada que separa a casa da praia, pára a três ou quatro metros da janela. O Ladeiro olha para mim por um instante sem falar enquanto o baio amarelo balança, devagar, a cabeça. Depois me cumprimenta. Seu tio Layo, diz, me pede que guarde o baio amarelo por uns dias nos fundos da casa. (*ibidem*, p. 16)⁹⁴

No entanto, precisamente por buscar a ampliação de olhares em perspectivas diversas, concretizando o regime estético solidário e revolucionário, na tentativa de registrar o movimento no lugar, é que essa dimensão de organicidade viva do relato, que se dá por meio desse exercício de reescrita continuada do mundo, revela, segundo é possível apreender das palavras de Saer em uma entrevista, uma tentativa, ainda que, por princípio impossível e frustrada, de abarcar a “heterogeneidade, a diversidade e a contradição da experiência cotidiana na atualidade que se situa no caos”. E acrescenta:

As grandes somas do passado como Guerra e paz de Tolstói, por exemplo, Ulisses de Joyce, Em busca do tempo perdido, de Proust, Homem sem atributos de Musil ou A montanha mágica de Thomas Mann, são todos livros magníficos, extraordinários, que parecem fechar um período, não é mesmo? Bem, **o período que agora temos pra viver é inabarcável do ponto de vista de uma forma única, com o qual tive a ideia de que a melhor maneira de captar essa heterogeneidade é através de textos diversos**.⁹⁵

Se, como diz Saer, “o período que nos coube viver é inabarcável a partir de uma única forma” e, portanto, opta por um procedimento literário descritivo-narrativo heterogêneo como forma de concepção de mundo, deve ser porque concorda, como Lukács, que:

⁹⁴ *Ibidem*, p. 8: “II. No hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla. Y al asomarme a la ventana, fumando, veo, en el medio del río, viniendo en dirección a la casa, al Ladeado, la cabeza hundida entre los hombros torcidos, sobre el bayo amarillo. El chorro de humo que deajo escapar se disuelve despacio poniendo, entre el río soleado y yo, entre el jinete que avanza dejando atrás el centro del río y la ventana protegida por la sombra, una bruma grisácea, delgadísima, que no acaba nunca de disiparse. El bayo amarillo sale del agua, atraviesa la playa desierta, las patas finas enredadas en su propia sombra, y después de andar un trecho sobre la extensión de pasto ralo y amarillento que separa la casa de la playa, se detiene a tres o cuatro metros de la ventana. El Ladeado me mira un momento sin hablar mientras el bayo amarillo sacude, despacio, la cabeza. Después saluda. Su tío Layo, dice, me pide que le guarde por unos días el bayo amarillo en el fondo de la casa.”

⁹⁵ <http://www.educ.ar/educar/entrevista-a-juan-jose-saer.html>: “Las grandes sumas del pasado como *La guerra y la paz* de Tolstoi, por ejemplo, el *Ulises* de Joyce, *En busca del tiempo perdido*, de Proust, *El hombre sin atributos* de Musil, o *La montaña mágica* de Thomas Mann, son todos libros magníficos, extraordinarios, que parecen cerrar un período, ¿no es verdad? Y bueno, el período que ahora nos está tocando vivir es inabarcable desde el punto de vista de una forma única, con lo cual me vino la idea de que la mejor manera de captar esa heterogeneidad es a través de textos diversos”.

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. **Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida** e é um produto necessário da evolução social. (1965, p. 53, grifo meu)

Apropriar-se dos fundamentos da escrita performática, esforço que tento realizar nesta tese, para a representação literária, nesse sentido, seria um meio menos prescritivo e retórico de apropriação desse universo incerto, fragmentado e multissensorial da vida, sem que isso signifique a morte dessa sua lógica espaço-temporal alucinante, múltipla e dispersa. Sem que isso obrigue o romance a se prender à organização das categorias estéticas dos cânones realistas que ainda sustentam uma visão ingênua do espaço, do tempo, do caráter e dos sentimentos humanos. Visão que comprometeria a sustentação de uma lógica narrativa baseada na incerteza, declaradamente assumida pelo escritor argentino que, segundo afirma, parece ser “o nosso verdadeiro fundo mental”.⁹⁶

Apesar de a obra de Saer provocar no leitor uma sensação constante e ininterrupta de *déjà vu*, esse *déjà vu* não se pauta por repetição pura e simples, mas, ao contrário, por “falsa constatação”, por sermos levados a reconhecer algo que, na verdade, só estamos conhecendo naquele momento. O exercício performático da escrita saeriana em *Nadie nada nunca* retoma, constantemente, cenas, lugares, conversações, ações e elementos já conhecidos, é certo (os tambores de óleo, as manchas negras dos pneus podres cheios de barro e as baterias semi-enterradas talvez sejam os mais emblemáticos deles), mas atualizam suas aparições no presente da narração, configurando “uma repetição só aparente, totalmente ilusória”, segundo assevera Paolo Virno (2003, p. 24). O uso desses acréscimos ou atualizações, talvez imperceptíveis numa leitura apressada e desatenta, que renovam esse suposto passado repetido, talvez materializem a impossibilidade do desvelamento do mundo apenas sob uma perspectiva, tão somente a partir de um único contato, por meio de uma só experimentação temporal. Encontro um contraponto para essa ideia nas reflexões de Paul Ricœur, a propósito da leitura que faz do livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho, quando faz menção à capacidade da ficção de refigurar a experiência do tempo por meio da leitura significativa, feita do caráter temporal da experiência humana, porque, segundo ele, a narração implica um mundo temporal feito de memória (cf. RICŒUR, 1994, p. 15 e 27).

⁹⁶ *Artifícios da criação: uma conversa com Juan José Saer*, p. 17. <http://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a12n73.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2011.

Se múltiplo é o mundo, múltiplos serão também os meios de narrar essa multiplicidade. Daí a escolha dessa perspectiva narrativa que se desloca (entre o que já foi dito e o que ainda será narrado), se desmonta e se recompõe permanentemente, porque parte do princípio de que “quanto mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plurifacetada pode ser tornar a sua expressão compositiva” (LUKÁCS, 1965, p. 78). Nos trechos abaixo, podemos perceber o aparecimento de uma mariposa morta. No primeiro deles, ela surge tão logo a personagem Gato acorda, pela manhã; já, no segundo, ela volta a aparecer após Gato ter se encontrado com a personagem Ladeiro, dono do baio amarelo, que contemplava o bicho comer do lado de fora da casa, depois de observar o salva-vidas vigiando os banhistas que se divertiam na praia, após perceber uma mulher de biquíni azul-claro e acompanhar uma esfera multicolorida imóvel no ar. Em meio a esses acontecimentos, os dois trechos se encontram separados por apenas 5 (cinco) páginas:

A espreguiçadeira de lona alaranjada, a cadeira de palha com o copo, a garrafa vazia, a xícara branca cheia de água morna se requeimam ao sol. Na água da xícara bóia uma mariposa noturna de cor parda, afogada. (SAER, 1997, p. 31)⁹⁷

De um lado estão a espreguiçadeira de lona alaranjada, a cadeira sobre cujo assento de palha repousam a garrafa vazia, o copo vazio, a xícara branca com uma água quase morna até a metade, onde bóia uma mariposa afogada. (*ibidem*, p. 35-36)⁹⁸

A narrativa saeriana se move como um organismo vivo que se contrai, se retorce e se desdobra sobre si próprio, para conversar, de modo menos estático, com o universo da própria vida. Não se trata, pois, de um esforço mimético oferecido em diversos quadros que congelam o instante, que estatizam o presente. Trata-se menos de capturá-lo que de travar com ele uma conversa, efêmera, descontínua, que às vezes parece não terminar nunca, num espaço possível do diálogo, porque, segundo Saer, “o presente é tão largo como comprido é o tempo inteiro” (2000, p. 45, grifo do autor).⁹⁹ Daí a necessidade de retomar e retomar e retomar as mesmas ideias, não para repeti-las, mas para admitir a esterilidade do esforço de congelamento do tempo, das coisas, das percepções. Por ser o mundo dinâmico, dinâmico não deveria ser também o romance? Acho que o diria Saer.

⁹⁷ SAER, 2000, p. 15: “El sillón de lona anaranjada, la silla de paja con el vaso, la botella vacía, la taza blanca llena de agua entibiada, se recalientan al sol. En el agua de la taza flota una mariposa nocturna de color pardo, ahogada”.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 18: “A un costado están el sillón de lona anaranjada, la silla sobre cuyo asiento de paja reposan la botella vacía, el vaso vacío, la taza blanca llena hasta la mitad de un agua casi tibia en la que flota una mariposa nocturna ahogada.”

⁹⁹ *Ibidem*, p. 45, grifo do autor: “el presente, que es tan ancho como largo es el tiempo entero”.

Essa afirmação de Saer também vai ao encontro do que disse Ricoeur a propósito da tríplice condição do presente (presente do passado, presente do presente e presente do futuro), que conteria, em si, traços de “memória” e de “espera” (1994, p. 28). Daí qualificá-lo como “ampliado”, sinônimo do “largo” mencionado anteriormente por Saer. E completa: “É na própria passagem, no trânsito, que é preciso buscar ao mesmo tempo a *multiplicidade* do presente e seu *dilaceramento*” (*ibidem*, p. 35).

Esse exercício estético, por vezes interpretado como a realização pura e simples do nada, negação tripla – de alguém, de algo, de algum tempo – que, já de antemão, se esboça no título da obra, traz consigo um turbilhão de pequenezas, mesmo que tomadas a partir da visão do dilaceramento. Mas como atribuir o valor de “nada” a esses pequenos seres, pequenas cenas, que vão se esboçando pouco a pouco na narrativa de Saer? Como atribuir a essa narrativa um estatuto de negação pura, se ela não se reduz jamais ao estático, a uma só perspectiva, a uma só personagem, a um só lugar? Se a “mutabilidade da matéria vai sendo [o tempo todo] performada pela linguagem”?:

mosquitos sempre zumbindo e sapos coaxando, folhas crepitando ao sol, tremulando e provocando sombras sempre instáveis; o sol subindo decidido, alcançando o zênite, baixando e em todo o processo eclodindo a cada momento de modo diferente sobre as superfícies, transformando-as; o rio passando; no quintal, o motor da bomba zunindo sem parar, o cavalo mastigando e estalando os cascos contra o chão, seu rabo a balançar de um lado para o outro, como um pêndulo; na casa, o gelo derretendo dentro do copo de limonada (o sumo decantando), as pás rodantes do ventilador, o espiral contra insetos se consumindo; o tempo todo os corpos suando, seus pêlos e unhas crescendo, o coração latejando, a respiração periodicamente inchando e desinchando o peito. (FUKS, 2009, p. 47)

Não é à toa que Juan José Saer se refere à ideia de fogo incessante, que se acende e se apaga, atribuída a Heráclito, em uma das epígrafes de *Nadie nada nunca*, renunciando o contínuo movimento de distensão e contração que seu romance terá. Ou o movimento de mobilidade e imobilidade que defendeu Julián Fuks, a propósito dessa mesma obra, em sua pesquisa. Por isso, *Nadie nada nunca* pode ser considerado um texto cuja unidade orgânica é flexível e móvel, resultante de uma experimentação fluida da escrita cujos modos de coesão narrativa se dispersam e se convergem em um ponto nãoconvencional, desafiando o leitor, segundo admite o escritor brasileiro Milton Hatoum, a um jogo de paciência.¹⁰⁰ E porque é, segundo elucidou Éder Rodrigues, a propósito da escrita performática, argumento com o qual esta tese também está de acordo, um:

¹⁰⁰ <http://www.miltonhatoum.com.br/do-autor/ensaios-criticas/ninguem-nada-nunca-de-juan-jose-saer>.

[o]rganismo vivo em inércia e deslocamentos, estradas e esconderijos, ao que mostra e ao que vela, contraditório, relacional, que se recupera e se prolonga, se arrisca, que desvela planos de profunda identificação até aos caminhos de estranhamento que às vezes nos interroga mais que outros. (, 2010, p. 44)

Por isso, não creio que a câmara fotográfica possa ser um instrumento suficiente para dar conta do exercício estético que Saer cria nessa obra. Acredito que a pretensão de congelamento das cenas descritas, excessivamente pormenorizadas, o que nos levaria, ingenuamente, a crer nesse esforço de totalização, se desfaz quando tenta, várias vezes, mostrá-las a partir de diferentes perspectivas. Quase como se nos confessasse o inapreensível do instante. Uma incapacidade que é menos o nada, o nunca e o ninguém, que o tudo, o sempre, o todo, incluindo-nos, de modo irremediável. Sobre isso, afirma Julián Fuks:

a oscilação entre a pujança inabalável dos movimentos e a imobilidade ilusória deriva apenas de uma variação de ponto de vista. A proximidade maior do observador e sua aderência imperiosa ao instante, “largo como ancho es el tiempo entero”, fará com que vivencie uma impressão de imobilidade; seu distanciamento, por sua vez, cuidará de ampliar a perspectiva e permitirá que vislumbre o mundo em toda sua acelerada evolução. (2009, p. 45)

Não quis, neste capítulo, esforçar-me por depreender, nesse romance, sua temática (seria a da ditadura? Seria só a do dono de um cavalo que se esforça por não ter o seu *Bayo Amarillo* assassinado cruelmente, como os demais cavalos da cidade?) ou me empenhar em sustentar os contornos da estética literária saeriana, apoiando-me no já tão abordado procedimento de continuidade existente entre personagens, discursos, lugares e procedimentos do repertório de suas obras que surgem e ressurgem em seus diferentes livros, “o rascunho preparatório”,¹⁰¹ ao qual se refere Julio Premat:

Em *Na zona* (primeiro livro de contos, de 1960) estariam todos os romances de Saer. Cada livro é, assim, o repertório virtual do que se escreveria mais tarde. Portanto, voltando ao processo de criação e extrapolando, seria concebível postular que em cada gesto de escrita, em cada documento preparatório, em cada marginália ou em cada esquema preredacional de seus romances, pode-se observar todo o projeto, toda a estética, o conjunto da obra.¹⁰²

O que pretendi foi trazer os pressupostos da nomenclatura “escrita performática”, esboçados ao longo desta tese, para tentar iluminar o procedimento de construção da narrativa saeriana

¹⁰¹ “el borrador preparatorio”.

¹⁰² PREMAT, 2007, p. 268: En *En la zona* (primer libro de cuentos, de 1960) estarían todas las novelas de Saer. Cada libro es así el repertorio virtual de lo que se escribiría más tarde. Por lo tanto, volviendo al proceso de creación y extrapolando, sería concebible postular que en cada gesto de escritura, en cada documento preparatorio, en cada marginalia o en cada esquema preredaccional de sus novelas, puede observarse todo el proyecto, toda la estética, el conjunto de la obra.

em *Nadie nada nunca*, feita de acúmulos de percepções-acontecimentos, feita de jogos, giros e circularidades da linguagem que se materializam em longas sucessões descritivas, recheadas de uma infinidade de banalidades (banalidades?). Linguagem maleável que suspende o foco no conteúdo e nas representações e dá visibilidade à apresentação, às percepções, como outrora afirmou Beatriz Sarlo (2007, p. 285). Que concretiza o projeto do regime estético das artes rancieriano de modo produtivo, extraindo o que há de mais expressivo de cada forma de visibilidade artística na elaboração desse projeto narrativo performático.

“Assim como toda autêntica *quête* [*busca*], a *quête* da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de sua inacessibilidade” (AGAMBEN, 2007, p.11), segundo assevera Agamben. É nesse sentido que a pesquisa sobre escrita performática, fulcral nesta tese, se alimenta de contribuições aporéticas e desafiadoras, que vão mudando o rumo dos trabalhos e da reflexão. O texto de Saer fechou algumas coisas, iluminou outras, mas também abriu perspectivas. Menos que uma aplicação, trata-se de uma dobra da pesquisa.

5. A ESCRITA PERFORMÁTICA DE ANTONIO PRATA E PEDRO LEMEBEL

A arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações. (BOURRIAUD, 2009, p. 23)

Lançar mão da escrita performática como operador teórico que toma a *performance* como chave de leitura para construir uma crítica possível da produção literária da cena contemporânea latino-americana das últimas décadas tem sido, cada vez mais, atualmente, a opção escolhida para as análises realizadas no campo dos estudos literários e das pesquisas culturais contemporâneas. Valer-se dessa opção metodológica é considerar que a linguagem literária opera em um nível de risco e experimentação que potencializa as esferas das relações.

Importante notar que os 2 (dois) escritores escolhidos para o trabalho a ser desenvolvido neste capítulo circulam pela crônica, “lugar da subjetividade”, gênero “não-canônico, escrita ordinária” (AZEVEDO, 2007, p. 51) e tipicamente híbrido, no qual encontramos ecos testemunhais, autobiográficos e, por vezes, ensaísticos, cujo foco narrativo em primeira pessoa ajuda a desenhar a marca da subjetividade da narração, por ser, em grande medida, construído a partir do que existe de mais íntimo e passional do sujeito autoral.

Por se dar conta dessa necessidade de liberdade no processo de experimentação criadora no campo literário, o escritor chileno Pedro Lemebel, em entrevista concedida em março de 2010, quando interrogado sobre ter abandonado o conto como gênero escritural, após sua primeira obra publicada, *Los incontables* (1986), afirma: “Sou um pouco antificcão, porque ainda que a escrita seja um trabalho simbólico, necessito que o que escrevo tenha passado por este corpinho de alguma maneira”.¹⁰³

Essa necessidade de que a narrativa literária percorra o corporal ou o vivencial do escritor, declarada anteriormente por Lemebel, pode ser melhor compreendida quando, neste capítulo, for desenvolvida a ideia de uma reemergência de subjetividades na materialidade textual literária. Processo esse que intensificaria uma espécie de lógica relacional ou uma *assinatura plural* entre os envolvidos na interlocução literária (autor e leitor). Por isso, insisto muito mais na defesa de um despertar de sensações decorrentes da escrita e da leitura do texto

¹⁰³ LEMEBEL, 2010, s/p: “Soy un poco antificción, porque aunque la escritura sea un trabajo simbólico, necesito que lo que escribo haya pasado por este cuerpecito de alguna manera”.

performático e menos em meras interpretações literárias, justamente porque, no primeiro deles, “o consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que é também seu corpo) e se projeta naquilo que executa” (RAVETTI, 2003a, p. 86). Compreendido assim, o leitor, numa atitude responsiva, diante dessa “escrita conversada” (AZEVEDO, 2007, p. 52), também performatiza subjetividades, implicando seu olhar, portanto, seu corpo, no diálogo interrelacional instaurado entre o texto e ele.

A propósito dessa interlocução corpórea decorrente da leitura do texto performático, cabe destacar a relevância que Denise Pedron atribui ao corpo na *performance*, ao considerá-lo a partir de uma dimensão perceptiva, material e sensorial, características fundamentais para a instauração de reemergências de subjetividades, compreendida no nível cognitivo-intelectual na e a partir da escrita literária performática:

O corpo adquire relevância na performance; é o corpo do artista que carrega sua identidade e assume *personas* ao ocupar o espaço de troca com o participante, com o corpo do participante. **A relação corpórea ocorre através de trocas perceptivas e, em muitas performances, o corpo é posto em evidência na tentativa insistente de lembrar o sujeito da matéria de que é feito, aproximando-o dos sentidos e permitindo-lhe relativizar e, em alguns momentos, esquecer a apreensão do mundo pelo racional e analítico.** (2006, p. 63, grifo meu)

Irlemar Chiampi, em um artigo de 1996, analisa a apropriação dos gêneros da cultura de massa (radionovela, música popular, romance sentimental, etc.) na prosa latino-americana do pós-*boom*, em especial na do dominicano Luis Rafael Sánchez, e, a partir daí, expõe a inversão do significado do chamado “lixo cultural” como matéria literária de escritores canônicos, fazendo transcender, segundo ela, “sua condição de resíduo” (1996, p. 76).

Na esteira da lógica da reciclagem,¹⁰⁴ do reaproveitamento e da refuncionalização, termos usados por Chiampi em seu artigo, todos eles procedimentos caros a alguns escritores latino-americanos das últimas décadas, é que pretendo desenvolver a noção de uma poética da sustentabilidade. Mas uma poética que deriva não de uma condição canônica já pré-determinada, como a que gozam os autores referenciados por Irlemar Chiampi (Manuel Puig, Rafael Luis Sánchez e Mario Vargas Llosa, só para mencionar os mais conhecidos), mas a de escritores cujos ecos de seus textos circulam mais livremente em esferas extra-academia. Textos cuja intenção, diferentemente da dos autores do *post-boom*, ao menos para os que cita Chiampi, supõem, em alguma medida ou em boa medida, a desvinculação do não abandono

¹⁰⁴ A propósito desse termo, diz o *performer* mexicano Guillermo Gómez-Peña sobre o interesse dos *performers*: “A reciclagem é nosso principal *modus operandi*” “El reciclaje es nuestro principal *modus operandi*” (2005, p. 203, grifo do autor).

da expressão erudita ou “alta”, tais como a elaborada prosa dos modernos e a complexa estrutura da narrativa do *boom* (CHIAMPI, 1996, p. 77). Para eles, muda-se o olhar em relação ao resíduo, mas de dentro do escopo da tradição e do cânone. Não fora dele, lugar onde se localizam os escritores cujos textos serão percorridos neste capítulo.

