

**Natalino da Silva de Oliveira**

**Labirintos performáticos nas narrativas de Campos  
de Carvalho e de Mario Bellatin**

**Faculdade de Letras – Estudos Literários  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG  
2013**

**Natalino da Silva de Oliveira**

**Labirintos performáticos nas narrativas de Campos  
de Carvalho e de Mario Bellatin**

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 Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo (LPC).

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez.

**Faculdade de Letras – Estudos Literários  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG**

**2013**

# FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C331.Yo-I

Oliveira, Natalino da Silva de.

Labirintos performáticos nas narrativas de Campos de Carvalho e de Mario Bellatin [manuscrito] / Natalino da Silva de Oliveira. – 2014.

240 f., enc. : il., fot., graf., p&b.

Orientadora: Graciela Inés Ravetti de Gómez.

Área de concentração: Literatura Comparada.

1. Carvalho, Campos de, 1916-1988. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Bellatin, Mario, 1960- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Brasileira e mexicana – Teses. 4. Literatura comparada – Mexicana e brasileira – Teses. 5. Narrativa (Retórica) – Teses. 6. Literatura – Estética – Teses. 7. Alteridade – Teses. I. Ravetti, Graciela, 1950- . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

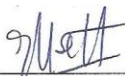
CDD : B869.33

Tese intitulada *Labirintos performáticos nas narrativas de Campos de Carvalho e Mario Bellatin*, de autoria do Doutorando NATALINO DA SILVA DE OLIVEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



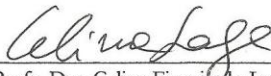
Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG - Orientadora



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG




Prof. Dra. Denise Araújo Pedron - TU/UFMG



Prof. Dra. Celina Figueiredo Lage - UEMG



Prof. Dra. Melissa Gonçalves Boechat - UFVJM



Prof. Dr. Luiz Francisco Dias  
Diretor da Faculdade de Letras da UFMG

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2013.

## DEDICATÓRIA

### **Ao senhor da encruzilhada**

Que se acenda uma vela  
Ao senhor da encruzilhada  
Para que eu enfim possa ver  
Aonde me leva esta estrada  
Pois, o que começa termina  
Mantenha firme minha passada  
Que os caminhos se abram  
Com golpes de punho ou de espada  
E que até no oco do mundo  
Encontre minha morada

*A Deus e aos Orixás  
À Joelma e Mariana  
Minha mãe Maria, meu pai  
Antônio, meu irmão Nelson*

*À minha avó Odila que me ensinou  
o caminho do mensageiro  
À Graciela Ravetti*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e aos Orixás que estão presentes em tudo que faço.

A São Jorge, a Ogum, a Oxaguiã que me guiaram e me deram força na caminhada.

Aos meus Eguns, meus ancestrais que carrego comigo nesta performance/vida.

Aos meus pais por me darem o que era considerado luxo na condição em que vivíamos.

À minha companheira Joelma por me mostrar o que era realmente importante, por incentivar-me, por amar-me.

À minha filha Mariana por alimentar minha alma, pelos abraços apertados em momentos de dor, por seu amor incondicional.

Ao meu irmão Nelson pelo incentivo.

À Graciela Ravetti por acreditar em mim e ser constante incentivadora deste esforço.

A Marcos Alexandre pela amizade e por servir de exemplo em minha caminhada.

À Sara Rojo por confiar em minha capacidade desde os tempos da graduação. Sem esta energia positiva seria muito difícil acreditar que seria possível.

À Denise Pedron por ser leitora crítica e por auxiliar-me na lapidação da tese.

Aos membros da banca examinadora pelas críticas, elogios e sugestões.

À minha família.

Aos amigos.

Aos professores da Faculdade de Letras da UFMG.

Aos funcionários da Faculdade de Letras da UFMG.

À Letícia por auxiliar-me nos procedimentos burocráticos incontornáveis do meio acadêmico.

À musa que permitiu a inspiração para este trabalho.

## RESUMO

Nesta tese almeja-se relacionar objetos que a princípio não possuem pontos em comum que sejam tão evidentes: os romances de Campos de Carvalho e de Mario Bellatin visualizados pela *lente metodológica da performance*. Para alcançar o objetivo principal foi necessário revisar a bibliografia teórica que aborda particularmente o romance em sua forma contemporânea e desenvolver os conceitos de narrativa performática e catacrésica tentando, desta forma, contribuir para a reflexão teórica sobre o romance latino-americano contemporâneo. Além dos conceitos mencionados outros também surgiram no decorrer das elucubrações: narrador em Benjamin, Silviano Santiago, Adorno; Hospitalidade e alteridade em Lévinas, Deleuze e de Cuidado-de-si e Arte da existência em Foucault.

**Palavras-chave:** Performance, literatura performática, narrador, hospitalidade, alteridade, Campos de Carvalho, Mario Bellatin.

## RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo relacionar objetos que al principio no tienen puntos comunes que sean tan evidentes: las novelas de Campos de Carvalho y de Mario Bellatin analizadas a través de la lente metodológica de la performance. Para lograr el objetivo principal fue necesario revisar la literatura teórica que aborda de forma particular la novela en su forma actual y desarrollar los conceptos de narrativa performática y catacrésica intentando así contribuir para la reflexión teórica sobre la novela latinoamericana contemporánea. Además de los conceptos mencionados, otros también surgieron durante las elucubraciones: narrador en Benjamin, Silviano Santiago, Adorno; la hospitalidad y la alteridad en Levinas, Deleuze; cuidado-de-sí y el arte de la existencia Foucault.

**Palabras-clave:** Performance, la literatura performativa, narrador, hospitalidad, otredad, Campos de Carvalho, Mario Bellatin.



Tout homme peut bafouer la cruauté et la stupidité de l'univers en faisant de sa vie propre un poème d'incohérence et d'absurdité. Gabriel Brunet<sup>1</sup>

Leopards break into the temple and drink to the dregs what is in the sacrificial pitchers; this is repeated over and over again; finally it can be calculated in advance, and it becomes part of the ceremony. Kafka, 1961.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Todo homem pode violar a crueldade e a estupidez do universo, tornando sua própria vida um poema da incoerência e do absurdo. Gabriel Brunet”. Citação retirada da primeira página do romance de Campos de Carvalho *A lua vem da Ásia*. (As traduções que não vierem especificadas com os devidos créditos do autor são minhas).

<sup>2</sup> “Leopardos invadem o templo e esvaziam os vasos sagrados. O fato se repete... se repete... e se repete. Até o dia em que se prevê o momento exato da chegada dos leopardos ao templo. E tudo isso passa a fazer parte do ritual”.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

O processo/experiência.....	59
A dimensão estética da escrita performática.....	66
Cyberpoema de Andrés Vallias - <i>Nous n'avons pas compris Descartes</i> .....	161
Capa do livro <i>Obra reunida</i> de Mario Bellatin.....	166
<i>Dossier Instalación</i> do livro <i>Obra reunida</i> de Mario Bellatin.....	171

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Histórico da pesquisa.....	12
Benjamin e a agonia do narrador.....	15
O narrador: pós-moderno, contemporâneo e performático.....	22
1-EPISTEMOLOGIA PERFORMÁTICA: por uma teoria e crítica literárias performáticas.....	28
1.1 – Corpo.....	29
1.2 - Os incorporais.....	33
1.3 - Gênero: seria o performático um gênero ou quais seriam suas delimitações pragmáticas?.....	44
2-A LITERATURA PERFORMÁTICA: reflexões sobre estética e recepção.....	47
2.1 Prolegômenos.....	47
2.1.1 - Reflexões sobre o conceito de Estética.....	47
2.2 - A dimensão estética da performance literária.....	55
2.3 - Constelações Performáticas.....	74
2.4 - Memória performática, mimesis, metáfora viva e catacrese.....	80
2.5 - Ainda a Alegoria Nacional.....	90
3 - A ESTÉTICA BELLATINIANA – Narrativa performática.....	92
3.1 - A narrativa performática.....	93
3.2 - Underwood portátil: notas sobre a literatura de Bellatin.....	104
3.3 - Mcondo, Crack e a literatura bellatiniana.....	108
3.4 - Salão de beleza.....	114
3.4.1 - Observações sobre aspectos estruturais da narrativa.....	114
3.5 - O cuidado de si .....	135
3.6 - Hospitalidade: Kant, Lévinas, Derrida, Bellatin.....	141
4-O VISÍVEL E O LEGÍVEL EM <i>PERROS HÉROES</i> DE MARIO BELLATIN.....	158
5 - A ESTÉTICA DE CAMPOS DE CARVALHO .....	175
5.1 - Campos de Carvalho.....	175
5.2 - O sermão da montanha para a cidade morta.....	179
5.3 - A lua.....	181
5.4 - O desafio de ser .....	195
5.5 - Hospitalidade, alteridade e ética.....	200
6 - A ALEGORIA CAPITALISTA OU A MODERNIDADE LÍQUIDA.....	208
6.1 - <i>Estado social</i> e sociedade excludente.....	209
6.2 - A sociedade líquido-moderna e a esperança da performance.....	212

<b>6.2.1 - Subjetividade extrema .....</b>	<b>213</b>
<b>6.2.2 - A percepção do Estado de Exceção e a ignorância.....</b>	<b>215</b>
<b>6.2.3 - A metalinguagem performática.....</b>	<b>216</b>
<b>6.2.4 - A absurdidade da vida.....</b>	<b>216</b>
<b>6.2.5 - Visão pessimista ou realista.....</b>	<b>218</b>
<b>6.2.6 – Efemeridade.....</b>	<b>218</b>
<b>6.2.7 - Apague os rastros.....</b>	<b>219</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>221</b>
<b>Travestis, loucos e pirilampos.....</b>	<b>221</b>
<b>A quase-tese.....</b>	<b>228</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>230</b>

## INTRODUÇÃO

Everybody knows that the dice are loaded  
Everybody rolls with their fingers crossed  
Everybody knows that the war is over  
Everybody knows the good guys lost  
Everybody knows the fight was fixed  
The poor stay poor, the rich get rich  
That's how it goes  
Everybody knows  
(Everybody knows – Leonard Cohen)<sup>3</sup>

Os labirintos são elementos que existem há muito tempo na história e no imaginário de culturas, tanto orientais quanto ocidentais. Simbolizam os caminhos complexos em que se entra e não se sabe se conseguirá sair. Na tradição mística e alquímica ele simboliza a complexidade que o neófito deverá enfrentar para depurar-se e conseguir conhecimento de si consigo mesmo e de si com o mundo. É neste sentido que utilizo o termo numa tentativa de expressar o quão complexa é a tarefa de conceituar a performance, de conceituar algo que é avesso às delimitações. O labirinto é a casa de Asterión em um conto de Borges (“La casa de Asterión” *El Aleph*, 1949). Esta transformação de um ser monstruoso em humano e de um espaço abominável em uma casa altera por completo a visão tradicional do mito do minotauro. Apropriando-se desta visão borgiana do labirinto, parte-se da ideia de que a casa da performance é o labirinto, um acessível e hospitaleiro labirinto.

É nesta lógica labiríntica que este trabalho se configura, com o objetivo de relacionar aspectos comuns como a aparente incoerência e absurdidade presente nos projetos literários que são focos da análise que se almeja aqui empreender. Sendo assim, os objetivos deste trabalho são em um primeiro momento desenvolver uma análise interpretativa e comparativa entre as obras de Campos de Carvalho (principalmente: *A lua vem da Ásia* e *O Púcaro Búlgaro*) e de Mario Bellatin (principalmente: *Perros*

---

<sup>3</sup> Todo mundo sabe que os dados estão viciados/Todo mundo caminha com os dedos cruzados/Todo mundo sabe que a guerra acabou/Todo mundo sabe, os bons perderam/Todo mundo sabe que a luta foi armada/Os pobres continuam pobres e os ricos ficam ricos/É assim que as coisas são/Todo mundo sabe

*Héroes, Flores e Salón de belleza*), revisar a bibliografia teórica que aborde particularmente o romance em sua forma contemporânea e desenvolver os conceitos de narrativa performática e catacrésica tentando, desta forma, contribuir para a reflexão teórica sobre o romance latino-americano contemporâneo. A contribuição mencionada estará centrada na abordagem do narrador, tema sobre o qual pretendo desenvolver uma reflexão teórica a partir fundamentalmente do corpus analisado, utilizando como chave de leitura a lente da performance<sup>4</sup>.

As perguntas que surgem e que a introdução tentará responder para apresentar e delimitar a pesquisa, dentro do marco da literatura comparada, são: 1) Qual(-is) a(-s) relação (-ões) que pode (m) ser elaborada (s) entre a escrita de Campos de Carvalho e a de Mario Bellatin? Qual a ligação que poderia ser arrolada entre estas obras e a questão do narrador desenvolvida por Benjamin? Como e por que a reflexão sobre a forma e a importância do narrador na cena contemporânea do romance latino-americano resulta relevante hoje? O que é narrativa performática e como estão presentes e se desenvolvem nas obras que serão analisadas? .

## **Histórico da pesquisa**

Esta seção é um convite para uma viagem pelo campo de estudos da narrativa e particularmente ao elemento que lhe dá voz e vida: o narrador. Visa ser qualitativa, por desenvolver uma reflexão teórica, e não quantitativa ou descritiva. Para abordar este elemento fundamental da narrativa é necessária a revisão dos trabalhos de Auerbach, Lukács, Benjamin, Bakhtin, Adorno e Silviano Santiago – alguns dos principais autores que desenvolveram reflexões sobre o objeto aqui proposto. O trajeto a ser percorrido passará, então, pelo narrador moderno ou tradicional utilizando os trabalhos de Lukács e Auerbach; pela crise da narrativa apresentada nos trabalhos de Benjamin; pelas propostas de narrador contemporâneo inspiradas em algumas partes do trabalho de Benjamin e desenvolvido por Adorno; e pelo pós-moderno elaborado por Silviano Santiago.

---

<sup>4</sup> Metodologia desenvolvida por Graciela Ravetti.

Na narrativa há um campo de forças que se misturam de forma complexa, instâncias reais, contingenciais e ficcionais. É perceptível que a época, os costumes, a religiosidade, o modo em que vive, enfim, a relação do ser com o mundo influencia sua forma de narrar, seja do narrador tradicional ou do narrador do romance. As contingências e o cotidiano afetam a arte e é assim que ocorrem alterações no modo de conduzir a narrativa. Desta maneira, é possível concluir que há características narrativas que são comuns para cada época e particularidades que diferenciam cada tipo de narrador e cada tipo de discursividade. Estudar as formas de narrar é também uma forma de estudar a relação humana com o sensível - a história da arte. Este trabalho se concentrará em tipos centrais de narradores apresentados nas pesquisas dos teóricos já mencionados anteriormente.

O narrador é figura que possui importância na cultura ocidental contemporânea. Desde o narrador tradicional proveniente da cultura oral, até o narrador de papel, filho da imprensa e da cultura escrita. A abordagem que aqui se propõe, deste elemento importante da composição narrativa, se dará apenas no âmbito do romance. Trabalhos que enfocam a análise de um ritmo, de um pulso performático na poesia possuem um número até expressivo de exemplares. Entretanto, o desafio maior é pensar a performance na estrutura narrativa.

Em pesquisas recentes sobre escrita performática (Pedron 2006, Ravetti 2002, 2003, 2006, 2011), é fácil constatar a atribuição da função “performer” para os autores das narrativas performáticas. Podemos perceber na forma de organizar o texto, com características como: 1 - o diálogo constante com outras artes; 2 - a escrita que extrapola os limites da página e da língua; 3 - a narrativa que rompe com a lógica aristotélica e 4 - na própria vida, com o interesse de buscar outros diálogos, de experimentação. Estes elementos podem ser encontrados tanto em Campos de Carvalho como em Mario Bellatin. O autor performer se expõe ao risco absurdo de perder sua própria voz, pois após o ato de escrita o texto se distancia da autoria. Este ato de se expor à própria morte é o ato performático por excelência.

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa [...]. (Barthes, 1984, p.49, grifo do autor).

Mas de quem é a voz que narra o texto? Quem se expõe radicalmente no momento da narração? Autor, narrador? Sendo o autor aquele que se expõe, seria o narrador apenas uma *persona* utilizada e posteriormente descartada? O narrador na obra de Campos de Carvalho e de Mario Bellatin extrapola estes limites entre ficção e *realidade*. Esta condição da narrativa nos romances analisados é provocativa, pois não há como definir o que seria próprio do narrador enquanto personagem e o que seria do narrador funcionando como voz possível do autor. Esta indefinição que permite reconhecer na obra ecos, rastros da autoria, mas que impossibilita determinar ao certo onde começa e onde termina a intervenção autoral, a voz autoral é característica da literatura performática. E por isso, é preciso pensar o narrador como uma entidade que vai além dos limites da página.

### **Benjamin e a agonia do narrador**

Durante as pesquisas que fiz sobre Walter Benjamin<sup>5</sup> encontrei algo que causava certa inquietação<sup>6</sup>: a posição do autor em decretar a morte do narrador e a impossibilidade de transmissão da experiência. De início, discordei de seu posicionamento - a certeza da existência vívida do primeiro e de sua função de transmissão eram para mim indiscutíveis. Porém, leituras posteriores iluminaram novas constelações em minhas imaturas divagações. Deste modo, consegui vislumbrar nas obras benjaminianas possibilidades altamente criativas e produtivas para os estudos da forma romance em suas manifestações contemporâneas.

---

<sup>5</sup> Durante a iniciação científica, na participação em grupos de pesquisa e no desenvolvimento de escrita da dissertação de mestrado.

<sup>6</sup> Algo comum não só a mim, mas também a outros pesquisadores pelo que pude constatar em textos teóricos que li e durante a elaboração de comunicações que abordavam ideias do pensador alemão e que apresentei em congressos e encontros específicos da área de Letras.



O diagnóstico feito por Benjamin sobre a crise da narrativa e a consequente crise do romance<sup>7</sup> pode, a princípio, parecer um réquiem melancólico se o veredicto for baseado apenas em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”<sup>8</sup>. Em “Experiência e pobreza”<sup>9</sup> ainda que o autor retome o tom de melancolia, há uma indicação interessante com o desenvolvimento do conceito de *barbárie* positiva<sup>10</sup>. Entretanto é em “A crise do romance” que o pensador alemão indica uma saída para a situação da narrativa. Para ele, somente no momento em que a forma romanesca reconhecesse sua pobreza de experiência e da capacidade de transmiti-la poderia alcançar um efeito estético mais conveniente com sua condição e em consonância com seu tempo: “(...), esse processo que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo (...)” (Benjamin, 1985, p. 201). Ou seja, a passagem do tempo transforma a realidade alterando sempre as ruínas do passado que jamais deixam de existir, pois permanecem na literatura como linguagem viva. Estes rastros adquirem o formato de arquivo, relíquia, mônada.

Estes três textos serviram como provocação para pensar questões, pois além de constituírem a indagação inicial deste projeto também possibilitaram outros questionamentos mais caros para esta pesquisa: estaria ou já esteve em crise o romance ou a crise seria somente um momento de mudança, de perspectiva? Seria possível pensar em uma “explosão do continuum” no âmbito narrativo-ficcional? A experiência que o autor possui antes, durante ou após o processo de escritura da obra não pode mais ser transmitida?

---

<sup>7</sup> Cabe mencionar que o que é apresentado pelo autor como crise do romance é apenas uma forma de mencionar a capacidade metamórfica deste e que não é uma característica só pertencente a ele. Mas o objetivo era o de apresentar o dilema do romance entre a necessidade de mudar e a resistência à mudança.

<sup>8</sup> “Uma experiência quase cotidiana (...). É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção (...). É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (Benjamin, 1985, p. 197).

<sup>9</sup> “(...) quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorratamente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.” (Benjamin, 1985, p. 115)

<sup>10</sup> O que este trabalho denomina como *barbárie positiva* é iniciativa de Benjamin de criticar o progresso, pensar a revolução não como um impulso acelerador, mas como um freio necessário. Esta nova barbárie seria o que impeliria os seres a inovar, o que propiciaria a mutação. O filósofo alemão trabalha com dois conceitos distintos de barbárie, uma seria negativa por estar vinculada ao modelo de produção de conhecimento burguês que visa o progresso, o outro seria uma reação a este modelo que consistiria em uma negação da lógica progressista propondo uma parada brusca – a revolução (Cf. Konder, 1988, p.53). Diante da pobreza de experiências, perante o vento do progresso que sopra e deixa para trás somente o caos, os cacos, as ruínas, os pensamentos de Benjamin indicam: “(...) a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para a direita e nem para a esquerda” (Benjamin, 1996, p. 116).

Sendo o narrador o centro desta discussão, poderíamos começar afirmando que o declínio da experiência e a crise da narrativa são acontecimentos datados. O começo da expulsão da narrativa tradicional da vida cotidiana se dá com o nascimento do Romance, conforme afirma Benjamin: “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da arte de narrar ocorre com o surgimento do romance no início do período moderno” (Benjamin, 1985, p.201). Com o crescimento do capitalismo, as novas tecnologias, a divisão do trabalho e com a industrialização o romance alcança o auge. As personagens que assumiam a posição de narradores tradicionais são afastadas do convívio. Assim, afirma Benjamin que “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (Benjamin, 1985, p.197). Já não há mais lugar para os narradores tradicionais: nem o marinheiro comerciante, *o que vem de longe* e nem para o camponês sedentário.

Estes dois grupos arcaicos de narradores tiveram seu apogeu com as corporações de ofício. É nesse espaço que observamos a fusão entre os dois tipos fundamentais, pois: “cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (Benjamin, 1985, p.199). Aquele que vem de longe e o que permanece e cria raízes passaram a ser uma única pessoa, por isso os artífices medievais eram mestres em contar história, em narrar e em saber passar saberes, tradições, experiências.

A forma romanesca, entretanto, foi criada para o homem em sua solidão e nasceu juntamente, com o avanço tecnológico que a influenciaria decisivamente, dando uma guinada na história da narrativa: o desenvolvimento da imprensa. Ainda que venha nascer no seio da épica<sup>11</sup> e que Hegel o defina como a epopeia burguesa, o romance se distingue assumindo características bem peculiares. Esta forma de narrar já não é uma filha da tradição oral<sup>12</sup>. É forma literária rebelde e bárbara, no sentido benjaminiano do termo. Apresenta-se como a criação de algo novo. Deste modo fica claro que no âmbito narrativo do romance realmente não há muito espaço para a experiência coletiva, *Erfahrung*, por mais que tentemos aproximá-lo desta categoria, como faremos quando da reflexão sobre performance e catacrese. Diante disso, talvez fosse o momento de

---

<sup>11</sup> Ainda que tenha nascido no seio da épica, o romance possui como autênticos predecessores a sátira romana, os diálogos socráticos, os diálogos de Luciano e a sátira menipeia (Bakhtin, 1993, p.397-428).

<sup>12</sup> “O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta” (Benjamin, 1985, p. 201).

reconhecer a “sua pobreza de experiência” e partindo desta constatação encontrar seu caminho.

Na antiguidade clássica, a grande questão era a finitude. Por isso a necessidade de contar histórias de vitórias dos heróis sobre a morte. A lembrança dos grandes feitos regozijava a alma inquieta diante da mortalidade. Já na época atual o grande desafio, a grande adversidade é viver. O fim da vida agora é a única certeza, mas é o viver que provoca inquietação, é a própria vida que passa a ser questionada – a constante e aguda dúvida. A preocupação com a morte aparenta também ser central na literatura contemporânea.

Outra diferença é que geralmente nas epopeias não há tempo passado. Podemos perceber este fato na *Odisseia* de Ulisses. A épica homérica é composta de agoras, de presentes. Para relembrar fatos passados, o autor utiliza digressões que nada mais fazem que a interpolação de dois presentes (o de agora e o anterior). Como podemos verificar no exemplo dado por Auerbach em seu *Mimesis*, quando nos lembra do momento da digressão na narrativa homérica, provocada pela apresentação da cicatriz de Ulisses. Segundo Auerbach: “(...) Homero, (...) não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor” (Auerbach, 1989, p. 3).

O narrador épico e tradicional constitui-se “por não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (Auerbach, 1989, p.3), de “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais” (Auerbach, 1989, p. 4). Na narrativa homérica “(...) há um desfile ininterrupto, ritmicamente movimentado, dos fenômenos, sem que se mostre, em parte alguma, uma forma fragmentária ou só parcialmente iluminada, uma lacuna, uma fenda, um vislumbre de profundezas inexploradas” (Auerbach, 1989, p. 4).

Este tipo de narração foi perdendo sentido com acontecimentos significativos da história da humanidade. Avanços tecnológicos, novas descobertas no âmbito das ciências sociais, o surgimento da psicanálise, a ideia de um eu fraturado e o fato que marcou profundamente os estudos benjaminianos: as duas grandes guerras. Todos estes aspectos fragilizaram as certezas provocando uma crise epistemológica. A partir desse

momento, já não é possível confiar nos grandes relatos o que acaba provocando uma crise, também, da representabilidade: condição estrutural da modernidade literária.

A vivência do povo grego era ordenada - até mesmo o que não possuía explicação lógica era compreendido com auxílio do que hoje conhecemos como mitologia. Por isso, esta forma de narrar com clareza de detalhes é, depois, abandonada. Com o surgimento das grandes dúvidas da humanidade, do sujeito fragmentado<sup>13</sup>, foi preciso buscar uma nova matriz. Esta nova perspectiva de narração que privilegia a fragmentação<sup>14</sup> é encontrada na Bíblia.

A narrativa bíblica não apresenta detalhes, não explica tudo e nem tem interesse em seduzir o leitor, ou ouvinte. Para exemplificar, Auerbach utiliza a passagem que relata o sacrifício que Deus pede a Abraão: o próprio filho. O relato é extremamente direto, não sabemos o lugar em que se encontra Abraão, não há descrição de paisagens. O diálogo entre os interlocutores ocorre “sem interpolação alguma, em poucas orações principais, cuja ligação sintática é extremamente pobre (...)” (Auerbach, 1989, p. 7). Além disso, “Nada se diz, também, da causa que o movera a tentar Abraão tão terrivelmente” (Auerbach, 1989, p. 6).

Estas duas formas de narrar, tão diferentes em estilo, alimentaram a técnica do narrador dos romances. Enquanto durante a época Realista os autores exibiam a exuberância de detalhes com objetivo de alcançar a verossimilhança; os autores posteriores abusam da fragmentação<sup>15</sup>, vozes e perspectivas.

Sendo assim, percebemos que algumas narrativas antigas focam a narração no fato narrado, outras estão mais preocupadas com a forma de narrar. As narrativas que chamam a atenção tanto de Lukács quanto de Benjamin são as últimas. Os dois pensadores estão preocupados com o “como” na arte e na literatura. Toda a digressão que fizemos foi para chegar a este ponto. É este “como” que se pretende buscar nesta pesquisa e, a partir deste momento, o explicitaremos melhor.

---

<sup>13</sup> Há indícios deste sujeito fragmentado na antiguidade clássica, porém a dicotomia básica foi aqui empregada para facilitar o entendimento e pela dificuldade de citar obras em que ocorram este tipo de sujeito em textos escritos nesta época.

<sup>14</sup> O conceito de fragmento é neste trabalho apresentado não como uma parte incompleta, parte de um todo. Empregamos o termo como mônada, assim como é empregado nas obras de Benjamin.

<sup>15</sup> O que Lukács denomina “luciferismo”, ou seja, o caos, as formas fragmentadas apresentadas no romance moderno, recebe a inspiração bíblica.

O paradoxo está na constatação de que a riqueza do romance é a sua pobreza, ou explicitando melhor, a riqueza do romance contemporâneo é resultado da pobreza ou do declínio da narração tradicional. Sendo assim, reconhecer a incapacidade de transmitir experiências é o caminho que ele deverá seguir para encontrar a riqueza, “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para direita nem para esquerda” (Benjamin, 1985, p.116).

Na literatura romanesca, a narrativa não se limita a retratar o mundo, não está ligada ao mundo com função utilitária. No âmbito da narrativa oral, a literatura possuía uma função: passar um conselho, um ensinamento. O leitor de romances é aquele “homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (Benjamin, 1985, p.54).

Em “A crise do romance”, Walter Benjamin abordará elementos que separam o romance da épica, e o elemento mais importante para tal seria a relação com a tradição oral, o afastamento do romance desta tradição. Ainda segundo Benjamin “Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma que na narrativa” (Benjamin, 1985, p.211).

Podemos perceber então que para Benjamin seria importante que o narrador buscasse um novo sentido para sua arte, sem buscar, em vão, algo que já está completamente perdido. Mas quais seriam os caminhos para atingir essa nova maneira de narrar?

George Lukács viu com grande lucidez esse fenômeno. Para ele, o romance é ‘a forma do desenraizamento transcendental’. Ao mesmo tempo, o romance, segundo Lukács, é a única forma que inclui o tempo entre os seus princípios constitutivos. ‘O tempo’, diz a *Teoria do romance*, ‘só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental... Somente o romance... separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse combate... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência... Somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma... (Benjamin, 1985, p.212).

A ideia de uma “reminiscência criadora” no interior do romance e a sugestão de “desenraizamento transcendental” parecem ser ações e ao mesmo tempo procedimentos e etapas de desenvolvimento do gênero. Em alguns textos de Walter Benjamin esboça-se um projeto de construção de uma literatura aberta, um tipo de romance aberto, e a técnica sugerida por ele é a da montagem: “O princípio estilístico do livro é a montagem. (...) A montagem faz explodir o romance, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, do caráter épico. Principalmente a forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário” (Benjamin, 1985, p.56). Mas não a montagem exagerada, já que “não é necessário usar expressões artificiais, falar de ‘dialogue intérieur’ ou aludir a Joyce. Na realidade trata-se de uma coisa inteiramente diferente” (Benjamin, 1985, p.56). Todavia, o que seria esta “coisa inteiramente diferente”? O primeiro passo seria dado pelo próprio Benjamin partindo da problematização do conceito de experiência, propondo um novo conceito de barbárie – a *barbárie positiva*.

O diferente que ele tanto buscava foi encontrado através de pistas deixadas no projeto de escrita utilizado por Proust. Benjamin observou em *Em busca do tempo perdido* os sinais que o levaram a exemplificar o *diferente* que ele buscava:

(...) a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. Assim o queria Proust quando afirmava preferir que toda sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo (Benjamin, 1985, p. 37, grifos do autor).

A partir do *diferente* encontrado em Proust, o autor alemão desenvolveu o seu projeto particular de escrita. Benjamin utilizou a técnica da montagem em *Passagens*, obra caracterizada pela ousadia, pela transgressão à norma. *Passagens*, a grande obra de Benjamin, passou a integrar o elenco dos grandes livros *inacabados* da história do pensamento. A vida do filósofo alemão terminou antes que pudesse concluir seu projeto. Entretanto, talvez esse tenha sido o objetivo final do projeto, construir uma obra sem começo e sem fim rigidamente definidos.

De acordo com Benjamin já não seria possível a existência do narrador tradicional. Aquele que possuía o poder de contar, de transmitir uma experiência. Mas seria possível que alguns textos literários proporcionassem a criação de uma experiência, a experimentação de uma sensação nova, da construção de um conhecimento no próprio ato de leitura? O texto não seria uma instância criadora de vivências? Não seria esta a capacidade que a literatura possui de nos mover?

O corpus literário que será analisado avança no sentido de desenraizar-se da arte como um sonho, de um sonhar descuidado, do prazeroso por si só, do *locus amoenus*. A narrativa se apresenta como um ruído necessário para tumultuar e talvez fazer despertar. Que provoca o leitor distorcendo sua maneira de ver a realidade, atentando assim para a ilusão provocada pelos sentidos.

Mas, afinal, quais seriam as características semelhantes encontradas nos romances de Campos de Carvalho e Mario Bellatin que os tornam importantes para esta pesquisa? Esta pergunta nos leva diretamente ao segundo tópico desta introdução: o narrador pós-moderno idealizado por Silviano Santiago, o narrador contemporâneo de Adorno e a narrativa performática e catacrésica.

### **O narrador: pós-moderno, contemporâneo e performático**

Após o declínio das certezas – o que sobrou para narrar? É visível para Benjamin a inexistência de experiências intercambiáveis. Entretanto, não significa como aparenta um reconhecimento da morte da arte de narrar. A narrativa segue viva, o romance segue cada dia mais produtivo. Esta é a hipótese levantada por Santiago e já iluminada por Benjamin<sup>16</sup>. O narrador diante da crise encontrou novas formas de narrar. Surgiram novas formas de organizar e criar narrativas. E é neste contexto que surge uma questão: “Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê? Ou seja: é

---

<sup>16</sup> Isto quando Benjamin afirma que considerar um Leskov como narrador seria distanciá-lo de nós ou quando afirma que o narrador tradicional já não está presente em nossa realidade viva.

aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (Santiago, 2002, p.44).

A dúvida principal é especificamente ética e diz respeito à autenticidade desta narração de segunda mão extraída da observação. Afinal: “Só é autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma *exterior* a essa experiência concreta de uma ação?” (Santiago, 2002, p. 45). Autêntico ou não, o narrador pós-moderno, fruto da era da informação em posição oposta à narrativa clássica fruto da experiência, é real e presente em muitos romances. E esta é a perspectiva assumida por Silviano Santiago – a hipótese de que já não cabe ao teórico questionar a autenticidade e sim encarar a realidade dos fatos, da existência e da manifestação desta voz narrativa.

Esta forma *pós-moderna* de narrar assume a função de repórter: “(...) é aquele que quer extrair a si da ação narrada (...)” (Santiago, 2002, p. 45). Ele não assume a responsabilidade de narrar algo que faz ou fez parte de sua vida, algo da sua vivência. Como mero expectador apenas dá voz aos seus próprios olhos que observam a vida alheia<sup>17</sup>.

Sendo assim, ele não está demasiadamente preocupado com o que vai contar e sim como – suas atenções estão voltadas para os efeitos do narrado no receptor, pois, já não há grandes feitos que mereçam ser contados, a morte já não nos assusta e nem é tão valorizada, a literatura já não é meio de transmissão da experiência. Tal como afirma Adorno: “(...) Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandarização e pela mesmidade” (Adorno, 1980, p.269). Diante da ausência de algo importante para narrar sobram duas alternativas: ou a extinção ou a metamorfose.

---

<sup>17</sup> Silviano Santiago afirma: “(...) As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele”. (Santiago, 2002, p. 45). Esta citação de Santiago foi estimulada pelo pensamento benjaminiano quando analisa os efeitos emudecedores das guerras no ser humano.



Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem que renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar. (...) O momento antirrealista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido por seu objeto real - por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (Adorno, 1980, p.270)

Os pensamentos de Benjamin, Adorno e Silviano Santiago se encontram na negativa do narrador tradicional, no reconhecimento de sua morte e na busca e/ou aceitação de algo novo, de novas formas de narrar. Ou, nas palavras de Santiago: “(...) É o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (Santiago, 2002, p. 45). A necessidade de narrar e a inexistência de formas de transmissão da experiência impelem o romance a encontrar uma saída. Um caminho interessante apontado por Benjamin seria o de negar o narrador clássico e também fugir de categorizações fechadas diante da pluralidade de narradores e vozes que encontramos na forma romanesca atual. Deste modo, a pobreza de experiência poderia funcionar como mola precursora de uma narrativa rica de possibilidades estilísticas. É neste ponto que os processos teóricos de análise do narrador convergem e numa alternativa de sobrevivência se metamorfoseiam na forma performática.

O narrador performer é aquele que agoniza e morre incessantemente: uma existência efêmera caracterizada pelos instantes, intermitências e lampejos. É instantaneamente que ele existe: em locais de passagem, nas sobreiras das portas, nas intermitências espaço-temporais, qualidades performáticas. Sua experiência já não é a antiga narrada de forma sequencial, é composta por vivências, imagens vaga-lumes que ao passarem velozes, tal como « A une passant » de Baudelaire – *Les fleurs du mal* XCIII, 1857: « Un éclair... puis la nuit! Fugitive beauté/ Dont le regard m’a fait soudainement renaître,/ Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?<sup>18</sup> »: fugazmente, deixam apenas seus rastros no ar – pequenas e breves constelações.

A ‘imagem dialética’ à qual nos convida Benjamin consiste, antes, em fazer surgirem os momentos *inestimáveis* que sobrevivem, que resistem a tal organização de valores, fazendo-a explodir em momentos de surpresa. Busquemos, então, as experiências que se transmitem ainda para além de

---

<sup>18</sup> “Que luz... e a noite após! Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez,/ Não mais hei de ver senão na eternidade?”

todos os ‘espetáculos’ comprados e vendidos a nossa volta, além do exercício dos reinos e da luz das glórias. Somos ‘pobres em experiência’? Façamos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência (Didi-Huberman, 2011, p. 126-127 – grifo do autor).

A denominada literatura performática, performance escrita ou escrita performática surge como uma perspectiva estética que pode ser caracterizada por dois caminhos complementares: um estético e um político. Oscilando entre estas duas dimensões, há uma qualidade comum – o “descentramento”. No campo estético ela assume o risco de defender a pluralidade indisciplinar entre as artes, “a formulação de novas arenas para acolher os eventos” e “uma violência contra os códigos hegemônicos de denominação que acabam resultando em processos de dominação” (Ravetti, 2011). No campo político, a arte performática questiona os limites criados por metáforas dominantes, códigos hegemônicos, utilizando para isto o elemento revelador e inquietante da performance.

Observando estas características é possível perceber que estas formas artísticas favorecem e estimulam a expressão do “marginal”. As culturas periféricas, as vozes dos vencidos, as artes marginalizadas, a literatura produzida por mulheres, por negros, por homossexuais, por indígenas, ou seja, todos os grupos que por um momento triste de nossa história ficaram relegados ao esquecimento poderão encontrar um espaço para expressar sua voz na escrita performática. É desta forma que a performance encontra seu elemento político e também sua capacidade de mover os que dela participam para a ação também politizadora. O palco que as artes performáticas visam alcançar não é um quadrado delimitado, é a rua, o mundo e ao mesmo tempo o interior das pessoas. Questionando limites, criando novos padrões, o político se faz visível na arte e em suas repercussões. A Performance Escrita carrega em seu DNA a busca por justiça. Ela é uma expressão de revolta em contextos de dominações e de controles excessivos. Utilizando a forma sensível da arte como arma para destronar, desarticular antigas e desgastadas verdades, absolutismos e autoritarismos de toda espécie.

A tese aqui desenvolvida utilizará como elementos exemplificadores as artes performáticas, contudo o que se almeja alcançar é a capacidade que a performance possui de caracterizar-se como um dispositivo, um aparato de leitura, como uma maneira de olhar e de assimilar. Como procedimento metodológico, não afeta a

classificação de gêneros ou épocas já cristalizados pela literatura - Romance, Crônica, Poesia, Drama.../ Romantismo, Barroco, Realismo, Naturalismo. Como perspectiva de pesquisa, a lente performática pode direcionar-se para o passado e não se limita à análise da contemporaneidade e nem se prende a classificações.

A característica de rede própria do aparato/método lógico encarnado pela performance (Shechner) propicia que esta aborde os mais diferentes saberes: antropologia, filosofia, artes, história, psicologia, psicanálise, estudos literários, entre outros. Todas as formas de saber humano podem ser analisadas pela lente performática, pois, a ausência de limites fixos não impossibilita a existência de um corpus próprio e este se faz presente na perspectiva ontológica e não na metodológica.

As performances podem funcionar como formas de olhar e analisar objetos artísticos. Elas propiciam uma leitura que incorpora subjetividades, individualidades – a do leitor, a do escritor, as dos personagens e até mesmo a identidade da própria obra. Desta maneira, é possível perceber que há o risco advindo do envolvimento, da experimentação sensorial, da presença do corpo. Assim, é possível e rico fazer a leitura teórico-crítica da literatura utilizando para isso a lente performática. A capacidade transformadora da literatura analisada pelo viés performático afeta os campos: material, corporal, físico, sensível e visível. Por afetar tantos sentidos a leitura performática possibilita também o aguçamento do campo político da arte. Esta característica torna-se possível, pois as performances:

afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar (Schechner, 2003, p.27).

Participar do jogo performático é colocar-se, é expor-se. Por isso, é preciso levar em consideração que encontrar o lugar de enunciação do autor no texto não ocorre de forma clara ou tranquila – esta localização é complexa. A performatividade – assumir a condição de *performer* – pode estar atravessada por outras questões. Quando o pesquisador se insere no texto, coloca sua subjetividade no jogo proposto pela narrativa, ele assume e desfruta de um risco enriquecendo o sensível presente. Escrever apropriando-se de uma perspectiva performática é deixar-se contaminar pelo que ocorre ao seu redor e, além disso, é deixar que o texto seja tomado pela realidade contingencial

do cotidiano. O teórico ao analisar determinada produção artística, também pode inscrever-se em seu texto como *performer* assumindo assim o risco de inserir-se num jogo, pois apreender o sensível por meio do próprio corpo é inevitavelmente expor-se.

o corpo enquanto tem ‘condutas’ é esse estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos ‘frequentar esse mundo’, ‘compreendê-lo’ e encontrar uma significação para ele (Merleau-Ponty, 1999, p.317).

A performance está inserida nesta tese como aparato analítico e como estrutura textual básica na construção do trabalho. Todavia, é necessário deixar claro que ainda que se defenda a qualidade inclusiva da performance, esta epistemologia não é generalizante. O olho performático pode sim direcionar-se para qualquer manifestação. Contudo, ele não se constitui como uma luz forte (holofote, Luce) e sim como uma série intermitente de lampejos que configuram algumas constelações que podem ser alteradas a cada novo lampejo – pequenas luzes (*luciole* – Huberman). A utilização dessa lente metodológica permite o trabalho analítico com objetos artísticos mais resistentes às normalizações ou perspectivas analíticas mais controladoras.

A prática de experiências fora dos modos institucionalizados, o caráter efêmero, lúdico, imaterial dessas operações, e a desobstrução momentânea do espaço instituído, abrem campo para investimentos libidinais, logo, para a inclusão do corpo na linguagem (Milliet, 1992, p.152).

O conceito de performance, tanto numa perspectiva ontológica – enquanto arte, como numa perspectiva epistemológica – enquanto metodologia de pesquisa, estará presente no decorrer desta análise como espectro. Até mesmo pelo fato da natureza existencial ampla da performance, portanto difícil de delimitar. Essas são as características que tornam a performance inquietante: a provisoriedade, a instabilidade, a errância. Por situar-se entre, aquém ou além dos limites impostos, os objetos artísticos que se propõem performáticos causam em alguns expectadores um efeito de estranhamento tão intenso que pode provocar repulsa.

Por isso, algumas considerações teóricas podem se atentar para o fato de que os alicerces basilares desta perspectiva epistemológica não a estruturam solidamente. Cabe revelar que não há alicerce, só estruturas, o que torna ainda mais interessante o jogo. O

que me lembra a noção de *jogo fundado* que figura em Derrida e em Benjamin *Teses sobre história* quando este narra um estranho jogo em sua primeira tese.

Feitas estas advertências o trabalho seguirá com a abordagem do processo epistemológico performático.

## **1 - EPISTEMOLOGIA PERFORMÁTICA: por uma teoria e crítica literárias performáticas**

A necessidade de se pensar uma epistemologia performática surge de uma angústia pessoal e também de uma necessidade própria do campo, um campo de estudos com características tão peculiares e que ao mesmo tempo se apresentava de forma tão complexa, maleável e extensa. Depois de alguns anos estudando performance<sup>19</sup> com o foco epistemológico, percebia, durante as apresentações de resultados das pesquisas em congressos da área de estudos literários, certo desconforto por parte dos colegas e que acarretava sempre alguns questionamentos por parte dos teóricos. As questões sempre envolviam a dimensão corporal da escrita performática, sobre como encontrar o corpo no texto e sobre performance e gênero.

Abordarei alguns pontos teóricos que estão profundamente relacionados com os questionamentos recebidos e/ou também com características do que esta tese considera ser performance, literatura performática, campo ontológico, perspectiva performática e campo epistemológico. Há pontos de questionamento que são próprios de outros campos de estudos mais sistematizados e cartesianos de outras ciências. Na maioria das vezes, o esforço foi sempre o de considerar as características particulares dos estudos artísticos, mais especificamente literários para configurar cada um dos elementos aqui relacionados.

---

<sup>19</sup> Vale ressaltar que participei do NELAM pesquisando o tema e, além disso, escrevi alguns artigos e uma dissertação de mestrado em que o abordei brevemente.

## 1.1 - CORPO

Todos os pesquisadores que empreendem pesquisas sobre a relação entre narrativa e performance se deparam com um problema: a dimensão corporal tão cara para as artes ditas performáticas. A emergência de um corpo, que se pensa autoevidente em outras artes performáticas, constitui um falso problema.

Nas artes performáticas existe um corpo autoevidente que afeta nossos sentidos, essa dimensão se faz presente em artes dramáticas, teatro, performance-art, dança. Também é possível ter nossos sentidos afetados pela autoevidenciação do corpo na música, na poesia - oralidade, presença corporal pela voz, evidenciação física que afeta os sentidos proporcionada pelo som. Porém, na narrativa a não evidenciação do corpo seria uma impossibilidade para que seja empregada esta linha de pesquisa de literatura e performance?

Primeiro, seria necessário repensar: afinal, o que é corpo? Quais suas manifestações na arte? Ele é realmente autoevidente? É o corpo do ator que se faz presente na cena, nas artes dramáticas? É o corpo do performer que se apresenta na performance-art? Quais os limites deste corpo? Encerram-se em sua materialidade? Quais limitações devem ser impostas ao corpo da arte? Quais as possibilidades e capacidades expressivas deste corpo? Perguntas que se perdem na areia e no ar, quiçá poderei esboçar respostas breves, efêmeras.

Reflete-se: o problema seria a visualização do corpo ou sua autoevidenciação física? Caso este seja um dos problemas, ou o primordial, não responderei sozinho, pois segundo Ravetti: “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”. (Ravetti, 2011, p. 20). O que seria então a subjetividade literária senão a evidenciação de um corpo, ainda que não seja o físico, que seja capaz de proceder ao fazer artístico e singularizar uma forma?

(...) o corpo da performance, pleno de devir, ávido por transformações, ele deixa de ser apenas uma imagem, com a qual se identifica e passa a ser um instrumento de percepção do mundo. A arte performativa pode, então, ser vista como um fenômeno sensorial e como acontecimento a ser vivenciado corporalmente pelo sujeito (Pedron, 2006, p.62).

Denise Pedron atenta sua percepção de corpo performático para algo que está presente nesta tese, a efemeridade perceptiva desta dimensão corporal. A corporeidade performática está em constante devir, num constante vir-a-ser que impede sua domesticação maniqueísta por meio de conceitualizações limitadoras. O conceito de corpo enquanto elemento performático está ancorado na vivência, nas transformações do indivíduo, na sua percepção sensorial de seu corpo em contato com outros corpos. Esta definição de corpo se aproxima da definição de materialidade corpórea encontrada na filosofia do *Incorporais* que será apresentada em passos posteriores desta pesquisa. O *incorporal*, ainda que se apresente como ausência física de materialidade, se constitui como corpo no momento em que se relaciona com outros corpos, no momento em que afeta nossos sentidos e nossa sensibilidade possibilitando o nosso *habitar e frequentar* este mundo.

(...) o corpo enquanto tem ‘condutas’ é esse estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos ‘frequentar esse mundo’, ‘compreendê-lo’ e encontrar uma significação para ele (Merleau-Ponty, 1999, p.317).

Cabe mencionar que na performance literária, ou escrita performática, o artista/escritor se torna parte essencial de seu livro – faz parte do próprio corpo do texto. Desta forma, o comportamento do autor enquanto corpo/performer é fundamental para a percepção da literatura performática. As ações do escritor tangenciam, claro que de forma complexa, a própria ficção narrativa. Fica clara, por exemplo, a presença de Mario Bellatin e de Campos de Carvalho em suas narrativas, por meio de rastros de suas biografias apresentados de forma direta ou indireta. O autor apresenta uma subjetividade que não se confunde com sua pessoa. Exatamente neste paradoxo se instaura a armadilha da performance. A individualidade performática é verdadeiramente uma teia, um conjunto de redes sinápticas marcadas pela configuração instável. O autor assume a persona performática e passa a ser algo ainda mais complexo do que um simples espelho autobiográfico. Por isso, que para Deleuze: “não existe enunciação individual, nem mesmo sujeito de enunciação. A enunciação tem um caráter social, ela remete a agenciamentos coletivos” (Deleuze & Guattari, [1980]1995, p. 17). A presença destes elementos biográficos está envolvida de tal forma nos romances que seria tarefa impossível a tentativa de separação, de delimitação entre o que seria ficção e o que seria a memória vivida de cada um. Por ser uma perspectiva estética proveniente de artes

dramáticas, há a necessidade da presença física dos envolvidos no processo artístico: emissor e expectador. Assim, “o performer se declara como um ser fugitivo e inapreensível, disposto a percorrer somente um pedaço de caminho com o espectador” (Pavis In: Rojo, 2005, p.55). Na literatura não poderia ser diferente, o escritor também se apresenta em sua escrita, há uma complexa e inerente presença autoral no contexto de enunciação. Há um jogo entre o ficcional e autobiográfico que capacita ainda mais a literatura performática a constituir-se como uma expressão artística politizada.