Mas como defender o valor do resíduo (matéria literária) a partir do que ainda é considerado lixo (como não literário)? Como?

Daí Antonio Prata, para além de optar por escancarar sua surpresa em relação à dinâmica da vida, em suas crônicas, caracterizando-se, por isso, como um perspicaz observador das maiores pequenezas e inutilidades do cotidiano e de um sem-fim de trivialidades que se passam nas relações interpessoais, invade (ele mesmo) – “em terceira pessoa pra falar de si próprio” – as orelhas de um de seus livros, talvez sabendo que muitos leitores costumam eleger a leitura de uma obra por meio de um passeio prévio que fazem pela capa, contra-capas, orelhas, prefácio, etc.. Na orelha de *As pernas de tia Corália*, diz coisas sem se importar muito com o risco de que elas incorram contra si próprio:

Sem saber jogar futebol e com uma performance sofrível até mesmo na queimada, Antônio Prata muito cedo abraçou a literatura. Aos seis anos, escreveu seus primeiros versinhos: *As árvores nascem, crescem... .. e se derrubam. Não quero ser árvore porque não quero que derruba eu!* Apesar do relativo sucesso, depois de “A árvore”, Antônio Prata abandonou definitivamente a poesia. Passaram-se oito anos até que o autor voltasse a ser poeta. Aos 14, escreveu um texto melodramático (mais pra melo do que pra dramático, diga-se de passagem) sobre a casa de infância que seria demolida para a construção de uma avenida. Ao lê-lo, a mãe e a irmã choraram tanto que Antônio decidiu dedicar-se para sempre ao humor. (...) No mais, prefere malpassado, acha truco um saco e escreve textos sobre si próprio em 3ª pessoa cada vez que lança um livro, o que denota algum desejo de identificação com os jogadores de futebol e sugere a necessidade de se vasculhar esse passado em sessões de psicanálise ou matricular-se num curso de danças de salão. E só.

Outra questão atrelada à prosa contemporânea das últimas décadas é a identificação de um mapa transdisciplinar que se desenha na estrutura dessas obras. Uma ecologia de saberes (sem hierarquizações de valor) que irrompe a cena da produção literária contemporânea, conformando o trânsito interdisciplinar que Ravetti já apontara como característica do “transgênero performático”.

Pedro Lemebel, em entrevista, admite o gosto por (ou a necessidade de) uma construção narrativa transdisciplinar ou transcultural, ao afirmar que: “Minha escrita é uma mistura de estilos, um gênero bastardo, um pastiche da canção popular, da biografia, do

testemunho, da entrevista, das vozes e dos sussurros da rua”.¹⁰⁵ Do trânsito pela cultura *hip hop* ao universo cultural caribenho, da utilização de ilustrações feitas pelo próprio autor, entre fotos de viagens, fragmentos de romances inconclusos, cartas e rabiscos em papéis, Lemebel vai construindo seu percurso literário em *Adiós mariquita linda*, por meio de uma postura solidária de inclusão de vozes, saberes e sujeitos, desenhando em sua obra um trânsito fluido e não menos complexo, feito de uma ecologia transdisciplinar, que acolhe o outro para com ele dialogar. “Prática interdisciplinar [que] mantém o literário numa posição de destaque – e não de hegemonia – diante dos demais discursos” (SOUZA, 1998, p. 194).

¹⁰⁵ LEMEBEL, 2010, s/p: “Mi escritura es una mezcla de estilos, un género bastardo, un pastiche de la canción popular, la biografía, el testimonio, la entrevista, las voces y los susurros de la calle. Con esos materiales, literarios o no, me muevo.”

5.1. Reemergência de subjetividades na e a partir da escrita performática: por uma estética relacional

Depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas. (BOURRIAUD, 2009, p. 39-40)

“É comum à cena literária contemporânea a publicação de autores estreantes cujo primeiro livro é uma compilação dos melhores momentos do seu *blog*, minuciosamente garimpado por um editor que quer apostar na projeção de novos nomes” (AZEVEDO, 2007, p. 45). Ou, ainda, como no caso de Antonio Prata, Marcelo Carneiro da Cunha, Efraim Medina Reyes e Fabrício Carpinejar, só pra citar alguns nomes, de reunião de textos (em sua maior parte, crônicas) que foram primeiramente publicados ou “ensaiados” no *Facebook* (caso de Efraim),¹⁰⁶ no *Twitter* (destaque para Carpinejar, que realiza isso por meio de publicações diárias de pequenas obras literárias construídas em até cento e quarenta caracteres),¹⁰⁷ em revistas para adolescentes (como a revista *Capricho*, na qual Prata publicou textos durante vários anos), em *sites* de revistas ou em *blogs* vinculados a jornais (*O Estadão* e, mais recentemente, a *Folha de S. Paulo*, sítios nos quais foram e são veiculadas crônicas de Antonio Prata;¹⁰⁸ o jornal gaúcho *Zero Hora*, que traz textos de Carpinejar) e em *blogs* pessoais, como o de Carpinejar.¹⁰⁹ A diferença da constatação de Azevedo é que muitos dos livros desses autores, para além da primeira publicação, são resultados da reunião ou de textos publicados nos meios acima apontados ou são *performances* verbais – orais ou escritas – (provisórias, fragmentadas, experimentais), como entrevistas e depoimentos, por exemplo, que não se limitam à formatação mais ou menos conclusiva do livro-obra que, geralmente, conhecemos.¹¹⁰

A publicização de textos literários na esfera *online* sem uma necessidade anterior de organizá-los em edições impressas revela uma tendência atual, assumida pelos escritores

¹⁰⁶ <http://es-la.facebook.com/people/Medina-Reyes/100000005155552>.

¹⁰⁷ <http://twitter.com/#!/CARPINEJAR>. Vale destacar que Carpinejar tem, até o presente momento, 02 de novembro de 2011, mais de 132.292 seguidores (leitores) em seu *Twitter*. Antonio Prata, mais de 10.089.

¹⁰⁸ <http://blogs.estadao.com.br/antonio-prata/> e <http://antonioprata.folha.blog.uol.com.br/>.

¹⁰⁹ <http://carpinejar.blogspot.com/>.

¹¹⁰ Sobre esse tema, sugiro a valiosa contribuição dada por Julio Daio Borges com o artigo “Publicar em papel? pra quê?”, veiculado na edição de julho de 2007 do *Suplemento Literário*, a partir do qual tenta demonstrar que publicar em livro pode ser uma “tremenda fria” e que o conceito de bom autor passa mais pela audiência *on-line* que pelos parâmetros da indústria editorial (BORGES, 2007, p. 14-15). Esse texto se encontra disponível, também, em: http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2277&titulo=Publicar_em_papel?_Pra_que?

contemporâneos, de retroalimentação da escrita no diálogo instaurado com os leitores que deixam seus comentários – alguns, também literários –, que enviam cartas de protesto ou apoio (exemplo dos leitores de Antonio Prata do *blog* de *O Estadão* e da revista *Capricho* e os do *blog* de Carpinejar), que mandam *e-mails* e interagem, por escrito, com esses escritores.¹¹¹ Algo que parece sinalizar para uma reemergência do sujeito (ou de sujeitos) a partir dessa “exposição radical do si mesmo da enunciação”, suscitada pela revalorização da experiência – como troca e não como herança – que vem ganhando força nas práticas de escrita da literatura contemporânea. “Escrita conversada”, segundo afirma Azevedo, a propósito de um estudo feito da escrita literária contemporânea publicada em ambientes virtuais como *blogs*, “que se desdobra em escuta” que “sugere a interlocução e exige a intersubjetividade” (2007, p. 52).

Esse tipo de texto literário, que funciona como uma “escrita conversada”, detonante da reemergência de sujeitos, pode estar relacionada com a ideia de *fábricas de presente*, expressão cunhada por Josefina Ludmer (2007) em seu texto *Literaturas postautónomas*. Essa expressão se refere à capacidade de a literatura chamada postautónoma fabricar presente com a realidade cotidiana (TV, *blog*, *e-mail*, *internet*). “Uma realidade produzida e construída pelas mídias, as tecnologias e as ciências. E uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação”,¹¹² afirma.

Na crônica “A vida não é sessão da tarde”, da obra *Estive pensando*, Antonio Prata conversa com seu leitor, ao abordar a questão da diferença entre a vida cotidiana, cheia de episódios de frustrações, decepções e injustiças, e a moral de 9 (nove) de cada 10 (dez) dos filmes norte-americanos que costumam passar na TV durante o horário da tarde. Uma moral envolta na expectativa certa da felicidade e da vitória do bem sobre o mal. No entanto, afirma:

A vida, ao contrário dos filmes de Hollywood e da novela das sete, é feita de mil e um episódios onde, no final, a gente se estrepa. E só podemos ser felizes e plenos se compreendermos que as coisas nem sempre funcionam do jeito que pensávamos ser mais justo, se aceitarmos a derrota como parte fundamental da vida e soubermos que há mais coisas entre o céu e a Terra do que mostra a nossa vão televisãozinha. (2003, p. 51)

¹¹¹ Segundo Ana Cláudia Viegas, “nas narrativas ‘pessoais’ criadas nos *blogs*, o papel do leitor também não é apenas o de um observador. O caráter ativo e criador de toda leitura se atualiza nos comentários trocados nos *posts*, nos *links* que levam de um *blog* a outro, numa escrita interativa, a diversas mãos, em espiral” (2008, p. 141).

¹¹² LUDMER, 2007, p. 3: “una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación”.

No capítulo “A interatividade”, da obra *Cibercultura*, Pierre Lévy faz menção à “possibilidade de reapropriação e de recombinação material da mensagem por seu receptor como parâmetro para avaliar o grau de interatividade de um produto” (1999, p. 79). Se partirmos da hipótese de que o leitor – graças a uma identificação e a um diálogo com certas localidades textuais, vistas como “fisicamente acolhedoras” (*ibidem*, p. 147) – é capaz de “erguer a cabeça e tornar a mergulhar” (BARTHES, 2003, p. 18) no texto que lê, poderia defender que essa interação produtiva, consequência da geração de sentidos (ou melhor, de textos ou narrativas efêmeras – ainda que criadas em um plano mental), colaboraria para a compreensão do conceito de texto narrativo como um corpo vivo, dinâmico, aberto, remodelável, que se constrói na e por meio da *performance*. Ou, ainda, quando da necessidade de o leitor realizar intervenções escritas concretas, nas margens das páginas de uma obra literária, entender o performático não somente como uma ação que se dá no âmbito do repertório, mas, também, no do arquivo.¹¹³

A propósito desse escrever cognitivo-sensório no aqui e agora do acontecimento da leitura literária dada na relação estabelecida com o texto performático, experiência irrepetível estabelecida no enriquecer âmbito da grupalidade, vale destacar o que afirma Denise Pedron:

A interação na performance, que nasce da relação entre a obra e o receptor, vai além da produção de leituras, para chegar à produção de ação. (...) Ela ocorre em nível mental, na disponibilidade de produzir sentidos através do acontecimento que se apresenta, e sensorial, ao estimular reações corpóreas de interação com dados que circulam, para serem vividos na experiência. (2006, p. 46)

Considerar a *performance* como um conceito relevante para repensar o estatuto da escrita literária contemporânea, dessa forma, nos levaria a considerar que “... a obra não está mais distante, e sim ao alcance da mão. Participamos dela, a transformamos, somos em parte seus autores” (LÉVY, 1999, p. 151). Essa afirmativa corroboraria a existência de um caráter performático na constituição de alguns textos, no ato da leitura de narrativas literárias, na medida em que confere relevância à “importância do ato coletivo aqui e agora” e ao “reencontro com a tradição do jogo e do ritual” (*ibidem*).

Isso não significa, no entanto, segundo Viegas, que o uso da primeira pessoa, identificável em muitas dessas narrativas contemporâneas, seja “uma volta substancialista de

¹¹³ Apesar de Diana Taylor afirmar que a relação entre “arquivo” e “repertório” não é “por definição antagonística ou de oposição, [para ela] o documento escrito tem reiteradamente anunciado o desaparecimento das práticas performáticas contidas na transmissão mnemônica. A escrita tem servido como uma estratégia de repúdio e de clausura das práticas corporificadas que proclama descrever” (2002, p. 20). Afirmar a qual o conteúdo desta tese se opõe, por admitir a existência de uma escrita literária performática ou encarnada.

um sujeito pleno”, mas uma “maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade, em que o eu perde sua coerência biográfica e psicológica, e a relação entre as noções de real e ficcional são problematizadas” (2010, p. 113-114). Esse *eu*, em outros termos, “não é um sujeito moderno, muito menos um indivíduo, é um dispositivo de enunciação coletiva”.¹¹⁴ Modo de sociabilidade que viabilizaria a formação de redes intersubjetivas de enunciação que possibilitariam a construção de narrativas a partir da quais fosse possível identificar a “exposição” de experiências. Fato que, segundo apregoou Walter Benjamin (1994, p. 202), já não seria mais possível depois do pós-guerra, pela pobreza da “experiência comunicável”, bem como pela perda da condição de exemplaridade e de sapiência que os antigos narradores possuíam.

No entanto, minha hipótese é de que não se trata de assumir, a partir da leitura que faço do *corpus* literário analisado nesta tese, uma postura nostálgica e pessimista dessa suposta condição de perda da capacidade de narrar e de ter experiências.¹¹⁵ Estar no lugar dessa perda ou dessa fratura não significaria a instauração da mazela ou do fim do constructo literário. Em função da maneira outra a partir da qual a experiência agora é construída e não mais simplesmente contada, abandono do *affair* pedagógico, é que a lógica composicional das narrativas contemporâneas mudou, precisamente pela declaração desavergonhada dos narradores de sua precariedade, de sua necessidade de alteridade e de sua condição de aprendiz interrogante:

Por não se considerar um sábio, cujas práticas e reflexões exemplares poderiam servir de guia a possíveis discípulos, o narrador contemporâneo sabe que grande parte de sua experiência é resultado de imagens de experiências alheias, que também flutuam no mundo da simulação. O narrador é um aprendiz que talvez não chegue a mestre: trabalhando com uma multiplicidade de signos e atribuições, será incapaz de ordenar tantas diferenças em uma única e definitiva lição de vida.

O contador de histórias da atualidade, ao se constituir também como biógrafo, roteirista, leitor, dramaturgo, ator bibliotecário e editor, cria um simulacro de enciclopedismo e a ilusão de um saber amplo e apto a responder às várias interrogações do fazer literário. Na realidade, trabalha com fragmentos de saber e narrativas que perguntam mais do que respondem. A natureza da experiência do mundo contemporâneo faz a ficção interrogar-se constantemente sobre seu próprio estatuto e sua função social.¹¹⁶

¹¹⁴ PALMEIRO, 2008, p. 3: “no es un sujeto moderno, mucho menos un individuo, es un dispositivo de enunciaci3n colectivo”.

¹¹⁵ Segundo Viegas (2010), a experiência que emerge a partir das narrativas contemporâneas veiculadas em ambiente *online* (como *blogs*) não se relaciona com as “tradições tecidas por e transmitidas para uma comunidade, nem pretende ter caráter exemplar”, tal e como as narrativas às quais Benjamin faz menção.

¹¹⁶ PEREIRA, 2001, p. 30: “Al no considerarse un sabio, cuyas prácticas y reflexiones ejemplares podrían servir de guía a posibles discípulos, el narrador contemporáneo sabe que gran parte de su experiencia es resultado de imágenes de experiencias ajenas, que también fluctúan en el mundo de la simulaci3n. El narrador es un aprendiz que quizás no llegue a maestro: trabajando con una multiplicidad de signos y atribuciones, será incapaz de ordenar tantas diferencias en una única y definitiva lecci3n de vida.

Penso nessa necessidade de alteridade a partir do que refletiu Ravetti a propósito do “transgênero performático”: “entre o ser em si e o **ser para outro**, entre o mostrar e o refletir sobre o mostrado” (2003a, p. 84, grifo meu) e a partir da expressão “o outro em si”, de Bourriaud (2009, p. 71), quando tratava de pensar a estrutura formal das obras do artista cubano Felix Gonzalez-Torres, cujo paradigma central gira em torno da simbologia não antagônica do número dois. Uma paridade artística harmoniosa pautada na inclusão, e não mais na lógica da completude entre opostos e dessemelhantes.

Essa “performance autoral” ou escritural, presente nas narrativas das últimas décadas, colocaria em xeque, segundo aponta Azevedo, a noção de autor e as relações entre texto e vida (2007, p. 47). Mesclar ficcionalidade com a construção de uma crônica de si e vice-versa, impossibilitando a dissociação entre vida e obra, ocasionaria, nesse sentido, o aparecimento, nesses textos, do desenvolvimento de temas tais como as frustrações decorrentes das investidas amorosas e sexuais e suas “ilhas” efêmeras de prazer (Lemebel) e da observação do cômico-trágico das mais variadas e cotidianas ações humanas, como fumar e se reunir no boteco para beber cerveja (Prata). Figurações de si ou *performances* figuradas de subjetividades que desestabilizariam não só a noção de autoria (AZEVEDO, 2007, p. 49), mas, fundamentalmente, a impossibilidade da exemplaridade da experiência. Experiência que, na contemporaneidade, não pode mais tomar como referencial a vida vivida em sua totalidade, mas, sim, uma “exemplaridade do que é incompleto” (SANTIAGO, 2002, p. 58).

Exemplo notório é o do escritor chileno Pedro Lemebel, cuja expressão mais inconformada e crítica de si mesmo (suas mazelas, vícios e tendências sexuais) – a *performance* desse *eu* – marca, veementemente, a sua obra literária, conformando um modo de produção comunicativo a partir de uma estética relacional que visa muito mais à violência do que ao conforto, precisamente porque a “performance de um texto sobrepõe à palavra acomodada nas linhas do papel e a confronta com o histórico, o ritual íntimo deflagrado, a memória do corpo, os traumas, a desconstrução dos sistemas e hegemonias de pensamento” (RODRIGUES, 2010, p. 164). Sobre isso, diz Efraim Medina Reyes, em texto duplamente ensaístico e literário, compilado em obra de Beatriz Rezende:

El contador de historias de la actualidad, al constituirse también como biógrafo, guionista, lector, dramaturgo, actor bibliotecario y editor, crea un simulacro de enciclopedia y la ilusión de un saber amplio y apto a responder a las varias interrogaciones del hacer literario. En realidad, trabaja con retazos de saber y narrativas que preguntan más de lo que contestan. La naturaleza de la experiencia del mundo contemporáneo hace que la ficción se interrogue constantemente sobre su propio estatuto y su función social”.

escrever é violentar, sair de si para entrar na mente do outro e movimentar coisas. Com minhas palavras pretendo sacudir conceitos, comover e excitar. **Quem escreve se exhibe e tenta seduzir, o que implica medir forças com o leitor.**¹¹⁷

Escrever é um ato pessoal, um segredo que desejamos compartilhar com o resto do mundo, por isso não deveríamos nos queixar quando esse mundo nos cobre.¹¹⁸

Quando Medina Reyes afirma que a tarefa da literatura é violentar, para comover e excitar o leitor, talvez seja aí a via de acesso, o canal possível para a ocorrência de uma reemergência de subjetividades ou de uma construção de processos de subjetivação, por meio desse efeito estético resultante do processo de leitura cuja escrita tem intenção abertamente declarada de envolver o leitor na realidade da narrativa (que, no final das contas, é e será uma miscelânea de variadas “realidades” ou “realidades parciais” – a do autor, a de personagens inventados e a de figuras de carne e osso, a do leitor e a de outras vozes que vão surgindo no transcurso do texto literário). Não haveria interesse, nesse sentido, pela busca de uma verossimilhança da descrição representativa literária,¹¹⁹ mas uma busca de si próprio, que vai se reverberando, na medida do desnudamento dessa que é, também, busca por si mesmo – que nada mais é do que uma construção –, do sujeito autoral.

Retomar a idéia de pluralidade, para a cultura contemporânea nascida da modernidade, significa **inventar modos de estar-juntos**, formas de interações que ultrapassem a fatalidade das famílias, dos guetos do tecnoconvívio e das instituições coletivas que nos são oferecidas. Não podemos dar prosseguimento à modernidade a não ser superando as lutas que ela nos legou: **em nossas sociedades pós-industriais, o mais urgente não é mais a emancipação dos indivíduos, e sim a da comunicação inter-humana, a emancipação da dimensão relacional da existência.** (BOURRIAUD, 2009, p. 84, grifo meu)

Antonio Prata mobiliza, de maneira constante, o leitor, em suas crônicas, exercitando a realização do “ser para o outro” ou do “outro em si”, a partir da explanação do vivenciar certas “trivialidades” da cotidianidade urbana, que definem, para melhor ou pior, cada uma de nossas existências. Na crônica “Marteladas”, do livro *Meio intelectual, meio de esquerda*, ele confessa (enquanto escuto, levemente sobressaltada, hoje, manhã de domingo, e escrevendo tese, meu vizinho usando uma furadeira) a angústia sofrida por ter que suportar, resignado, o ritmo dos marreteiros de uma obra que se iniciava no apartamento acima do seu:

¹¹⁷ REYES, 2005, p. 71, grifo meu: “escribir es violentar, sacar de sí para entrar en la mente de otro a mover cosas. Con mis palabras pretendo sacudir conceptos, conmover y excitar. Quien escribe se exhibe e intenta seducir lo cual implica medir fuerzas con el lector”.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 74: “Escribir es un acto personal, un secreto que deseamos compartir con el resto del mundo así que no deberíamos quejarnos cuando ese mundo nos pida cuenta”.