O que diferencia o performer do ator é que, na performance, não existe papel a ser representado, o performer não “finge” ser outra pessoa, não empresta seu corpo à personagem; ele está, no aqui e agora da enunciação, e age de acordo com seu lugar como artista que propõe, vivencia e/ou conduz a experiência. (Pedron, 2006, p.34)

No romance performático é a vivência do corpo um elemento altamente significativo<sup>20</sup>. Ao passo que em perspectivas estéticas anteriores ao advento da performance como campo teórico, o corpo só era considerado segundo plano, pois o que se valorizava como elevado eram aspectos relacionados com a alma. Na literatura performática, é no campo das contingências que percebemos de forma mais evidente e expressiva o elemento performático presente nas artes. Também, não há como separar corpo e alma, como não é possível separar forma e conteúdo, significado e significante – estas distinções só funcionam para fins didáticos. Não há como produzir arte performática sem passar pela idiosincrasia do corpo, o elemento corporal é o responsável pela energia visceral dos objetos artísticos. A literatura performática está preocupada com questões mais pungentes, questões políticas e outras que afligem os indivíduos em suas necessidades mais básicas. Por isso, constantemente são tratados assuntos que afetam a materialidade do corpo, doenças, prisões, ditaduras, ou seja, quaisquer formas de imposições que limitem a liberdade corporal. É o que é possível encontrar também em Bellatin com as limitações culturais que impedem a liberdade sexual, limitações físicas, mutações, doenças e em Campos de Carvalho com as prisões e manicômios – o corpo sob a vigilância do olhar panóptico.

---

<sup>20</sup> Atenta-se para o fato da utilização de vivência, caracterizada pelo dinamismo, pelo movimento, e não experiência, caracterizada pelo estático, pela necessidade de produtividade. Nos textos de Benjamin é possível verificar a distinção entre vivência e experiência. A última seria algo que está morrendo juntamente com o narrador tradicional.



O dinamismo corporal aparentemente parece ser incompatível com a forma livresca. Páginas e mais páginas - confeccionadas com árvores mortas, capa, contracapa, orelha, linhas, elementos gráficos, cores, palavras, tinta, numeração das folhas, sumário. A fixidez e a materialidade<sup>21</sup> do livro que porta o romance são visíveis e constitui aquilo que bem poderia ser uma estrutura fechada, e às vezes, não raras vezes é. Mas, há algo que escapa à sua materialidade e alcança o leitor. Não é o toque dos dedos nas páginas, o cheiro do papel, da tinta ou a visualização da capa ou dos elementos gráficos. O livro afeta nossos sentidos, é verdade, mas nos afeta ainda mais com algo que não é palpável, mas que reverbera em nosso corpo, acelera os batimentos cardíacos, sacode o leitor, o faz levantar-se, perder-se, encontrar-se. A este elemento sutil que dinamiza a existência daquele que está disposto a participar do jogo da leitura – é o que chamo de performatividade leitora. A dinamicidade do objeto artístico aqui analisado, livro, está no corpo do texto como potência semiótica e somente ocorre no momento performático da leitura.

Entretanto, para alcançar este novo dimensionamento do corpo proporcionado pela corporeidade performática é necessário repensar o corpo não como visão de completude. Transvestir o corpo apresentando sua (des) materialidade, seus vestígios, rastros, reflexos, efeitos. O corpo é “intangível”, pois apresenta “sentidos incessantes”. Já não é por si só uma forma física e sim um conjunto de elementos que passam necessariamente por um complexo processo de recepção por parte do artista e também do observador/receptor. A noção de corpo quase sempre é apresentada como algo resolvido, como um paradigma já excessivamente definido. Contudo, o corpo precisa constantemente ser repensado, pois o conceito está estreitamente ligado às mudanças epistemológicas, culturais, políticas. Portanto, o conceito de corpo é uma construção em constante estado de ruína.

---

<sup>21</sup> Ainda que esta materialidade possa ser questionada pela existência de novas experiências leitoras provenientes das mais modernas tecnologias (e-books) que propiciam novos processos interacionais entre leitor e texto, a performatividade leitora continua presente e as reações que o texto provoca em quem lê também.

## 1.2 - Os incorporais

Sendo esta uma tese que visa abordar a performance no texto, tentando justificar a presença do corpo na mídia textual, quais seriam os objetivos práticos de se aproximar da teoria dos *incorporais*? Afinal, os *incorporais* não dizem respeito a conceitos que estão além de uma dimensão física? Contudo, frequentar os incorporais é justamente o caminho que pretendo fazer para alcançar um melhor discernimento do papel desta categoria no desenvolvimento do que venho tentando definir como *performance textual*. Afinal, até que ponto é um ponto tranquilo, um conceito de contornos facilmente definidos? O que é o corpo? Seria somente a materialidade de um ser ou de um objeto? Limitar-se-ia à sua existência física? Estas e outras questões ecoam em outros trabalhos teóricos e estão longe de serem resolvidas de forma simples.

A ideia de *incorporais* surge na filosofia estoica, na reflexão filosófica sobre o *extrasser*. A filosofia platônica e/ou aristotélica avança no sentido de esmiuçar até mesmo os melindres do ser. O objetivo é refletir em termos ontológicos. E a ontologia se configura no que existe, no ser, no indivíduo. Contudo, para configurar-se como *real*, o ser necessita apresentar-se como materialidade que afeta nossos sentidos físicos. Neste sentido, um *ser* só assume a condição de *ser* no momento em que é assim identificado, sentido e representado *sensível* e *inteligível* por outro *ser*. É por meio de suas *faculdades* que o ser apreende a realidade avançando os níveis *sensível*, *inteligível* e por fim alcança a representação *racional* – processo de abstracionismo. Ao visualizar um objeto, há um estímulo físico que provoca no *ser* uma reação que é a tentativa de apreender o objeto e a forma encontrada para fazê-lo é a representação, a absorção do objeto em seu interior enquanto conceito. Porém, cabe repensar: seria esta representação somente possível a partir da detecção de uma *substância*, de uma materialidade? É neste ponto que estoicos alcançam outra dimensão, a do *extrasser*. Eles assumem o posicionamento de pensar não só os objetos, mas, também as faculdades como corpos. As *faculdades* que me ajudam a apreender, interpretar e armazenar o *ser* enquanto ideia, a memória, o intelecto, a sensibilidade, a razão, também apresentam dimensões corpóreas e neste ponto reside a reflexão sobre os incorporais. O que dificulta a

interpretação filosófica das *faculdades* como corpos é a sua dinamicidade, sua capacidade de ser maleável, apresentando dimensões que estão profundamente relacionadas com suas limitações no processo de apreensão.

Refletindo sobre a filosofia estoica é possível perceber que esta conceitualização abrangente do corpo pode facilitar a reflexão empreendida nesta tese. A busca paradoxal entre uma arte que é fruto do corpo e uma teoria que aborda a ausência de matéria física está no seio da questão dos *incorporais* e torna possível a defesa de uma arte performática que não esteja centrada no estudo do corpo enquanto dimensionamento físico. Os incorporais são estes elementos que provocam a reação corporal da recepção sem que seja necessária a materialidade do objeto.

Todos esses não-vistos nos cercam, nos solicitam e nos escapam, assim como os não-ditos, as frases não pronunciadas que, contudo, entendemos apenas com “meia-palavra”, vagamente, ou as advertências formuladas pela metade e cujo sentido, apesar de tudo, apreendemos. (...) É nesse campo que o invisível é mais visível. E é lá que, no mais das vezes, nós o buscamos. Por vezes, tentei a aventura por meio da pintura, buscando desalojar os anjos invisíveis que, a meu ver, desde sempre a habitam. (Cauquelin, 2008, p. 11)

Pensar o que aparentemente são *faculdades*, abstrações, conceitos como corpos pode aparentar ser algo de difícil aceitação. Contudo, torna-se mais aceitável partindo da ideia que somente um corpo pode apreender outro. Desta forma, os conceitos propiciam a capacidade de interpretar outros seres. Por exemplo, a memória que existe enquanto abstração de algo passado que é apreendido e guardado. Quantas vezes o ser é tomado por uma lembrança e se comove e esta comoção se reflete em seu próprio corpo em forma de um suspiro, de uma dor ou de uma lágrima.

Frequentamos os incorporais, na maior parte do tempo, sem o saber. Quanto tento me lembrar de um momento de existência, de um fragmento de tempo vivido, misturam-se nessa reminiscência lugares, pessoas, tempo que passou e tempo que é, falas trocadas: um tecido frágil que tende a se desfazer se for auscultado de muito perto e cuja consistência decorre exatamente da fluidez. O que se depreende dessa exploração é uma atmosfera, uma aparência, um invólucro de odores, de sabores e, aqui e ali, alguns elementos distintos, dotados de uma forma mais nítida. (Cauquelin, 2008, p. 10)

O fato é que estas faculdades de dimensões que não são físicas afetam igualmente os nossos sentidos. De acordo com os estoicos, quatro são os incorporais: o lugar, o tempo, o vazio e o exprimível. Os quatro incorporais apresentados em forma de mônadas se fazem presentes na arte em forma derivadas. Contudo, o que mais interessa esta tese é o quarto. Afinal, em que consistiria o exprimível? Determinar ao certo o que seria exigiria um esforço enorme, contudo é detectável que ele está relacionado à linguagem, à interpretação. E partindo desta premissa seria dedutível determinar a sua importância no campo da arte, pois esta também não seria uma forma de linguagem. E por isso mesmo, a arte se manifesta como um ótimo campo para *frequentar os incorporais*.

O campo onde podemos examinar a questão do incorporal e, ao mesmo tempo, testar sua utilização e sua eficácia hoje não é mais o da física, nem o sistema do mundo – os físicos, os astrônomos, os matemáticos ocupam-se dele e fazem malabarismos com as partículas, os fluxos, os quanta -, um terreno no qual não me atrevera a segui-los. É, curiosamente, em uma região que os estoicos não abordaram, a região da arte, que se opõe a questão do incorporal ou, mais exatamente, a questão do corpo. Com efeito, é nesse campo que o incorporal é evocado. Mesmo que apenas indiretamente e como por inversão porque, em vez de fazer a pergunta diretamente, ali mesmo: “O que é um incorporal?”, a pergunta é feita de revés: “Por que o corpo está ausente da arte contemporânea?” (Cauquelin, 2008, p. 56).

Além disso, há na filosofia dos *incorporais* uma realidade que não se afasta das contingências. A princípio, a ideia que se tem de dimensão incorpórea é a de abstração como algo distante, impalpável. Contudo, é um engano pensar assim. Revisitar os estoicos é trazer a filosofia para um campo mais terreno possibilitando o afastamento do *pathos* platônico, do mundo das ideias. Pensar um conceito com um corpo é admitir a capacidade que possuem as alegorias de influenciarem o mundo físico, é reconhecer que uma ideia pode alterar situações práticas. “O que os estoicos podem nos ensinar é justamente não cair no *pathos* do indizível, é manter os pés na terra, tentando incluir o incorporal no seio de um dispositivo lógico – a representação *compreensiva*” (Cauquelin, 2008, p. 18 – grifo do autor).

Para alcançar com segurança a reflexão estoica e considerar as *faculdades* como existências corporais é preciso abandonar antigas dicotomias entre corpo e alma, forma e conteúdo, corpo e não corpo. Em suma: “deveremos abandonar a oposição – que, de tão familiar, parece um truísmo – entre corpo e espírito, entre corpo e não corpo, para poder avançar um pouco em uma concepção tão sutil quanto paradoxal de suas relações” (Cauquelin, 2008, p. 23). É necessário avançar e pensar a definição de corpo tomando por base a forma que sentimos um *ser* e o determinamos como existente. O que existe, somente existe para alguém quando passa pelos pressupostos de existência. É essencial que afete os sentidos e venha impelir uma reação corporal naquele que o observa. Até mesmo a alma pode ser encarada como um corpo quando a pensa como uma existência capaz de influenciar outros corpos. Assim, os estoicos a viam.

O fluxo que atravessa o mundo e o mantém coeso é chamado de *pneuma*, sopro ou ar, ou ainda alma. Esse sopro é corporal, ele é quente, é um fogo criador, em ação, que gera o que existe. Esse sopro também é chamado “alma” (*psychê*). (...) Desse modo, partilhamos os oito elementos que compõem essa alma, esse sopro: primeiramente, os cinco sentidos, depois o poder gerador (*spermatikous*, seminal) e as capacidades de fala e do raciocínio. Aqui vemos que a capacidade da alma, ela mesma corporal. Como se fosse um espírito que nos é inerente, a alma é, como efeito, um corpo. (Cauquelin, 2008, p. 34)

A dificuldade de considerar os incorporais como corpos reside na ideia de materialidade. Encarar o corpo sem pensar no material ainda é um desafio. Este dilema é algo que aflora ainda mais com os avanços tecnológicos. Uma teoria artística que esteja limitada a materialidade do objeto artístico não conseguirá abarcar com eficiência a grande amplitude e possibilidades de se fazer arte após o surgimento do campo virtual. Retomar os estoicos acaba sendo uma alternativa para a teoria repensar a ditadura do material sobre o incorporal.

Porque o pensamento estoico sobre os incorporais interroga especificamente as noções que hoje levantam dificuldades no mundo dos *ciberobjetos*: o virtual, às vezes chamado imaterial, o próprio imaterial, a suposta realidade do tempo e, por fim, a gramática digital, que define, envolve e transporta esses objetos. (Cauquelin, 2008, p. 15)

Esta é uma das funções da teoria, tentar compreender a arte em sua complexidade. Os conceitos teóricos devem ser repensados no momento em que começam a forçar uma interpretação ou a amordaçar a arte. Pensar o incorporal é também repensar o corpo, repensar a materialidade do objeto artístico, repensar a dicotomia entre o físico e extrafísico, entre o visível e o legível. “Porque compreender não é tentar substituir um conceito em seu compartimento de origem, mas fazê-lo funcionar agora para nós. Compreender é fazer andar, é pôr em movimento” (Cauquelin, 2008, p. 16). Ao inserir a reflexão sobre o incorporal nas reflexões sobre arte, introduz-se um paradoxo complexo e altamente criativo.

Desse modo, os incorporais pertenceriam ao uno-todo, isto é, ao corpo. Mas, ao mesmo tempo, estariam livres dele. Dizer que tudo é corpo e que o incorporal existe é definir que existe um vínculo – quando menos ambíguo – entre os dois. E dizer que esse vínculo é, precisamente, incorporal é fechar o circuito sobre si mesmo. Entramos no paradoxo de mãos e pés atados (Cauquelin, 2008, p. 22).

Quando se fala em performance se pensa em movimento, em corpo. Eis que surge a grande dificuldade desta tese, pensar a literatura performática. Como chamar de performática uma arte que para o senso comum está limitada ao terreno da página, das palavras? Onde estaria o corpo na semiótica das frases, na semântica? Será que o corporal estaria envolvido apenas na fonologia presente na poesia por sua ligação com a materialidade do som? Somente a dimensão sonora das palavras se apresenta enquanto corpo? E o corpo do texto? E o corpo de quem escreve? E o corpo de quem lê?

Com efeito, as palavras são corpos, não incorporais, e o meio de onde elas nascem, de onde vêm à luz e que vêm preencher é o espaço do exprimível, um espaço de possibilidade para as palavras encontrarem um lugar e serem expressas; mas é também e simultaneamente um espaço de possibilidade vazia, que não é necessário preencher. Por assim dizer, proposições de exprimir, proposições de vir a ser corpos. Tais proposições podem permanecer sem resposta, assim como também podem ser tomadas literalmente (Cauquelin, 2008, p. 104).

“Acontece, então, que ao lado de obras percebidas como realmente “corporais”, outras são percebidas como sem corpo, isto é, “sem arte”” (Cauquelin, 2008, p. 60). Neste ponto reside a complexidade do que se pretende nesta tese. Como relacionar uma arte que é vista como corporal, a performance, com uma que é considerada incorporeal, a literatura? Quando se pensa em corpo, geralmente se reivindica o corpo do artista. Contudo, há muitos corpos que se enunciam no ato artístico: “Não se trataria, portanto, dos corpos *nas* obras, mas do corpo *da* obra e o corpo *do* artista como objeto de reivindicação” (Cauquelin, 2008, p. 60, grifo da autora). A exigência de materialidade é sempre acompanhada da exigência de imaterialidade numa tentativa de “perseguir o invisível, visar ao inefável (...)” (Cauquelin, 2008, p. 12). Isto se dá pelo fato de que algumas vezes a teoria separa a dimensão corpórea da dimensão incorpórea do objeto artística. Esta dicotomia impede que a arte seja vista em profundidade em seu todo.

Mas, e aqui temos outra curiosidade, se o corpo é reivindicado, o incorporeal não está excluído. Para dizê-lo em outros termos, a arte é um lugar onde se manifesta uma exigência de “imaterialidade”, ao mesmo tempo que uma exigência de corporalidade. A transcendência é exigida: qual, como, de que espécie é essa imaterialidade, transcendência, invisibilidade ou incorporeidade? Temos aqui um assunto bem misterioso. (Cauquelin, 2008, p. 60)

Em tempos em que a desmaterialização do artístico passou a ser comum, na época do virtual, o corpo parece tornar-se uma espécie de fetiche. Por um lado esta fetichização do corpo acaba por reivindicar também uma representação extrema que visa alcançar o real, pinturas que se assemelham a fotografias, literatura que se embrenha no campo da história, cinema que aborda questões cada vez mais imediatas. Há uma necessidade maior do corpo e de sua matéria. É importante questionar que corpo é este, que conceito de corpo é este?

Queremos o corpo. Mas o corpo, na arte, é tudo o que se quer: a mão do artista, que tenciona o corpo todo para a ação; essa tensão é também, evidentemente, o espírito, *cosa mentale*, que dirige a mão; corporal é a prática, que provoca o exercício, mas corporais são também a meditação, a inteligência sem a qual prática alguma existe. Corpo é também a obra, que é material: tela, pigmento ou pedra, mármore, madeira, cimento; corpo também são todos os tipos de instrumento, e os suportes; depois, os instrumentos e as máquinas – porque são necessários, para misturar, carregar, transportar, suspender, depositar, instalar. (Cauquelin, 2008, p.57)

Querer o corpo seria um desejo que estaria limitado à sua materialidade, à sua dimensão física. Seria então este o caminho da arte na atualidade, a busca de um objeto. Quais os limites do corpo na atividade artística? Há uma linha que divide os corpos envolvidos? Há corpos envolvidos no processo, materialidade que são afetadas, o corpo do artista, o corpo da obra e o corpo do receptor. Quando o leitor opta pela leitura de uma literatura performática ele se expõe ao risco de embaralhamento dos limites. O corpo do texto afeta o corpo de quem o lê. O corpo do autor também extrapola e alcança dimensões que estão além de sua pele. Todos os elementos que o afetam na produção artística passam a fazer parte do seu corpo enquanto autor.

Ao corpo próprio do artista, juntam-se também os elementos de seu meio. Em suma chama-se corpo tudo o que se relaciona ao criador, trate-se de espírito ou matéria. Digamos, então, que esse corpo tão altamente reivindicado é pura e simplesmente o indivíduo, cuja presença “por trás” da obra se quer sentir. Mas essa presença é, ela mesma, corporal? Não se trata, ao contrário, de um incorporeal, Inapreensível, impalpável? E esse “por trás da obra” não é, ele também, intangível? (Cauquelin, 2008, p. 57)

Este *por trás da obra* seria o aurático, um elemento que está se perdendo na contemporaneidade. Este elemento se tornou algo distante com a reprodutibilidade técnica da arte. É algo sintomático, a queda da mística aurática em torno do autor causa também a desaturação do objeto artístico. A desaturação do autor acaba por exigir dele a presença física como forma de amenizar o vazio deixado pela desvalorização da aura. Então, como não afirmar que o *charisma* e a alma não são corpos sendo a presença física do autor corporal.

A aura, no sentido que geralmente lhe damos, é o halo luminoso que envolve um corpo, exprime seu poder, afirma sua existência no seio do mundo e se oferece à contemplação. Tomada no sentido de uma presença inefável, *aura* é outra palavra para *charisma* e se aproxima de auréola, algo de místico e, portanto, de inexplicável, de irracional – uma efusão de luz, garantia de uma integridade pura e de autenticidade. (Cauquelin, 2008, p. 113)



Quando a arte está muito relacionada ao corporal fica ainda mais complicado pensar nos espaços que ela não ocupa no próprio fazer artístico. Especular o vazio é uma atividade crítica muito rica e precisa ser explorada, pois “Só podemos pensar esse incorporeal a partir do corpo que ele envolve, assim como não poderíamos pensar o vazio senão a partir do corpo do mundo” (Cauquelin, 2008, p. 40). As ausências presentes em determinados objetos artísticos podem revelar características importantes do projeto artístico e da intenção autoral: “É impossível pensar o lugar (*topos*) separadamente do vazio: acabamos de ver que o vazio só se torna lugar se um corpo o ocupar” (Cauquelin, 2008, p. 37). O vazio é o espaço habitável, é o componente que propiciará o entendimento daquilo que é denominado nesta tese como *hospitalidade* da arte performática. Este espaço habitável pode ser ocupado ou não, a ocupação dependerá do receptor se expor ao risco ou não: “Fora do mundo se difunde o vazio infinito, que é o incorporeal; o incorporeal é aquilo que é capaz de conter corpos ou de não contê-los”. (Cauquelin, 2008, p. 32).

De alguma maneira, o lugar também é intangível, sempre prestes a se esvanecer na medida do movimento dos corpos, de suas idas e vindas. Efêmeros, imponderáveis, os lugares são também incorporais, assim como sua antítese, o vazio. Eles surgem e se dissolvem, segundo as determinações dos corpos que eles se contentam em enquadrar. (Cauquelin, 2008, p. 38)

O vazio, que comumente é empregado como o lugar do nada, do improdutivo pode ser encarado como o espaço da liberdade, das possibilidades. Na literatura e na arte em geral, o vazio ocupa um espaço e pode estar repleto de significações. Ele é o espaço da efemeridade o que remete às características da performance. Afinal, o vazio só existe em contraposição com os espaços ocupados. O espaço vazio é quase sempre um espaço de alternância, de instabilidade. A aparente contradição entre espaço ocupado e espaço vazio é desfeita quando se pensa nestes lugares como realidades alternativas e intercambiáveis.

Assim como o lugar vacila nos limites do vazio, aparece e desaparece segundo o movimento dos corpos, os preferíveis nascem e se desvanecem ao menor sopro da alma que os leva ora à distinção, ora ao apagamento.

Portanto, em torno do vazio incorporal também se articulam tanto elementos lógicos como o exprimível, como elementos éticos como o indiferente e os preferíveis. Aqui, assim como vimos que ocorria com a física do mundo ou a natureza da linguagem, o vazio incorporal permite apreender o que, ao senso comum, parece contradição. (Cauquelin, 2008, p. 51)

O vazio na obra de Bellatin ocorre naquilo que esta tese está apresentando como uma narrativa habitável, como no momento em que a literatura bellatiniana é aqui qualificada como uma espécie de armadura maleável. E isto se justificaria justamente pelos vazios que podem ser percebidos nos livros, a presença de ausências que proporcionam ao leitor a possibilidade de se inserir no texto. A narrativa bellatiniana impele na recepção uma exigência de responsabilidade, uma prática ativa de leitura, compreensão e escrita do que é lido.

Quando são abordados os incorporais nos romances aqui analisados é possível pensar em duas trajetórias distintas e complementares. A primeira é que se pode visualizar com maior nitidez no romance Mario Bellatin é a capacidade de fazer com que o leitor habite os incorporais. Esta capacidade se dá prioritariamente pela presença dos vazios em suas narrativas. Bellatin insere os espaços numa forma de provocação para que sejam ocupados. Esta característica exhibe em seus livros a exigência do corpo, do corpo presente do receptor.

Esta capacidade de ser habitável está presente na metáfora presente no título de um de seus romances: *El gran vidrio*. O grande vidro é uma referência à criação de Duchamp que utiliza óleo, verniz, fios metálicos, fios de aço, pó e cacos de vidro sobre duas placas de vidro. O título original é *A Noiva Desnudada por seus celibatários*, 1915-1923, é composta por um conjunto de *ready-made* que proporcionam uma arte cinética. Além de necessitar da interação da recepção para interpretar o objeto, há a possibilidade de interação física mesma com *O grande vidro*. Por ser composto por uma superfície de vidro, qualquer pessoa que se coloque de frente ao objeto passa a compor com ele uma paisagem, uma cena, desencadeando o movimento necessário. A narrativa de Bellatin se apropria desta característica e o nome Grande Vidro não é uma simples alusão e sim uma espécie de apropriação de elementos elaborados por Duchamp. O romance é estruturado em três centros, em três autobiografias que acabam gerando uma polifonia formada por ecos de uma autobiografia com outra, de uma personagem com outra e principalmente do autor com as personagens, da vida transmutada em ficção. Há

cacos de Mario Bellatin, pessoa que se transforma em autor, personagem e narrador de seus próprios textos. E ainda assim, ao tentar montar mosaicos com os cacos encontrados não seria possível encontrar outro ser que não seja o ficcional.

O grande vidro no romance é uma comemoração que reúne grande número de pessoas nas ruínas dos edifícios da Cidade do México. Habitar estes destroços compostos por restos abandonados é uma imagem que reflete o ato de o leitor habitar o incorporal presente no *El gran vidrio*, do receptor que habita *O grande vidro* de Duchamp. Os cenários da narrativa e da instalação impelem a participação daquele que os observa. Deste modo, a narrativa bellatiniana abala os limites do papel da autoria e da recepção, da função autor e receptor, da ficção e da *realidade*. Deixar-se habitar é o princípio da hospitalidade observada na literatura performática. Utilizando a performance enquanto forma, forma-performance, enquanto uma armadura habitável. A arte deixa de ser algo pronto para ser em algo em busca de sentido, que somente será preenchido com a presença de um interlocutor disposto a colocar-se, a arriscar-se no jogo semiótico: “Aprender a usar as formas, como nos convidam os artistas que serão aqui abordados, é, em primeiro lugar, saber *tomar posse* delas e habitá-las” (Bourriaud, 2009, p. 14 grifo do autor). Na literatura performática, o receptor *bricoleur* monta o mosaico utilizando de sua racionalidade e sensibilidade para habitá-lo. O leitor é convidado a construir e reconstruir signos a partir de uma cartografia básica e móvel elaborada pelo autor. Neste sentido há a fragilização ou a “(...) dissolução das fronteiras entre consumo e produção” (Bourriaud, 2009, p. 16).

(...) Assim, a obra de arte contemporânea não se coloca como término do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se os produtos, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes. (Bourriaud, 2009, p. 16).

O autor não deixa de existir no momento em que compartilha sua produção e permite que o espectador participe do resultado final<sup>22</sup>. O que muda é a forma de trabalho do artista. Quem produz, quem cria, o faz para interagir, para provocar. Neste sentido, a arte abandona o ideal pedagógico e avança gerando novas interpretações e estimulando o exercício da liberdade. Deixar-se habitar é o que se observa na literatura performática produzida por Bellatin. O *comunismo formal* ou *comunismo das formas* pensado por Bourriaud se dá na narrativa bellatiniana quando ela permite ser habitada.

“São os espectadores que fazem os quadros”, dizia Marcel Duchamp: a frase só adquire sentido quando a relacionamos com a intuição duchampiana sobre o surgimento de uma cultura do *uso*, na qual o sentido nasce de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vêm observá-la. Por que o sentido de uma obra não há de provir do uso que lhe é dado, além do sentido que lhe é conferido pelo artista? É essa a acepção daquilo que poderíamos nos arriscar a chamar de *comunismo formal* (Bourriaud, 2009, p. 17).

No mundo social os espaços são reduzidos, o que torna a realidade um meio excludente. Na arte o que ocorre não é muito diferente. Um *moridero* em *Salão de beleza* de Mario Bellatin é um espaço para que as pessoas possam aguardar a morte, um espaço para morrer. Pode parecer algo irrisório para quem não experimenta a exclusão vivida pelas personagens do romance, contudo encontrar um lugar para morrer com a mínima dignidade é de extrema dificuldade na trama. Se algo assim tão irrisório é tão difícil de encontrar, o que se diria então de encontrar um espaço no meio artístico para apropriar-se do sensível. Sendo assim, algumas expressões artísticas contemporâneas geram alternativas ao ambiente excludente produzindo espaços artísticos coletivos, demonstrando que: “(...) somos locatários da cultura; a sociedade é um texto cuja regra lexical é a produção, lei contornada *de dentro* pelos usuários supostamente passivos, por meio de práticas de pós-produção” (Bourriaud, 2009, p.21). Deste modo, é perceptível que “Cada obra, sugere Certeau, “é habitável como um apartamento alugado”” (Bourriaud, 2009, p. 21) e que a hospitalidade em cada obra é variável.

---

<sup>22</sup> Este tipo de literatura, como a construída por Bellatin, funciona como uma literatura instalação. Nestas narrativas a aura que deixa de ser um privilégio do autor é subdividida com o leitor. A recepção passa a ter, também, um valor aurático.

### 1.3 - Gênero: seria o performático um gênero ou quais seriam suas delimitações pragmáticas?

É necessário deixar claro que não existe um gênero performático, pois até mesmo a definição, separação e disposição das mais diversas expressões artísticas em gavetas é questionável e questionada pelas artes performáticas e pelo olhar performático aplicado como recurso de análise.

En otro plano, performance también constituye un lente metodológico que nos permite analizar eventos como performances. Las conductas de ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública, de manera consciente o inconsciente. En este caso, podríamos decir que caminar en la vía pública se puede entender como un performance de género, por ejemplo, ya que los seres humanos internalizan modelos de comportamientos socialmente apropiados y los reproducen de muchas maneras. La distinción es/como (performance) que hace Richard Schechner subraya la comprensión de performance como un fenómeno que es a la vez “real” y “construido”, como una serie de prácticas que reúnen lo que históricamente se ha separado y mantenido como unidad discreta. (Taylor, 2011, p.20)<sup>23</sup>

Em seu código genético as literaturas performáticas já carregam a vocação plurimidiática<sup>24</sup>. Uma das características mais fortes também é a vocação para a abolição de fronteiras, sejam estas quais forem. Porém, elas vão além do plurimidiático e alcançam o patamar do transmidiático e do transgênero de definição sempre limitada, pois está em constante transformação. E daí surge a dificuldade de definições caracterizadoras e/ou limitadoras.

Un fenómeno como el o la performance, que abarca todos estos campos, no se podía estudiar dentro de formaciones disciplinarias establecidas. Además,

---

<sup>23</sup>Em outro plano, performance também constitui uma lente metodológica que nos permite analisar eventos como performances. As condutas de cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiadas e reproduzidas diariamente na esfera pública, de maneira consciente ou inconsciente. Neste caso, poderíamos dizer que caminhar em via pública é possível entender como uma performance de gênero, por exemplo, já que os seres humano internalizam modelos de comportamentos socialmente apropriados e os reproduzem de muitas maneiras. A distinção é/como (performance) que faz Richard Schechner sublinha a compreensão de performance como um fenômeno que é por sua vez “real” e “contruído”, como uma série de práticas que reúnem o que historicamente foi separado e mantido como unidade discreta. (Taylor, 2011, p.20)

<sup>24</sup> Em capítulo oportuno sobre o romance de Bellatin *Perros héroes* abordarei de forma mais adequada à vocação plurimidiática das artes performáticas trabalhando especificamente com este livro.

los críticos del sistema observaron que los campos académicos reafirman una serie de jerarquías y valores; lo que no se reconoce o valoriza en la sociedad tampoco se legitima a través de la enseñanza. Temas de género, raza, clase y sexualidad, por ejemplo, eran invisibilizados tanto en la sociedad como en la academia. Campos posdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios del performance surgen de ese momento y de ese afán de relacionar lo político con lo artístico y con lo económico. (Taylor, 2011, p.13)<sup>25</sup>

Performance de modo dúbio e plural pode ser utilizado para inúmeras manifestações, de acordo com o termo utilizado de forma comum ou como os dicionários comuns o apresentam. Por isso, há uma grande confusão quanto à utilização quando pensamos em uma manifestação artística. Uma apresentação musical, teatral, de *happening*, de improvisação, a declamação de um poema – todas estas e outras mais são caracterizadas pelo grande público e até por meios de comunicação como performances. Também há um número expressivo de pessoas que na impossibilidade de caracterizar determinadas manifestações artísticas – as caracterizam como sendo performances, principalmente quando observam uma expressão artística plurimidiática. Utilizo o termo de forma ampla e de definição aberta tal como o define Cluver:

Devemos entender a intermidialidade como fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. Trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermidiáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares e a natureza inevitavelmente intermidiática de cada mídia. Assim, o conceito deve incluir todo o tópico de *ut pictura poesis* como também as relações músico-literárias esquematizadas por Steven Paul Scher, que especificou três categorias de inter-relação: música na literatura (representação literária de música, imitação de gêneros e estruturas musicais na literatura); literatura na música (e.g., a representação musical de temas ou textos literários); e a combinação de música e literatura (em todos os gêneros de música cantada). O conceito de intermidialidade inclui também as inter-relações entre as mídias antigas e as novas e tais assuntos como analógico versus digital, o

---

<sup>25</sup>Um fenômeno como o da performance, que abarca todos estes campos, não se poderia estudar dentro de formações disciplinares estabelecidas. Além disso, os críticos do sistema observaram que os campos acadêmicos reafirmam uma série de hierarquias e valores; o que não se reconhece ou valoriza na sociedade nem se legitima por meio do ensino. Temas de gênero, raça, classe e sexualidade, por exemplo, eram invisibilizados tanto na sociedade como na academia. Campos transdisciplinares como o dos estudos culturais e os estudos de performance surgem desse momento e dessa ânsia de relacionar o político como o artístico e com o econômico. (Taylor, 2011, p. 13)

Outras nomenclaturas também são utilizadas para delimitar o performático nas artes, tais como: o conceito de entre-lugar de Silviano Santiago para caracterizar o espaço ocupado pelo intelectual latino-americano, que quase sempre é lembrado ao abordar a performance - ontológica ou epistemológica, e os estudos de literatura performática em geral. Cabe pensar se este conceito se aplica a tal ramo de estudos literários - o de estudos de literatura e performance.

Talvez não seja possível colocar os estudos performáticos, a performance ou a literatura performática nesta gaveta. O radical *entre* quando utilizado para tratar de disciplinas ou expressões artísticas gera uma ponte – e uma ponte pode ser além de ligação a separação ou a distância entre dois pontos. Performance não é divisão é aglomeração, fusão, multidão. Portanto, seria mais apropriado o não lugar, o trans-significando o além de, a ausência de fronteiras, a negação de fronteiras – a ubiquidade da performance (Ravetti, 2008, p.32). Os estudos da performance avançam e apresentam a complexidade deste campo tanto ontologicamente quanto metodologicamente, tal como defende Taylor:

Performance (...) implica simultaneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. En las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo. El hecho de que no se pueda definir o contener de manera definitiva es una ventaja para los artistas y teóricos que no pueden realizar sus quehaceres profesionales exclusivamente dentro de estructuras y disciplinas previstas. (Taylor, 2011, p.28)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>Performance (...) implica simultaneamente um processo, prática, ato, episteme, evento, modo de transmissão, desempenho, realização e meio de intervenção no mundo. Nas palavras do teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh, performance é uma “esponja mutante” que absorve ideias e metodologias de várias disciplinas para aproximar-se de novas formas de conceitualizar o mundo. O fato de que não se possa definir ou conter de maneira definitiva é uma vantagem para os artistas e teóricos que não possam realizar seus fazeres profissionais exclusivamente dentro de estruturas e disciplinas previstas (Taylor, 2011, p. 28).

## 2 - A literatura performática: reflexões sobre estética e recepção

### 2.1 Prolegômenos

#### 2.1.1 - Reflexões sobre o conceito de Estética

A estética nasce da necessidade de se pensar, de delimitar, esquematizar de forma lógica o belo e o feio. Entretanto, apesar deste impulso de logicidade, a análise do objeto estético jamais deixará de ter como elemento importante o lado subjetivo. Porém, a estética, ainda que não fuja totalmente dos pareceres individuais e subjetivos, visa trabalhar com um consenso<sup>27</sup> sempre relativo sobre o que se considera belo ou não - as fronteiras dos objetos passíveis de serem analisados e, por conseguinte, a delimitação do próprio campo de estudo. Para isso, são designados modelos avaliativos, objetos artísticos que compõem o panteão estético denominado *cânone/belas artes*<sup>28</sup>. É claro que o conjunto de elementos que compõem o cânone não é escolhido de forma aleatória, há uma série de pontos que são levados em consideração e que por vezes são exteriores ao objeto artístico em si. Assim, a recepção de um objeto artístico levará em consideração, dando maior ou menor grau de importância, os elementos exteriores, tais como: política, religião, cultura, ideologia. Por isso, haverá sempre modelos valorizados e outros que fogem às características demarcadas serão marginalizados. Estes modelos costumam mudar com o tempo, porém eles sempre acolherão algumas manifestações e rejeitarão outras.

Em estudos de datas anteriores a 1735, ainda não podemos falar com propriedade de estética, pois o termo fora cunhado por Baumgarten. Contudo, a estética, já é apresentada na filosofia ocidental por Platão e Aristóteles utilizando para isso os

---

<sup>27</sup> “O juízo de gosto ou estético é universalizável: o seu objeto provoca a adesão de outros sujeitos conscientes, na medida em que o prazer desinteressado não é uma satisfação confinada ao que particulariza como indivíduo, mas depende da capacidade de sentir e de pensar, comum a todos os homens” (Nunes, 2002, p.49).

<sup>28</sup> O termo é utilizado nesta tese como um repetir irônico. Vários termos já foram utilizados para descrever a *artes de prestígio* (Poética, Belo, Belas Artes, Cânone).



termos de *Poética e Belo*. O nascimento do discurso propriamente estético, com o nome de estética<sup>29</sup> surge da necessidade, do desejo de conceitualizar, de criar uma teoria, uma metodologia, princípios que facilitassem o contato, a recepção e a seleção do belo artístico. O objetivo era estabelecer as fronteiras específicas deste campo.

É assim que Baumgarten, numa tentativa de cientificação, logicização do *sensível* determina o termo próprio para especificar o campo de estudos do *belo* artístico e inicia a sua delimitação. Assim, o campo de estudos artísticos, a estética, passa a compor o grande conjunto de estudos filosóficos.

O distanciamento mais evidente dos trabalhos desenvolvidos por Baumgarten é apresentado por Kant em sua *Crítica do juízo* 1790 – que seria a crítica da crítica. A partir deste momento há uma série de oscilações no campo da estética, as fronteiras são reformuladas: 1- O belo deixa de ser a perfeição do sensível; 2- Há a percepção de que o julgamento estético não produz conhecimento sobre o objeto; 3- A recepção sensível do objeto por ser intensamente subjetiva não é do primado da razão; 4- Problematização das noções de percepção estética e julgamento estético. Kant coloca definitivamente a *terceira crítica*<sup>30</sup>, ou *crítica do juízo*, no campo específico da filosofia, delimita o campo e o objeto da estética e defende a tese de que a obra de arte seja um *objeto sem finalidade*<sup>31</sup>, produzida sem uma função definida ou uma proposição mais aceitável.

Quase sempre são utilizados os textos de *A crítica do juízo* (1790) para abordar os estudos de Kant sobre a *beleza*, porém as primeiras observações kantianas sobre o problema de definição da estética e do belo estão presentes em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* e em *Ensaio sobre as doenças mentais* ambos publicados em 1764. Nestes trabalhos, há grandes avanços no entendimento do objeto da estética separando o sentimento do belo e do sublime “O sublime comove [rührt], o belo estimula [reizt]” (Kant, 1993, p. 21) e relacionando questões de natureza estética com sentimentos humanos, sentimentos que deveriam ser evitados e outros que deveriam ser admirados. Desde já é possível perceber a relação entre estética e ética que

---

<sup>29</sup> cabe lembrar que já existiam esforços anteriores de categorizar e de pensar o belo, na segunda metade do século XVIII.

<sup>30</sup> A terceira crítica é o livro do Kant mais maduro. Neste trabalho Kant abordará a capacidade de julgar e, portanto, a estética será o assunto principal. A crítica da faculdade de juízo é denominada terceira, pois Kant já havia escrito anteriormente duas outras críticas: Crítica da razão pura e Crítica da razão prática.

<sup>31</sup> Tese que virá a ser questionada em muitos momentos.

será o mote do trabalho desenvolvido por Schiller em suas cartas que serão formuladas somente em 1794.

Nas observações do comportamento humano em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de Kant, há o emprego de critérios de valor, portanto não estão isentas de preconceitos ou de elementos que são exteriores ao próprio objeto analisado. Kant apresenta um caminho que deveria ser percorrido por todas as pessoas na sociedade para que alcançassem o *status* de seres estéticos. Após estas conquistas, os vícios individuais seriam sublimados pelas virtudes coletivas – refinamento popular.

Liberdade e civilidade reforçam-se mutuamente, pois a ordem pública pressupõe o polimento das inclinações que movem os agentes. O sentimento, aí, é a faculdade pela qual os valores se estabilizam e se tornam compartilháveis (Kant, 1993, p. 15). (...) O constrangimento artificial e a opulência do estado civil produzem indivíduos engenhosos e sutis, mas ocasionalmente, também estultos e impostores, forjando uma aparência sábia ou uma aparência moral que permite prescindir do entendimento e da integridade, conquanto que seja espessa a urdidura do belo véu com que o decoro cobre a fraqueza secreta da mente ou do coração. À medida que a arte se eleva, razão e virtude enfim se tornam a senha comum, mas de tal forma que o zelo em falar de ambas dispensa pessoas instruídas e educadas de se esforçarem em possuí-las (Kant, 1993, p. 81).

Mesmo que se possa reconhecer alguns pontos que, atualmente, são questionáveis na proposta de Kant com relação aos estudos das personalidades ou até mesmo dos perfis de povos, cabe ressaltar que em seus estudos já havia uma necessidade de relacionar estética, ética e cultura – tal como hoje se almeja fazer com os *Estudos Culturais*.

Em teorias estéticas anteriores a Kant (Platão, Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho), a beleza era algo inerente ao objeto. A beleza se apresentava em duas categorias distintas: a beleza natural e a beleza da criação artística tanto em Platão quanto em Aristóteles. A teoria da estética defendida por Platão está presente nos diálogos. Nestes textos é possível tomar consciência que toda a arte construída no mundo real é fruto de lembranças, reminiscências de outra vida, da qual vivemos

desterrados. Platão considera que o verdadeiro belo seria o presente no mundo ideal e, portanto, inalcançável e o belo artístico que seria uma mera cópia imperfeita daquele. Aristóteles, por sua vez, não abandona totalmente o idealismo, porém acrescenta a ideia de harmonia, de ordenação harmônica dos elementos como característica essencial do belo, assim, as três grandezas fundamentais da arte seriam: a harmonia, a grandeza e a proporção <sup>32</sup>. Tanto em Aristóteles quanto em Platão há o esforço em encontrar as fronteiras da beleza sendo esta determinada pela *unidade na variedade*, a união entre o aprazível e o bem.

Estes primeiros limites do campo estético foram definidos sempre levando em consideração o objeto e não o sujeito na produção ou na recepção. Somente com o idealismo germânico (Kant e Hegel para nomear de forma mais básica) é que surge a percepção de que o belo pode não ser inerente ao objeto e sim uma atribuição do sujeito, ou seja, o belo não estaria nas propriedades de um objeto e sim nas sensações que este provoca em seu contemplador<sup>33</sup>.

A reflexão kantiana sobre a beleza tem como grande contribuição a noção de que a atribuição de valor estético a um objeto surge da relação complexa entre inteligência e sensibilidade. Para corroborar com esta afirmação cito de forma mais esclarecedora o fragmento de Charles Lalo:

“(…) é nossa maneira de pensá-los que faz a beleza dos objetos ou das pessoas, assim como também sua feiura. Porque em si eles não são belos nem feios: são o que são, e qualquer outra qualificação lhes é extrínseca e vem-lhes exclusivamente de nós. (...) a beleza de uma coisa não se liga à natureza desta coisa, mas ao livre jogo da imaginação e do entendimento, que pode se produzir num contemplador por causa desta coisa, qualquer que seja a natureza dela fora dele” (Lalo, 1952, p.2-3 apud: Suassuna, 1972, p.32-33).

---

<sup>32</sup> “O belo, num ser vivente ou num objeto composto de partes, deve não só apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. Com efeito, o Belo tem por condições certa grandeza e a ordem. Pelo qual motivo, um ser vivente não pode ser (do) belo, se for excessivamente pequeno... nem desmedidamente grande...” (Aristóteles, s. d., cap.VII, p.250)

<sup>33</sup> Para exemplificar, lanço mão da lição machadiana em *A chinela turca*: "Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco." (Machado de Assis, [1875] 2008, II volume, p.282)

É após Kant que surge a subdivisão do campo estético e o belo passa a ser uma das categorias do campo juntamente com o sublime. Nesta nova categorização surge também a questão do que seria belo, já que a mesma palavra abriga elementos tão distintos. De acordo com Bruyne: “A arte não produz unicamente o belo, mas também o feio, o horrível, o monstruoso. Existem obras-primas que representam assuntos horríveis, máscaras terrificantes, pesadelos que enlouquecem.” (Bruyne, 1930, p.41 apud: Suassuna, 1972, p.23). Kant já percebera a necessidade de se repensar a noção de belo ampliando o conceito e incluindo o feio em sua concepção.

Em suas *Lições sobre a analítica do sublime* (1995), o filósofo questiona: o que nos inclina para o belo? Desejamos o que é bom? Nada disso. Nada nos move - o belo só pode assim ser chamado quando ocorre de forma gratuita. Tentamos controlar as nossas ausências e seguimos acumulando ausências. Contudo, o vazio existencial jamais será possível preenchê-lo – a arte pode sim amenizar a dor ou ao menos pode facilitar o entendimento do nada, mas este sempre existirá. Para Kant, o belo é como o bem. Porém, as duas categorias não podem ser fundidas, não são a mesma coisa e nem uma decorre da outra. O sentimento do belo é desinteressado, é partilhável, é livre - ou deveria ser. O belo pode proporcionar fruição por sua simples forma, mas o prazer verdadeiro surge na recepção, na capacidade de compreensão, apreensão, na construção de um conhecimento. O sublime não provoca fruição, ele oprime, aprisiona. Diante de uma sublime beleza contempla-se calado, o espírito emudece-se. A arte, por sua vez, estimula, liberta. Observando atentamente, o estético na obra de Kant é de extrema importância, ele instaura ou revela a aporia do sistema. A filosofia não está livre de suas próprias armas críticas – a crítica da crítica – pois, nenhum sistema filosófico, ou de pensamento, estará absolutamente neutro.

Hegel em seu *Curso de estética* assume a problemática do termo estética considerando este inadequado, pois é um conceito marcado e vinculado à língua alemã e às reflexões sobre o belo de origem alemã. Também faz uma inversão interessante se comparadas à estética hegeliana e a kantiana: Hegel diante da dicotomia entre o belo da natureza e o belo artístico considera o último superior. Porém, segue defendendo a ideia kantiana de que a estética é tarefa da filosofia e denomina a reflexão sobre o belo como filosofia das *belas artes*.

Na segunda metade do século XIX ocorre a expansão do termo estética com a respectiva ampliação dos campos de atuação da disciplina - interdisciplinaridade. O campo do estético deixa de ser privativo da filosofia e acaba sendo abordado por outras disciplinas, tais como: a psicologia, a sociologia e a antropologia.

No fim do século XIX, há o desenvolvimento de novas conceitualizações estéticas, algumas até mesmo de correntes contrárias. Neste momento, ocorre a luta de negação e de reação contra a herança idealista.