¹¹⁹ Sobre isso afirma Efrain: “a realidade é estúpida e, portanto, inapreensível”. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=IdQWnxcT3UE>.

Eu trabalho madrugada adentro, justamente por causa do silêncio. Às três da manhã a TIM não me liga para oferecer planos, a Mastercard não me avisa que minha conta está “há 26 dias em aberto, senhor” (...) Isso até semana passada, pois agora as marretas ressoam dentro e fora da minha cabeça, eu sou um zumbi e as palavras estão todas espalhadas pelo mundo.

É um mundo injusto. É proibido ouvir a “Cavalgada das Valquírias” ou “Sheena Is A Punk Rocker” depois das dez da noite, mas nada impede que o vizinho de cima destrua seu apartamento a marretadas a partir das nove da manhã. (2001, p. 63)

A partir de exemplos como esse é que tenho a impressão de que o sujeito fragmentado e descentrado – cultuado pela pós-modernidade (JAMESON, 1991, p. 26) – tem recuperado, na contemporaneidade, um protagonismo promovido pela explosão de *eus* enunciativos na e a partir da literatura contemporânea, na e a partir da linguagem. Relação entre sujeito e linguagem sobre a qual Severo Sarduy, no final dos anos 1970, dizia:

tratar o *sujeito* é tratar da *linguagem*, ou seja, pensar a relação ou coincidência de ambos, saber que o espaço de um é o do outro, que em nada a linguagem é um puro *prático-inerte* (como pensava Sarte) da qual o sujeito se serve para se expressar, mas ao contrário, que esta o constitui, ou se se quiser assim, que ambos são ilusórios. (1979, p. 27, grifos do autor).

Justamente o que Canclini sinaliza, em *Diferentes, desiguais e desconectados*, quando chama a atenção para o início de um tempo de reconstruções menos ingênuas de lugares e indivíduos, em função da redescoberta ou recriação do sujeito promovidas pelas artes (2005, p. 30).¹²⁰

Redescoberta do leitor que Ricardo Piglia atribui à escrita literária, na obra *O último leitor*, ao entender que ela “dá ao leitor um nome e uma história, retira-o da prática múltipla e anônima, torna-o visível num contexto preciso, faz com que passe a ser parte integrante de uma narração específica” (2006, p. 25). Na relação vivencial instaurada entre autor/escrita e entre leitor/escrita, dentro da perspectiva da *performance*, o leitor ganha visibilidade, quando é inserido e se vê inserido como parte responsável pela narração literária.

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (BOURRIAUD, 2009, p. 20)

Esse caráter relacional e interativo do texto literário performático, desenvolvido nesta tese, vale lembrar, quando da análise das nomenclaturas “narrador performático” e

¹²⁰ Guardadas as devidas proporções, esse protagonismo do sujeito na contemporaneidade se assemelharia, a partir do advento da Modernidade, à emergência do homem como medida das coisas, passando a ser, segundo Bickel, sujeito e objeto de seu conhecimento e tendo, por isso, existência (2004, p. 25).

“arquivos performáticos” depreendidas da leitura analítica do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector, e contraposto às ideias de individualidade e autonomia mencionadas por Bourriaud, que se encontra, em boa medida, regido por uma “dicção loquaz e coloquial, embalada por um ritmo quase de conversação” (AZEVEDO, 2007, p. 51), que cria uma demanda real para quem o lê é o que parece garantir seu êxito junto à audiência. Isso parece apontar para uma demanda contemporânea de interatividade cuja lógica é regida por um jogo democrático de direito à fala e a partir da qual tanto o texto quanto o leitor serão sujeitos atuantes.

Pacto performático gerador de uma rede de intersubjetividades que ocorrerá como decorrência da existência de um jogo entre esses atores e que se vê focada no descentramento ou no deslocamento de centros, noção para a qual o filósofo Jacques Derrida, em conferência intitulada “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, proferida na Universidade de Baltimore, em 1966, já nos chamava a atenção, quando dizia: “... para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, *na* estrutura e *fora* da estrutura. Está no centro da totalidade e, contudo, dado que o centro não lhe pertence, a totalidade *tem o seu centro noutra lugar*” (2002, p. 230, grifos do autor).

Encontro ecos dessa ideia derridiana no texto “O ato criador”, de Marcel Duchamp, de 1965, no qual discorre sobre a participação da recepção na elaboração da Arte, quando afirma que: “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (1975 p. 74). Daí fica fácil entender o que diz Bourriaud, ao falar da obra de arte na contemporaneidade, do processo de sua construção e da relação que ela estabelece como seus espectadores:

A forma predomina sobre a coisa, os fluxos, sobre as categorias: a produção de gestos prevalece sobre a produção das coisas materiais. Hoje, os espectadores são levados a entrar em “módulos temporais catalisadores”, em vez de contemplar objetos imanentes fechados em seu mundo de referências. O artista chega a se apresentar como um universo de subjetivação em andamento, como *manequim* de sua própria subjetividade: ele se torna o campo de experiências privilegiadas por toda a história da modernidade. (2009, p. 145)

Essa lógica relacional presente na dinâmica estética da escrita performática busca, portanto, a partir de variados estímulos (humor, afronta, sátira, etc.), criar uma rede discursiva viva, uma rede fluida de discursividades, porque se funda em deslocamentos de centros que, ora terá o centro localizado no texto impresso na página, ora nos textos que vão sendo formulados, pelo leitor, durante o processo de leitura. Emergências de subjetividades que não

são somente a razão de ser da escrita literária, mas a razão da implicação, também corpórea,¹²¹ que os leitores têm diante delas por serem “tão contundente[s] que absorve[m] a mirada de quem o *especta*” (RAVETTI, 2003b, p. 32, grifo da autora).

Diante disso é que refletir sobre as implicações da noção de *performance* na escrita literária poderia ser um caminho possível para responder à pergunta formulada pela professora Maria Antonieta Pereira: “Que formas textuais resistirão para manter a conexão entre narradores e leitores na atualidade?” (PEREIRA; SANTOS, 1999, p. 70). Acredito, fortemente, que as narrativas performáticas poderiam ser uma dessas formas textuais, porque trazem à tona, retomam e fazem projetar outras e infinitas realidades, criando um vínculo de intimidade entre o objeto livro e a recepção. Relação que resultaria na possibilidade de visualização da cena – a que Sérgio Araújo de Sá faz menção, em sua tese de doutoramento – na qual “a ficção literária estaria na mesma sala onde estivessem televisão, cinema, rádio, jornal, revista, internet” (2007, p. 41).

O escritor uruguaio Tomás de Mattos, ao ser interpelado com a seguinte questão: “ficções se realizam?”, expõe, no livro *Palavras ao sul*, um ponto de vista que reforça a argumentação da existência de reemergências de *eus*, promovidas a partir de uma fruição literária, quando defende a liberdade do leitor para exercer e gozar plenamente “de seu direito de ‘reescrever’ o sonho que só lhe foi induzido” (*apud* PEREIRA; SANTOS, 1999, p. 136). *Proto-histórias*, tal como as narrativas performáticas, que se comportariam, segundo Mattos:

como plantas em um bosque ou tumores em um corpo, [que] afloram lenta ou rapidamente em nossas consciências e reclamam sua transformação em texto para invadir outra mente. Lamber nossas próprias chagas é, talvez, o melhor modo de lamber as chagas daqueles que, se nos conhecêssemos, seriam nossos amigos íntimos. (1999, p. 133)

Se parto da aceitação do fato de que o leitor, durante o contato com um texto performático, recupera, mentalmente, suas *chagas*, é capturado por uma espécie de indução de sonhos, transformando textos em outros textos, por haver colocado em cena o seu *eu* ou *eus*, sejam eles desenhados a partir de uma projeção do que foi, do que é ou do que gostaria que fosse, posso concordar, sem oferecer resistência, com a afirmação de Tomás Mattos, quando diz que: “... não há nenhuma arte que transforme, no grau intenso em que o faz a literatura, o

¹²¹ Segundo Cecilia Palmeiro, a propósito da leitura que faz do texto “Literaturas posautônomas”, de Josefina Ludmer (2007): “As literaturas pos-autônomas, estas em particular, se propõem como modos de experiência dirigidos à sensação, à ordem do corpo, capazes de produzir algum tipo de mutação na ordem da subjetividade”. No original: “Las literaturas postautônomas, estas en particular, se proponen como modos de experiência dirigidos a la sensación, al orden del cuerpo, capaces de producir algún tipo de mutación en el orden de la subjetividad.” (2008, p. 2).

destinatário da obra em co-autor da mesma. Nenhuma o incita a uma exploração mais ativa de seu contexto e de sua própria intimidade” (1999, p. 138).

A escrita performática, diante disso, seria uma saída interessante para o determinismo da passividade que os *mass media* têm imposto à vida cotidiana dos sujeitos (SÁ, 2007, p. 10-11), conforme afirma Sérgio Araújo de Sá. “Se o olhar é o sentido privilegiado hoje” (*ibidem*, p. 18), na pseudo-interação com esses suportes de comunicação, a escrita performática, fundamentada no signo da interação, proporcionaria a esse consumidor uso produtivo da visão, na medida em que, a partir de uma dinâmica estética de reemergência de *eus*, lhe convocaria a construir pensamento crítico, produzindo, assim, conhecimento sobre si mesmo e sobre o mundo em que vive. Constatação essa que me faz discordar, em absoluto, da descrença de Sérgio, ao afirmar que: “se viva ainda estiver, a literatura já não é mais o que era. Vale pouco. Valora pouco” (*ibidem*, p. 41).

Permitir que mais e mais leitores dessa sociedade midiática conheçam o potencial interativo desse tipo de escrita literária seria uma maneira de lhes oferecer a chance de construir palavra (produzir discurso a partir de uma necessidade de refletir sobre sua condição como ser humano contemporâneo) pelo pacto que trará com outras palavras – a do texto literário performático. Palavras essas que, definitivamente, não pretendem se encerrar em si mesmas, aprisionar-se no universo do livro (falando sozinhas).

Não se trata de compreender essa relação a partir do binômio emissão/recepção. A escrita e/ou a leitura performática remete(m) a uma concepção de escrita e leitura em diálogo, em retroalimentação. Quem emite não está só emitindo, está, também, respondendo, porque o texto dá mostras de que deseja o leitor e de que o inclui, permitindo que ele sinta que o texto está construído a partir de um devir e que esse devir influencia tanto a escritura quanto o seu processo de percepção. Quem a recebe, não a recebe passivamente; faz todo esse processo de leitura em rede, de modo relacional, buscando, construindo e reconstruindo sentidos, configurando o que chamaríamos de práticas de escritas mais dialógicas.

Narrativas como as performáticas têm se projetado, portanto, no panorama literário atual, menos como uma tentativa de criar um escopo ficcional autônomo, fechado em si mesmo, do que como uma expressão artística que incentiva a realização de intercâmbios de subjetividades entre distintos *eus*, ficcionais ou não, que emergem e/ou submergem a partir da e na página literária. Reverberações ou reemergências de *eus* potencializados por uma estética da representação e da percepção literária que se encontra em consonância com uma experiência cultural mundializada ou transnacionalizada, que sofre interferências contínuas de fluxos midiáticos e mercadológicos. Isso porque, apesar do estilhaçamento da realidade atual,

que, segundo o escritor Sérgio Sant'Anna, “levaria à necessidade de uma escrita em fragmentos” (*apud* SÁ, 2007, p. 46), há, ainda, a vontade de interlocução a partir desses detroços. Uma interlocução fundada não a partir de um projeto totalizante de sentidos, ou de uma visão onde a Arte teria autonomia, mesmo porque, segundo Ludmer, em muitas narrativas do presente, chamadas, por ela, de *pós-autônomas*, “é possível ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produz”¹²².

¹²² LUDMER, s/d, p. 4. “puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce”.

5.2. Ecologia dos saberes: por uma prosa transdisciplinar

Tomei emprestada a expressão “ecologia dos saberes” do livro *Renovar a teoria inventar a emancipação social*, do cientista social português Boaventura de Sousa Santos, porque percebi que noções como coordenação, diálogo e contaminação eram abertamente defendidas, em detrimento de outras, como subordinação, dependência, homogeneidade e hierarquização. Nessa obra, Boaventura de Sousa Santos tenta combater a monocultura dos saberes que ocasionaria “epistemicídio”(s), ou “morte de conhecimentos alternativos” (2007, p. 29). Essa prática, habitualmente, segundo ele, contrai o presente, descredibilizando, relegando à marginalidade ou destruindo realidades e práticas sociais outras (conhecimentos populares, indígenas, camponeses, urbanos) que costumam se situar fora dos domínios do conhecimento defendido pela Ciência ocidental.

Boaventura de Sousa Santos lança mão desse conceito, segundo ele mesmo esclarece, não como modo de desautorizar as ciências, mas para fazer um uso contra-hegemônico da ciência hegemônica (2007, p. 32). Isso significaria, para ele, a real possibilidade de “ampliação do presente”, para nele incluir mais experiências advindas de outros saberes que serão postos, a partir dessa perspectiva, em diálogo permanente com o saber científico (*ibidem*). Mas ele recorda que, dessa nova maneira de pensar a sociedade, será produzida “uma enorme quantidade de realidade que não existia antes. Vamos nos confrontar com uma realidade mais rica, ainda muito mais fragmentada e caótica” (*ibidem*, p. 38).

Encontro eco dessa maneira menos autoritária e mais aberta de conceber a configuração social quando me disponho a pensar o estatuto transdisciplinar e transcultural do literário na contemporaneidade e a partir dele ler obras como *Adiós mariquita linda*, do escritor chileno Pedro Lemebel. Em Pedro Lemebel, por exemplo, agregada aos gêneros escriturais mais tradicionais, podemos perceber a apropriação de ecos de outros mais marginalizados, provenientes da rua, de canções populares, como o bolero,¹²³ do universo cultural do indígena inserido na cultura ocidental, do homossexualismo proletário introduzido, a duras penas, na lógica do mercado da sobrevivência, do universo noturno da urbe e seus personagens cheios de desejo, fome e ritmo, todos lutando contra as contingências impostas

¹²³ A obra *Adiós mariquita linda* tem por título o nome de uma canção mexicana interpretada por cantores como: Gigliola Cinquetti, Plácido Domingo, Nat King Cole, etc..

pela bota massacrante da falta de oportunidades de trabalho e pela discriminação cultural. Por isso, *Adiós Mariquita linda*¹²⁴ pode ser considerada, em boa medida, uma obra povoada:

por sujeitos e suas práticas, homens e mulheres, seus trabalhos e ofícios, seus sonhos e projetos, seus pensamentos e esperanças, mas que como não foram privilegiados nas representações literárias, acabaram sendo, por isso, lidos como estranhos, diferentes, engraçados. (RAVETTI, 2007, p. 171)

Na crônica “O abismo iletrado de uns sons”,¹²⁵ dessa obra, Lemebel relata a complexa, senão impossível, transposição do universo simbólico pré-incásico, composto por desenhos, o “alfabeto zoomorfo”, códigos orais e hieróglifos, “outra linguagem difícil de transferir para a lógica da escrita”,¹²⁶ para a lógica do alfabeto espanhol que amordaçou o canto da oralidade e seu choro. Impossibilidade de transposição desses códigos orais (murmúrios entre dentes, silabeios imprecisos, os chsss dos “esses”) que “colocam nervoso o policial de guarda que as deixa [as índias nas alfândegas das fronteiras] passarem com seu contrabando tagarela”:¹²⁷

Para além da margem [entretanto] há um abismo iletrado. Uma selva cheia de ruídos, como feira clandestina de sabores e cheiros e palavras estranhas que sempre estão mudando de significado. Palavras que se pigmentam somente no coração de quem as recebe. Sons que se camuflam na dobra do lábio para não serem detectados pela escrita vigilante. (*ibidem*, p. 86-87)¹²⁸

Na crônica “Ojeras de trasnochado mirar”, Pedro Lemebel discorre sobre “o tarifado namorar na praça”¹²⁹ dos adolescente pobres de Santiago, “jovens, de quatorze, quinze ou dezesseis abris”,¹³⁰ cujo “envolvimento com o mercado da moda sempre funcionou

¹²⁴ *Adiós mariquita linda* teve sua primeira edição publicada em 2006, pela editora espanhola Mondadori. Trata-se do sétimo livro publicado pelo chileno Pedro Lemebel, composto por 18 (dezoito) crônicas autobiográficas (além de outras 10 (dez) intituladas, pelo autor, “resumideros”), ilustrações e fotografias feitas por ele mesmo e por amigos seus, além de uma sinopse de romance, 4 (quatro) cartas e um glossário de termos usados pelo autor.

¹²⁵ “El abismo iletrado de unos sonidos”.

¹²⁶ LEMEBEL, 2006, p. 85: “otro lenguaje difícil de transferir a la lógica de la escritura”.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 86. “ponen nervioso al policía de guardia que las deja [...] pasar con su contrabando parlanchín”.

¹²⁸ *Ibidem*: “Más allá del margen [sin embargo] hay un abismo iletrado. Una selva llena de ruidos, como feria clandestina de sabores y olores y raras palabras que siempre están mutando de significado. Palabras que se pigmentan solo en el corazón de quien las recibe. Sonidos que se camuflan en el piegle del labio para no ser detectados por la escritura vigilante”.

¹²⁹ *Ibidem*: p. 157: “el tarifado enamorar en la plaza”.

¹³⁰ *Ibidem*: “púberes, de catorce, quince o dieciséis abriles”.

como a desculpa que justifica suas voltinhas prostitutas à caça de algum viado que, por uma rabada rápida, os presenteie com seu sonho Lee, Adidas ou Soviet”:¹³¹

Se tinham quinze, quatorce ou vinte, dava na mesma, a rua vagabunda e suas olheiras de transnotado mirar os tinham tornado homens à força, os tinham sexualizado antes que chegassem à zona, talvez em seus carretéis drogados aspirando cola, nas ruelas do vagabundeio juvenil onde os maiores trepavam nos menores desesperados pelo delírio químico do tolueno. (*ibidem*)¹³²

Um “mapa carnal à venda na vitrine do puteiro cidadão” (*ibidem*, p. 158)¹³³ que revela “pequenos nômades excluídos da educação, ciganos de rua que estacionam momentaneamente sua homoerótica na penumbra de uma cidade triunfal, iluminada pelo mercado canibal da oferta e da demanda” (*ibidem*, p. 159),¹³⁴ demonstrando, ironicamente, que “ser estuprado não é terrível quando já se nasce violentado pela crueldade social” (*ibidem*).¹³⁵

Esse percurso solidário traçado por Lemebel pelo universo indígena, proletário e homossexual (que também é o seu) revela a marca da condição ideológica e vivencial da palavra e do discurso semelhante ao que Ravetti constatou quando discorreu sobre o percurso pessoal-comunitário e vice-versa, atravessado por certas narrativas performáticas contemporâneas, tais como a do escritor argentino Haroldo Conti. Diz Ravetti:

a performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa. Esse trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos que atuam como resíduos culturais que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem... (2007, p. 166)

O trânsito pessoal-comunitário, que evita a contração do presente e a preponderância da monocultura dos saberes no plano literário, por exemplo, pode se dar por meio do que Giorgio Agamben chamou de profanação de dispositivos. A literatura, segundo esse filósofo, seria um dos tantos dispositivos a partir dos quais saberes e poderes são controlados, modelados e determinados. Somente a partir de uma restituição do uso, da

¹³¹ *Ibidem*: “encandilamiento con el mercado de moda siempre ha funcionado como la excusa que justifica sus caminatas prostibulares a la caza de alguna marica que, por um culeo rápido, les cumpla su sueño Lee, Adidas o Soviet”.

¹³² “Si tenían quince, catorce o veinte, daba lo mismo, la calle putinga y sus ojeras de trasnochado mirar los habían hecho hombres a la fuerza, los habían sexualizado antes de llegar a la plaza, tal vez en sus carretes drogas aspirando pegamento, en las caletas del vagabundeio pelusón, donde los mayores montaban a los menores desesperados por el delirio químico del tolueno”.

¹³³ “mapa carnal que se vende en la vitrina del puterío ciudadano”.

¹³⁴ “pequeños nómades excluidos de la educación, gitanos callejeros que estacionan momentáneamente su homoerótica en la penumbra de una ciudad triunfal, iluminada por el mercado canibal de la oferta y la demanda”

¹³⁵ “ser violado no es terrible cuando se nace violentado por la crudeza social”.

construção e da apropriação do literário ao âmbito do comum – isto é, do não sagrado ou daquele domínio restrito aos escolhidos da “cidade letrada” –, seria possível “liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum” (AGAMBEN, 2009, p. 44). Realizar, em outros termos, um modo de produção narrativo heterogêneo, pautado pela partilha dos saberes, seria uma via, a meu ver, de abalar as vias hegemônicas encontradas no dispositivo “literatura”.

A ideia apresentada por Ravetti (2007), que elucida a possibilidade da existência de experiências que passam pelo percurso pessoal-comunitário e vice-versa, a partir do componente performático, parece estar atrelada à ideia de uma retroalimentação necessária, de uma espécie de rede atemporal de conexões culturais construídas a partir de diferentes lugares de enunciação. Atemporalidade no sentido que Agamben confere à relação entre passado e presente, quando sustenta o argumento da inapreensibilidade da luz do presente, o que ele denomina “escuro da contemporaneidade”, que seria justamente o lugar para onde se volta a atenção do contemporâneo. A apreensão integral dessa luz estaria comprometida, embora sua compreensão não, uma vez que a sombra desse escuro, ao se projetar sobre o passado, faria com que este se voltasse para o entendimento do invisível do presente:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por este fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (2009, p. 72)

Valer-se de um procedimento ecológico no texto literário que, segundo Boaventura de Sousa Santos, “não se apresente como monocultural, porque o monoculturalismo é sempre uma ideia de força” (2007, p. 78) seria um modo de resistência aos processos de assujeitamento decorrentes da aplicação da lógica disciplinar mencionada por Foucault – que metaforizaria o luto pelo fim da modernidade a partir da “busca de figuras arcaicas, de formas marginalizadas pelo progresso e pelas grandes utopias, a reivindicação do ex-cêntrico e periférico” (CHIAMPI, 1996, p. 85). Exercício que produziria novas formas de percepção do real mais acordes com o quadro intercultural e multifacetado de interesses do sujeito contemporâneo e com a energia rebelde e emancipatória (portanto, libertária) presente nessas formas de construção literária. A propósito disso, convém recordar o que lucidamente aponta Carlos Brandão:

O cosmopolitismo cultural e social deste início de século 21 permite o avizinhamo de tradições e práticas epistemológicas e sociais diversas, mesmo antagônicas, e concepções de mundo que excedem a tradição hermenêutica ocidental, a racionalidade eurocêntrica e as grandes teorias e sistemas científicos, artísticos, morais, éticos e religiosos. Essa imensa diversidade de experiências sociais não pode ser explicada por uma teoria monolítica e universal, mas apenas por um trabalho de “tradução” e transdisciplinaridade capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre experiências, práticas, teorias e sistemas possíveis sem destruir suas identidades. (2008, p. 22)

Em outros termos, interessa-me explicitar, por meio dessa relação mútua entre tempos passados e presentes, interconectando suas narrativas e discursos, vozes e silêncios, uma estética ecológica necessária. Mais que entender o performático apenas sob o viés de recuperação de comportamentos, ousaria dizer que, para além do resgate de narrativas de culturas silenciadas, de textos não escritos (negação da amnésia improdutiva), os textos performáticos se fundariam nesse movimento de devir produtivo entre distintas dicções culturais, conformando a marca transdisciplinar do performático.

Um procedimento literário como o apresentado acima se coloca numa lógica alternativa ou contra a hegemônica do fazer artístico e apresenta uma versão do objeto artístico pela contaminação de suas bases. O que não provocaria, como se costuma crer, sua desautorização ou seu descrédito. Até porque “o objeto literário encontra-se, há muito tempo, desprovido da aura” (SOUZA, 2002, p. 86) e porque o diálogo transdisciplinar se dá muito mais na perspectiva de uma partilha do sensível do que na de uma rasura epistemológica decorrente da abertura para a interlocução entre os saberes.

Convém, no entanto, a partir da abertura que Carlos Antônio Leite Brandão oferece para o termo interdisciplinaridade, quando permite que ele se aproxime da lógica do transdisciplinar, ao renomeá-lo de “interdisciplinaridade transdisciplinar” (2008, p. 25), ampliar um pouco mais os parâmetros a partir dos quais estou compreendendo a existência de uma prosa de caráter transdisciplinar na literatura latino-americana das últimas décadas. Segundo ele, “a interdisciplinaridade ultrapassa as disciplinas, mas sua finalidade também permanece inscrita na pesquisa disciplinar” (*ibidem*, p. 25). A transdisciplinaridade, ao contrário:

Parte tanto da avaliação de se ter passado o tempo das grandes sínteses, sistemas e revoluções quanto de uma espécie de “universalidade negativa”, na qual se desconfia de toda completude, de toda homogeneidade cultural e científica universal e de uma teoria demasiado geral. Daí a necessidade de ela ser pensada como tradução. (*ibidem*, p. 27)

O diálogo entre saberes ou entre disciplinas, propiciado por essa prosa transdisciplinar, resulta na transformação desses saberes ou disciplinas, como afirmado

anteriormente, não em uma grande síntese, mas a partir de uma deformação que resulta na aparição de algo que é externo a eles, “uma espécie de terceira língua sem a qual nenhuma tradução é possível” (*ibidem*, p. 27), já que a transdisciplinaridade “não pretende dominar as outras disciplinas, e, sim, abri-las ao que as atravessa e as ultrapassa” (*ibidem*, p. 26). E nesse diálogo transdisciplinar, obviamente, haverá abertura, é preciso ressaltar, ao “‘indisciplinado’, conformando-se e contagiando-se reciprocamente, a começar pelo que lhes é marginal ou periférico” (*ibidem*, p. 27).

Eneida Maria de Souza afirma que, com a retomada da tradição da interdisciplinaridade, no final dos anos setenta, os estudos em Literatura Comparada começaram a tentar “diminuir a fratura causada pela especialização monotemática e fechada e partir em busca de uma maior integração disciplinar” (2002, p. 40). Especialização defendida, por muito tempo, pela crítica literária que “insistia na defesa de uma especificidade da literatura no meio de outras manifestações culturais” (*ibidem*, p. 82). Mentalidade que vem sendo ruída, no entanto, a partir da observância do nível microfísico e subatômico do universo astrofísico, em substituição à manutenção do hierarquizado universo aristotélico e medieval:

Mudança de parâmetros homologatórios que vem ocorrendo no interior das ciências, como a crise da física clássica, da ciência moderna, da epistemologia cartesiana e de seus paradigmas e procedimentos basilares, como o reducionismo, a causalidade, a simplicidade (idéias e regras claras e distintas) e o determinismo. (BRANDÃO, 2008, p. 21)

Segundo Eneida Maria de Souza, “com o *boom* teórico trazido, pelo Estruturalismo, a partir dos anos 1950, as Ciências Humanas retomam as lições saussurianas e elegem o paradigma linguístico como articulador dos discursos, realizando, nas várias áreas de saber, o trânsito interdisciplinar para a construção de diferentes objetos de estudo. A Antropologia de Lévi-Strauss, a Psicanálise de Lacan, a Leitura Sintomal de Althusser, para citar apenas algumas tendências, contribuem para o diálogo que a crítica literária francesa irá manter com outros campos do conhecimento. Embora a maioria dos críticos respondesse pela fidelidade ao objeto da literatura e à descrição semiológica e linguística do literário – em substituição à análise estilística e filológica –, o intercâmbio disciplinar foi bastante praticado, destacando-se, entre eles, Roland Barthes e Julia Kristeva, responsáveis pela abertura do texto literário à análise psicanalítica e semiológica, à ampliação do conceito de texto, pela introdução da categoria da intertextualidade, de origem bakhtiniana” (2002, p. 69).

Essa tendência à especialização da Ciência moderna, segundo Olga Pombo, remonta ao século XIX, contexto em que se acreditava que o todo poderia ser recuperado a

partir da soma de seus fragmentos. No entanto – elucida Olga –, estamos diante de uma transformação epistemológica em curso, exigida pela Ciência contemporânea, que começa a perceber a complexidade inerente ao fragmentário, levando-nos a tomar consciência de que o todo não é a soma de suas partes. Daí decorreria a necessidade de se “olhar para o lado para ver outras coisas, ocultas a um observador rigidamente disciplinar” (2005, p. 8), porque:

Sem interesse real por aquilo que o outro tem para dizer não se faz interdisciplinaridade. Só há interdisciplinaridade se somos capazes de partilhar o nosso pequeno domínio do saber, se temos a coragem necessária para abandonar o conforto da nossa linguagem técnica e para nos aventurarmos num domínio que é de todos e de que ninguém é proprietário exclusivo. (*ibidem*, p. 11)

Essa lógica ecológica solidária de construção do conhecimento, que parece ter sustentado, também, a “busca de uma arte integrativa que escapasse aos moldes disciplinares”, (COHEN, 2004, p. 50) empreendida por muitos artistas de diferentes linguagens durante o século XX, um modo experimental de sociabilidade entre os saberes que pode ser identificado na textualidade literária de algumas narrativas contemporâneas, decorre do fato de que:

tem-se atualmente uma relação que não se pauta pela subordinação mas pela coordenação e contaminação entre os discursos. Heterogêneos por natureza, os enunciados se imbricam, se diferenciam e se reconhecem desprovidos de qualquer traço hierárquico em relação aos demais. O enfraquecimento, portanto, da autonomia de cada discurso impede que o literário seja colocado na berlinda e em situação precária no interior da economia discursiva. O nível de contaminação entre eles possibilita, dessa maneira o livre trânsito e doações contínuas”. (SOUZA, 1998, p. 194)

A economia discursiva da literatura latino-americana das últimas décadas estaria submersa não mais na racionalização de meios, mas em um imbricamento produtivo, fruto de um movimento *trans* de registro e comunicação de saberes, que também é marca do transgênero performático. Versatilidade que enfatizaria um descentramento dos lugares dos saberes em favor de um caráter performático de construção do real, expandindo ainda mais suas possibilidades.

5.3. Por uma poética da sustentabilidade

Para Graciela Montaldo, literatura é aquilo que “se lança no vazio e que realiza grandes projetos com materiais mínimos, que abarca a totalidade e a grandeza a partir do mais despojado”.¹³⁶ A partir desses termos, é possível iniciar minha argumentação sobre a produtividade do sustentável no campo literário contemporâneo, considerando que “reciclar permite (re)experimentar os desajustes e os fracassos que os Grandes Relatos provocaram em sua implantação nos mundos periféricos” (CHIAMPI, 1996, p. 85).

Por isso, não rara é a sensação de banalização na cena literária contemporânea, por não mais nela identificarmos narradores oniscientes (que se sobrepõem a seus personagens, por saberem tudo deles, controlá-los) ou personagens heróicos que realizam grandes feitos, incitando suspiros de personagens e leitores. Nela, encontramos, ao contrário, um sem-fim de sujeitos falidos, confusos e perdidos, vagabundeando por aí, em busca de um tema qualquer, algo que não os faça sucumbir ao pus das mazelas pessoais e coletivas, que os faça sentirem-se mais cômodos em meio ao caos e à sensação de solidão.

O sustentável no campo literário viria na esteira da perspectiva duchampiana de dar novas funções para os materiais, permitindo que qualquer coisa seja objeto de interesse artístico, a partir do momento em que é imbuída, pelo empenho do artista, de significados outros, graças à negação dos convencionalismos semânticos a ela corriqueiramente atribuídos. Em seu texto “O caso de Richard Mutt”, de 1917, Duchamp diz:

Quanto a se o Sr. Mutt fez ou não a fonte com suas próprias mãos, isso não tem importância. Ele a ESCOLHEU. Tomou um artigo comum da vida, o arranjou de forma a que seu significado utilitário desaparecesse sob um novo título e um novo ponto de vista – criou um novo pensamento para este objeto. (1917, s/p, maiúscula do autor)

Por isso, pensar que estímulos externos provenientes de materiais ou objetos inusitados possam engendrar novas formas de criação artística no campo literário corresponde, também, a considerar o que Allan Kaprow, em um texto que homenageia Jackson Pollock, defende:

Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos

¹³⁶ MONTALDO, 2005, p. 152. “se lanza al vacío y que realiza grandes proyectos con los materiales mínimos, que abarca la totalidad y la grandeza desde lo más despojado”.

em torno de nós mas ignoramos, **como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos, encontrados em latas de lixo**, arquivos policiais e saguões de hotel; vistos em vitrines de lojas ou nas ruas; e percebidos em sonhos e acidentes horríveis. Um odor de morangos amassados, uma carta de um amigo ou um cartaz anunciando a venda de Drano; três batidas na porta da frente, um arranhão, um suspiro, ou uma voz lendo infinitamente, um flash ofuscante em *staccato*, um chapéu de jogador de boliche – tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta. (COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 44-45, grifo meu)

Movidos por uma inspiração que encontrava material artístico na realidade sócio-histórica, muitos dos grandes poetas modernos, como, por exemplo, o escritor português Fernando Pessoa, apropriaram-se de símbolos externos provenientes da rápida modernização das cidades, bem como das consequências positivas e negativas do progresso industrial (explosão demográfica nas cidades, poluição, marginalização urbana, etc.) para a seleção de elementos que configurariam muitos de seus textos. Um exemplo clássico do uso desse referencial simbólico cotidiano na literatura desse período pode ser identificado no poema *Ode Triunfal*, publicado, pela primeira vez, na *Revista Orpheu*, marco inicial do Modernismo português, em 1915. Nele, observa-se um uso recorrente de signos semióticos que encontravam na realidade social imediata um contraponto inevitável: “rodas”, “engrenagens”, “túneis”, “máquinas”, “motor”, etc..

Mas o que isso tem a ver com a substância literária da prosa contemporânea ou com os textos que muitos escritores estão produzindo no século XXI? Muita coisa, em minha opinião. Os elementos usados como motivos para a elaboração desses textos, não obstante, não se afastaram muito da lógica de escolha que utilizavam os escritores do século anterior. Natural, nesse sentido, identificar, em muitas obras contemporâneas, menção à atual sociedade informatizada e tecnologizada, submersa “até o pescoço”, na lógica dos meios de comunicação de massa (principalmente, a TV e a *Internet*) e, em certa medida, na esteira (ou na contramão) da ideologia do capitalismo consumista. A diferença, no entanto, residiria no fato de que muitas das publicações literárias deste século têm sido resultado de publicações esparsas em *blogs* dos próprios escritores ou vinculados a meios de comunicação de massa; em revistas ou jornais em versão eletrônica ou impressa, em páginas da *web*, como *Facebook*, etc., que, posteriormente, são reunidas em obras compactas e que o olhar direcionado a esses elementos do cotidiano, tal e como foi possível apreender das afirmações de Kaprow e Duchamp, acima transcritas, os transfigura em algo distinto do que habitualmente tem-se costume de encontrar.

Até aqui, tudo o que afirmei parece bastante previsível. Importante, no entanto, observar que muitos escritores contemporâneos, como Antonio Prata, têm produzido curiosas narrativas, a despeito de esse último declarar, em controvertida, porém não menos divertida

afirmação, no prefácio de sua obra de 2004, *O inferno atrás da pia*, que já não há mais nada a ser dito depois de Cervantes – uma vez que esse, em sua opinião, já se apoderou praticamente [de] todas as idéias disponíveis na face da Terra para compor sua novela, obrigando os escritores do futuro a se digladiarem em torno de umas migalhas de invenção” (2004, p. 6) –, restando, para os escritores atuais, apenas sobras e restos como substância para a criação literária.

E foi pensando precisamente nessa metáfora do que sobra, do lixo – matéria-prima de interesse do *chiffonnier* (o catador dos trapos produzidos pela sociedade parisiense do século XIX), presente nos poemas baudelairianos,¹³⁷ bem como de muitos¹³⁸ textos do escritor mato-grossense Manoel de Barros, que vislumbrei um possível caminho para pensar as temáticas sobre as quais se debruçam escritores latino-americanos das últimas décadas, como Antonio Prata.

Esse esforço performático por extrair uma poética das coisas mais inusitadas, explorar uma potência narrativa de imagens, elementos, temas, em princípio, imprevisíveis, parece configurar, em minha opinião, uma tendência literária que caminha na contramão da que opta por um engessamento interpretativo do material ou pelo uso recorrente de um *locus* semântico pré-determinado: meio lícito de evitar o esgotamento dos sentidos atribuídos às coisas por meio de clichês semânticos.¹³⁹ “Comportamento performático da escrita” que, segundo Graciela Ravetti, “é sempre reticente a ser domesticado, age contra a automatização da percepção e o congelamento do movimento e, sobretudo, recusa enterrar o que se revolta quando se pretende apagá-lo” (RAVETTI, 2009b, p. 982).

Um esforço composicional literário dessa ordem, cujos princípios norteadores são, em boa medida, semelhantes aos do pensamento ecológico sustentável (tão em pauta nas discussões sobre o esgotamento dos recursos naturais e a consequente necessidade de rechaçar uma conduta social de consumo desenfreado e do descarte não consciente) deseja evitar, a meu ver, uma espécie de naturalização das significações. Procedimento que só poderia ser

¹³⁷ Sugiro a leitura do poema “O sol”, da parte “Quadros parisienses”, da obra *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, no qual o eu lírico (possivelmente, o *chiffonnier*) sinaliza sua predileção pelas sobras, quando afirma “farejar por tudo os acasos da rima”, acordando tanto “rosas” quanto “vermes” e aureolando inclusive “a coisa mais abjeta” (2002, p. 96-97).

¹³⁸ No poema “Matéria de poesia”, Manoel de Barros chama atenção para o fato de que o verdadeiramente importante e produtivo para o literário pode residir naquilo que desprezamos, eliminamos e consideramos sem valor, porque, segundo ele: “Tudo aquilo que a nossa / civilização rejeita, pisa e mija em cima, / serve para poesia” (2007, p. 13); “O que é bom para o lixo é bom para a poesia” (*ibidem*, p. 14) e “As coisas jogadas fora / Têm grande importância / - como um homem jogado fora” (*ibidem*, p. 14).

¹³⁹ Além de Antônio Prata, há vários outros escritores latino-americanos que seguem, mais ou menos, a mesma tendência escritural. Entre eles: o escritor chileno Pedro Lemebel, o mexicano Mário Bellatín, o uruguaio Rafael Courtoisie, os brasileiros André Sant’Anna e Marcelo Mirisola.

combatido, seguindo a lógica da sustentabilidade, na medida em que haja um deslocamento da leitura interpretativa habitualmente dada a certos objetos do cotidiano para lhe conferir outras possibilidades interpretativas, ainda que sejam, em sua maioria, inusitadas e descabeladas. Tal e como insistiam, nos anos cinquenta, os poetas concretistas, que objetivavam fazer arte por meio da valorização daquilo que, de algum modo, explicita Décio Pignatari no poema “Interessere”:

Na vida interessa o que não é vida
 Na morte interessa o que não é morte
 Na arte interessa o que não é arte
 (...)
 Em tudo interessa o que não é tudo
 No signo interessa o que não é signo
 Em nada interessa o que não é nada
 Interessere. (2004, p. 220)

É sabido que o uso de um procedimento literário desse tipo não pode ser, de forma alguma, tomado como privilégio exclusivo deste século, mas sim o são a ênfase e os sentidos que lhe são associados, como sugerimos nesta tese. Já no início do século XX, o escultor e pintor francês Marcel Duchamp inaugurava, com a emblemática obra *La fontaine* (o controverso vaso sanitário masculino), de 1917, e assinada com o pseudônimo R. Mutt, uma forma diferente de lidar com o que, até então, era rotulado como arte. O que fez o *ready-made* nas artes visuais, segundo Lúcio Agra, foi “questionar a própria natureza do signo artístico”, a partir do uso de “objetos que não pudessem despertar o menor interesse artístico” (2004, p. 64), o mesmo esforço que parecem empreender alguns textos literários contemporâneos, entre os quais alguns do brasileiro Antonio Prata. Textos que realizam uma espécie de *desencontro da palavra com a ideia*, a partir de uma composição narrativa baseada numa lógica a que Adalberto Muller Júnior chamou *desarranjo semântico*, que ofereceria ao leitor a possibilidade de um *novo aprendizado das coisas*.¹⁴⁰ Lógica consoante à que tinha o músico norte-americano Jonh Cage, que, nos anos 1960, acreditava que: “essa experiência do não-conhecimento é mais útil e mais importante do que a noção renascentista de saber A B C D E F o que se está fazendo” (1985, p. 42).

A obra *As pernas da tia Corália*, de Antonio Prata, publicada em 2003, por exemplo, coloca em prática a lógica acima exposta já na seleção de suas epígrafes que vão corajosamente de um trecho da famosa obra *O jogo da Amarelinha*, do escritor argentino Julio

¹⁴⁰ Expressões usadas por Adalberto Muller Júnior na orelha da obra *Matéria de poesia*, de Manoel de Barros, sexta edição.

Cortázar; passando pelo grupo musical estadunidense REM; pelo apresentador e dono do canal de TV *SBT*, Sílvio Santos, dono da frase “Quem quer dinheiro?”; por um tal Seu Araújo, cuja citação vale a pena transcrever: “Computação e inglês, jovem. Hoje em dia tudo o que você precisa saber é isso, vai por mim: computação e inglês” e, finalmente, por uma exclamação (!) que o escritor atribui a Cervantes.