No século XX, a questão torna-se mais complexa com as releituras e valorização das reflexões nietzschianas sobre a crítica da metafísica. Assim, os teóricos nutrem uma verdadeira aversão contra os essencialistas que se mantiveram durante muito tempo como norma, modelo, e leitura obrigatória para o estudo do objeto artístico. A complexidade e as desavenças apresentadas neste período fazem com que seja desencadeada uma crise, abalos nas bases do pensamento, na forma de pensar a estética, crise esta que é fruto de alterações no próprio fazer artístico fruto de elaborações artísticas desencadeadas pelas vanguardas.

O advento das novas mídias e da revolução tecnológica problematiza ainda mais a questão da conceitualização estética. A notoriedade do espaço-tempo do objeto artístico, agora, apresenta uma complexidade maior, afinal quais seriam as fronteiras, onde estariam, quais os limites? Surgem discussões em torno à questão do original e da cópia (Benjamin, 1987) ocasionada pela capacidade de reprodução de obras *autênticas*, o que acaba provocando até mesmo questionamentos sobre a autenticidade da obra de arte, e a sua reprodução em cópias *idênticas*. Este foi mais um e talvez o mais forte golpe à noção de belas artes e à característica aurática destas produções (Benjamin, 1987, p. 28). Estes fatores foram os que influenciaram a transformação da experiência estética pelas novas mídias, novas tecnologia de produção e reprodução, mudanças políticas que alteraram a forma de ver o mundo, reorganização das classes sociais, industrialização/reprodutibilidade técnica, tipografia, desaturização da matéria artística e conseqüentemente de seu *criador*, tensão entre originalidade e multiplicidade – processo de reprodução que acaba por ocasionar a desmaterialização do objeto artístico. O objeto artístico passa a ser um signo vazio – o que impele o artista a improvisações performáticas/valorização e demanda do próprio corpo como parte importante na recepção de seu trabalho. O valor do objeto artístico não se encontra concentrado em

sua materialidade e isto é sinônimo de esvaziamento. A arte passa a configurar-se como uma espécie de uma maleável armadura, uma veste, suscetível à presença corporal de quem está disposto a interpretá-la. Estas alterações acompanhadas de outras não mencionadas impeliram que fosse criada uma nova configuração nas estratégias de recepção e nos parâmetros de apreciação do objeto artístico, novos métodos de análise e critérios de valor estético.

Se se olha do lado da arte (objetos e experiências), observa-se uma incerteza categorial, pelo fato de que se torna cada vez mais difícil traçar os contornos do campo que ela presumidamente ocupa. Suas linhas de demarcação tornaram-se cada vez mais porosas (...). (Klucinskas & Moser, 2007, p. 20)

As mudanças na percepção dos sujeitos produtores da cultura, a abertura de espaços e possibilidades mais amplas de divulgação de vozes antes emudecidas, a politização de grupos marginalizados, a luta pelos direitos humanos, o advento dos *Estudos culturais*, a relativização dos valores de produção e de recepção de elementos artísticos, todas estas mudanças desaguadas no fim do século XIX e na primeira década do século XX propiciaram a ampliação do campo de categorização do belo. Esta reconfiguração impele a necessidade de se recuperar a *estética canônica tradicional*. Pois, é necessário repensá-la, pois não há como simplesmente negá-la. Durante muito tempo, ela foi a *Estética* e muitos *manuais* ainda são recorrentemente utilizados como base para análises artística, mesmo que inconscientemente. Por conseguinte, ocasiona uma mudança de *valores estéticos* que provocará a mudança de elementos canônicos tanto aqueles que por hora estão sendo produzidos, quanto os que ainda serão e até mesmo os que já foram produzidos.

Deste modo, é possível concluir que uma reconfiguração da *estética* provocará a mudança dos parâmetros tanto de produção quanto de recepção do objeto estético. O deslocamento proporcionado, como ocorre com qualquer processo de reciclagem<sup>34</sup>, é cronotrópico, ou seja, espaço-temporal. Por vezes o deslocamento físico do objeto

---

<sup>34</sup> Entendo reciclagem a partir da conceitualização feita por Klucinskas & Moser: Caracterizariam a reciclagem deslocamentos espaciais e temporais de objetos estético-culturais, abarcando um processo que consiste em várias fases de um gesto que comporta ao mesmo tempo repetição e transformação. (Klucinskas & Moser, 2007, p. 17)

estético, acompanhado de toda a caracterização simbólica desta alteração, provoca uma ruptura e um fenômeno de reciclagem, ou seja, um objeto de prestígio que ocupa o espaço do museu é transportado para outro espaço ou um objeto comum é ressignificado somente pelo fato de vir a ocupar um espaço prestigioso de um museu, por exemplo, tal como a estratégia procedida nos *ready made* de Duchamp ou como a apropriação da cultura *Pop* pela arte, atitude que gerou reformulações estéticas interessantes e posturas críticas agrupadas sob o paradigma da *Pop Art*<sup>35</sup>. Todavia, o deslocamento também pode dar-se no âmbito teórico ou da recepção, relacionado profundamente a uma alteração do foco. O deslocamento também pode ocasionar alterações ideológicas quando altera o foco.

Assim, embora o procedimento da apropriação tenha suas raízes na História, minha narrativa inicia-se com o *ready-made*, que representa sua primeira manifestação conceitualizada, pensada em relação à história da arte. Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (um porta-garrafas, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do *processo criativo*, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto (Bourriaud, 2009, p. 22).

As alterações que ocorrem no processo artístico não são gratuitas, ainda que surjam sem o desejo prévio e consciente de seus respectivos criadores. Porém, mesmo que sejam necessárias e naturais, aparecem problemas no que tange à avaliação deste objeto artístico. Como avaliar, como armazenar, como manipular, como interpretar e hierarquizar estes inovadores processos de criação/exibição da Arte? Novos procedimentos e abordagens são essenciais para lidar com as reconfigurações do campo estético. E o que se observa é a reação contrária à mudança de posicionamentos conservadores que tentam impor barreiras desqualificando e desvalorizando novas investidas artísticas.

A constatação é negativa; fala-se de banalização, de degradação, de diluição, pelo menos numa perspectiva pessimista. Os otimistas descrevem a mesma situação em termos de abertura, de disponibilidade e de livre circulação dos materiais culturais e dos artefatos. Regozija-se, então, com as mudanças

---

<sup>35</sup> Mencionar estes fatos é só uma forma de ilustrar os questionamentos que sofreu a arte na época das manifestações mencionadas acima. Contudo, estes abalos não conseguiram abolir os critérios de valor presentes em qualquer tempo. Mas, deixou claro que estes critérios podem ser alterados e que o que define a arte é a intenção e em alguns casos o projeto (principalmente se o foco é a arte contemporânea).

acrescidas no domínio cultural, mudanças que comportariam uma oportunidade de revitalização e de redefinição do mundo da arte. (Klucinskas & Moser, 2007, p. 21)

## 2.2 - A dimensão estética da performance literária

Quando surge a luz no homem, deixa de haver noite fora dele; quando se faz silêncio nele, a tempestade amaina no mundo, e as forças conflituosas da natureza encontram repouso em limites duradouros. (carta XXV, Schiller)

Roselee Goldberg e outros aproximam a performance dos movimentos de vanguarda como dadaísmo e futurismo (Glusberg, 2005, p. 12), há, também, os que encontram manifestações performáticas em rituais tribais, espetáculos organizados por Leonardo da Vinci e Geovanni Bernini. Entretanto, relativizo se a caracterização de rituais tribais ou dos espetáculos organizados por Da Vinci ou Bernini ou até mesmo expressões artísticas dadaístas, futuristas ou surrealistas poderiam ser caracterizados como performance. Estes movimentos possuem características diferentes e seria mais adequado utilizar o termo mais abrangente de artes plurimidiáticas – tal como abordo no capítulo em que analiso a narrativa de *Perros Héroes* de forma a exemplificar que o elemento plurimidiático na literatura performática é algo distinto.

Alguns trabalhos que visam a abordagem da performance na letra começam suas questões mencionando a capacidade das formas artísticas performáticas em estabelecer conexões com outras tendências, com outros materiais. Sendo assim, há uma defesa de que esta categoria busca alargar os limites impostos pela própria determinação física do objeto artístico. Outros defendem o seu posicionamento político, o que também não a define. O que a define é o conjunto de ações que entrelaçadas alteram por completo os efeitos que poderiam ser conseguidos com ações isoladas.



Ainda que a performance apresente este entrelaçamento palimpséstico, cada teórico apresenta uma lista particular de tendências, de nomes, de objetos artísticos que se enquadrariam sob a denominação performance. Contudo, esta lista tem apenas o objetivo pedagógico, serve para ilustrar, dar exemplos de manifestações para que o conceito fique mais palpável ou, para apresentar preferências pessoais. Isto, posto que, o número de objetos artísticos e tendências que podem ser considerados performáticos ainda não foram definidos e nem poderia por depender do receptor, do olho performático. Todavia, há algumas características comuns às manifestações artísticas performáticas: a relação plurimidiática, a efemeridade, o entrelaçamento palimpséstico entre a singularidade do ser e o agenciamento coletivo.

Essas dimensionalidades, exterior-interior, não são abolidas das artes ditas performáticas, mas passam por um processo de mescla e de fragilização entre as fronteiras. Em algumas manifestações artísticas ou culturais a divisão entre uma dimensão e outra é apresentada como bem resolvida pela definição de onde inicia uma ou outra. Entretanto, como humanos, a tensão sempre estará presente. A diferença do performático para outras expressões estéticas é a potencialização da arte justamente por reconhecer o embaralhamento entre as fronteiras.

O que dizer então da arte contemporânea - palco propício para as transformações artísticas e para aberturas performáticas? Há em nossa época uma busca constante por romper fronteiras. Já não podemos nem mesmo falar de limites: entre artes, entre nações, fronteiras liquefeitas, pois estes ficaram obsoletos, agora é mais aceitável utilizar limiares. Por isso, o avanço da *performance art* - perspectiva ontológica do termo por manifestar-se como um dispositivo que extrapola os limiares que são a ele fornecidos. Originalmente e caracteristicamente efêmera, a performance desenvolve-se em constante mutação, significando e ressignificando espaços e objetos artísticos.

Avesso a delimitações de qualquer ordem o referencial performático assusta pela sua complexidade. Tudo o que não é entendido de forma simples causa preconceitos. O que não passa pelo crivo do “normal”, do “padrão” dificilmente é aceitável. Deste modo, sofre com os olhares ameaçadores do medo. “A performance nasce e se desenvolve com um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridação, implica contaminação (contágio) entre as partes envolvidas e a conseqüente modificação dos agentes participantes” (Ravetti,

2011, p. 23). A performatividade literária se atualiza, se ritualiza e se reatualiza no ato de leitura. Este ato é caracterizado pela corporificação do texto por parte do leitor e pela experimentação experiencial do sensível. O jogo performático literário é assim o ‘jogo perfeito’ em que as regras se fazem e se refazem, são abolidas e recriadas no momento de cada leitura. O texto performático funciona com caráter arqueológico (necessita ser abstraído) e é rico na construção e desestruturação de paradigmas. “(...) tendo por função construir e tornar inteligível por inteiro um contexto histórico-problemático bem maior” (Agamben, 2008, p. 9). Um devir mutante, assim esta tese observa a performance, uma espécie de potencialização absurda do *devir* que passa a alcançar uma instabilidade ameaçadora de qualquer ordem. A identidade fluida já avança em uma espiral de constante mutação. Assumir este posicionamento em uma dimensão estética é reelaborar as ordens vigentes e reestabelecer o jogo, repensar a estruturalidade da estrutura, devolver para ela a percepção da sua mobilidade.

A ideia de “devir” está ligada à possibilidade ou não de um processo se singularizar. Singularidades femininas, poéticas, homossexuais, negras, etc. podem entrar em ruptura com as estratificações dominantes. Para mim, esta é a mola-mestra da problemática das minorias: é uma problemática da multiplicidade e da pluralidade, e não uma questão de identidade cultural, de retorno ao idêntico, de retorno ao arcaico (Guattari & Rolnik, 1986, p.74).

O performer carrega em si e apresenta em sua arte a vibração política, a responsabilidade de alterar o *status quo* opressivo em que vive. E talvez não seja apenas a responsabilidade de manifestar o que as pessoas querem ver e sim o que, em sua opinião, é necessário. A experiência prova que quase nunca a *performance*, seja ela apresentada em qualquer meio, torna-se êxito de público, *mainstream*. O estranhamento provocado pelas formas artísticas performáticas incomoda e, algumas vezes, amedronta o grande público.

O processo de estranhamento não se dá de forma aleatória ou simples, há todo um caminho complexo de percepção e interpretação da literatura performática em dois movimentos distintos, não respectivos, e complementares: 1) *aproximação-closing reading*; para depois forçá-los a fazer exercício contrário de *distanciamento*. Assim, só o texto poderá indicar por meio da observação receptiva de suas características os caminhos que deverão ser seguidos no processo analítico.

O que nós denominamos de natureza é um poema, oculto em letras secretas e maravilhosas. Pudessemos o enigma revelar-se, reconheceríamos nisto a odisseia do espírito, que, maravilhosamente iludido, buscando a si mesmo, fuge de si mesmo (Schelling, 1985, p. 696).

Esta movimentação aproximativa e de distanciamento é essencial para que ocorra o a reflexão proposta na estética Schilleriana e, posteriormente, Brechtiana. A experiência proporcionada está ancorada na vivência do leitor no ato de ler o texto artístico. A arte está, deste modo, profundamente relacionada com a vida (a vida do autor, do leitor e das personagens – em profícuo estado de interação).

É por meio da experiência estética proporcionada pelo ato de recepção de uma obra artística<sup>36</sup> que o sujeito alcança o que Kant e Schiller defendem como educação do espírito para o gosto e para a beleza, ou seja, o ser precisa ser *educado* pela arte para que possa apreciá-la. O ser estético não deixa de ser um indivíduo moldado e controlado – mas este molde, este controle advém da reflexão. A ética surge da experimentação e experiencição do estético que se converte em uma ciência do comportamento.

Para entender o processo que faz com que o indivíduo alcance a tão almejada educação pela arte, para a arte e com a arte serão utilizados três apresentações esquemáticas que problematizarão os processos que fazem parte da experiência estética performática e que puderam ser percebidos nesta pesquisa. Contudo, esta análise não almeja ser definitiva, apenas rarefeita, não busca a solidez das matérias mortas e sim a dinâmica mutante, a maleabilidade das matérias vivas.

---

<sup>36</sup> No caso específico da literatura estou aplicando o que denomino perspectivas performáticas, o processo de recepção só se dá por completo quando o leitor alcança os três níveis de percepção.

## O processo/experiência



Esta representação esquemática não visa abranger a totalidade da experiência que é alcançada no complexo processo de experimentação do sensível. A performance

observada neste procedimento é avessa a delimitações de toda ordem. Ela ultrapassa a limitação dos códigos, dos estilos e dos formatos. Há um processo dialético presente e proposto pelo fazer performático que gera uma percepção ampliada dos elementos envolvidos. Por isso, não há como simplificar as etapas que serão apresentadas posteriormente.

O objetivo deste esquema é, portanto, problematizar a reflexão sobre a recepção. Assim, “A dialética de que falo não é feita, como terão compreendido, nem para resolver as contradições, nem para entregar o mundo visível aos meios de uma retórica” (Huberman, 2013, p.117). Quem se arrisca neste jogo conhece as peculiaridades de uma prática perigosa e a possibilidade de alterações permanentes. Performance é jogo e jogar é participar, é entrega, é corporificar sensações incontroláveis. “E nesse jogo ela joga com, ela faz jogar, constantemente, a contradição. A todo instante a expõe, a faz viver e vibrar, a dramatiza” (Huberman, 2013, p. 117). Aceitar ser expectador de um evento performático é submeter-se ao arriscado ato de descontrole. É neste ato de ir de encontro com o outro, neste chocar-se que a alteridade se dá de forma efetiva. Dialética performática não é solução, não é ponto final, é encontro, diálogo em permanente ação.

Retoma-se a imagem empregada no início desta tese: o labirinto. No labirinto performático não há Perseu, este seria a representação de uma dialética finalizadora. Então, o expectador assume a posição do Minotauro que caminha livremente em sua casa-labirinto-corpo. A expressão estética performática não apresenta soluções, gera questões, não sintetiza e sim problematiza. “Ela não justifica um conceito que sintetizaria, apaziguando, os aspectos mais ou menos contraditórios de uma obra de arte” (Huberman, 2013, p.117). A apresentação das variáveis envolvidas não se consolida em uma solução fixa e não objetiva mapear os caminhos possíveis, pois tal como afirma Renato Cohen na estética performática, na performance “a composição das diversas formas e ideias não se fecha pela síntese, e sim por justaposição, por *collage*” (Cohen, 1989, p.64).

Há minimalistamente um desejo de provocar, de gerar a imagem flamejante que exerça o poder de sacolejar o expectador de sua comodidade. “Procura apenas – mas é uma modéstia muito mais ambiciosa – justificar uma dimensão “verbal”, quero dizer atuante, dinâmica, que *abre* uma imagem, que nela cristaliza aquilo mesmo que a

inquieta sem repouso” (Huberman, 2013, p. 117 – grifo do autor). Apostar na performance é perder e perder-se se encontrando numa lógica abstrata. Percebe-se, então, que não ocorre a síntese tão cara à dialética tradicional. Sintetizar seria fragilizar o poder transformador e mutante do elemento estético de direcionamento performático. A síntese que poderia ocorrer seria aquela “(...) inquietada em seu exercício mesmo de síntese (de cristal): inquietada por algo de essencialmente movente que a atravessa, inquietada e trêmula, incessantemente transformada no olhar que ela impõe” (Huberman, 2013, p. 117).

No primeiro estágio se dá a observação (utilizando praticamente os órgãos dos sentidos), o simples contato com o objeto artístico já provoca alterações no organismo do receptor. É provocada uma reação que se inicia com a resposta dos sentidos e que pode passar desta etapa para uma percepção de si. Pavis aponta o que ocorre no teatro com a percepção do corpo do ator, contudo esta percepção pode ser estendida para o que ocorre com o leitor ao ter contato com o código legível: “o corpo do ator não é percebido pelo espectador apenas visualmente, mas também cineticamente, hapticamente; ele solicita a memória corporal do espectador, sua motricidade e sua propriocepção” (Pavis, 2002, p.76). Nesta etapa, o principal envolvido é o receptor que assume o papel de expectador e se propõe a observar o objeto. As formas de afetar os sentidos e atingir outros âmbitos do espírito do receptor enquanto expectador devem sofrer inovações. Já não é possível repetir as mesmas fórmulas aplicadas na antiguidade para conseguir êxito em atrair, em incomodar o olhar a ponto de produzir uma reflexão. A humanidade passou por estrondosas inovações tecnológicas que afetaram o sensível, a maneira de lidar com o objeto artístico. A produção artística também sofreu mutações que necessitam ser acompanhadas, ainda que num determinado índice de atraso, pelas reflexões estético-filosóficas. O objeto somente conseguirá atrair a atenção de seu observador se o chocar em sua acomodação. De acordo com Hegel a beleza na arte se faz ainda mais *bela* à medida que se distancia do *belo natural*. Quando se reflete sobre a arte contemporânea onde estaria a beleza? Ainda se rejeita a realidade mais cotidiana, contudo ela está cada vez mais presente na arte. Não é mais possível negar a contingência no referencial estético. O cotidiano choca os que não o veem, os que vivem acomodados em suas confortáveis poltronas. Porém, independente disto, a arte que mais incomoda é aquela que choca, a imagem que queima e não a que tranquiliza. O objeto somente faz sentido quando é apreciado, por si só ele é vazio, sem sentido, sem

vida. A matéria pulsante que anima os materiais empregados nas formas artísticas provém daquele que o observa e se propõe a dançar a dança íntima de seu Élan Vital que surgirá ao fim do processo da experiência estética. A cada dança, a cada olhar, há a mutação constante de objeto e observador, para que em etapa posterior eles se fundam e se transformem mutuamente.

A obra é um cristal, mas todo cristal se move sob o olhar que ele suscita. Ora, esse movimento não é outro senão o de uma cisão sempre reconduzida, a dança do cristal em que cada faceta, inelutavelmente, contrasta com a outra (Huberman, 2013, p. 118).

No segundo momento ocorre a reflexão tautológica do ser em relação ao objeto de apreciação. A reflexão se submete absorva em apreender o que se está observando. O esforço maior é em absorver e compreender numa tentativa de retomar o controle. O elemento artístico performático não se apresenta como assimilável. Há na performance uma aversão ao controle, à absorção, à manipulação. A dificuldade em abordar uma estética que se apresente performática está neste ponto. Refletir racionalmente sobre esta dimensão estética é a certeza do fracasso, da impossibilidade. O fazer analítico estará sempre incompleto, principalmente se estiver restrito à tautologia. Expor-se ao risco é assumir o processo paradoxal apresentado na relação entre a infinitude do objeto e suas possibilidades e a análise sempre finita, provisória, efêmera. Neste ponto, pode ocorrer a angústia em encontrar sentido. A ansiedade na busca de compreensão, a *semantização*, pode dificultar as demais etapas.

No terceiro estágio há a experimentação e as resistências são aniquiladas. Até este estágio, o processo que ocorre está relacionado com a *aproximação* defendida anteriormente e ainda é possível manter o controle e a distância entre objeto estético e receptor. No final deste terceiro estágio começa a ocorrer o distanciamento necessário para avançar o processo tautológico da arte em si para a arte no mundo.

A quarta etapa é a política, a tomada de posição do observador diante da relação SER-ARTE-MUNDO. A beleza na filosofia hegeliana é fruto da livre manifestação do espírito e que quanto mais se distancia da natureza mais bela se torna. Portanto, a distinção entre o *belo natural* e o belo que é fruto do espírito acaba gerando a noção de autonomia do belo. Por isso, para apreciar esteticamente um objeto artístico é necessário alcançar a maioria proposta por Kant. Somente o espírito livre, consciente e senhor

dos seus atos possui a capacidade de apreender e até mesmo produzir a arte. Por isso esta etapa é tão importante, ela só pode ser alcançada pelas pessoas que adquiriram a maioria da razão e vivem em liberdade. A capacidade política de refletir sobre a própria vida e sobre a realidade em que vivem por alusão de um objeto de arte. A arte pode proporcionar, gerar no indivíduo, um processo crescente de libertação por meio de um processo dialético que, ao contrário do processo que ocorre com a dialética comum, não gera necessariamente uma síntese. A angústia existencial não é anulada pela arte, mas esta, assim como a filosofia, pode auxiliar no processo de entendimento contínuo do existir.

[...] o que nós pretendemos examinar é a arte livre tanto em seus fins quanto em seus meios. Que a arte em geral também atenda a outros fins e com isso possa ser apenas um jogo passageiro, esse aspecto ela possui em comum com o pensamento. Pois, por um lado, a ciência pode ser empregada como atendimento servil para fins finitos e meios casuais e assim não adquire sua determinação a partir de si mesma, mas a partir de outros objetos e relações; por outro lado, ela também se liberta dessa servidão para se elevar à verdade numa autonomia livre, na qual ela se realiza independentemente apenas com seus próprios fins. (HEGEL, 1990, p. 32)

A quinta etapa é a antropogênica, o ser diante do triângulo SER-ARTE-MUNDO se vê diante do dilema de transformação ou de manutenção de seu estado inicial. A performance retoma elementos da formação histórica que se refletem no presente modificando ou estruturando identidades. O processo que ocorre é semelhante ao que se dá nas sinapses como hipertextos linguísticos e culturais. É facilmente verificável o fato de que esta etapa não pode ser controlada.

(...) jogo das diferenças que só existe numa rede de elementos passados e futuros, numa malha de rastros (*traces*), numa espécie de economia de rastros. O que está em questão, portanto, é o, assim denominado, “pensamento do rastro”, distinto do pensamento da presença, e que não se coloca em oposição a este último e nem tampouco está de acordo com a lógica da identidade. Esta representa sempre um retorno a uma origem simples, transcendental ou empírica, a qual é estabelecida como função da presença. O rastro é então imotivado, quando cada elemento do sistema é marcado por todos os outros que ele não é. O rastro concebido como rastro puro seria a *différance* (Solis, 2009, p. 32).

A sexta etapa é de contaminação estética, ocorre a homeostasia dos sentidos sensíveis e racionais. Neste último estágio obra e ser já não são os mesmos e se dá no ser um impulso às mudanças. É o momento em que surge a profundidade do mundo



suprassensível, em que a consciência se dilata e altera por completo a percepção que o sujeito possui da vida.