Mas em que essas referências da cultura de massas e da cultura livresca, presentes nas referidas epígrafes, me fazem pensar? Que a ideia de bom e ruim, o que serve e o que deve ser rejeitado,¹⁴¹ tem se desvanecido, dando lugar ao tudo, ao inesperado. Absolutamente tudo pode se converter em matéria-prima para a literatura deste século, porque o sistema que regerá sua semântica se relacionará muito mais com uma perspectiva einsteiniana (da relatividade da leitura e da produção das coisas, segundo o ângulo de observação do espectador, do leitor, do criador, etc.) do que a newtoniana (de uma ordenação previsível e lógica dos eventos). (COELHO NETO, 2001, p. 26). Essa postura diante dos objetos e das coisas, que busca, neles, novos sentidos, ainda que vá à contramão de uma demanda por significações prontas, aponta John Cage, parece ser um meio lícito para simbolizar esse turbilhão multirreferencial que experienciamos na contemporaneidade:

As pessoas ainda pedem definições, mas agora é tranqüilo que nada pode ser definido. Muito menos a arte, seus propósitos, etc. Não estamos certos nem sobre cenouras (se elas são o que pensamos que são, quão venenosas elas são, quem as desenvolveu e em que circunstâncias). (1985, p. 9)

Uma berinjela, por exemplo, é a principal matéria da narração do primeiro texto, intitulado “Reflexões sobre a planta ovo: uma babaganuch existencial”, do livro *As pernas de tia Corália*, cujo narrador, afirmando desconhecer a existência de dito legume, se vê estupefato diante dele, tentando escolher, entre as opções que ele mesmo enumera, a melhor definição para aquela “beleza negra de superfície lisa e brilhante” que surgiu diante de seus olhos “numa bela tarde de março” (PRATA, 2003, p. 2):

- A) Objeto Surrealista IV, de M. Duchamp
 - B) Bexiga inflável, de látex e pigmento negro
 - C) Bonecas russas – daquelas que vêm umas dentro das outras – ainda sem receber a pintura final
 - D) Ovo fossilizado de pterodátilo
- Mas nunca, jamais, marcaria a alternativa....

¹⁴¹ Esses e outros duplos antagônicos, “simetrias dicotômicas” me remetem à noção de “razão metonímica” formulada por Boaventura Santos que se fundamenta na ideia de uma totalidade reducionista e hierárquica que tende a contrair o presente, deixando de fora realidades consideradas irrelevantes (2007, p. 27).

... E) Planta originária da Índia, pertencente à família das solanáceas (*Solanum meloena*) e cujo fruto tem largo emprego na alimentação humana. (*ibidem*, 2003, p. 3)

Após assumir a última opção como a que naturalmente aceitaria os demais seres humanos, o narrador desse texto resolve empreender uma série de novas interpretações sobre dito objeto, a partir da realização de experiências “científicas” na banheira de seu apartamento, que poderiam provar inusitados usos e funções para a berinjela. Tal e como fazem as crianças que, na falta de brinquedos pré-fabricados (as que ainda têm a sorte de experimentar essa ausência), ressignificam uma série de objetos, transformando-os em motivos para se divertirem:

O que percebi, olhando as fatias do fruto sobre a água, foram as maravilhas que se produzirão com a aplicação da berinjela num ramo em que até hoje ela nunca foi empregada: a engenharia (e indústria) náutica.

Poucos minutos depois eu estava na banheira, com todo o nosso estoque de berinjelas da semana (três), lápis, papel e alguns pesos (três potes de iogurte de 125 g cada). As experiências só confirmaram as minhas expectativas: a berinjela (uma berinjela média, de 19 cm de comprimento, com perímetros de 23 cm e 15 cm, nos pontos de maior e menor largura) não só bóia, como pode sustentar um peso de 270g, aproximadamente. Isso significa que, para fazer boiar um recém-nascido (de três quilos), são necessárias 11 berinjelas. Para um bebê de mais ou menos dois anos (ou oito quilos) são necessárias 37 berinjelas, e para fazermos uma embarcação capaz de sustentar um homem (ou mulher) de 70 quilos, serão necessárias 260 berinjelas médias. (*ibidem*, p. 4-5)

Essa lógica composicional a que nomeei “poética da sustentabilidade”, que lança mão do residual como matéria-prima literária, graças a uma nova maneira de percepção das coisas, a uma forma outra de apreendê-las, apreendê-las, parece-me bastante semelhante à lógica temática dos textos literários publicados em *blogs*, tal como o demonstrou Luciene Azevedo. Em seu artigo, ela nos chama a atenção para o fato de que do “exercício cotidiano do registro de impressões banais, o comentário leve sobre coisas sem muita importância” (2007, p. 51), presente nos textos veiculados nos *blogs* [e em textos como os de Antonio Prata], decorreria em a pouca valorização de sua produção.

Mas, lendo Hélio Oiticica, tranquilizo-me e consigo vislumbrar que esse movimento semântico – o que rejeita a naturalização das significações – empreendido por Prata sobre a matéria literária, no fragmento literário transcrito anteriormente, é menos da

ordem da transformação ou da superposição do que o da performance ou o do deslocamento criativo dos usos previsíveis de determinados materiais.¹⁴² Diz Oiticica:

Esse toque do artista na matéria não é superposição. O artista não superpõe, subjetivamente, conteúdos, que dessa maneira seriam falsos. Na dialogação do artista com a matéria, fica o seu movimento criativo, e é daí que se pode dizer que nasce um conteúdo; conteúdo indeterminado, informulado. Esse processo não é também uma “transformação”, pois transformação implica transformar algo em alguma coisa, transformar algo plasticamente; mas esse “algo” não existe antes, e sim nasce simultaneamente no movimento criativo, com a obra. (1986, p. 22)

Dito deslocamento performativo dos significados dos materiais pode ser também identificado no texto “Debaixo de nossos narizes: livre tratado de semiótica experimental”, publicado na obra *O inferno atrás da pia*. Nessa narrativa, Prata parte, inicialmente, da ideia recorrente que se tem sobre a imagem de um filósofo, quase sempre carregando uma barba, para fazer uma série de “especulações filosófico-capilares” (2004, p. 96) sobre os possíveis significados que essa reunião de pelos pode ter. Entre elas, a seguinte: “[a] barba funciona como uma espécie de proteção entre a pessoa e o mundo. Sem barba, a realidade começa logo ali onde termina a epiderme. Com ela, temos o rosto e, só então, depois daqueles centímetros de acolchoamento natural, a realidade” (*ibidem*, p. 94).

Essa tendência interpretativa dos materiais, que tenta evitar um tipo de “leitura pastoral e canonizada, de cunho iluminista e positivista, imposta por séculos de racionalização” (RAVETTI, 2009b, p. 979), também pode ser identificada no texto “Você já viu uma soja?”, da obra *Estive pensando*, reunião de textos que Antonio Prata publicou, durante anos, na revista para adolescentes *Capricho*. Nesse texto, Prata tenta argumentar a inexistência desse grão, chamando-o de “lenda urbana”, por duvidar, fortemente, da possibilidade de que possa ser transformado em tantos produtos diferentes, como leite, carne, queijo e óleo (2003, p. 16).

Nesta mesma obra, encontraremos, ainda, 2 (duas) crônicas “As coisas que não existem” e “Pra que serve a cueca?”, na qual, na primeira delas, a personagem Paulo Werneck, segundo Prata, “um colecionador de curiosidades”, se ocupará em elaborar uma lista de coisas que não existem, tais como um “chester vivo”, um “filhote de pomba” ou um “japonês mendigo” e, a segunda, como o próprio título já diz, dedicar-se-á a “entender” a

¹⁴² Dois exemplos de artistas que seguiriam, em minha opinião, essa tendência de uso produtivo dos materiais na composição artística, incluindo em suas composições artísticas os dejetos da sociedade capitalista, são o fotógrafo e artista plástico brasileiro Vik Muniz e o escultor francês Pierre Matter.

função das cuecas e de suas etiquetas: “Até aquele dia, na minha lógica de 5 anos, a única razão da existência das cuecas sobre a face da terra era proteger as costas do pinicar torturante das etiquetas das calças. Qualquer coisa no mundo, portanto, podia ter etiqueta, menos cuecas!” (*ibidem*, p. 37).

No texto “Privada II: um olhar crítico”, da obra *Douglas e outras histórias*, de 2001, Antonio Prata formula bizarras elucubrações sobre o *design* dos vasos sanitários, justificando a escolha de dita temática a certa tendência da historiografia contemporânea em se ocupar de temas da cotidianidade do ser humano:

Já há algum tempo a historiografia contemporânea vem se distanciando daquelas análises épicas, cheias de heróis, e tomando uma abordagem mais cotidiana da história, mais próxima do homem comum. Hoje há temas de estudo como: “Ei, você: a história e evolução da piscadela no ritual de acasalamento, da Grécia aos dias de hoje”, “Governos sinistros: os grandes líderes canhotos da península escandinava”, e “Tropeços e arrotos, a função das gafes na diplomacia moderna”.

Diante de tão interessantes e inusitados temas, portanto, não me acanho de apresentar o meu. Na verdade, não se trata de um assunto, mas de um método de estudo. Mais, de uma verdadeira guinada epistemológica: proponho uma análise antropológico-social, histórica e psicológica das privadas. Não ria. (*idem*, 2001, p. 66, grifos meus)

Dedicando-se a esse objeto, não tão cultuado pelo campo literário do circuito canônico ortodoxo, Antonio Prata relacionará seu formato e funcionamento hidráulico ao caráter de diferentes povos, entre eles: norte-americanos, alemães e brasileiros. Porque, segundo ele:

Todos nós estamos sujeitos, em maior ou menor grau, a problemas desse tipo. Não tenho nem coragem de fazer as contas para saber quanto tempo nós gastamos com tampas que não param e descargas que não levam. Mas sei que, se pudemos demonstrar que a principal causa do poder norte-americano foi a otimização de suas privadas, e que o holocausto foi resultado, principalmente, da cerâmica dos vasos germânicos, não será difícil deduzir que nosso subdesenvolvimento deve muito às características das nossas canhestras privadas. (*ibidem*, p. 72-73)

Fica explícito, nos exemplos acima apresentados, que a lógica da sustentabilidade, identificável na construção de narrativas literárias como as de Antonio Prata, encontra-se fundamentalmente pautada no exercício livre da imaginação. Mas não de uma imaginação louca, como muitos a rotulam, mas de outra, que “des-razoa”. Tal como explicou Zumthor, a imaginação “em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis conseqüências, ela o faz trabalhar” (2007, p. 106). Fazendo as coisas “trabalharem” e expandindo performaticamente suas possibilidades de manipulação, manuseio, leitura, uso, Prata realiza

uma narração ficcional suscitada pela produção de um “saber lúdico” advindo da “soberana liberdade que a infância possui ao desdobrar-se sobre um conhecimento” (*ibidem*, p. 103).

A partir dessa pequena incursão por alguns dos textos do ainda jovem escritor brasileiro Antonio Prata, bem como pela emergência, na materialidade literária contemporânea, desse narrador, espécie de *flaneur* contemporâneo, devo, sem mais delongas, concordar com o que ouvi da professora Ana Pizarro, numa visita feita à minha faculdade:¹⁴³ “já não é mais possível analisar a literatura contemporânea com o mesmo instrumental teórico com que se analisou grande parte da literatura já canonizada”. Seria a relação entre literatura e *performance*, entendida como operador teórico, um desses caminhos?

¹⁴³ O referido encontro entre a pesquisadora chilena Ana Pizarro e os pesquisadores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG aconteceu às 14 horas do dia 15 de setembro de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG, sob a coordenação das professoras Graciela Ravetti, Marli Fantini e Sara Rojo.

5.4. Poética da deriva: “desinvención de la modernidad”

Para percorrermos o claro e o escuro do tempo presente, a partir da consciência de que esse presente da contemporaneidade tem “vértebras quebradas”, segundo afirma Agamben, e por nos localizarmos precisamente no “ponto da fratura”, é que necessitamos coragem. Coragem para ser “ser capaz de não manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (2009, p. 65).

Nessa compreensão residiria a “poética da deriva”, uma lógica possível de organização da narrativa contemporânea performática, que tem ressonâncias fortes com o que Agamben adjetivou “intempestividade” e “anacronismo”. Espaços a serem trilhados, e não linhas para serem lidas. Uma pulsão discursiva em direção a uma construção do texto literário que, muitas vezes, só faz ensaiar sua fratura, apresentando, por isso mesmo, sua potência criadora. Um querer-ser-textual sem pretensões totalizantes, sem complexos de superioridade ou sem advogar essa errônea crença numa suposta vocação de totalidade e conservação, que costumam atribuir à escrita, quando contraposta à *performance* (TETTAMANZY, 2010, p. 149). Em outras palavras: “uma arte menos propensa a realizar obras que desenhar ‘experiências’”.¹⁴⁴

Essa característica foi retratada no terceiro capítulo desta tese, quando da análise do romance *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer, obra marcada pelo viés do experimentalismo (temporal e espacial) com a linguagem, resultado da mistura entre diferentes modos de pensabilidade e visibilidade artísticos. Pedro Lemebel, em *Adiós mariquita linda*, realiza essa fratura, na medida em que a configuração tipográfica de sua obra já é, em si resultado de um emaranhado de gêneros textuais. Uma configuração narrativa em torno de divagações, de elucubrações que giram em torno de um saber-ser-literário que não pode ser mais do que a ausência de si mesmo. Lances (falsos? verdadeiros?) de despreocupação estética? Movimento de errância textual empreendido pela escrita performática que se contrapõe ao modo tradicional a partir do qual a criação artística estava pautada.

Entendo, aqui, a escrita performática como linguagem, a partir da negação de sua presença como objeto (concepção idealista), espécie de “apoteose negativa de seu estatuto de coisa” (SARDUY, 1979, p. 147), que viria desestruturar qualquer tentativa de manutenção de um *status quo* aurático para a obra de arte – legado da Modernidade. Como ação, como

¹⁴⁴ LADDAGA, 2006, p. 161: “un arte menos propenso a realizar obras que a diseñar ‘experiencias’”.

movimento, a escrita performática desinventaria a Modernidade, na medida também em que assumiria seu caráter de impureza, de contaminação com outros discursos, de abertura para a captação do residual, “uma vontade de ultrapassar os limites dos suportes tradicionais – físicos e simbólicos – e de abraçar o compromisso da obra em aberto, *work in progress*. Restos entendidos a partir da concepção de Cecilia Palmeiro, que os entende como “zonas do real”, por partir de uma compreensão de realidade como instância fragmentária por definição. Eles não seriam mais, segundo ela, metáforas, mas, sim, “elementos de realidade imediata que não aspiram a elevar-se à altura de material estético sublimado, mas sim a manter esse estatuto de resto, debris, lixo”.¹⁴⁵

Assumir o espaço do livro menos como instância “livro-suporte” e mais a partir da noção de “livros-livres”,¹⁴⁶ nomenclatura formulada por Ricardo Corona a propósito do estudo que faz da escrita poética performática do escritor argentino Arturo Carrera, marcaria o lugar da estética literária das últimas décadas, por meio da qual os escritores seriam, apropriando-me da definição de Reinaldo Laddaga:

Figuras de artistas que são menos os artífices de construções densas de linguagem ou os criadores de histórias extraordinárias, que produtores de ‘espetáculos de realidade’, consagrados a montar cenas nas quais se exibem, em condições estilizadas, objetos e processos dos quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais.¹⁴⁷

Do ponto de vista de Corona, o espaço da escrita performática seria localidade de liberdade, de potência (2010, p. 34), ainda que sob a égide da deriva, ou mesmo da ambiguidade, tal qual a concebeu Agamben, a propósito das noções de claridade e obscuridade intrínsecas à experiência da temporalidade contemporânea. Porque, segundo Sarlo: “o romance mostra uma espécie de cansaço do narrador com sua própria trama, que é um cansaço (contemporâneo) da ficção”.¹⁴⁸ Cansaço que só poderá ser vencido valendo-me de uma expressão de Palmeiro, por meio da apropriação no escopo literário do “caráter performativo do sentido” (2008). Na medida em que o movimento empreendido – essa poética da deriva – para evitar um esgotamento ainda maior dos significados dos objetos for

¹⁴⁵ PALMEIRO, 2008, p. 2: “elementos de realidad inmediata que no aspiran a “elevarse” a la altura de material estético sublimado, sino a mantener ese estatuto de resto, debris, trash.”

¹⁴⁶ Apropriando-me das palavras de Ricardo Corona, “livros-livres” seriam “[l]ivros que se liberam do seu lugar literário para descobrir palimpsestos de sentidos e nas frinchas da significação para fazer toda diferença diante do cadáver da escritura” (2010, p. 32).

¹⁴⁷ LADDAGA, 2006, p. 166: “figuras de artistas que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de ‘espectáculos de realidad’, consagrados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales”.¹⁴⁷

¹⁴⁸ SARLO, 2007, p. 46: “La novela muestra una especie de cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción”.

regido por uma dinâmica estética do movimento, da ação de alterar, de reciclar, porque já não há mais um referencial externo sobre o qual falar e, sim, um uso desses referenciais como substância (uma das muitas) que comporão uma reformulação da categoria de realidade. Talvez porque já não haja mais necessidade da busca do sentido da vida, tal e como Lukács atribui ao romance moderno.

Essa poética da deriva pode ser identificada nos textos de Pedro Lemebel, na medida em que, a despeito da existência de uma dimensão mais politizada do relato literário, é possível perceber, também, a paralela presença de outra mais, muito comprometida com a errância do *desejo ciudadano*,¹⁴⁹ e suas peripécias em busca dos prazeres da carne. Vera Figueiredo denominou essa lógica escritural *Estética ambígua*, por identificar a possibilidade de ao menos dois tipos de leituras apresentados em um mesmo texto literário: “uma que permite ao leitor comum o divertimento de superfície e, outra, que exige do leitor especializado [o *leitor performer*] a astúcia de ir além das facilidades aparentes” (2003, p. 89).

Na crônica “Se chamava José”,¹⁵⁰ na qual o escritor Pedro Lemebel nos conta a história da personagem José, espécie de representante do sonho de milhares de chilenos, nascidos na região sul desse país, que se lançam à capital “atraídos por este vagalume de neón”,¹⁵¹ “farejando a ilusão de um trabalhozinho, um bico, um quebra-galho, qualquer coisa para não voltar ao sul derrotado”,¹⁵² identifico esse paralelismo narrativo (mescla do sério e do despojado) ou ambiguidade estética neste fragmento:

Moro na rua, comentou, faz um ano que cheguei e trabalho nos ônibus e percorro Santiago de lado a lado, oferecendo Chocopandas no verão ou amendoim no inverno e faz frio como agora, tá frio pra caralho, me disse, batendo queixo, dando dente com dente; na verdade dente com cárie, porque seu esquivo sorriso brilhava como lâmpada pobre com várias luzes queimadas. (...) Caminhemos, sugeri com a língua de arpão que seguiu palavreando seus passos. (...) Aonde vamos?, atreveu-se a perguntar. Pra minha casa, pro meu coração (...) Tem chuveiro? Claro que sim, respondi, imaginando esse corpo avelã envernizado pela água. E assim, ao chegar, o vi em *strip-tease* de outono, retirando, um por um, seus deteriorados trapos. Seu cheiro óxido de amarga selva encheu o banheiro; enxugou-se na toalha, apoderando-se da casa inteira. Era forte o cheiro de jaula de circo que tinha José, quando entrou na minha vida. Era denso o perfume de sua carne arrepiada pelo carinho dos meus dedos ao ensaboá-lo, ao espumar o galho veludo de seu trópico cabo. Ao esfregá-lo, a quebrada de sua entreperna se distendeu como uma moça menstruando.¹⁵³

¹⁴⁹ Lemebel utiliza essa expressão, que significa “desejo cidadão”, na crônica “Anacondas en el parque” (ver: LEMEBEL, 1997, p. 13-14) de sua obra *La esquina es mi corazón, corpus* literário de estudo de minha dissertação de mestrado, defendida na FALE/UFMG em 2007. A primeira edição dessa obra é de 1995.

¹⁵⁰ LEMEBEL, 2006, p. 15: “se llamaba José”.

¹⁵¹ “atraídos por esta luciérnaga de neón”.

¹⁵² “olfateando la ilusión de una peguita, un pituto, un trabajo, cualquier cosa para no volver al sur derrotado”.

¹⁵³ LEMEBEL, 2006, p. 15-16: “Vivo en la calle, me comentó, hace un año que llegué y trabajo en las micros y recorro Santiago de lado a lado ofreciendo Chocopandas si es verano o maní si es invierno y hace frío como ahora, que putas que está helado, me dijo tiritando, dando diente con diente, en realidad diente con carie, porque su esquiva sonrisa brillaba cual lámpara pobre con varias luces quemadas. (...) Caminemos, le sugerí con la

Por essa razão, dou as mãos, fraternalmente, à Josefina Ludmer um pouco para tentar provisoriamente responder a essa demanda que não cessa de aparecer acerca da produção da literatura performática latino-americana das últimas décadas: “mas isso é literatura?”.¹⁵⁴ Questão que se interpõe a todo instante, porque o lugar da escrita performática é o da errância e da inquietação, marcas fundantes dessa deriva que subjaz à experiência estética e que resultam na formação de narrativas com forte marca de provisoriedade e de instabilidade, justamente por não estarem pautadas nos elementos que sempre fundaram a história tradicional das ideias, tais como a significação, a originalidade, a unidade de uma obra, de uma época ou de um tema e as significações ocultas (FOUCAULT, 2005, p. 54).

lengua de arpón que siguió palabreando sus pasos. (...) ¿Adónde vamos?, se atrevió a preguntar. A mi casa, a mi corazón (...) ¿Hay ducha en tu casa? Claro que sí, le contesté imaginando ese cuerpo avellano vidriado por el agua. Y así, al llegar, lo vi en strip-tease de otoño desprenderse uno a uno de sus lacios trapos. Su olor óxido de amarga selva llenó el baño, se enjugó en la toalla apoderándose de la casa entera. Era fuerte el olor a jaula de circo que tenía José cuando llegó a mi vida. Era denso el perfume de su carne erizada por el estruje de mis dedos al jabonarlo, al espumarle el racimo velludo de su trópico mango. Al refregare la quebrada de su entrepierna que apenas distendió como una niña menstruando”.