Trata-se da profundidade de um mundo supra sensível no qual penetra o pensamento e o apresenta primeiramente como além para a consciência imediata e para a sensação presente; trata-se da liberdade do conhecimento pensante, que se desobriga do aquém, ou seja, da efetividade sensível e da finitude. Este corte, porém, para o qual o espírito se dirige, ele próprio sabe o modo de curá-lo; ele gera a partir de si mesmo as obras de arte bela como o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a Efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual. (Hegel, *Cursos de Estética*, p. 32-33)

Após a explicação destes estágios verifica-se que em sua relação com o leitor, a escrita performática é deflagradora de vivências. Esta experimentação é proporcionada pelo *jogo não fundado, o jogo aberto*<sup>37</sup>. O leitor toma ciência de que apropriar-se de uma leitura performática é ter o corpo domado, é encarnar e ser encarnado pelo texto literário e expor-se ao risco de um jogo constantemente reconfigurado. A performance é o evento em que todos os que querem, que se dispõem, que se arriscam, participam. Ao começar a ler um livro, o leitor já inicia o jogo. Tal como afirma Schechner, performance é: “ritualized behavior conditioned/permeated by play” (Schechner, 1988, p.93)<sup>38</sup>. Não há meio termo, participar da experiência com a linguagem é ser *atropelado* por sensações incontroláveis.

Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos avassala e transforma. ‘Fazer’ não diz aqui de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer ter aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, que se articula. (...) Fazer uma experiência com a linguagem significa portanto: deixar-nos tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos harmonizando (Heidegger, 2004, p. 121).

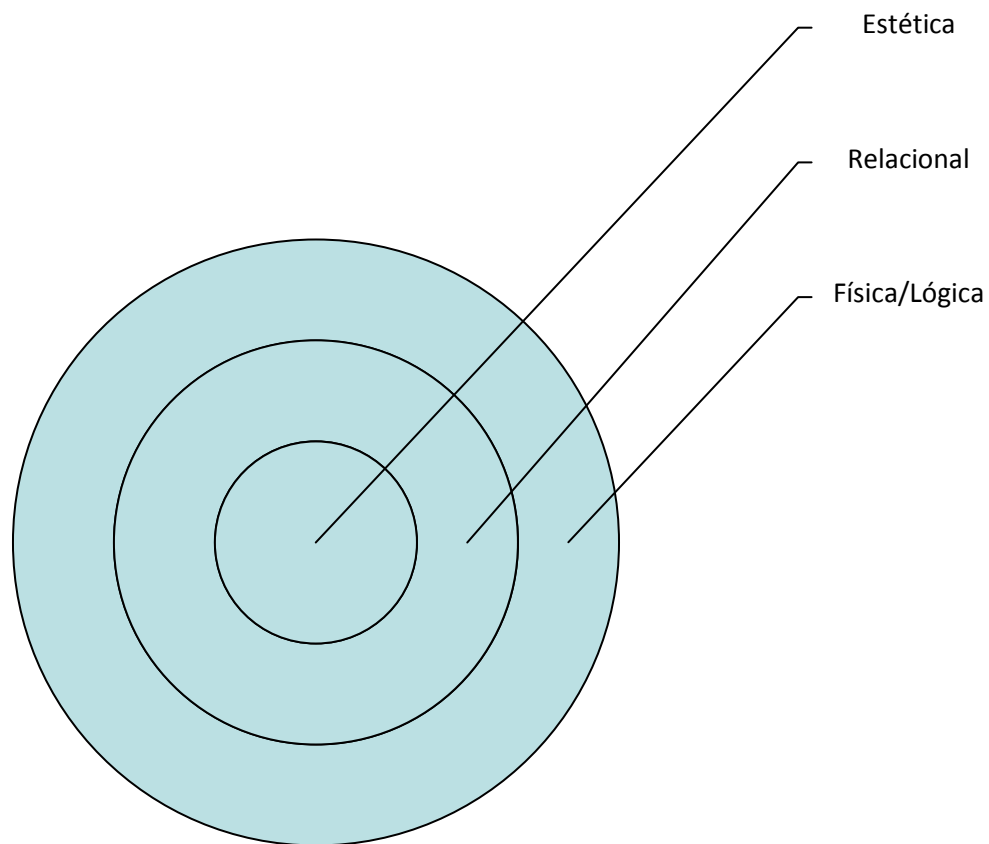
---

<sup>37</sup> Uma analogia com o jogo fundado pode ser feita a partir de uma imagem construída por Benjamin: “Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contra-Lance, que lhe assegurava a vitória. (...) Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche” (Benjamin, 1996, p. 222). Analisando a imagem benjaminiana é possível pensá-la como um jogo fundado em que o vencedor sempre ganhará. Ele constrói as regras do jogo que podem ser alteradas de acordo com sua vontade, desta forma, só haverá um vencedor, não haverá surpresas no jogo, o jogo está fechado.

<sup>38</sup> Comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo.

A análise textual levando-se em consideração a ótica de análise epistemológica performática deve observar uma série de conceitos, reflexões e preceitos próprios. A estética tradicional não pode ser abandonada de imediato tamanha é sua influência principalmente nos meios acadêmicos, contudo, precisa sofrer um processo de mutação para adequar-se à performance tanto como teoria quanto expressão artística. Conceitos como narrativa performática, narrador performático, *escrita contingencial*, *fugacidade estética*, *vivência* etc. Até mesmo a dimensão estética é alterada conforme o esquema a seguir:

## A dimensão estética da escrita performática



Nesta etapa as reflexões filosóficas que mais auxiliarão os posicionamentos aqui propostos são as realizadas por Bergson, principalmente por representar um novo marco na filosofia com o distanciamento da lógica cartesiana. Em Bergson há a compreensão do indivíduo como um todo explorando em conjunto elementos que se relacionam às dimensões social, orgânica e psíquica. A principal contribuição do autor para a história da filosofia está no rompimento com o racionalismo do século XVII buscando um pensamento que aproxime a dialética da existência, nutrindo o pensamento com uma metafísica positiva que se propõe ao desafio de pensar o viver.

Enquanto o racionalismo se aproxima da ciência, as proposições bergsonianas se distanciam da ciência racional tradicional. De acordo com ele enquanto a primeira propõe um conhecimento em constante estado de ruína, a segunda busca o absoluto em paradigmas. Sua filosofia está estruturada em quatro elementos básicos: *intuição*, *durée*, *memória* e *élan vital*. O objetivo em utilizar o pensamento bergsoniano é apropriar-se destes quatro elementos e os utilizar para esclarecer melhor as etapas presentes no processo de experiência provocado pela estética performática. É necessário que o receptor adquira estes elementos no momento de recepção para que a experiência se concretize.

A intuição bergsoniana é o motor que eleva o espírito ao patamar do sensível e do suprassensível proposto por Hegel. Há uma fusão entre o receptor e o objeto artístico e este fundir-se é que produzirá o novo. É por meio desta categoria que o incorporal se corporifica no corpo do receptor e se dá o inexprimível. Ao se deparar com um objeto artístico que proporcione esta etapa ocorre uma experiência tão arrebatadora que é impossível transformá-la em palavras, é intraduzível, não se consegue relatar ou exprimir por sua característica única e efêmera. Analisar algo assim, então, é sempre um fazer deficiente e que pode facilmente ser transformado em arbitrário. A técnica afasta a razão da intuição, da interioridade necessária para abordar o sensível. A tensão provocada pelo ato intuitivo deve ser suave e não a amparada pelo rigor técnico-científico.

A matéria em Bergson assume a representação do natural que se expande ao ponto de assumir a corporeidade do espírito que a observa. A expansão é tão forte que se dá o distanciamento da matéria primeira e alcança o terreno do suprassensível e neste ponto o pensamento bergsoniano se aproxima do hegeliano ao assumir a grandeza diretamente proporcional de quanto mais distante da natureza primordial e mais próximo de parâmetros espirituais mais *bela* é a arte.

A *durée* é a união entre dois termos considerados paradoxais por pensamentos mais tradicionais. É, portanto, a relação sempre conflituosa entre matéria e espírito que estão sempre em tensão, mas nunca separados. Oscilando entre estas duas qualidades do objeto está a *durée* que como um átomo se compõe no movimento. A *durée* só se dá a conhecer num relampejar do espírito, somente a conhecemos pelos efeitos que provoca.

Conhecemos seu movimento e os rastros que deixa, contudo não é possível observá-la em repouso pelo fato dela constituir como o próprio existir temporal.

Pensar em *durée* é pensar um verdadeiro tabu quando se reflete sobre a história da filosofia, principalmente em sua versão mais tradicionalista. Aplicar a *durée* como elemento significativo na produção do pensamento é empregar a intempestividade como categoria do pensar. Preocupados com o infinito, os filósofos mais tradicionais rejeitavam a ideia do tempo enquanto duração e rejeitavam o intempestivo e deixavam de perceber o infinito e o absoluto que existe num simples *lapso*, num relampejar, num *flash*. Empregar o intempestivo é abrir espaço para os vagalumes em lugar dos holofotes, para a vivência em lugar da experiência. Experimentar a arte como a criança experimenta a vida ao nascer, em seu primeiro e angustiante suspiro.

O *élan vital* é um elemento incorporal proveniente da própria *durée*. A percepção da *durée* faz com que o indivíduo busque alternativas temporais para driblar a consciência da finitude. Conhecer e temer o esvaziamento faz com que o ser pense em formas de preencher esta ausência. A arte não consegue preencher o vazio existencial e a arte performática além de não pretender preencher vazios acaba intensificando a percepção da interminável ausência com outras ausências. A percepção do vazio é então ampliada com o esvaziamento de signos, tal como ocorre na literatura de Campos de Carvalho ao almejar o minimalismo de recursos estilísticos e na de Bellatin ao recusar-se a contar uma história pura e simplesmente, construindo enredos que frustram aqueles leitores que buscam novelas e desfechos dialéticos que se resumam a um final. Sendo assim, a necessidade de *élan vital* é potencializada pela literatura performática de Bellatin e Campos de Carvalho.

A memória também é resultado da noção e da percepção de *durée*. Ela funciona por meio de um processo performático e não é um simples armazenador de arquivos. Os dados recobrados pela memória não surgem como passado, eles constituem, portanto, a própria duração.

A duração é, assim, um incorporal virtual, não existe por si só e é impossível de se definir com clareza. O presente é apenas um lapso e como não há como aprisioná-lo torna-se também impossível fazer uma imagem da *durée*. Não é possível separar os

tempos, não há como organizar e delimitar o presente, o passado, o futuro. O presente é apenas um *flash* de sequência indefinida.

Porque a nossa duração não é um instante que substitui outro instante: se assim fosse jamais haveria presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, nem duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando (Bergson, 1964, p.44).

O que é a duração enquanto se vive? Quem já tentou ver os ponteiros do próprio relógio alterar a posição dos ponteiros dos segundos, dos minutos e das horas? A angústia se amplia conforme o tempo aumenta. Quem observar o ponteiro das horas mover-se em seu ritmo fixo quase sempre experimentará a sensação de tédio. A duração do tempo marcado no relógio não se constitui em sua realidade contingente como a *durée*, esta é ainda mais tediosa, silenciosa. Alguém já tentou observar o surgimento das marcas do tempo em seu próprio corpo? Será possível observar o exato surgimento destas marcas? O desabrochar de uma rosa? Mesmo estes efêmeros momentos não darão a exata noção da *durée*.

A duração real é aquela que morde as coisas e deixa e nela deixa a marca dos dentes. (...) a repetição só é possível no abstrato: o que se repete é esse ou aquele aspecto que os nossos sentidos e, sobretudo nossa inteligência desligaram da realidade, precisamente porque nossa atividade para a qual se acha voltado todo o nosso esforço da inteligência só pode mover-se entre as repetições. (...) Nós não pensamos o tempo real. Mas o vivemos, porque a vida transborda da inteligência (Bergson, 1964, p.78).

Pensar a performance é pensar uma forma em permanente mutação. A *durée* do objeto artístico tem seu ritmo alterado pelos olhos do observador. A vivência do objeto artístico é fruto do respirar daquele que se propõe a participar do momento, da experiência artística. O *élan* não surge no objeto pura e simplesmente pela sua existência. É preciso perceber que um objeto artístico é fruto de um espírito para outro espírito e adquire vida nesta troca, neste suspirar, incorporando múltiplas corporificações, distintas corporeidades são absorvidas. A experiência artística fornece para a arte o sopro de vitalidade: “(...) o papel da vida consiste em inserir indeterminação na matéria. Indeterminadas, quer dizer, imprevisíveis, são as formas que ela cria à medida que evolui” (Bergson, 1964, p. 144).

A Inteligência é incessantemente quantificada em volume, ritmo e intensidade de sinapses que o tecido cerebral consegue realizar. Arte também é inteligência e sinapses indicam um processo de amadurecimento na capacidade de recepção. Quanto mais

pontos conseguir estabelecer mais rica a arte se torna e mais significativa a experiência vivenciada.

[...] a inteligência é, antes de mais nada, a faculdade de relacionar um ponto do espaço com outro ponto do espaço, um objeto material a outro objeto material; aplica-se a todas as coisas, mas permanecendo exterior a elas, e não distinguindo nunca, duma causa profunda, senão a sua difusão em efeitos justapostos (Bergson, 1964, p.186).

Porém, o simples processo químico das sinapses não dá conta do ato artístico por completo. As sinapses também podem guiar o espírito rumo ao *semanticismo* ou a busca exagerada por sentido. A razão comum não nos afasta do risco de tentar encontrar ou criar sentidos, criar conexões de forma desconexa. A lógica ocidental é a que busca traduzir todos os elementos que considera semióticos. É preciso buscar o filtro da intuição para conseguir pensar a arte. Enquanto a inteligência observa o elemento inerte, a intuição percebe a experiência estética em movimento. Entre instinto e razão a intuição é responsável pelos *flashes* que iluminam o processo experimentado.

[...] a inteligência e o instinto acham-se voltados em dois sentidos opostos, aquela para a matéria inerte, este para a vida.[...] a inteligência permanece o núcleo luminoso em torno do qual o instinto, mesmo alargado e depurado como intuição, constitui apenas uma vaga nebulosidade. Mas, na ausência do conhecimento propriamente dito, reservado à pura inteligência, a intuição poderá fazer-nos apreender aquilo para que os dados da inteligência são aqui insuficientes, e deixar-nos entrever o meio de os completar. (Bergson, 1964, p.187)

A intuição funciona como um método, um meio de adquirir conhecimentos e de apreender formas artísticas sem o exagero do *semioticismo*, a intuição elimina os pseudoproblemas. O método intuitivo engloba a razão em forma de inteligência e a improvisação por meio do instinto. Há três elementos presentes neste método: inteligência, instinto e tempo. Sendo assim, este modelo de abordar o conhecimento estético “Trata-se de um método essencialmente problematizante (crítica de falsos problemas e invenção de verdadeiros), diferenciante (cortes e intersecções) e temporalizante (pensar em termos de duração)” (Deleuze, 1999, p.26). A grande questão do método intuitivo não é evoluir rumo a um conceito, não é encontrar soluções ou traduzir o signo em outro signo, é criar. Sendo assim, fica evidente a precariedade do

significado fruto da criação. Pois, este pode ser alterado a todo o momento, dependendo apenas estar presente outra intuição.

Intuição, *durée*, memória e *élan vital* são elementos básicos da filosofia bergsoniana e que auxiliam o receptor no caminhar rumo à experiência performática neste ponto das constelações performáticas. Esta etapa das constelações constitui uma tentativa de esquematização dos processos que o indivíduo se propõe a fazer parte da pós-produção de um objeto artístico performático.

A dimensão performática da estética pode ocorrer em qualquer análise de qualquer objeto artístico, somente sendo necessário, como uma das condições para que isto ocorra, a presença de um foco epistemológico performático. Pensar performance como epistemologia é o grande desafio desta pesquisa. A Estética Performática surge desta ambição de encontrar uma forma de pensar a arte enquanto multiplicidade e de repensar o lugar do expectador no processo de construção do sentido. As inovações tecnológicas trouxeram junto com elas a necessidade de repensar o relacionamento do receptor com a arte. Como afirma Lévy: “o ambiente tecnocultural emergente desperta o desenvolvimento de novas espécies de arte, ignorando a separação entre emissão e recepção, composição e interpretação” (Lévy, 1998, p. 103). É em meio tantas modificações que a performance oferece à análise literária e artística novas estratégias de envolvimento com a arte. A arte performática é, assim, uma modalidade artística de *pós-produção* utilizando o termo de Bourriaud. Uma arte que se faz no exato momento de sua recepção. Ao expor sua arte o artista não espera o receptor observador que se aprisione num espaço com objetivo de consumir arte. O que se almeja é uma coautoria, um infinito completar por meio das múltiplas experiências individuais de cada receptor. Nestes espaços: “A exposição já não é mais o resultado de um processo, seu “happy end” (Parreno) é um local de produção. Nela, o artista coloca ferramentas à disposição do público (...)” (Bourriaud, 2009, p. 79). Alguns artistas utilizam seus próprios ateliês para divulgar sua arte, outros a expõe na rua e outros em exposições não convencionais que passam a funcionar como ferramenta e não como simples espaço de divulgação confortável e que facilite a figura passiva do simples observador.

Enquanto o local de exposição constituía um meio em si para os artistas conceituais, hoje ele se tornou um local de produção entre outros. Agora não é tanto uma questão de analisar ou criticar esse espaço, e sim de situar sua posição dentro de sistemas de produção mais amplos, como os quais é preciso estabelecer e codificar relações (Bourriaud, 2009, p. 82).



Pensando nestas novas configurações em que a arte exigiu para si seguindo as próprias modificações ocorridas no íntimo da humanidade que esta pesquisa almejou o estudo da performance. A estética performática estimula novas formas de relacionamento com o objeto artístico após o declínio da aura que ora estava focada na figura do autor, ora no objeto e suas formas e que agora ilumina a recepção como elemento significativo. A semioticidade do objeto, portanto, *depende* do receptor.

Desta forma, como já fora mencionado anteriormente, esta tese pretende pensar o objeto artístico performático como um elemento que englobe em sua formação características elencadas em páginas anteriores e que principalmente necessita carregar em sua origem indignações políticas. Também é importante que se destaque as várias formas de relacionar-se com esta arte por diferentes mídias. Esta qualidade representa o que é definido por De Marinis como “experiência física plurissensorial” (De Marinis, 2000, p. 193-206).

No intento de busca entender o funcionamento do performático enquanto objeto artístico e enquanto epistemologia é que esta etapa será utilizada para pensar a materialidade do objeto e suas projeções até chegar à fusão do objeto com o indivíduo. Também serão pensadas as perspectivas de análise desta materialidade.

O objeto estético possui quatro dimensões:

- a) Física: que afeta os sentidos e está relacionada com a materialidade;
- b) Lógica: desloca o entendimento, é proporcionada pelo conhecimento lógico e pela intelecção;
- c) Relacional: advinda do raciocínio reflexivo ser observador-objeto observado. Nesta etapa há a mútua interação entre objeto e observador, há um impulso da arte provocando movimento – saída do estado de passividade;
- d) Estética: nesta etapa ocorre à fusão por homeostase de todas as outras fases, nem indivíduo nem objeto já não são os mesmos.

Tomando por base o diagrama apresentado acima, chega-se à proposição de que a literatura performática (não que outras orientações/perspectivas de estudo deixem de

apresentar estes diagramas) apresenta duas perspectivas básicas que podem gerar uma terceira (a tridimensionalidade):

- Perspectiva horizontal: é aquela que se apresenta ao leitor. O conjunto de técnicas utilizadas, a presença do autor (o risco encontrado na exposição extrema desta subjetividade), narrador (que em muitos casos se confunde com a voz autoral) e a de personagens;
- Perspectiva vertical plana (movimento de partida): é a que é captada pelo leitor. As constantes provocações no texto.
- Perspectiva vertical profunda ou tridimensionalidade (Reflexiva, Movimento de retorno): ocorre no processo de assimilação, entendimento, reflexão e metamorfose do leitor (que pode ocorrer ou não). Nesta etapa, podem ocorrer simultaneamente dois processos, um de *in-put* e outro de *out-put*.

Sendo assim, a revolução estética não é exterior ao texto literário, ela ocorre no interior da estrutura (endógena – Ravetti, 2003, p. 83). Algo exterior provoca uma mudança interior e posteriormente pode gerar uma metamorfose da própria expressão artística e também da realidade contingencial, tal como é possível observar no esquema abaixo elaborado com base no texto de Ravetti (2003, p. 83).

## 2.3 - Constelações Performáticas

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz; pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. (Deleuze In: Zourabichvili, 2004, p.15).

1 – PRÁTICAS DISCURSIVAS E NÃO DISCURSIVAS;

2 – TRANSMISSÃO CULTURAL ENDÓGENA – GENEALÓGICA

3 – PROCESSO SINÁPTICO (articulação)

4 – MEMÓRIA CORPORAL PERFORMÁTICA (atávica) – retorno a uma origem ou

5 - GERAÇÃO/CRIAÇÃO DE UMA ORIGEM

ARCANO – *UNDISCOVERED COUNTRY* – *SHAKESPEARE*

É possível perceber que há uma provocação proveniente de algo exterior com a utilização de práticas discursivas e não discursivas. A experiência estética numa perspectiva performática ocorre com a formação de *frames*<sup>39</sup> que emolduram um momento, uma situação, uma imagem. Este *frame* transforma repentinamente e irreversivelmente a automatização do indivíduo em sua vivência cotidiana. Já neste primeiro momento nota-se a característica múltipla da performance em relacionar conteúdos tão distintos para em conjunto provocar um determinado efeito no receptor.

---

<sup>39</sup> A noção de *frame* se relaciona com conhecimentos de distintas áreas do conhecimento como: linguística, neurociência, antropologia, computação. Os *frames* possuem a capacidade de remeter a eventos passados e podem funcionar como a *madeleine* de Proust resgatando cenários da memória. Possuem também o poder de revisar estruturas cognitivas alterando ou reforçando antigos estereótipos. Está relacionado com a habilidade de armazenamento de dados e por isso, vem sendo usado em teorias computacionais. Também são utilizados para designar elementos culturais, costumes, ideologias e formas de agir. Prefiro utilizar o conceito resgatando toda suas possibilidades de utilização, mas o abordando preferencialmente no campo estético literário. Neste campo específico o *frame* é uma potência e como tal pode funcionar de formas diferentes, ora como uma prisão, ora como um instrumento de libertação. Estabelecendo uma conexão com esta tese, o *frame* funcionaria como uma espécie de signo catacrésico provocando assim o delírio do signo. Sendo o signo composto por um elemento físico o significante e um elemento cognitivo o significado, quando ele delira acaba alterando suas possibilidades de referências, ampliando assim seu campo semântico. Quando a noção de *frame* se aproxima da *performance* ela ganha a dinamicidade, a qualidade de um *relampejar*, de um signo mutante. É algo que ocorre com Bellatin quando em sua literatura um salão de beleza é transformado em um moridero ou em Campos de Carvalho quando a protagonista questiona a existência da Bulgária.

Constituída por práticas discursivas e não discursivas pode elencar em seu fazer artístico elementos díspares, diferentes formas e mídias. A expressão artística performática é construída por meio de um encontro de subjetividades, a do autor, a do receptor/leitor/espectador. Não há uma fórmula que a defina exatamente como ocorre, somente definições mais genéricas – o que realmente ocorre é individual. Autor e leitor se arriscam ao expor suas subjetividades.

O processo da experiência do indivíduo diante de uma forma artística performática passa por determinadas constelações que estão relacionadas ao material, a expressão física, ao objeto estético. Estas constelações se assemelham à estrutura das sinapses que ocorrem no processo de assimilação de um signo.

A primeira etapa se dá por práticas discursivas e não discursivas, pelo processo de relação do receptor com a linguagem empregada no objeto artístico. Para esta primeira etapa é necessária a capacidade de ligações sinápticas entre o interior do receptor com a exterioridade do objeto. Somente o pensamento estético possui a exímia capacidade de penetrar no interior, na consciência sensível por meio da liberdade e para tornar ainda mais livre. Pois somente o espírito livre pode produzir a arte e somente o ser também livre pode ser o seu receptor ideal. A arte performática possui estratégias para que o receptor alcance a consciência do suprasensível alcançando a maioria de que fala Kant.

A transmissão cultural endógena ou genealógica ocorre quando o objeto estético começa a fundir-se com o próprio indivíduo que se propõe a arriscar-se no processo de experiência performática. A provocação atinge o leitor, o espectador, nas relações estabelecidas por este com o mundo inteligível e que são retomadas ao construir ligações com elementos e rastros deixados pelo texto. Esta etapa envolve a memória performática do leitor, aquela que surge como um *flash* no momento de fugacidade que se relampeja no presente.

O processo sináptico de articulação ocorre no momento em que a fusão entre objeto estético e receptor já ocorreu. Neste momento, há uma transformação, uma busca de sentido caracterizada pelos processos sinápticos de articulação do conteúdo endógeno com o exterior. Ao deparar-se com a experiência estética performática o

expectador vive uma crise causada pelo estranhamento perante a algo tão incomum, imprevisível e excepcional. Há a formação de uma estrutura *caleidoscópica*, repleta de mesclas, de hibridações e *palimpséstica* pela associação de tempos diversos gerando uma matriz diferenciada para refletir o contemporâneo.

A memória corporal performática ou atávica surge como uma resistência a esta fusão que ameaça a identidade do receptor. Ao deparar-se com tamanha experiência, com a intensidade deste momento surge o medo. O que amedronta é a possibilidade de perder-se no labirinto performático de transformações constantes.

Na quinta etapa há a geração de uma origem. É nesta etapa que se dá o processo de consciência suprassensível do indivíduo. Há a mutação de sua substância primeira, a transformação sua percepção em transcendência. O que antes era matéria, objeto artístico, átomos de um símbolo inerte absorve o *élan vital* do observador que “pelo fato de entender e expressar verdadeiro não como *substância*, mas também como sujeito” (Hegel, 1990, p. 14-15). É neste ponto que o risco performático se apresenta em toda sua magnitude, sua capacidade de expor o indivíduo em meio a seu maior medo: perder-se, desestruturar-se. Há no processo performático um impulso dionisíaco de experiência pelo processo destrutivo. Isto amedronta o receptor, pois neste processo não há controle, não há síntese nem metas, nem perspectivas. O indivíduo torna-se, então, devir de si mesmo, pois a arte é devir, efêmero e constante vir a ser.

A substância viva é (...) o ser que em verdade é sujeito... mas apenas enquanto a substância é o movimento do pôr a si mesmo, ou enquanto ela é mediação do tornar-se outro com si mesmo (...) O verdadeiro é o devir de si mesmo, o círculo que pressupõe e tem no início o próprio fim enquanto fim próprio e que só mediante a realização e o próprio fim é efetivo. (Hegel, 1990, p. 14-15)

O resultado destes processos é o possível retorno à memória performática ou, quando não é possível, há a geração de uma origem a partir do *undiscovered country* que estou retirando de Shakespeare e utilizando como uma metáfora para este local desconhecido que somente é do conhecimento de cada um que participa do processo de constelação performática. O processo de recepção de um objeto artístico ao alcançar a quinta etapa gera a transcendência e de certa forma um delírio do signo que não

consegue abranger todas as peculiaridades do evento. Contudo, esta transcendência existe no movimento, a percepção da imanência enquanto duração.

Nesse sentido, o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo humilhante e ridículo que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão – tal é o ensinamento de Hamlet e não aquela sabedoria barata de João, o Sonhador, que devido ao excesso de reflexão, como se fosse por causa de uma demasia de possibilidades, nunca chega à ação; não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem dionisíaco. (Nietzsche, 1992, p. 56)

Hamlet é semelhante ao homem dionisíaco por ter assumido o risco de olhar para sua própria insignificância. Ele atua, representa, se faz de louco para poder encontrar o *país desconhecido* e assim visualizar o sentimento de *dépaysement* – o sentir-se deslocado, estrangeiro em qualquer lugar. O *undiscovered country* surge num momento de extrema dor de Hamlet que vislumbra a morte e sua capacidade de consumir todas as coisas. Hamlet contempla o cadáver de seu amigo Yorick<sup>40</sup>. Neste momento o protagonista do drama começa a lamentar a triste sorte de todos os mortais. Como pode tornar-se matéria morta, como pode ser consumido pelos vermes o que antes era um ente querido. Afinal, há diferença entre os reis, os lordes e os pobres após a morte? Neste momento de aflição em que encontra o crânio de seu amigo que Hamlet passa a refletir metafisicamente sobre dilemas da própria existência. A morte no drama de Shakespeare que faz com que Hamlet reflita sobre a vida é a mesma noção fúnebre que em *Salão de beleza* faz com que o leitor se choque com sua existência fugaz.

**HAMLET:** Não, por minha fé, nada disso! É apenas seguir o pensamento com naturalidade. Vê só: Alexandre morreu; Alexandre foi enterrado; Alexandre voltou ao pó; o pó é terra; da terra nós fazemos massa. Por que essa massa em que ele se converteu não pode calafetar uma barrica?  
Cesar Augusto é morto, virou terra;  
Pôr o vento pra fora é sua guerra –  
O mundo tremeu tanto ante esse pó  
Que serve agora pra tapar buraco – só.  
Hamlet, p. 88-89

---

<sup>40</sup> Ressalto a importância da personagem Yorick pela função que ocupa no drama de Shakespeare. Yorick é o bobo da corte e como tal goza da liberdade que só personagens assim conseguem desfrutar. Assim como o bobo, os loucos também gozam desta dádiva de viver conforme seus preceitos. As personagens de Campos de Carvalho que são consideradas loucas como as protagonistas de *A lua vem da Ásia* e de *O púcaro búlgaro* que utilizam este artifício de exclusão para viver intensamente suas subjetividades.

*Undiscovered country* é uma metáfora para o momento de choque pelo qual o receptor de uma arte performática passa. O momento terrível que se iguala ao vivido por Hamlet, pelo protagonista de *Salão de beleza* quando se dá conta da necessidade de gerenciar o salão, por Gregor Samsa quando acorda de sonhos intranquilos transtornado com sua forma; Estes momentos se apresentam como os limiares benjaminianos em que já não se pode voltar atrás. É o momento em que se olha a soleira da porta, estes locais de possibilidades de mudanças. A literatura funciona também como soleira que possibilita a visualização da mudança, mas atravessar a soleira depende do leitor. Uma palavra em tcheco representaria muito bem este sentimento: *litost*. Esta palavra que não possui tradução literal para o português resumiria este sentimento de angústia ao deparar-se com a própria miséria, com a miséria humana. A *litost* pode evoluir para a sensação de angústia e inquietação permanente, o estado de vigília.

**HAMLET:** Ser ou não ser – eis a questão.  
Será mais nobre sofrer na alma  
Pedradas e flechadas do destino feroz  
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –  
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;  
Só isso. E com o sono – dizem – extinguir  
Dores do coração e as mil mazelas naturais  
A que a carne é sujeita; eis uma consumação  
Ardentemente desejável. Morrer – dormir –  
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!  
Os sonhos que hão de vir no sono da morte  
Quando tivermos escapado ao tumulto vital  
(Shakespeare, 1988, p.63-64)

Não se pode afirmar com clareza, ou justificar com fundados argumentos, mas a consciência da morte futura motiva muitos seres humanos para a produção artística. A angustiante certeza do findar da existência torna tenso o viver. E diante desta morte por vir e do vazio, uma das opções para *fugir* é a produção estética. A morte, porém, é sedutora. Por isso Hamlet flerta com a morte neste momento de aflição e pela proximidade, pela intimidade com a dama fúnebre que ele encontra a metafísica. Morrer pode ser a cura para as mazelas, para o caos do viver. Dormir, sonhar, morrer<sup>41</sup> é se entregar, é sucumbir diante do prazer de nada sentir. Por isso, a protagonista de *A lua*

---

<sup>41</sup> A morte como a possibilidade de o corpo enquanto matéria ocupar o espaço vazio do espírito incorpóreo. O *undiscovered country* é um país incorpóreo em que a materialidade se torna vazia.

*vem da Ásia* não resiste à sedução e se entrega pela total impossibilidade de viver com sua alteridade absoluta em que o outro é o si mesmo.

Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão  
Que dá à desventura uma vida tão longa.  
Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,  
A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,  
As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,  
A prepotência do mando, e o achincalhe  
Que o mérito paciente recebe dos inúteis,  
Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso  
Com um simples punhal? Quem agüentaria fardos,  
Gemendo e suando numa vida servil,  
Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –  
O país não descoberto, de cujos confins  
Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,  
Nos faz preferir e suportar os males que já temos,  
A fugirmos pra outros que desconhecemos?  
E assim a reflexão faz todos nós covardes.  
(Shakespeare, 1988, p.63-64)

*Os açoites e os insultos do mundo* afligem as almas mais sensíveis. *As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei*, são tantas as decepções que a vida impõe ao indivíduo. O *punhal* pode ferir o ser a cada respiração e nestas situações o alívio seria encontrar o *país desconhecido* que a ninguém pertence, o *undiscovered country*. O que poderia ser só encontrado em ocasiões únicas de dor extrema pode ser vivenciado pelo receptor da arte performática. Quando o leitor lê a narrativa de *Metamorfose* também acorda de sonhos intranquilos, quando lê Hamlet reflete sobre a efemeridade da vida, quando lê *Salão de beleza* compreende a loucura de um mundo dividido entre cidadãos respeitáveis os que são considerados lixo e reconhece em *A lua vem da Ásia* o poder sedutor da dama fúnebre. E diante de tanta dor e sofrimento que desfruta ao ler, não á como passar incólume.



## 2.4 - Memória performática, mimesis, metáfora viva e catacrese

Nas férias meus sentidos funcionam melhor do que a inteligência.  
Eu vejo e transvejo tudo.  
Os perfumes eu chego a escutar.  
Dos sons eu apalpo as formas.  
Misturo todos os sentidos.  
E assim eu salvo as palavras que estejam fatigadas de informar. (Manoel de Barros. Oito formas poéticas de curtir as férias)

Repetir repetir – até ficar diferente.  
Repetir é um dom do estilo. (Manoel de Barros, *Livro das ignoranças*)

Este subcapítulo começará a pensar a metáfora por uma perspectiva enviesada, por meio de uma reflexão sobre a memória em duas obras literárias que abordam a questão de forma distinta. A primeira obra é o conto de Borges *Funes, el memorioso* que apresenta uma personagem no mínimo curiosa com sua síndrome hipertimésica, ou seja, a incrível capacidade de lembrar-se de todos os detalhes de fatos banais da vida; o segundo exemplo literário é proveniente de um acontecimento presente no romance de Gabriel Garcia Marquez *Cien años de soledad* em que as personagens habitantes de *Macondo* adquirem uma terrível moléstia em que não é possível para elas a recordação de nada – a perda completa da memória tanto de curto quanto de longo prazo. Há, portanto, nas duas narrativas um problema de memória em dois extremos distintos, mas de semelhantes proporções: lembrar-se de tudo com mínimos detalhes ou esquecer-se de tudo estão no mesmo patamar de gravidade.

Como trágica ladainha a memória boba se repete. A memória viva, porém, nasce a cada dia, porque ela vem do que foi e é contra o que foi. Aufheben era o verbo que Hegel preferia, entre todos os verbos do idioma alemão. Aufheben significa, ao mesmo tempo, conservar e anular; e assim presta homenagem à história humana, que morrendo nasce e rompendo cria. (Galeano, 2002, p.65)

Podemos extrapolar as metáforas iniciais, aqui empregadas, para que funcionem como alegorias do ato de fazer estético. E então, poderíamos pensar duas formas de trabalhar com formas já prontas, com o denominado cânone ou com linguagens. A primeira seria como *Funes* e repetiria tudo com excelente competência, ponto por ponto – a representação perfeita do *real*. Esta forma de representar e de pensar a mimese faz com que me recorde de outro texto de Borges<sup>42</sup> em que ele aborda a questão da

---

<sup>42</sup> “(...) Naquele Império, a Arte da cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma cidade, e o mapa do império, toda uma província. Com o tempo, esses Mapas desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que

cartografia. De acordo com o autor, em determinado Império a arte da cartografia tinha alcançado tamanha *perfeição* que o mapa de uma província ocupava toda uma cidade, o do Império ocupava toda uma província. Com o passar do tempo, e obcecados pelo ideal de representar com fidelidade a geografia do lugar, o mapa do Império passou a coincidir fielmente com o espaço e com as estruturas do império e, por consequência era do tamanho do império. Este ideal representacional de repetição se equipara à memória de *Funes* e os objetivos estéticos da representação. A segunda estaria relacionada aos habitantes de Macondo que se esqueciam de todos os acontecimentos, tanto os recentes quanto os mais antigos. Deste modo, poderiam estar também condenados a repetir sempre as mesmas descobertas. Eles não partiam de um ponto para alcançar outro, pois passado o dia não recordavam o *progresso* anterior e voltavam ao ponto original.

Suturado o esquecimento, diminuída sua potência, a memória reduz-se a uma má repetição, incapaz de gerar diferença. Guardamos tudo para que possamos esquecer tudo instantânea e absolutamente, sem resto ou vestígio. O que salva a memória, entretanto, é menos a estocagem do que o esquecimento. (Guimarães, 1997, p. 6)

Porém, o objetivo aqui não é abordar a memória pura e simplesmente, o que há de interessante para o desenvolvimento da demanda proposta neste trabalho é que tanto Funes quanto os habitantes de Macondo não conseguiriam construir tropos com uma moléstia que afeta a capacidade de lembrar-se ou de esquecer-se, pois é preciso lembrar-se para esquecer-se e esquecer-se para lembrar-se. E, além disso, é preciso ter um bom funcionamento da memória para conseguir alcançar a abstração necessária para a construção de tropos e entre estes a metáfora. Quando alguém interpreta ou cria uma metáfora há um trabalho mental de abstração que consiste em separar o que há de essencial na construção semântica das imagens, exercício que exige a relação estreita entre memória de curto prazo e de longo prazo.

Para desenvolver uma reflexão sobre tropos, em particular os metafóricos, e suas relações com a memória, revisitarei os estudos de Paul Ricœur em *A metáfora viva*.

---

tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o país não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas”. (Borges, 1999, p. 247)

Neste livro, Ricœur define a metáfora como um tropo de denominação desviante ou de predicação impertinente. Retomando parágrafos anteriores, esta construção em que a predicação ocorre formando um estranhamento por meio de um impertinente desvio só é possível quando o sujeito estabelece uma abstração que consiste na complexa relação semântica entre a memória de um objeto específico e as características generalizantes deste. A partir deste conhecimento o sujeito constrói ou interpreta a predicação que foge à normalidade, ao comum e cotidiano.

A metáfora em Ricœur possui três níveis diferentes, um restrito ao campo da retórica clássica (substantiva), outro que passa pela semântica e pela semiótica (frasal) e o último que alcança a hermenêutica (discursivo). Este último nível é o que mais interessa a este trabalho, pois está no campo do discurso e neste há a possibilidade de ampliação do tropo para a catacrese discursiva que se almeja abordar.

Retomando Aristóteles, repetindo o ato de Ricœur, no filósofo grego a metáfora se restringe ao campo retórico quando este a define com “a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia” (Aristóteles, 1959, p. 312). Mas, já nesta pioneira definição é possível verificar aspectos que serão posteriormente ampliados por Ricœur, pois já em Aristóteles nota-se a definição deste tropo como um desvio capaz de causar estranhamento. Além disso, é cara para esta tese a aproximação que faz Aristóteles da metáfora com a imagem: “A imagem é igualmente uma metáfora; entre uma e outra a diferença é pequena. [...] Podemos empregar todas estas expressões quer como imagens, quer como metáforas” (Aristóteles, 1959, p. 201). É assim também que é empregado o tropo em Bellatin, a construção metafórica ocorre com a criação de imagens tal como já foi abordado em capítulo específico sobre intermedialidade. A metáfora é um tropo transmidiático e como tal aproxima diferentes mídias e possibilita a extrapolação de fronteiras.

O trabalho com a metáfora em Aristóteles possui um maior desenvolvimento nos livros da Retórica e da Poética. Os tropos na retórica são tratados como figuras desviantes, pois este campo não se confunde de forma alguma com a poética. Enquanto a primeira se dedica ao exercício da eloquência e do discurso filosófico, a segunda tem como objeto o estudo da produção de poemas, em sua maioria trágicos e purgativos destinados à purificação, catárticos. Ainda que a metáfora esteja presente em ambos os

campos, em cada um ela assume uma função diferenciada e também diferentes valores. Por isso, no estudo da retórica a metáfora funciona como um desvio, uma predicação impertinente. Na retórica há uma busca pela argumentação, pela prova, pela persuasão, ao passo que na poética há a busca mimética da tríade poiesis-mímesis-kátharsis. São distintas e complementares formas de entendimento do mundo que utilizam os tropos como ferramentas auxiliares neste processo.

A metáfora em Aristóteles está profundamente relacionada com os substantivos, com os nomes, a lexis. Contudo, o que poderia parecer uma ação passiva, a metáfora aristotélica não é estática. É, portanto, essencial à metáfora esta capacidade de mover-se, esta capacidade mutante tão própria da memória performática. A multiplicidade de significações possíveis surge exatamente deste deslocamento de sentidos. A pluralidade semântica da metáfora propicia a ampliação da pluralidade semântica encontrada nas línguas. Posteriormente, com esta reflexão, a análise que aqui se propõe será capaz de relacionar a plasticidade semântica da metáfora e suas implicações linguísticas com estratégias mais contemporâneas de abrir novos espaços e de construir novas narrativas.

Porém, ainda assim, reconhecendo o poder da metáfora, Ricœur alerta para características restritivas que surgem quando se observa o âmbito aristotélico do tropo metafórico. O desvio encontrado no âmbito do nome é muito restrito e não alcança a complexidade total que poderia ser explorada pelo uso da metáfora. Pensar a metáfora enquanto léxico, palavra, substantivo gera um campo mínimo e restringe as possibilidades. Caso seja pensada uma relação entre metáfora e memória, esta última ainda não alcançaria o campo performático de suas manifestações.

O poder de sedução da metáfora pode ser ampliado ao extremo e potencializado tornando-a uma imagem irresistível. Esta capacidade surge em Aristóteles, mas restrita pela sua manifestação apenas no campo da palavra. Ricœur, por sua vez, potencializa a metáfora por demonstrar a possibilidade da metáfora em desprender-se da própria imagem. É esta capacidade de desprender-se que atualiza os campos sensíveis e possibilita a geração de alternativas às narrativas impostas. E um dos caminhos possíveis para gerar estas narrativas alternativas é a produção de *non-senses*. Por isso, a necessidade de refletir sobre o campo metafórico para, enfim relacionar estas com a literatura de Campos de Carvalho e Mario Bellatin, É exatamente o que estas narrativas

produzem que possibilitam a potencialização do campo semântico da linguagem, a geração de *non-senses* que alteram ou produzem novas possibilidades que fogem do *sensus communis*. Esta estratégia de produção de mímesis alternativas que fujam do senso comum é o que faz com que o receptor seja forçado a tomar partido, a agir.

As possibilidades desviantes aprisionadas nos termos, na lexis, não alcançam o teor criativo que pode ser absorvido em construções artístico-literárias nas mais variadas linguagens. O uso da metáfora, tal como é empregada em termos aristotélicos, não apresenta informação nova, não produz mutações no signo, em seus valores semióticos. As modificações se fecham na estrutura do signo e se apresentam como recurso estilístico aprisionado no exterior da estrutura.

A capacidade da alegoria em criar sistemas se consolida pela própria característica da linguagem. Ela pode funcionar de forma técnica como meio de explicar sentimentos e dividir ideia pelo processo comunicacional. Contudo, como ela é capaz de comunicar, pensando em sua funcionalidade técnica, ela é também capaz de criar. É neste ponto de uso criativo da linguagem que há o ponto de descontrole da estrutura linguística. A estruturalidade da língua foge ao controle de seus usuários. A sua capacidade poética, artística, pode funcionar como estratégia de aprisionamento e de libertação.

A linguagem pode nos informar como as coisas são, mas também é uma faca que nos corta, a nós, ao mesmo tempo produtores, usuários e criaturas das palavras, livres das coisas como elas são e da proximidade de sua presença. Usando palavras como fios, podemos tecer telas que não representem realidade alguma experimentada por nós (ou, nesse sentido, por qualquer outro usuário da linguagem). A veracidade e a credibilidade dessas telas “não representacionais” não diferem muito das do resto. (Bauman, 2012, p.127)

Como construto alegórico a linguagem reflete o ambiente excludente e criador de refugos em que vivem os habitantes da modernidade líquida. A linguagem, então, serve também para intensificar os meios de produção do refugo. É desta forma que o estrangeiro que não domina a língua de quem o acolhe está, na prática, destinado a não ser bem recebido. A condição para ser recebido com hospitalidade é que se conheça a língua de quem o recebe para que possa entender as leis do país que o acolhe. O mundo linguístico nos apresenta uma realidade da qual podemos ser excluídos, destituídos. Um ambiente assustador e possível.

E assim, por cortesia da linguagem, podemos “experimentar” por procuração um mundo do qual nós, de quem esse mundo é, fomos removidos: um mundo que *não nos contém*, o mundo como ele poderia ser quando *não mais existirmos*. Um mundo assim é assustador. Ele reduz e difama tudo que fazemos ou podemos fazer enquanto ainda somos parte dele. A recusa inapelável da admissão a esse mundo é a mais dolorosa de todas as rejeições humilhantes e que inferiorizam – talvez mesmo o arquétipo que transforma a rejeição, a bola preta, a lista negra, a reprimenda, o banimento e o ostracismo, suas pálidas cópias nos atos de extrema crueldade que são. (Bauman, 2012, p. 127)

O campo metafórico ultrapassa o campo linguístico da palavra. Já faz muito tempo que as estruturas hegemônicas de poder se deram conta do poder da metáfora. Os tropos também funcionam como formas de aprisionar algo mais grave que sentidos textuais. Os costumes, as culturas, a Ordem são impostos por construções metafóricas que por vezes podem funcionar como subterfúgios para manter o regime autoritário e o *status quo* das classes dominantes. As alegorias geradas controlam o agir e o pensar das pessoas, mantendo as estruturas inalteradas. A linguagem em sua vertente estética pode alterar as estruturas por sua especificidade de alcançar tanto exterior quanto interior e até mesmo de diluir estas fronteiras, tal como observa Hegel:

O elemento perfeito em que tanto a interioridade é exterior, como a exterioridade é interior, é, a linguagem; mas não é a linguagem do oráculo, de todo contingente e singular em seu conteúdo; nem o hino, ainda emocional e louvando somente o deus singular; nem o balbuciar carente-de-contéudo, do frenesi báquico. (Hegel, 1990, p. 163)

As alegorias se constituem como expressão desta linguagem estética e são construídas por redes metafóricas que se estruturam com os costumes. Com o passar do tempo, as mesmas estruturas repetidas inadvertidamente acabam gerando uma fixidez. Esta rigidez no interior do signo impede o jogo, o centro da estrutura, a estruturalidade sígnica quando fixa impede o giro do centro. É deste modo que se constroem os paradigmas, os conceitos, os governos e os sistemas econômicos. Somente o ato de repetir a repetição pode ser capaz de retomar o jogo no interior da estrutura. As metáforas já sedimentadas pelos constantes usos linguísticos precisam ser repetidas, tal como a citação de Manoel de Barros do início deste subcapítulo, até que se torne algo diferente. A metáfora viva surge pelo movimento, pelo deslocamento do sentido.

É nesta repetição inconsequente do índice metafórico que se constrói o signo catacrésico. A instauração do catacrésico é que gera o movimento necessário dos tropos metafóricos. A catacrese é a fórmula encontrada pelos utentes de uma língua para lidar a fixidez linguística e promover mudanças no interior do signo. Repetir gera uma desconfiança, uma leitura dúbia que promove no leitor um estímulo para que busque novos significados para signos antigos. A ambiguidade gera a suspensão, a coincidência não se dá de forma automática.

O poder da catacrese é reconduzir a linguagem para sua origem, para a mobilidade e vivacidade. O uso e os costumes envolvem a língua em passividade, em forma fixa, estática. O signo catacrésico insere no interior da estruturalidade da língua o impulso à movimentação. A linguagem não é produto morto, obra acabada, *Ergon*, mas uma produção em constante desenvolvimento, uma realização, um feito, um relampejar, *energeia*.

Não se deve ver a linguagem como um produto morto e sim como uma produção. Deve-se abstrair a linguagem da ideia de tudo que ela efetiva como designação de objetos e transmissão de entendimentos e reconduzi-la com todo cuidado para a sua origem, intrínseca e intimamente relacionada com a atividade interior do espírito e sua mútua influência (Heidegger, 2004, p. 196).