¹⁵⁴ Sobre esse questionamento, vale a pena recordar o que afirma Guillermo Gómez-Peña sobre a *performance*: “El objetivo no es ‘gustar de’ ni siquiera ‘comprender’ el performance, sino crear un sedimento en la psique del público” (2005, p. 206).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que virá depois da performance? (...) Na nossa leitura, pensamos que o “depois da performance” já chegou. Essa realidade posterior é a chegada da performance à academia (...) (BARBOSA, 2011, p. 128)

Preciso admitir, de uma vez por todas: não foi (e ainda não é) nada fácil sustentar o argumento da existência de uma escrita literária performática, especialmente no campo da prosa. E suspeito que os próximos pesquisadores que se lançarem nessa empreitada também não se sentirão confortáveis.

Por se tratar de um operador teórico articulatório e agregador, com vocação à dissidência e, portanto, refratário a qualquer fechamento, a escrita performática cria, não obstante, uma série de desconfianças sobre sua validade, devido à resistência que apresenta para aceitar apenas uma única classificação, apenas uma definição que dê conta de seus domínios. Dito nesses termos, fronteiras, limites, barreiras e domínios parecem ser termos que não atraem o campo de interesse do performático, uma vez que sua razão de ser se pauta, precisamente, na instauração permanente de diálogos interdisciplinares, de trocas interartísticas e de devires ecológicos entres distintos saberes. Trânsito que foi possível perceber na configuração das obras selecionadas para estudo desta tese.

Por essa razão, foram muitos os que desconfiaram e desconfiam desse termo; em maior ou em igual número foram os que se viram fascinados por ele – muitos dos quais acabaram desistindo de encarar o problema que tinham diante de si – e não foram poucas as vezes em que me deparei com a mesma insistente e, agora, para mim, absolutamente improdutiva pergunta: todo texto literário é performático? Pergunta que, aliás, me propus ingenuamente a responder, no projeto definitivo desta tese, abandonando-a, mais tarde, por uma razão bastante compreensível: se o termo *performance* não se presta a delimitações fechadas, por possuir vocação interdisciplinar, tal e como explicitado ao longo de toda esta pesquisa, como poderia pretender encerrar, em uma única definição, a nomenclatura “escrita performática” para, pretenciosamente, delimitar uma espécie de índice da literatura performática? Como? E para que, se a *performance*, apropriando-me das reflexões de Nunes, é um “desconfortável paradigma”, cujo campo de conhecimento “não se assenta nos cânones científicos/acadêmicos” e que “atua em um terreno arenoso e movediço” (NUNES, 2011, p. 93).

Tão inútil quanto improdutiva, essa pergunta acabou me fazendo perder longos e longos meses em busca, primeiramente, da construção de uma definição para a nomenclatura “escrita performática” para, em seguida, partir para uma espécie de checagem de sua aplicabilidade ao *corpus* literário que havia delimitado no pré-projeto apresentado na seleção para o doutorado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Errôneo procedimento metodológico, já advertido por Jonathan Culler, quando elucidou que “a teoria parece menos uma explicação de alguma coisa do que uma atividade” (1999, p. 11).

Em razão da heterogeneidade e da diversidade do *corpus* escolhido para realização desta pesquisa, essa estratégia metodológica de investigação acabou se inviabilizando por si só, o que me fez, felizmente, redirecionar minha atenção para a leitura dos textos literários e, a partir daí, depreender algumas reflexões teóricas produtivas o bastante para que pudesse dialogar, de algum modo, com as caracterizações e definições que fui encontrando sobre o termo *performance*, como conceito e como arte, já que, como visto, a *performance* pode ser tomada tanto como o evento, “objeto” artístico em si, como uma chave metodológica de leitura. Daí provém a expressão *incursões teóricas* presente no subtítulo desta tese.

Dessas caracterizações e definições encontradas em confronto com o que pude depreender da leitura do *corpus* literário desta pesquisa, delimitei mais especificamente 3 (três) núcleos conceituais que, posteriormente, foram desdobrados em nomenclaturas teóricas tais como: “narrador performático”, “arquivos performáticos”, “narrativa performática”, “estética relacional”, “ecologia dos saberes”, “poética da sustentabilidade” e “poética da deriva”. Cada uma delas com aplicabilidade em textos pontuais, entre o *corpus* literário selecionado para estudo. O primeiro tinha a ver com a presença de um caráter relacional e comunicacional subjacente às manifestações ou aos produtos artísticos pautadas na *performance*; o segundo, com uma dimensão corpórea geradora de uma consistência orgânica identificável nessas criações e, o terceiro, com um movimento transgressor, dissidente ou experimental, perceptível na forma e/ou nas temáticas dessas manifestações.

Desse modo, mesmo que a intenção não tenha sido definir um conceito fechado para o termo escrita performática, essa tese acabou elucidando ao menos 3 (três) traços característicos marcantes desse operador teórico; vale lembrar, a partir da leitura das obras – não todas elas – de Antonio Prata, Clarice Lispector, Juan José Saer e Pedro Lemebel. Traços que juntos, aliás, não foram sequer aplicados na leitura das obras selecionadas para estudo desta pesquisa como um todo.

Isso responde à inquietação dos professores que participaram de minha banca de qualificação, que me sugeriram explicitar mais claramente, em minha pesquisa, que dito operador teórico não serviria para leitura analítica de todo texto literário eventualmente qualificado como performático, muito menos de todas as obras dos autores escolhidos para estudo nesta pesquisa. Reservo-me o direito de fazê-lo mais abertamente somente agora, por não frustrar, logo de início, os possíveis leitores interessados em pesquisas que se debruçassem sobre a relação entre literatura e *performance*.

Quantas e quais seriam as características que definiriam o termo? Poderiam ser mais que os 3 (três) núcleos conceituais que delimitarei em minha pesquisa? Obviamente, sim. Mas como explicitá-las? Possivelmente, realizando o mesmo esforço empreendido aqui: deixar as obras literárias falarem e, a partir daí, buscar algumas interseções produtivas com o universo da arte da *performance* ou o da *performance* como conceito.

Por essa razão, a relação esboçada entre literatura e *performance*, que esta tese esboçou, teve menos a ver com uma tentativa de definir o termo escrita performática e suas origens do que cooperar para a ampliação de seus domínios, a partir de uma interlocução teórica com estudiosos e artistas de distintos campos do saber e a partir de uma perspectivação teórica muito semelhante à que Sara Rojo utilizou, mesmo que enfocando o campo teatral, na defesa da necessidade da prática de uma crítica performática ou da construção de um pensamento crítico dinâmico, capaz de se transformar e de se renovar continuamente e que, segundo ela, desse conta de refletir teoricamente sobre os fazeres artísticos performáticos (2008, p. 50). Fazeres que incluem, obviamente, tal e como ao longo desta tese tento elucidar, os pertencentes aos domínios da prosa literária.

O mesmo esforço, assim como o faz o próprio termo *performance*,¹⁵⁵ que talvez poderá ter parecido abrangente demais, cuja abertura indicaria muito mais fragilidade e inconsistência teóricas dos estudos do que uma aposta de leitura indisciplinada, calcada no pressuposto rancieriano da “partilha dos saberes”, que tenta compreender, ainda que minimamente, um tipo de materialidade literária também indisciplinada. Tentativa que é qualificada por Alex Beigui como desafio e como saída para o enfrentamento da impotência gerada pelo campo dos estudos teóricos em Literatura Comparada, ao lidar com “o emergente, o não conceitual, o vivo enquanto dispositivo de aprendizagem, o tempo sincrônico, o

¹⁵⁵ Sobre isso, afirma Nunes: “Os estudos de performance, com efeito, multiplicam-se, ininterruptamente, em conceitos e redes de interação transdisciplinar, sintetizando o interesse pela congruência entre os campos de conhecimento, sem excluir um ou outro saberes, ou seja, procurando açambarcá-los todos” (2011, p. 209).

situacional e as formas de substituição dos campos hermenêuticos por campos presenciais de emissão e recepção” (2011, p. 27).

Por isso, volto a insistir: como encarcerar as implicações de uma materialidade como essa apenas na esfera do estático, do visível, do delimitável, se o performático é, fundamentalmente, ação, movimento, fluxo, “ato dentro de uma imagem”, “fazer corporal”, segundo afirmou Ravetti? Como não lançar mão de instrumentais teóricos adeptos à dissidência e de uma postura investigativa semelhante para estudo de textos literários que abrigam, recuperando, novamente, Ravetti, “o que ainda não tem decodificação” e “comportamentos não domesticados”?, ambos resistentes às limitações impostas por “mãos fechadas em conchas”... Mil asas de pássaro batendo num troço de mão, recuperando Lispector.

Por essa razão, assim como muitos textos literários parecem se encontrar à espera de leituras críticas menos explicativas e mais ecológicas, que possam se realizar por meio de chaves teóricas como a escrita performática ou como a *performance*, por exemplo, permanentemente dispostas a redefinições de seus próprios limites – já que têm uma marca multifuncional que permite abertura crítica estimulante –, muitos outros textos parecem só admitir, para serem, inclusive considerados, literários, esse tipo de leitura. Uma leitura menos tradicional, subordinada, dependente e homogênea, bem como menos adepta à monocultura dos saberes, mais interessada, portanto, em termos como: coordenação, diálogo, deriva e contaminação. E justamente por ser assim é que o termo *performance* parece tão produtivo, interessante e instigante, para os domínios artísticos. E acrescento: torna-se tão interessante e estimulante para os estudos literários. Daí Alex Beigui afirmar que:

A paradoxal entrada dos estudos da performance no meio universitário coincide com uma crise dos campos epistemológicos e da crítica literária, cada vez mais preocupada com o que escapa, vaza, passa despercebido pelo olhar viciado da ascese e dos postulados canônicos; ela surge como campo de investigação pautado no permanente incentivo da laicidade dinâmica do literário. (2011, p. 33)

A contribuição que esta tese tem para a área dos Estudos Literários, nesse sentido, tem menos a ver com o esforço para engaiolar um conceito teórico qualquer, de tal modo que ele possa ser aplicado, testado e utilizado na leitura de outras tantas obras literárias, que, com a tentativa de ampliar o campo de diálogo teórico entre áreas do conhecimento que pareciam inconciliáveis, mas que vêm sendo a cada dia mais aproximadas. Além disso, objetivou-se, com esta pesquisa, promover e exercitar reflexão teórica acerca dos significados de um operador teórico, a escrita performática, sustentando e alimentando, solidariamente, sua

existência que é “sua única fonte de vitalidade”, tal como afirmou Luiz Carlos Maciel, em trecho que constitui a primeira epígrafe desta tese.

Partir de um campo de investigação cujo campo epistemológico não é doutrinário, pedagógico e fechado em si mesmo costuma induzir à tomada de escolhas metodológicas diversas, variadas, heterogêneas, o que talvez justifique as múltiplas e talvez excessivas referências teóricas esboçadas ao longo desta tese. Fato que provavelmente sugere pouca acuidade investigativa, pouca consistência teórica ou, no mínimo, uma espécie de dispersão reflexiva. No entanto, optar por uma metodologia de trabalho mais adequada à “erótica do ensaio”, num momento de produção filosófica e intelectual marcado pela hibridação de estilos e contaminações entre os saberes e as artes, avessa à “metalurgia do *paper*”,¹⁵⁶ foi o modo mais cômodo e coerente que me possibilitou adentrar um campo de estudos tão vasto e híbrido quanto arenoso e ilimitado, como o da *performance*.

Uma questão relevante de menção, no entanto, tem a ver com os possíveis desdobramentos do termo *performance* que não foram abordados nesta pesquisa, como, por exemplo, a relação entre *performance* e memória histórica,¹⁵⁷ a recuperação de comportamentos, se fazemos referência aos estudos de Richard Schechner e Diana Taylor, estreitamente vinculados à perspectiva sociológica e antropológica inerente às manifestações artísticas e culturais dos povos que, segundo Ravetti: “passam pela recuperação e pelo entendimento de rituais, narrativas orais, danças representações teatrais e parateatrais, festas tradicionais e populares, mitologias” (2011, p. 20).¹⁵⁸

Outro, que se mistura ao anterior, tem a ver com a dimensão política (de crítica, de denúncia, de combate, de ataque, de reivindicação), com a condição contestatória que certos textos literários possuem e que, igualmente, poderiam ser aproximados aos fundamentos da *performance*.¹⁵⁹ O performático, como afirma Ravetti:

¹⁵⁶ A expressão foi retirada de uma entrevista feita pela *Revista Ñ* a 4 (quatro) ensaístas argentinos: Adrián Cangi, Gustavo Varela, Diego Tatián e Lucas Soares, que, além de serem filósofos dedicam-se ao Cinema, ao Tango, à Literatura e à Poesia, também como formas de alcançarem uma “filosofia sensível”, a partir de um posicionamento reflexivo menos domesticado e tradicionalista. A íntegra da entrevista está disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/filosofia/Filosofos_argentinos_0_572942708.html.

¹⁵⁷ Realizei uma leitura dessa relação no terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado (LEAL, 2007) e em artigo intitulado “Performatização da memória histórico-política em *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel” (LEAL, 2007b).

¹⁵⁸ Marcos Antônio Alexandre, por exemplo, dentro da perspectiva das tradições culturais afrodescendentes mineiras, estuda os rituais dos festejos do Congado, nos quais, para ele, são performatizadas reminiscências da memória cultural, histórica e social desses povos, a partir da recuperação e da teatralização “da memória pessoal, coletiva e corporal, que são reiteradas, a partir do corpo, em *performance* de todos da comunidade que, no momento de ação/representação (dança, rito, gesto, ritmo, passagem), resgata um comportamento ancestral, possibilitando, assim, a interação mnemônica entre o presente e o passado vivificado” (2009, p. 108).

¹⁵⁹ Ravetti relaciona essa característica da *performance* ao contexto sociocultural das décadas de 1960 e 1970 que, segundo ela, estava imbuído “do clima de lutas pelas liberdades políticas e sexuais, espirituais e artísticas” e

como uma das vias privilegiadas de materialização dos fluxos criativos, que atravessam a contextualização contemporânea em vias de se assumir como uma sociedade da diferença, no melhor dos cenários possíveis, no qual todas as posições, inclusive as laterais ou periféricas, vão construindo lugares, espaços reconhecíveis pelos discursos de projeção do eu que lhes deu forma. (2011, p. 23)

Nesta pesquisa, aproximo-me desse viés apenas quando da análise da obra *Adiós mariquita linda*, de Pedro Lemebel. Esforço que esbocei em minha dissertação de mestrado, quando analisei as crônicas do livro *La esquina es mi corazón*, também de Pedro Lemebel.¹⁶⁰

Denise Pedron, em sua tese de doutoramento, por exemplo, aborda a performatividade na escrita literária da chilena Diamela Eltit, denominando sua prática como “lugar de resistência”, pela explicitação do lugar de enunciação autoral e como exercício radical de “experimentação de linguagens” (2006, p. 77). Para além do campo dialógico da experimentação artística, o performático, nesse sentido, se volta como uma dicção formal possível, eminentemente politizada, capaz de fazer frente às práticas discursivas de silenciamento das vozes das minorias. Em outros termos, “escrita que tem força de ato político” (*ibidem*, p. 80):

A experimentação está presente na escrita de Diamela Eltit, sob vários aspectos: no borrar das fronteiras dos gêneros literários, na ausência de narrativa linear, na forte presença do corpo na escrita, no tratamento de temas que tangenciam seu lugar de enunciação de artista, mulher, latino-americana, e no diálogo efetivo e simbólico com o contexto ditatorial. (*ibidem*, p. 78)

Pedron afirma que a escrita de Eltit é “narrada a partir da pele, do sangue, do sexo, do balbucio, [apresentando] um corpo fragmentado em busca de uma voz. Voz que se constitui como grito, sussurro, balbucio, fala que não se completa, que está sempre por nascer” (*ibidem*, p. 102).

Além disso, acerca da utilização do termo *performance* no arcabouço crítico-teórico dos especialistas em Letras, afirma Cláudia Matos, entre outras coisas, que houve progressivo interesse e abertura para os estudos que contemplavam a canção popular como produto poético de qualidade, bem como a gradual aceitação e incorporação do repertório de arte verbal periférica, popular, étnica, etc., a poesia de tradição oral e iletrada, cantos indígenas, canção popular mediatizada, etc., como objetos de interesse dos estudos literários.

que encontrou no corpo físico do performer como “laboratório de experiências científicas e políticas” (2011, p. 24).

¹⁶⁰ Nesta pesquisa, o viés do performático inerente à referida obra de Lemebel tem a ver com uma forma de repensar o gênero a partir de um movimento de desestabilização dos regimes de representação social fundados no patriarcalismo.

(MATOS, 2003, p. 51). Ressalta, também, o forte comércio interartes e intermédias, desde os anos 60, com proliferação de práticas e eventos performáticos em diversos campos (Artes Plásticas, Música, Teatro, Poesia) (*ibidem*, p. 50-51).¹⁶¹

Isso significa que a escrita performática pode ser problematizada a partir de, no mínimo, dois vieses, o estético e o político que se retroalimentam porque, muitas vezes, não podem sequer ser dissociáveis.¹⁶² Essa visão se aproxima da posição de Nunes, que também considera a possibilidade da existência de um caráter ideológico e/ou político (não explícito) em obras artísticas experimentais que se opõem às que se baseiam “em representações puramente realistas de reprodução da vida cotidiana ou das que se procuram inscrever dentro do domínio do engajado” (2011, p. 98).

No campo estético, a escrita performática defende uma arte indisciplinada, porque descentrada, híbrida, heterogênea no que tange às formas de pensabilidade e visibilidade e acolhedora do residual. No político, a escrita performática ou a catacrética possui a marca indelével do vivencial das marginalidades sócio-políticas, econômicas, sexuais,¹⁶³ posicionando-se a partir de um lugar questionador das topografias discursivas dominantes que devastam as possibilidades de manifestação da alteridade. Sobre isso, diz Ravetti: “a performance implica a formulação de novas arenas para acolher os eventos, e a catacrese se coloca como uma violência designativa contra os códigos hegemônicos de dominação que acabam resultando em processos de dominação” (2011, p. 13).

Mas o indisciplinar, o experimental, o dissidente em Arte (neste caso específico, no campo literário) – volto a reafirmar – pode conter perfeitamente uma dicção politizada, do mesmo modo que o catacrético pode estar perfeitamente fundado sob um exercício estético que vise à alteração do *establishment*. Ambas as perspectivas carregam em si uma potência em direção ao desafio que é uma das marcas características do performático ou à “força modificadora” que, segundo Denise Pedron, é a “substância do ato performático” (2006, p.

¹⁶¹ No âmbito das Artes Plásticas, Cláudia Matos menciona os *happenings*, as instalações e “montagens” de Rauschenberg e o Neoconcretismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark. No da música, faz referência ao *free jazz* e à obra multiexpressiva de John Cage; e, no do teatro, aos grupos americanos Living Theatre e Performance Theater, dos anos 60. No campo da poesia, faz referência, entre outras coisas, à poesia marginal dos anos 1970, no Brasil.

¹⁶² Sobre isso, afirma Graciela Ravetti: “as artes performáticas interferem na política e a política na arte” (2011, p. 23) porque se trata de um trabalho de “sobrevivência, já que os lugares de subjetivação, nos quais se vê, se ouve, se lê, se escreve, são decisivos para se reconhecer e se recriar” (*ibidem*, p. 28).

¹⁶³ Graciela Ravetti cita, como exemplos de textos performáticos no campo da escrita do gênero latino-americana, os seguintes títulos: *Respuesta a Sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz; *Autobiografía*, de Victoria Ocampo; *La rompiente*, de Reina Roffé; *La ingratitud*, *El dock* e *La canción de las ciudades*, de Matilde Sánchez; *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas; *Lo que la noche le cuenta al día*, de Hector Bianciotti (*ibidem*, p. 27). Acrescento a esses também as obras do escritor chileno Pedro Lemebel, com destaque para *La esquina es mi corazón*, *Loco afán*, *Tengo miedo torero* e *Adiós mariquita linda*.

32). Em ambos os vieses, observamos, também, a marca do vivencial e do corpóreo, que se vê interposto num campo relacional e comunicacional, o espaço de performance, sempre aberto ao diálogo e sempre em busca do *outro* como textualidade, democratizando a participação da audiência a partir de uma escrita conversada.

Eleger um operador teórico para análise ou, ainda, para possibilitar leituras críticas outras do repertório textual literário disponível, especialmente os que trazem a marca indelével do experimentalismo e do vivencial, isto é, a força modificadora do performático, requer, em minha opinião, perceber e respeitar, na estrutura mesma desses textos, uma dimensão do inapreensível que faz escapar todo esforço classificatório. Assim são as obras analisadas nesta tese; a de Lispector, a de Saer, a de Lemebel e as de Prata. Obras que sinalizam terem nascido sob o signo do vivencial, do corpóreo, do sustentável, bem como do interdisciplinar e do dialógico.

Textos literários que consideram *o outro como textualidade* – aquilo que é externo a mim, mas que me modifica, me influencia, me ajudando a ser quem sou e a perceber quem eu vou sendo. Daí o caráter relacional e comunicacional do texto literário performático que aponta para uma dimensão vivencial, experiencial e corpórea do e a partir do relato. Por isso, o conceito de experiência é entendido menos por meio da capacidade de narrar o vivido e mais por do vivenciar visceralmente o narrado. Na medida em que a corporeidade do agente escritural (ficcional e/ou autoral) se vê como parte integrante e indissociável na composição do texto literário e, o segundo, instaurando um intenso movimento de afastamentos e aproximações sucessivas entre o si mesmo e o outro, como vimos em Lispector.

Na escrita performática, a explicitação da criação como vivência, que vislumbro a partir de uma dimensão corpórea do relato, rege amplamente a lógica interna da narração textual, por construir um canal de diálogo entre a dimensão corpórea inscrita no texto e os sentidos do corpo de sua imagem de leitor, também visto em Clarice Lispector. Isso se dá, entre outras coisas, pela radicalização da exposição da enunciação, implicando uma “contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e a consequente modificação dos agentes participantes”.

Essa organicidade, que reforça os sentidos, é proveniente de uma dicção vivencial presente no discurso literário que o revela como um organismo vivo, o que o afasta do legado da arte figurativa e representativa, cujo intuito é de apreensão, espécie de ambição totalizadora, do real. A escrita performática, ao contrário, direciona seus esforços para uma tradução interventiva no real, desejando ampliar outras e diferentes formas de percepção simbólica acerca do mundo e das coisas, o que se encontra, por exemplo, à margem ou fora do

social e do estético. Atitude que por si só já apontava para uma postura crítica em relação à visão hegemônica de representação do mundo, a mesma da qual encontraremos eco nos textos produzidos por Lispector, Prata, Lemebel e Saer.

Por todo o trabalho realizado com esta pesquisa, espero ter atendido, ainda que parcialmente, à pergunta feita pela professora Tereza Virgínia Barbosa, que consta na epígrafe destas considerações finais. Pergunta que, aliás, vem ao encontro da grande relevância e produtividade que os estudos sobre a *performance* têm demonstrado para áreas do conhecimento não exatamente relacionadas com os estudos de Letras, Linguística e Artes, como é o caso, por exemplo, da área da Educação. Área que aqui exemplifico com a interessante e ousada dissertação de Renata Ferreira da Silva – no que tange, inclusive, à ruptura com a dicção ainda conservadora (da qual esta tese não foge à regra) do gênero textual “dissertações e teses” –, defendida, em 2010, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), orientada pelo professor Wladimir Garcia, a cujo conteúdo tive, recentemente, acesso.

Após ler a referida pesquisa, fica um desejozinho maroto de ousar, para além dos meandros puramente teóricos, também nas vastas, porém não menos árduas, sendas da produção criativa e artística na realização de futuras pesquisas sobre a escrita performática.

Mas teoria pode ser arte?

Fica aí o convite para os futuros pesquisadores (artistas?) que se aventurarem pelas movediças e desafiadoras trilhas do performático.

Sim!

A *performance* na academia!

A *performance* na letra!



Fonte: KLEIN, 1960.

REFERÊNCIAS

ABDANUR, Raquel França. *La Ilíada* por César Brie: um canto de memória, luto e história. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2006. p. 106.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 55-63.

_____. *Teoría estética*. Tradução de Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGRA, Lúcio. *História da arte do século XX: idéias e movimentos*. 2. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Formas de representação do corpo negro em performance. In: *Repertório: Teatro & Dança*, ano 12, n. 12, p. 104-114, 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/4343/3258>>. Acesso em: 25 out. 2011.

ALVES, Cauê. *A performance em cena. Dossiê Artes Muito Contemporâneas*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1594,1.shl>>. Acesso em: jan. 2011.

AMORIM, Marília. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. Disponível em: <http://www.editoracontexto.com.br/produtos/pdf/BAKHTIN%20DIALOGISMO_CAP1.pdf>. Acesso em: 27 out. 2011.

_____. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. Bakhtin, dialogismo e polifonia. São Paulo: Martins Fontes, s.d., p. 17. Disponível em: <<http://www.martinsfontespaulista.com.br/anexos/produtos/capitulos/579059.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2011.

ANTELO, Raul *et al.* *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas e ABRALIC, 1998.

ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Tradução de Leda Martins. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AZEVEDO, Luciene de Almeida. Blogs: a escrita de si na rede de textos. In: *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, UERJ, v. 14, n. 21, p. 44-45, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca21/arqs/matraca21a03.pdf>. Acesso em 05/01/2011>. Acesso em: 10 dez. 2010.

_____. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. Orientador: Ítalo Moriconi Jr.. 2004. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, 2004. 207 p.

_____. Representação e performance na literatura contemporânea. In: *ALETRIA: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 1998/99, v. 6, n. 16, p. 80-93, jul./dez. 1998/1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. s/l, s/d, Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=para%20uma%20filosofia%20do%20ato%20cristov%C3%A3o%20tezza&source=web&cd=6&ved=0CEAQFjAF&url=http%3A%2F%2Ffiles.discutindoaticanoteatro.webnode.com%2F200000033-5139d5233b%2FBakhtin%2520-%2520Para%2520uma%2520filosofia%2520do%2520ato.pdf&ei=f4ipTvD9BIvVgAfchcAk&usg=AFQjCNH4kGU3sdnu_AaXEaIYXbwvzvskA>. Acesso em: 24 set. 2011.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Teatro, atos vitais e performance. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, POSLIT/Faculdade de Letras da UFMG, n. 1, v. 21, p. 121-132, jan./abr. 2011.

BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARTHES, Roland. A escritura do romance. In: _____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima; Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 133-139.

_____. *A preparação do romance*. v. 1. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima; Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BATTCOCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *Sobre a modernidade*. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, PosLit/Faculdade de Letras da UFMG, jan./abr., n. 1, v. 21, p. 27-36, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1956). In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BICKEL, Claudiane Gurgel. *Literatura latino-americana e modernidade: a constituição do sujeito*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004. 113 p.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: _____. *Discusión - Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1957. p. 151-162.

_____. *Discusión - Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1957.

_____. *El libro de arena*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

BORGES, Julio Daio. Publicar em papel? Pra quê? In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, jul. 2007. p. 14-15.

BORGES, Julio Daio. *Digestivo Cultural*, 18 mai. 2007. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2277&titulo=Publicar_em_papel?_Pra_que?>. Acesso em: 25 jan. 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução a transdisciplinaridade. In: PAULA, João Antônio de (Org.). *A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 17-39.

BRANDÃO, L. A. A plasticidade dos conceitos: apropriações literárias no discurso crítico de Beatriz Sarlo, Diamela Eltit e Flora Süssekind. In: CARREIRA, A. L. A. *et al.* (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2004. p. 97-114.

CAGE, John. *De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage*. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Malarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARREIRA, A. L. A. *et al.* (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2003.

CARREIRA, A. L. A. *et al.* (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2004.

CARREÑO, Francisca Pérez. El valor moral del arte y la emoción. In: *Crítica: revista Hispanoamericana de Filosofía*, México, v. 38, n. 114, p. 69-92, 2006. Disponível em: <<http://scielo.unam.mx/pdf/rhfi/v38n114/v38n114a4.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2011.

CASANOVA, Vera. O corpo-objeto de Hélio Oiticica. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: PosLit, 2002. p. 227-232.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.

CHEMAMADOZ.COM. *Chema Madoz*. Disponível em: <<http://www.chemamadoz.com/gallery7.htm>>. Acesso em: 27 dez. 2011.

CHIAMPI, Irlemar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, ABRALIC, n. 3, jan. 1996. p. 75-85.

CHIARA, Ana Cristina; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008.

CLARIN.COM. Ideas/Filosofia/Filósofos argentinos. In: *Revista de Cultura Ñ*. Disponível em: <http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/filosofia/Filosofos_argentinos_0_572942708.html>. Acesso em: 15 out. 2011.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Performance e Tecnologia: o esforço das tecnoculturas*. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/forums/ps/messages/74.shtml>>. Acesso em: 18 mar. 2009.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. v. 3. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind *et al.*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CORONA, Ricardo Miguel. *RESSONÂNCIAS: Poesia em performance nos livros-livres de Arturo Carrera*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná - UFPR, Porto Alegre, 2010. 121 p.

COSTA, Júlia Morena Silva. *Cortázar: cinema e performance em Un tal Lucas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. 114 p. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp082392.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2009.

CULLER, Jonathan. O que é teoria? In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. p. 11-25.

_____. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 229-249.

_____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DINIZ, Alai Garcia. Complô do corpo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - ABRACE, 7, 2003, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ABRACE, 2003. p. 59-60. Disponível em: <<http://portalabrace.org/Memoria%20ABRACE%20VII%20.pdf>>. Acesso em: 12 de jan. 2012.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

_____. The Richard Mutt Case. Letter. In: *Blind Man*, New York, n. 2, 1917. Disponível em: <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/blindman/2/images/blindman_no.2_05.pdf>. Acesso em: 05 maio 2011.

EDUC.AR. El portal educativo del Estado argentino. Entrevista a Juan Jose Saer. Disponível em: <<http://www.educ.ar/educar/entrevista-a-juan-jose-saer.html>>. Acesso em: 28 ago. 2011.

ESTADAO.COM.BR/Blogs. *Antonio Prata* - Crônicas e outras milongas. Disponível em: <<http://blog.estadao.com.br/blog/antonioprata>>. Acesso em: 21 set. 2009

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. In: *Revista Contrapontos*, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: <<https://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>>. Acesso em: 20 mai. 2011.

FERNANDEZ, Luis Diego. Crítica de la razón acartonada. *Revista de Cultura Ñ*, 14 out. 2011. Disponível em: <http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/filosofia/Filosofos_argentinos_0_572942708.html>. Acesso em: 12 jan. 2012.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 12. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Disciplina. In: _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de L. M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 161-258.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* v. 3. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

_____. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FUENTES, Carlos. O romance morreu? In: _____. *Geografia do romance*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 9-33.

_____. *Geografia do romance*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FUKS, Julián Miguel Barbero. *Juan José Saer e o paradoxo necessário: ou Uma poética da (i)mobilidade em Nadie nada nunca*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2009. 89 p.

GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo & arte: estudos contemporâneos*. São Paulo: Nojosa, 2005.

GARCIA, Wilton. O corpo contemporâneo: desdobramentos poéticos/estéticos. In: GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo & arte: estudos contemporâneos*. São Paulo: Nojosa, 2005. p. 13-30.

GARDNER, James. *Cultura ou lixo?* Tradução de Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GARRAMUÑO, Florencia. Los restos de lo real. In: *ZCultural*. Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PACC/UFRJ, ano IV, n. 3, ago./set., 2008. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/3/inicial.php>>. Acesso em: 20 out. 2008.

GISBOURNE, Mark. *Daniel Blaufuks: a polifonia da memória e a dissonância do arquivo*. Disponível em: <<http://danielblaufuks.com/webmac/text/markport.html>>. Acesso em: 20 out. 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *En defensa del arte del performance*. In: *Revista Horizonte Antropológico*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez., 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200010&script=sci_arttext>. Acesso em: 08 fev. 2011.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HATOUM, Milton. *Ninguém, nada, nunca, de Juan José Saer*. Disponível em: <<http://www.miltonhatoum.com.br/do-autor/ensaios-criticas/ninguem-nada-nunca-de-juan-jose-saer>>. Acesso em: 29 ago. 2011.

[HTTP://WWW.FABRICIOCARPINEJAR.BLOGGER.COM.BR](http://www.fabriciocarpinejar.blogspot.com.br). *Blog oficial*. Disponível em: <<http://www.fabriciocarpinejar.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 set. 2009.

HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG / ABRALIC, 2002. p. 15-35.

JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Tradução de Esther Pérez, Christian Ferrer e Sonia Mazzco. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991. Disponível em: <http://164.73.252.2/bedelia/cursos/semiotica/textos/jameson_posmodernismo-.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2010.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JAMESON, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Tradução de Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991. Disponível em: <http://164.73.252.2/bedelia/cursos/semiotica/textos/jameson_posmodernismo-.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2011.

KLEIN, Yves. *Le saut dans le vide*. Performance de Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, out. 1960. Foto de Harry Shunk. Disponível em: <<http://web.tiscali.it/nouveaurealisme/images/kleinsautvide.htm>>. Acesso em: 23 out. 2011.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. In: *Revista Comunicação & Política*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 159-178, set.-dez., 2006.

LEAL, Bruno Souza. A poesia que a gente vive, talvez. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LEAL, Juliana Helena Gomes. A *performance* na letra em Pedro Lemebel. In: RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli (Org.). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *Escrita performática latino-americana contemporânea*. In: XI Congresso da ABRALIC, São Paulo, 2008.

_____. Gênero e escrita. *Revista Ártemis*, Paraíba, n. 5, dez. 2006b. Disponível em: <http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis/numero5/artigos/artigo_09.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2007.

_____. *La esquina es mi corazón: espacialidades performáticas nas crônicas de Pedro Lemebel*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. 149 p.

_____. O inferno atrás da pia. In: *Revista TXT 8: leituras transdisciplinares de telas e textos*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/atelaotexto/resenha_juliana.html>. Acesso em: 16 set. 2009.

_____. Performatização da memória histórico-política em *Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel. In: *Revista Literatura em debate*, n. 1, v. 1, 2007b. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n1_9-PERFORMATIZACAO.pdf>. Acesso em: 23 out. 2011.

LEMEBEL, Pedro. *Adiós mariquita linda*. Barcelona: Mandadori, 2006.

_____. *Adiós mariquita linda*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana Señales, 2005.

_____. Entrevista a Martín Lojo. Mi escritura es un género bastardo. Disponível em: <<http://letras.s5.com/pl130310.html>>. Acesso em: 06 jan. 2010.

_____. *La esquina es mi corazón: crónica urbana*. 2. ed. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997.

LEMEBEL, Pedro. *Loco afán: Crónicas de Sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

_____. *Loco afán: Crónicas de Sidario*. Santiago: LOM Ediciones, 1996.

_____. *Los incontables*. Santiago: Editorial Ergo Sum, 1986.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINK, Daniel. *Clases, literatura y disidencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. *Crônicas para jovens: de escrita e vida*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

LUDMER, Josefina. Literaturas posautônomas. In: *Ciberletras*, Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17.html>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

_____. Narrar ou descrever. _____. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

MACIEL, Luiz Carlos. O esvaziamento da realidade. In: *Sopro* 60, out. 2011. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/esvaziamento.html>>. Acesso em: 17 out. 2011.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Editora UFMG / ABRALIC, 2002.

MARTÍNEZ, María Bermúdez. *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*. Oviedo: Universidad, Departamento de Filología Española, 2001.

MARTINS, Leda; TAYLOR, Diana. *Performances e Raízes: Práticas Indígenas Contemporâneas e Mobilizações Comunitárias-saudações*. V Encontro Internacional de Performance. 10-19 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/performance/programacao.htm>>. Acesso em: 20 out. 2006.

MATOS, Cláudia Neiva de. Literatura e performance. In: CARREIRA, A. L. A. *et al.* (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2003. p. 49-58.

MATTOS, Tomás D. Tomás de Mattos responde a dez provocações. In: PEREIRA, Maria Antonieta; SANTOS, Luís Alberto (Org.). *Palavras ao Sul: seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 133-138.

MELENDI, Maria Angélica. Performances clandestinas / performances públicas: regras, rituais, símbolos In: ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Org.). *Manifestação Internacional de Performance - MIP*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005. p. 80-91.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. v. 3. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 541-565.

MIRANDA, Ana Augusta W. R. de. Uma incidência do corpo em Clarice Lispector: a simplicidade orgânica de Macabéa. In: SOUBBOTNIK, Olga Maria; SOUBBOTNIK, Michael Alain (Org.). *O corpo e suas fic(xa)ções*. Vitória: PPGL/MEL, 2007. p. 354-358.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo; Belo Horizonte: EDUSP; Editora UFMG, 1992.

MONTALDO, Graciela. Una literatura que lo puede todo. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

MONTEIRO, Rebecca Pedroso. *Em função do agora: aproximações entre literatura e política em Clarice Lispector*. Orientador: Wander Melo Miranda. 2008. Tese (Doutoramento em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. 215 p.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MUSEO BARJOLA. *Chema Madoz – 2000-2005* (Catálogo de Exposição). Gijón, Espanha: Gobierno del Principado de Asturias – Consejería de Cultra y Turismo; Madri: Edelsa, 2006. p. 26. Disponível em: <http://www.museobarjola.es/upload/publicaciones/Chema_Madoz2707.pdf>. Acesso em 23 out. 2011.

NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e performance: imagens poéticas*. Orientadora: Sara del Carmen Rojo de La Rosa. 2011. Tese (Doutoramento em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. 233 p.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Eliana Kefalás. *Corpo a corpo com o texto literário*. In: XI Congresso da ABRALIC. São Paulo, 2008.

PALMEIRO, Cecília. *Lixeratura argentina contemporânea: pensamento queer em antiestéticas do trash*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/CECILIA_PALMEIRO.pdf>. Acesso em: 24 set. 2009.

PAULA, João Antônio de (Org.). *A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. 173 p.

PEREIRA, Maria Antonieta. *Performance e mímica: processos de tradução no Cone Sul*. *Cadernos de Tradução*, n. VII. PGET - Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC: Florianópolis, 2001. p. 247-258.. Disponível em: <http://www.cadernos.ufsc.br/download/7/pdf/MariaAntonieta_Cadernos7.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2006.

_____. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Tradução de Adriana Pagano. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

PEREIRA, Maria Antonieta; SANTOS, Luís Alberto (Org.). *Palavras ao sul: seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PIERREMATTER.COM. Pierre Matter Artiste - Esculpeur. *Site Oficial*. Disponível em: <<http://www.pierrematter.com/>>. Acesso em: 23 set.2009.

PIGLIA, Ricardo. Entrevista con Ricardo Piglia. In: PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Tradução de Adriana Pagano. Buenos Aires: Corregidor, 2001. p. 241-250.

_____. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O último leitor*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

PITA, Andrea. Performance, histeria e intertextualidade: uma poética. In: *Encontro Regional da ABRALIC: literaturas, artes, saberes*. São Paulo, USP, 23 a 25 jul. 2007.

POMBO, Olga. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. In: *Liinc em Revista*, v. 1, n. 1, março 2005. <http://www.ibict.br/liinc2004>. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/viewFile/186/103>>. Acesso em: 16 jan. 2010.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia/SP: Ateliê, 1999.

PRATA, Antonio. *As pernas da tia Corália*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *Douglas e outras histórias*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

_____. *Estive pensando: crônicas de Antonio Prata*. São Paulo: Marco Zero, 2003.

_____. *Meio intelectual, meio de esquerda*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *O inferno atrás da pia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PREMAT, Julio. Saer: nota y sinfonia. In: *Pandora: revue d'études hispaniques*, Universidad de La Rioja, Rioja, n. 7, 2007. p. 265-278. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925788>>. Acesso em: 02 set. 2011.

PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2001.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Tese de doutoramento. UFPE, 2007. 312 p. Disponível em: <<http://www.pgletras.com.br/2007/teses/tese-amarino-oliveira.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2011.

QUITES, Aline Porto. *A presença do texto literário na arte da performance*. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 2006. 269 p.

RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: EXO experimental; Editora 34, 2005.

_____. *Sobre políticas estéticas*. Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005a.

_____. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.

RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli (Org.). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. In: *Diálogos Latinoamericanos*, Universidad de Aarhus, n. 004, p. 47-57, 2001. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf>>. Acesso em: 09 ago. 2006.

_____. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: PosLit, 2002. p. 47-68.

_____. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Notaciones espaciales como formas de inteligibilidad cultural: José María Arguedas, Graciliano Ramos y Juan José Saer. In: *Revista Caligrama*, Belo Horizonte, v. 10, p. 183-208, 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/16_producao_pgs/RAVETTI_GIG.pdf>. Acesso em: 02 set. 2011.

_____. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André *et al.* (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003a. p. 81-97.

_____. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003b. p. 31-61.

_____. Retórica performática: a catacrese do narrador no romance contemporâneo. In: *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Diálogos Interamericanos*, n. 38, p. 71-87, 2009a.

_____. Saberes performáticos nas ficções de Haroldo Conti. In: *Revista Gragoatá*, Niterói, Universidade Federal Fluminense - UFF, n. 22, p. 163-178, 2007.

_____. Transgênero performático e catacrese: notas para uma teoria do romance latino-americano contemporâneo. In: ROJO, Sara *et. al* (Org.). Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso da Associação Brasileira de Hispanistas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009b. p. 977-988.

RESENDE, Beatriz (Org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

REYES, Efraim Medina. *Técnicas de masturbação entre Batman e Robin: romance supercool baseado na técnica do dedo polegar, introduzida na América por Bruce Lee, Ciro Díaz, Bruno Mazzoldi e The Velvet Underground*. Tradução de Luís Reyes Gil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo 1). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

RODRIGUES, Eder. *O teatro performático de Hilda Hilst*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. 174 p.

ROJO, Sara. Crítica y performance teatral. In: *Revista Cátedra de Artes*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, v. 5, p. 30-38, 2008.

_____. La performance art en América Latina. In: CARREIRA, André *et al.* (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p. 189-200.

ROJO, Sara *et. al.* (Org.). Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso da Associação Brasileira de Hispanistas. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009b.

_____. *Performance e teatro na América Latina*. In: VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (Org.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004p. 39-48.

_____. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos (Org.). *Manifestação Internacional de Performance*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2005.

SÁ, Sérgio Araújo de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Orientador: Wander Melo Miranda. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. 284 p.

SAER, Juan José. *Nadie nada nunca*. 2. ed. Buenos Aires: Planeta, 2000.

_____. *Ninguém nada nunca*. Tradução de Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 38-52.

_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. Tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARLO, Beatriz. Narrar la percepción. In: _____. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007. p. 281-285.

_____. Sujetos y tecnologia: la novela después de la historia. In: ANTELO, Raul. *O arquivo e o presente*. In: *Revista Gragoatá*, Niterói, UFF, n. 22, 2007. p. 43-61.

SEPAARGENTINA.COM.AR. Juan José Saer (1937 - 2005) parte4 - Saer ante la realidad insoslayable... SEPA – Servicio de Educación para el arte. Disponível em: <http://sepaargentina.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=609%3Ajuan-jose-saer-1937-2005-parte4&catid=56%3Aautores-argentinos&Itemid=70&limitstart=10>. Acesso em: 10 set. 2011.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados 1*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Variações sobre o corpo*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Renata Ferreira da. *(In)vento: performance e experiência*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Florianópolis, 2010.

SOUBBOTNIK, Olga Maria; SOUBBOTNIK, Michael Alain (Org.). *O corpo e suas fic(xa)ções*. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

SOUZA, Ana Santana. *A nação guesa de Sousândrade: uma narrativa em viagem*. Orientadora: Ilza Matias de Sousa. 2006. Tese (Doutoramento em Estudos Literários) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006. 219 p.

SOUZA, Carla Damêane Pereira de. *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo: Performance e Guerra Civil Espanhola, 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. 125 p.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. Os livros de cabeceira da crítica. In: ANTELO, Raul *et al.* In: *Declínio da arte, ascensão da cultura.* Florianópolis: Letras contemporâneas e ABRALIC, 1998. p. 189-194.

_____. Saberes narrativos. In: *Revista semear* 7, Cátedra Puc-Rio. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7.html>. Acesso em: 12 fev. 2011.

TASSINARI, Alberto. A obra de arte e o espectador contemporâneos. In: _____. *O espaço moderno.* São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 133-153.

_____. *O espaço moderno.* São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória cultural social: Yuyachkani. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.* Tradução de Leda Martins. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 13-45.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Pode a Universidade escutar? Narrativa e experiência na relação com um intelectual subalterno. In: *Anais das IX Jornadas Andinas de Literatura latino-americana: América Latina, integração e interlocução.* Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense: Niterói. 2 a 6 ago. 2010. p. 146-151.

VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (Org.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna.* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004.

VIEGAS, Ana Cláudia. Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato e Milton Hatoum: três autores que estão fazendo a literatura brasileira do presente. In: *Anais das IX Jornadas Andinas de Literatura latino-americana: América Latina, integração e interlocução.* Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense: Niterói. 2-6 ago. 2010. p. 113-118.

_____. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA, Ana Cristina; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações.* Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008. p. 137-149.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico.* Tradução de Eduardo Sadier. 2003. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7096206/Virno-Paolo-El-Recuerdo-Del-Presente>>. Acesso em: 23 out. 2011.

WOOLF, Virgínia. *O leitor comum.* Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

YOUTUBE.COM. *Espectáculo Faladores* - Cia. Mario Nascimento (Vídeo/Demonstração. Postado por ciamn em 23 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=918D93KGICk>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

YOUTUBE.COM. *Samvaad Encontro de Rua* - Ivaldo Bertazzzo - Parte 1. Postado por mirandag em 12 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0ixCNWcNIgk>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

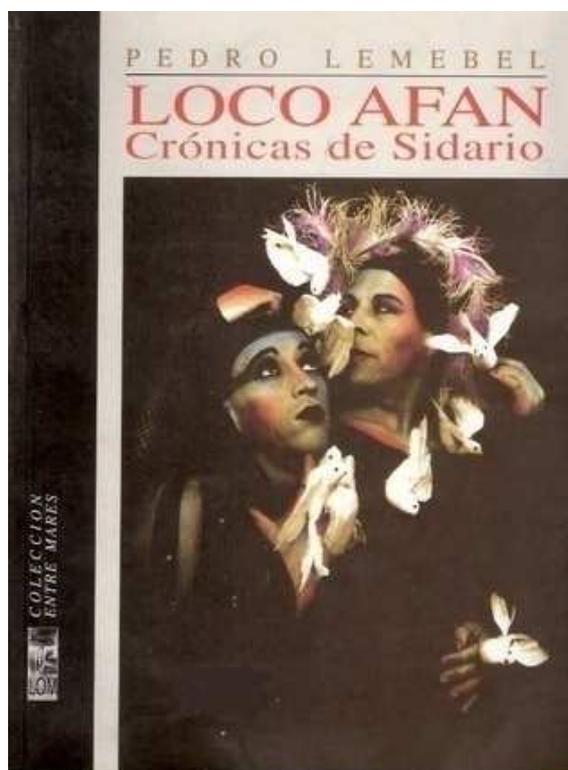
YOUTUBE.COM *REYES*. Postado por 13enote em 04 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IdQWnxcT3UE>>. Acesso em: 02 nov. 2011.

YOUTUBE.COM. *ZERÓIS: Zivaldo na Tela Grande* - CCBB Rio de Janeiro. Postado por bancodobrasil em 15 jul. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=z9L493TPOrM>. Acesso em: 15 ago. 2011.

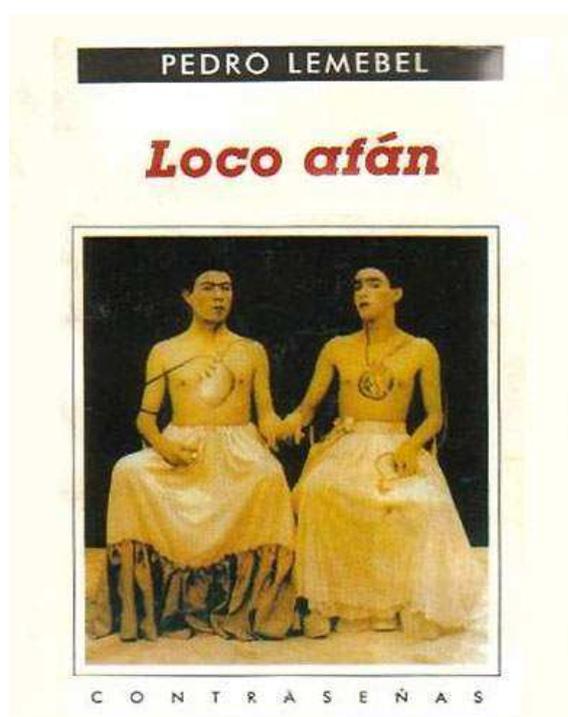
ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura* (1990). 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO A - Capas do livro *Loco afán*: crónicas de Sidario, de Pedro Lemebel, edições da LOM Ediciones (1996) e da Anagrama (2000), respectivamente.

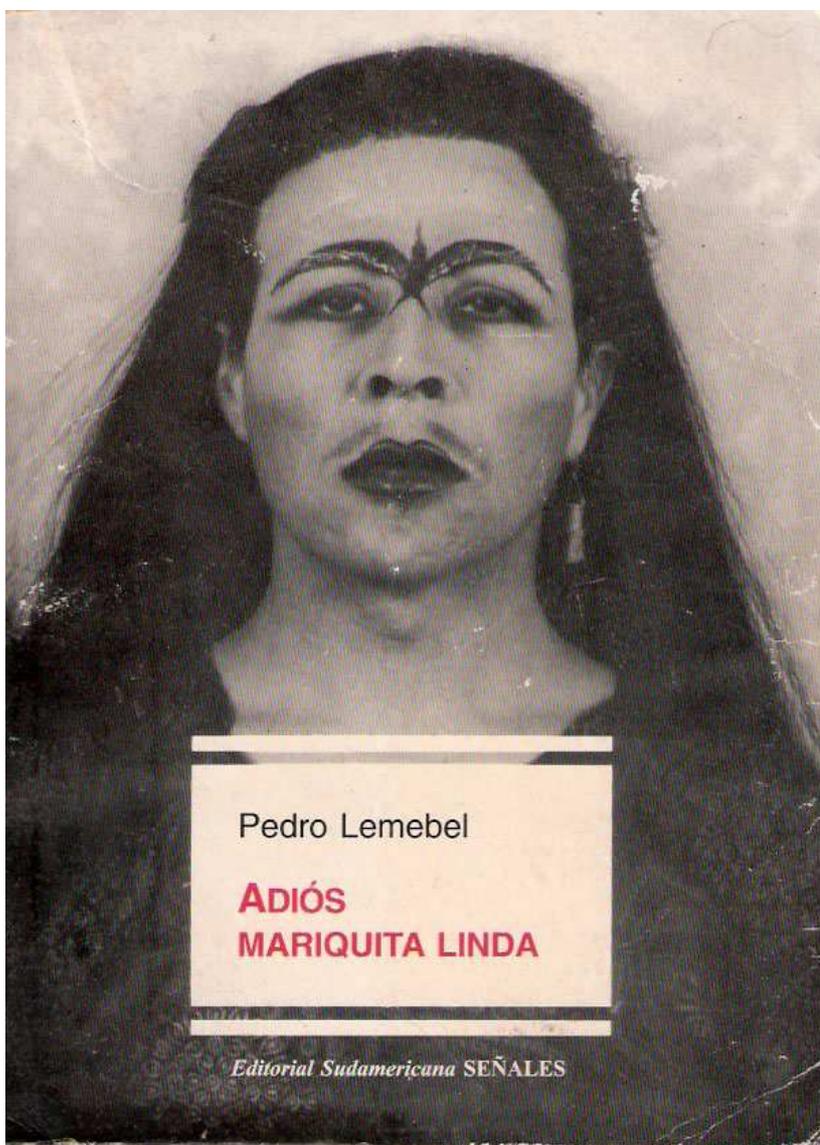


Fonte: LEMEBEL, 1996.



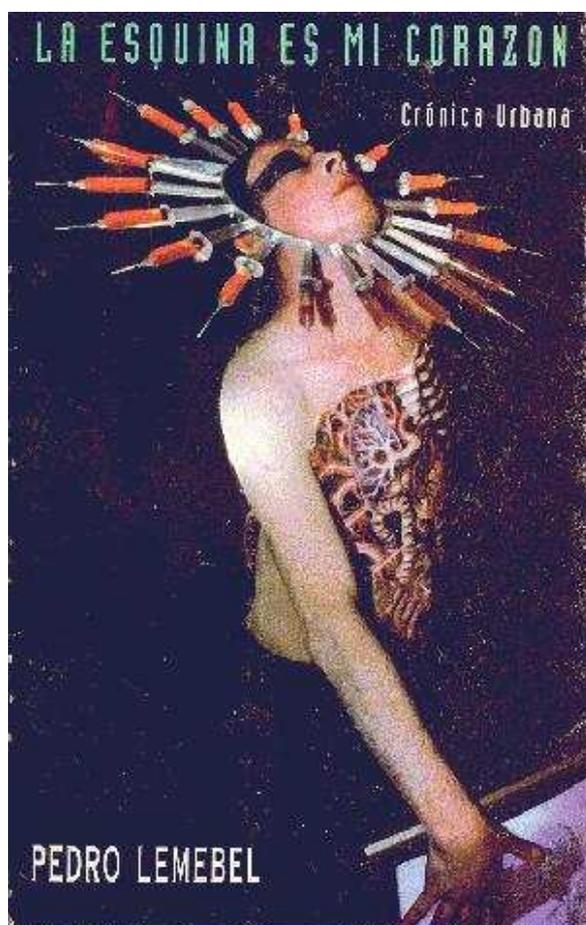
Fonte: LEMEBEL, 2000.

ANEXO B - Capa do livro *Adiós mariquita linda*, de Pedro Lemebel, publicado pela Editorial Sudamericana em 2005.



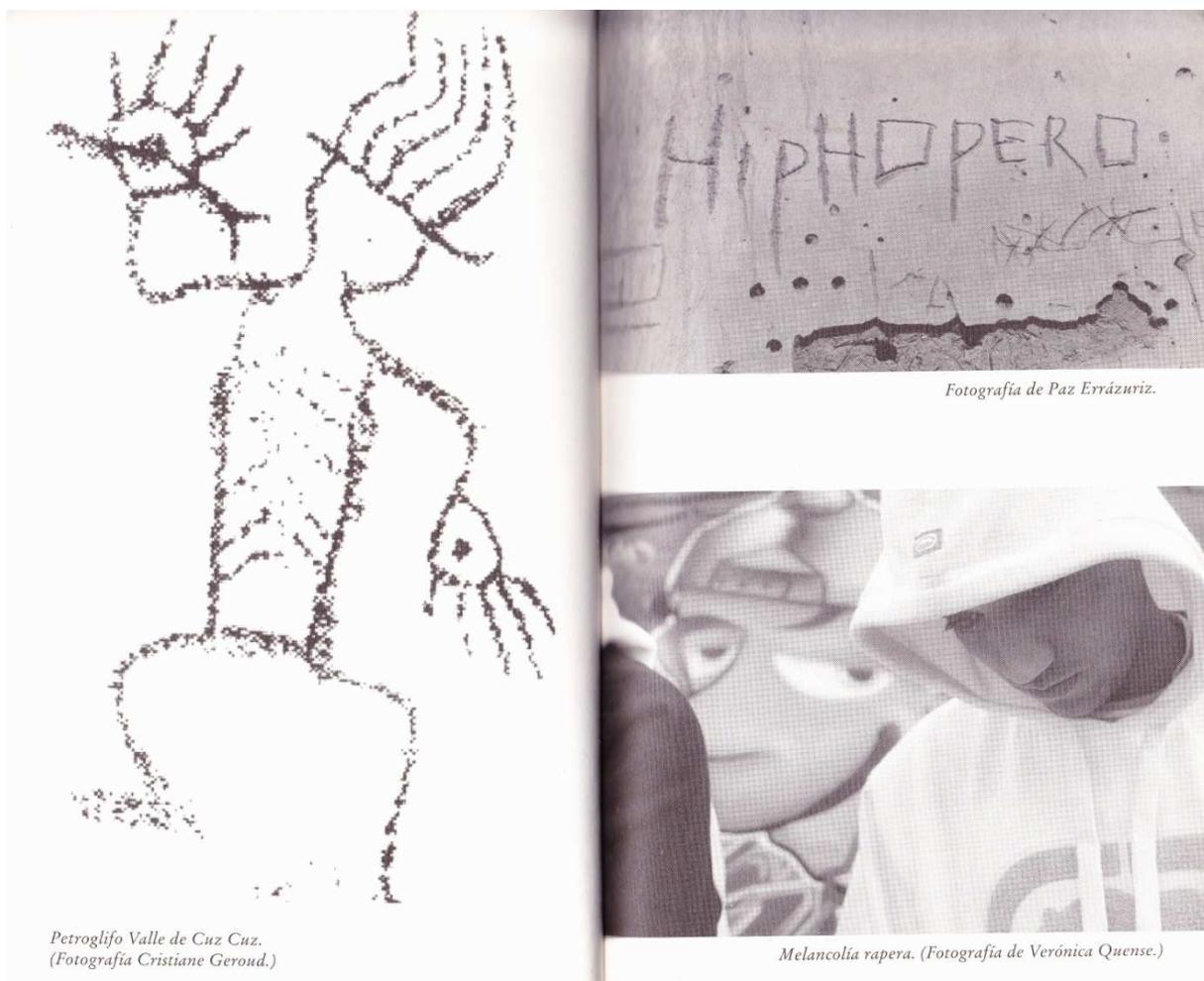
Fonte: LEMEBEL, 2005.

ANEXO C - Capa do livro *La esquina es mi corazón: crónica urbana*, de Pedro Lemebel, publicado pela Cuarto Propio, em 1997.



Fonte: LEMEBEL, 1997.

ANEXO D – Imagens – “Petroglifo Valle de Cuz Cuz” (Fotografía de Cristiane Geroud), “Fotografía de Paz Errázuriz” e “Melancolía rapera” (Fotografía de Verónica Quense).



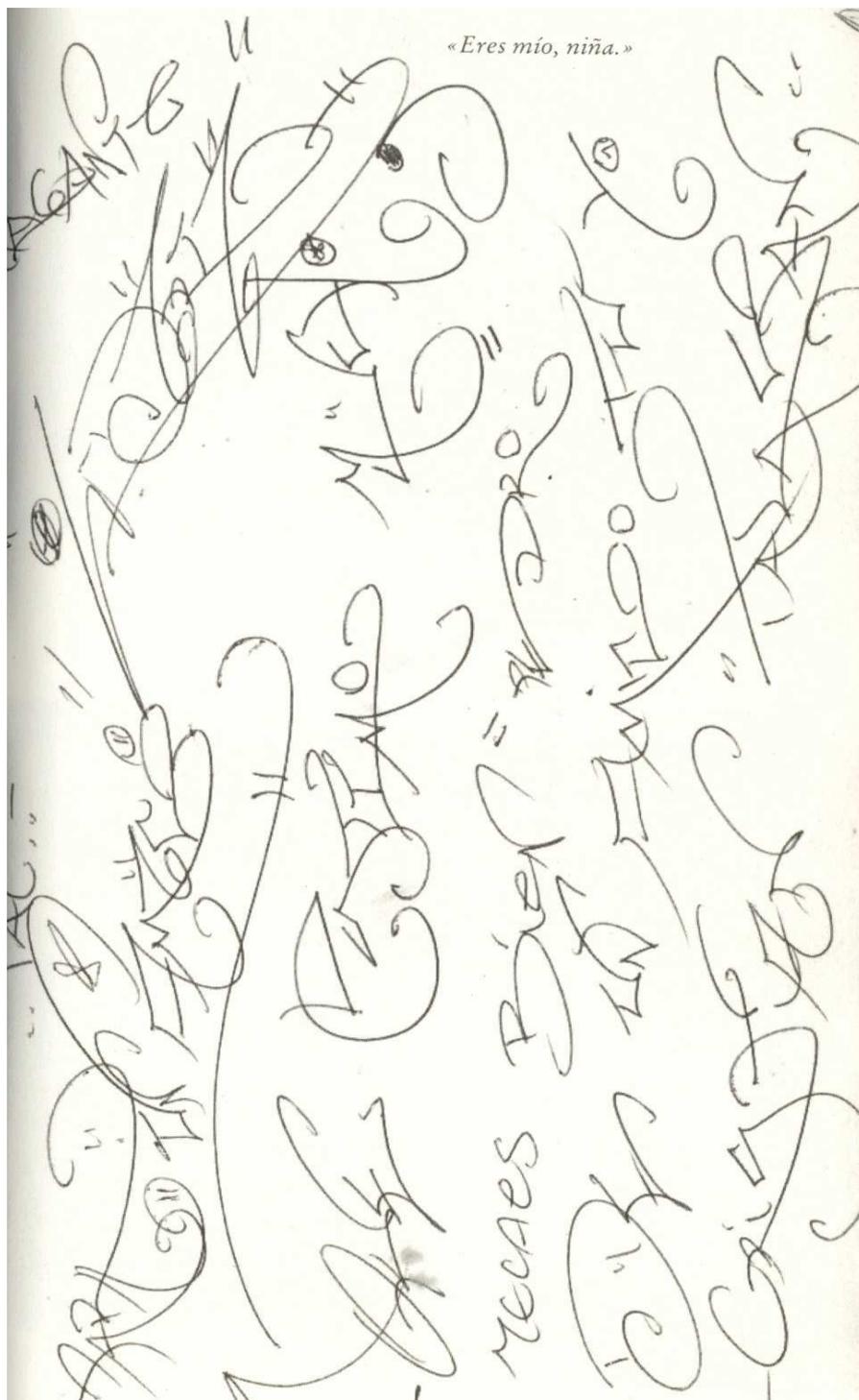
Fonte: LEMEBEL, 2006, p. 130-131.

ANEXO E – Fotografia – “Desde Laguna Verde no se ve Valparaiso” (Fotografía de Lorena Bonillo).



Fonte: LEMEBEL, 2006, p. 132-133.

ANEXO F – “Eres mío, niña.”



Fonte: LEMEBEL, 2006, p. 129.