A catacrese resgata a característica de efemeridade, o caráter provisório do signo linguístico. Esta pode ser representada pela constante precariedade da semântica. O signo catacrésico surge, então, da deficiência da língua em designar as coisas. Afinal, toda língua é composta por um número finito de vocábulos que precisam nomear a infinidade de situações que surgem com o passar do tempo. A tensão que se sente ao ler textos literários se deve ao fato desta textualidade possuir simbologias mutantes que são assim pela necessidade da recepção. A necessidade em gerar signos que consigam expressar as mais diversas sensações é que gera a riqueza da arte literária.

“Da metáfora passa-se facilmente para a catacrese, nome com que se designa o emprego impróprio de uma expressão. Este uso pode ser até errado (bebeu a sopa, colheu batatas); mas pode também servir propósitos especiais, e aproximar-se então da metáfora: lágrimas eloquentes, luz emurcheada.” (W. Kayser, 1948, p. 156).

A catacrese em seu cerne engloba a capacidade de arquiesscrita proposta por Derrida por carregar em si elementos autodestrutivos como a ambiguidade, a

indecibilidade, a contaminação, a provisoriedade e a precariedade. O elemento catacrésico consegue expor a língua em sua fragilidade. E é nesta característica frágil que se concentra a plasticidade linguística que se encontra no interior de cada palavra, pois a aparente fixidez é desfeita. A aparente significação contrária entre repetição e novidade é desfeita quando se começa a compreender o aparato interno do processo de construção catacrésica. A iterabilidade surge por meio da reiteração. Por isso, anteriormente, foi explicitado o funcionamento da memória como qualidade performática. Os arquivos performáticos não se constituem como simples reflexos do passado, mas funcionam como arcanos que se fazem *presente*. Neste sentido, a memória se torna o *porvir* a partir de um constante *à priori*. O índice que move a memória performática no interior da língua é exatamente o elemento catacrésico. Este elemento também possibilita a percepção de que a palavra não é e sim ela se dá, ela é processo.

Pensando de maneira mais precisa, nunca se deve dizer da palavra que ela é. Deve-se dizer que ela se dá – não no sentido de que as palavras estão dadas, mas de que a palavra ela mesma dá e concede. A palavra: a doadora. Mas o que dá a palavra? Segundo a experiência poética e de acordo com a tradição mais antiga do pensamento, a palavra dá: o ser. Assim pensando esse “se” do dá-se, temos de buscar a palavra como a doadora e nunca como um dado (Heidegger, 2004, p. 151).

O teor catacrésico da literatura de Bellatin se apresenta na sua capacidade de estruturar o novo na construção de sua linguagem, no estilo de sua escrita e nos poucos recursos que utiliza. Por vezes, é possível observar a repetição de temas, de estrutura e de recursos. Esta capacidade de repetir gera no leitor certa desconfiança e o retira de sua passividade pela provocação. A literatura de Campos de Carvalho, por sua vez, insere a novidade em seu enredo. A narrativa do autor apresenta constantemente a visão do louco, do *outsider* que prefere o arriscado caminho da liberdade. A mesma vocação em ser livre que encontramos em suas personagens, se apresenta também na estruturação de seus livros que não seguem a lógica comum de organização. O que mais chama a atenção do leitor nestas narrativas é a capacidade que os autores possuem de abordar em seus livros histórias tão absurdas que aparentam total discrepância com o que se observa na *realidade*. Contudo, em determinado momento inesperado a recepção sofre um choque ao perceber que o que era considerado absurdo ocorre bem ao alcance de seus olhos no mais cotidiano universo de sua existência.



A catacrese pode funcionar como instrumento eficaz na desconstrução de alegorias. Estas últimas são elementos utilizados pelas formas dominantes para manter as estruturas fixas das classes como castas, ou seja, os subalternos devem permanecer nesta posição. Construções alegóricas estão por toda parte, nas religiões, nas plataformas governamentais, no sistema econômico, nas expressões culturais e se fazem eficazes na sensibilidade estética das pessoas.

“A alegoria (grego *allós*= *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso” (Hansen, 2006, p.7). É exatamente esta capacidade da alegoria que estimula o interesse desta pesquisa por este tropo de pensamento, a possibilidade de representar o outro. Neste ponto reside a alteridade do fazer alegórico. “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (Lausberg, 1967, p. 423). Desta forma, a alegoria pode ser usada também pela literatura ou pela arte em geral para, utilizando a relação de semelhança, alterar os sistemas impostos e que oprimem a liberdade dos indivíduos.

A alegoria pode apresentar-se de duas formas distintas: alegoria dos poetas e alegoria dos teólogos ou *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*. No primeiro caso, ela se estabelece como um recurso construtivo, criativa, figurada. Ao passo que no segundo tipo ela se constrói como elemento interpretativo e visa a especulação e a crítica. Sendo assim, há “uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica” (Hansen, 2006, p.8).

Não é o foco desta tese fixar-se no estudo das alegorias. Feita a distinção entre *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*, o objetivo é pensar como a vida e estes tropos se relacionam. Já foi alegado anteriormente que os sistemas que governam o funcionamento das estruturas tradicionais são todos regidos por narrativas. Mas, as alegorias possuem papel importante nas culturas e costumes. Este tropo é a própria vida que se apresenta na forma de imagem.

“(…) por a alma humana em estado de receptividade poética da unidade invisível. (...) Assim, a própria vida é alegoria: sonho sensível do inteligível, espelho embaçado do inefável, teatro, pó, sombra, nada – na alegoria neoplatônica se lê, hoje, uma das matrizes do que o século XX chama de ‘Maneirismo’ e ‘Barroco’. (...) Tanto quanto a concepção do mundo como teatro e sonho, a doutrina do todo contido na parte torna-se lugar comum (...) nos séculos XVI e XVII.” (Hansen, 2006, p. 176-178).

Neste ponto alegoria, performance e memória se relacionam. Se alegoria é também vida e a recepção se faz atenta, receptiva e participativa os três elementos se apresentam em seu funcionamento, em suas engrenagens. Pois, a alegoria surge como uma imagem que por sua característica estática depende da performance para que se transforme em memória. Mnemosine não se encanta pelos elementos fixos, pois “A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza” (Benjamin, 1984, p. 199). Só que esta memória apresenta-se sempre como ruína e não se deixa aprisionar, surge como um relâmpago que não se deixa perceber em completude.

É por esta característica transitória, fragmentada da memória que o performático pode ser uma chave importante no entendimento da experiência estética. O que ocorre no processo em que o receptor experimenta a arte é de natureza efêmera. E o grande poder estético performático é o de transformar fatos de natureza transitória, efêmera, em elementos importantes e centrais em suas produções. A arte possui a capacidade de usar efemeridades em construções filosóficas. Os *flashes* do cotidiano são utilizados como a rica matéria nas mãos do artista e sob os olhos da recepção. Assim, a performance gera dinamismo com sua dialética sem síntese.

As regras fornecem *lugares-comuns* – *topoi* (grego) ou *loci* (latim) (...) Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso. (Hansen, 2006, p. 8).

Esta alegoria estática quando recebe a qualidade dinâmica da performance se torna um elemento interessante. Ela foge dos dois tipos alegóricos básicos, deixa de funcionar como *ornatus* e não se posiciona como construtiva e também não constitui uma hermenêutica. O signo alegórico performático sofre mutação e se transforma em uma estratégia de desconstrução. O tropo já é, por si só, um desvio e quando adquire as características do performático se converte em um desvio desviante que resgata a estruturalidade da estrutura, sua movimentação interna, o centro. A catacrese é esta mônada que surge para movimentar a alegoria e como esta funciona para estruturar o simples movimento pode deslocar os seus sentidos. Neste sentido, a catacrese funciona

como um signo destrutivo, um vírus, cavalo de Troia que surge como presente desestruturando o passado.

## 2.5 - Ainda a Alegoria Nacional

O romance de Bellatin, *Perros héroes*, funciona como uma construção alegórica desviante quando insere o signo catacrésico da dúvida e do novo. A narrativa utiliza o jogo literário para desconstruir a ideia do que seria a literatura latino-americana. Por isso também, o subtítulo do romance é “Tratado sobre o futuro da América Latina visto por meio de um homem imóvel e seus trinta Pastores Belga Malinois”. Este elemento presente na narrativa alude a antiga polêmica entre Jameson e Ahmad e a questão da alegoria nacional iniciada com a citação abaixo:

“Todos os textos do Terceiro Mundo são necessariamente, quero argumentar, alegóricos, e de maneira muito específica: devem ser lidos como o que vou chamar de alegorias nacionais, mesmo quando, ou talvez eu devesse dizer particularmente quando suas formas se desenvolvem a partir de maquinarias de representação predominantemente ocidentais, tais como o romance” (Jameson apud Ahmad, 2002, p. 96)

Há em Jameson um preconceito que parte da ideia da divisão de três mundos, sendo que o terceiro seria o mais atrasado. A ideia de que a civilização ocidental possui suas matrizes fincadas na Europa e na América do Norte, sendo que esta última se funde com o nome de um único país. Abordar-se-á aqui o caso de Jameson somente pelo fato da possível resposta dada por Bellatin ao posicionamento jamesoniano sobre a literatura do *terceiro mundo*. Pois, o objetivo não é levantar de forma pormenorizada os equívocos do pensador americano ao descrever o que *todos os textos do terceiro mundo* deveriam ou não ser. Para isto há o excelente texto do indiano Ahmad<sup>43</sup> que passionalmente defende a singularidade e diversidade dos espaços, das culturas e das literaturas compreendidas neste imenso pedaço de terra.

---

<sup>43</sup> AHMAD, Aijaz. “A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional””.

Jameson repete o velho erro da retórica do intelectual do país desenvolvido. Sendo assim, ele se esquece da globalização e todas as trocas culturais. Os países de *terceiro mundo* não passaram pelos processos pelo quais passaram os do *primeiro mundo* e nem precisam passar. Este tipo de intelectual primeiromundista insiste em crer que conhece o porvir cultural dos escritores e das narrativas que ainda serão produzidas. É como um viajante que percorreu um caminho e acredita que todos os que quiserem chegar aonde chegou precisarão passar por ali ou segui-lo.

Bellatin entra no jogo e por meio de armadilhas ficcionais induz o leitor a pensar que *Perros héroes* seja também uma alegoria. Há indícios para isto. O próprio narrador incita este tipo de interpretação. Porém, esta provocação poder ser lida como uma resposta à proposição de Jameson de que *todos os textos produzidos no terceiro mundo deveriam ser lidos como alegoria nacional*. Por isso, Bellatin coloca um quadro da América Latina na parede do quarto do adestrador de cães e apresenta a personagem principal com características próprias de um ditador.

O tema da figura do ditador tem sido uma constante da literatura latino-americana desde as suas origens e suponho que continuará sendo. É compreensível, pois o ditador é o único personagem mitológico que a América Latina produziu e o seu ciclo histórico está longe de estar concluído (Márquez 1982, p.87).

A leitura mais aprofundada do romance indicará para o leitor outras interpretações possíveis além desta mais comum e relacionada à ideia de alegoria nacional. Os caminhos da América Latina são os caminhos da multiplicidade, por isso a literatura produzida neste espaço não se restringe a temas ligados à alegoria da nação.

### 3 - A ESTÉTICA BELLATINIANA – Narrativa performática

A performance enquanto lente epistemológica passa por todas as características próprias de um objeto artístico performático. Conseqüentemente, ela passará pela idiosincrasia do corpo e pelas questões que assolam o campo de estudos da performance. O que é corpo? Quais seus limites? Todas estas questões estarão presentes nas narrativas analisadas neste trabalho. Em Bellatin, quando questiona os limites do corpo com personagens que sofrem de moléstias que alteram suas identidades corporais. Em Campos de Carvalho com as prisões que limitam o deslocamento físico, mas não o intuitivo.

A corporeidade de natureza performática é um porvir constante que não admite imposições ou conceitualizações que limitem sua capacidade mutante. Por isso, não há como analisar de forma categórica as narrativas escolhidas como corpus desta tese. Corpus já traz embutida a ideia de corpo e tal como alerta Merleau-Ponty (1999, p. 317), o corpo é um objeto estranho que permite àqueles que o habitam *frequentar esse mundo* e buscar conhecê-lo e significá-lo.

Portanto, não seria possível pensar um corpo analítico de tal natureza de forma dialética e tradicional com visão de completude. O corpo da ou na performance é transvestido, mutante, porvir. A escrita performática prescinde da performatividade corporal, de sua intangibilidade, de sua materialidade composta por vestígios, rastros, efeitos e sentidos incessantes. Deste modo, a análise aqui empreendida carrega também a forma de um conceito em constante estado de ruína.

Até mesmo por este motivo resgato a filosofia dos *incorporais*, pensando o corpo também enquanto ausência de materialidade física. Pois, este sempre foi um dos grandes desafios de se pensar a performance, de natureza fundamentalmente corporal, na letra, caracteriza constantemente como corpo ausente. A reflexão sobre os incorporais ajuda a refletir e fundamentar a existência de uma escrita performática. Pois, as *faculdades* são incorporais e ainda assim não são impalpáveis e alcançam o corpo do receptor provocando reações. Os *incorporais*, estes *não vistos e/ou não ditos* cercam o espaço físico e afetam a experiência estética.

A epistemologia pensada nesta pesquisa se apresenta como uma prática, um fazer e nem por isso deixa de ser uma reflexão por vezes tautológica sobre esta própria pragmática. Assim, pensar uma epistemologia performática da experiência estética é analisar um fazer artístico Palimpséstico que embaralha fronteira e que não está regido por regras e nem por um método dialético. Para pensar a performance é preciso também escrever um texto que respeite as características próprias do objeto e agir com *performer*. É pensar aquém ou além e fugir dos truísmos que podem seduzir a reflexão. Desta forma, as análises interpretativas empreendidas nesta tese partem da própria experiência estética performática e estão sujeita às suas incompletudes. Ainda assim, são elaboradas pela *observação*, pelo *fazer metafísico*, pela *experimentação*, pela *etapa política, antropogênica e de contaminação estética*. Todos estes pontos são definidos com precisão nesta pesquisa. Contudo, estes elementos não constituem passos obrigatórios e nem devem engessar a experiência.

### **3.1 - A narrativa performática**

Desde a introdução, esta tese se configurou no esforço de caracterizar o que seria a narrativa performática, a estética performática. O objeto estabelecido é o de pensar a performance tanto como um modo de ver quanto uma forma maleável de fazer artístico. Contudo, devido à necessidade de sistematizar melhor as especificidades da performance enquanto narrativa é que surgiu este capítulo. Ainda que o elemento primordial a ser trabalhado neste capítulo seja o romance bellatiniano, há o desafio de teorizar a performance narrativa.

A narrativa performática pode ser entendida como uma reação à narrativa pós-moderna identificada por Silviano Santiago (2002). Ao passo que a narrativa pós-moderna reconhece sua pobreza de experiência e visa abstrair-se de qualquer tentativa autoral de colocar-se nos textos e passa a preocupar-se somente com a forma, a narrativa performática, ainda que o autor se negue a expor sua subjetividade como no caso dos romances de Mario Bellatin, apresenta cacoc, rastros que expressam a performatividade autoral. O narrador pós-moderno é “aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (Santiago, 2002, p.45). Comportando-se como um repórter, este tipo de narrador está mais preocupado com a transmissão da informação, pela maneira como é transmitida. “Ele

narra da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante” (Santiago, 2002, p.45). Assim, há uma tentativa de abster qualquer subjetividade do narrado, num esforço de empregar o mito da objetividade nos fatos narrados.

Pode-se narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela. No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado. Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro (Santiago, 2002, p.44,45).

A narrativa pós-moderna é devorada pela era da comunicação, da informação passada de forma veloz e sem quaisquer aprofundamentos, o narrador se posiciona friamente e inerte na plateia ou comodamente na poltrona da *sala de estar*. Já o narrador performático reconhece na impossibilidade de relatar a necessidade de expor-se aos riscos, de posicionar-se e de *corporificar* sua narração. É assim que a mimese performática deixa de ser a representação pura e simples e assume um posicionamento alternativo e inovador.

A “narrativa” da performance é constituída pela sucessão de ações e imagens no tempo, cujo sentido flutuante é constituído pelos participantes no momento do acontecimento. E já que “não há nada a relatar”, uma vez que não existe história a ser contada, não existe também lugar para a representação da personagem. (Pedron, 2006, p. 40-41)

Esta mímesis alternativa se apresenta com a presença da literatura que se propõe a criar alegorias que fazem com que outras alegorias sejam desmontadas. Isto é possível perceber no texto de Bellatin e de Campos de Carvalho. Bellatin por meio das construções de situações limites e de cenários tão extremos que se aproximam da realidade, Campos de Carvalho com a presença de narradores extremamente manipuladores que centram toda a narrativa em suas personas. De forma diferente, estas duas formas de narrar apresentam a capacidade de revelar estruturas e funcionamentos

de alegorias ditatoriais presentes no cotidiano. Desarticular é demonstrar o funcionamento deste corpo em funcionamento, o funcionamento da máquina sem a pele que a cobre, assim, desorganizar seria desfazer o organismo. A mimese alternativa ou antirrepresentacional surge deste esforço de mostrar a arquitetura do corpo do texto e entregar a planta para o participante, para o leitor. Com a retirada da pele, com a entrega da planta, o autor deixa de ser o ditador de suas narrativas e participa do risco do jogo juntamente com o receptor, se coloca à deriva. E assim, só assim, se dá o real ritual performático, com o *comunismo formal* para citar a terminologia utilizada por Bourriaud (2009, p.17).

Contudo, esta revelação de estrutura não ocorre de forma mecânica como a já mencionada no narrador pós-moderno. A narrativa pós-moderna é fruto do advento da informação e da decadência da experiência, assim a preocupação com a forma extrapola outros objetivos. A narrativa performática reconhece a pobreza de experiência, porém reage com uma narração que expõe sua estrutura e que ao mesmo tempo exige a presença autoral, a exposição ao risco e “tem como contexto o referencial pessoal e que visa, através do incremento do nível de atenção, autopercepção e a ampliação de repertórios, adensar o campo idiossincrático do indivíduo” (Cohen, 1988, p.84). O agenciamento coletivo de subjetividades autor-narrador-leitor proporciona a hospitalidade do texto literário.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor (Deleuze & Guattari, 1995, p.22).

O narrador no caso de Campos de Carvalho e de algumas personagens de Mario Bellatin se apresenta como *persona* performática do autor. A *persona* autoral evidencia comportamentos, rastros que não se confundem em sua totalidade com a personalidade autoral, mas que permite reconhecer a performatividade do autor. A *persona* não pode ser confundida com uma máscara ou um subterfúgio para que o autor se esconda e sim o contrário, criar *personas* é deixar rastros e se expor ao risco de apresentar sua subjetividade. Ao reconhecer a pobreza da transmissão de experiências, o performer se



propõe a expor sua própria vivência ou sua experiência no ato de provocar artisticamente o receptor e assim, gerar novas vivências e experiências.

*Persona* é o instrumento, a vontade arquetípica que o performer carrega e faz ressoar. É a face de si mesmo que ele mostra e vivencia na experiência artística. A ação é fluida, em constante mutação; e o performer age de acordo com a *persona* que assume e com a atmosfera que se apresenta. O performer está aberto para a possibilidade de mudança contida nas variáveis que surgem no momento. Não se parte do e não se quer chegar ao definitivo, mas se deixam rastros, caminhos para a construção de uma significância aberta e errante. (Pedron, 2006, p.39-40)

As personagens que circulam os romances de Campos de Carvalho e Mario Bellatin constantemente representam pessoas ou grupos que possuem espaço restrito na existência *real*. Esta é uma qualidade da narrativa performática, a capacidade de encontrar novas formas de habitar o mundo, novas formas de frequentar os incorporais presentes no meio artístico. Utilizando a reciclagem de formas cristalizadas da narração e propondo imagens alternativas à performance reconhecer que é “preciso inventar modos de habitar o mundo. Sofrer uma forma chama-se, em política, ditadura” (Bourriaud, 2009, p. 74). Estabelecendo com uma alternativa as manifestações artísticas performáticas se colocam em oposição ao que está basicamente estabelecido como formas artísticas clássicas: “Considerando o *mainstream* da produção teatral, a performance se destaca como manifestação à margem dessa corrente do estabelecido, como discurso minoritário” (Pedron, 2006, p.19).

A performance possibilita o surgimento de narrativas alternativas, novas maneiras de habitação no mundo, novos espaços. As personagens que povoam a ficção podem ajudar a compreender o funcionamento do mundo com suas narrativas e alegorias, pois os heróis de ficção científica que povoam essa “democracia” não convidam a fugir da realidade; pelo contrário, essas *imagens que fazem a aprendizagem do real* nos levam, por ricochete, a fazer a aprendizagem de nossa realidade, mas a partir da ficção (Bourriaud, 2009, p. 77).

A *realidade* está configurada por narrativas apresentadas e estruturadas quase que em sua totalidade de forma ditatorial, organizadas de acordo com o consumo, poder aquisitivo, poder político. Neste contexto, a arte se apresenta como uma alternativa

possível para possibilitar a habitação de elementos que são constantemente excluídos dos espaços de maior visibilidade da sociedade. É o que ocorre com os doentes de *Salón de belleza* e com os loucos em *A lua vem da Ásia* que passam a ocupar posições de destaques nos romances ao passo que na sociedade não podem nem mesmo circular pelas ruas.

Pois a sociedade humana é estruturada por narrativas, por enredos imateriais mais ou menos reivindicados enquanto tal, que se traduzem em maneiras de viver, em relações no trabalho ou no lazer, em instituições ou em ideologias. Os responsáveis pelas decisões econômicas projetam cenários sobre o mercado mundial. O poder político elabora previsões e planejamentos. Vivemos dentro dessas narrativas. Assim, o emprego segue o enredo dado pela divisão de trabalho; a televisão e o turismo oferecem o enredo privilegiado para o lazer. “Todos nós estamos presos no enredo do capitalismo tardio”, escreve Liam Gillick (Bourriaud, 2009, p. 49).

Deste modo é possível encontrar na arte uma alternativa às narrativas instauradas por sensibilidades ditatoriais, propagadas pelos holofotes das mídias, pelos sistemas de governo e pela imposição do consumo e do mercado. Bourriaud (2009) vê esta possibilidade como algo altamente criativo e que propicia ainda mais a face política do fazer artístico. A arte passa a funcionar como um dispositivo capaz de revolucionar o funcionamento da sociedade agindo na sensibilidade dos indivíduos de forma, às vezes, quase que imperceptível. Este fenômeno caracterizado pelo intercâmbio e pelo encontro de elementos tão díspares é denominado por Bourriaud como *estética relacional*: “(...) cuja característica determinante é considerar o intercâmbio humano como objeto estético em si” (Bourriaud, 2009, p. 33).

Bourriaud situa sua reflexão em torno dos artistas de pós-produção. Contudo, o próprio autor amplia este cenário para abranger uma boa parte da arte produzida contemporaneamente. Neste cenário também poderiam ser acrescentadas as artes performáticas pela capacidade que estas possuem de gerar relatos alternativos e de exigir do receptor a participação crucial na construção do objeto estético. Estas formas artísticas contemporâneas, principalmente quando se pensa nas artes performáticas e nas instalações, percebe-se uma tentativa de fugir do comum, do clássico, do tradicional: “a arte conscientiza os enredos coletivos e propõe outros percursos dentro da realidade, com a ajuda das próprias formas que materializam essas narrativas impostas”

(Bourriaud, 2009, p. 51). Os hábitos de produção artística e de recepção já estão, de certa forma, tão cristalizados na cultura ocidental que a possibilidade de se construir algo novo se torna distante e quase inalcançável. É por isso que os artistas da performance utilizam a pós-produção, o objeto artístico que exige a participação e a interação, para *manipular as linhas esquemáticas do enredo coletivo* passíveis de sofrer mudanças e as utilizam como elementos de seu fazer artístico. Eles veem nelas “estruturas precárias que utilizam como ferramentas, produzem esses espaços narrativos singulares que têm sua apresentação nas obras” (Bourriaud, 2009, p. 51). A lógica aplicada é a da reciclagem, apropriar-se de velhas fórmulas e mixá-las. Partindo da ideia de que não se pode alterar por completo a forma de acesso ao sensível, o objetivo é utilizar a arte para criar novas narrativas, novas formas de uso e de habitação do mundo. Provocar o receptor a ocupar espaço no fazer artístico, a tornar-se partícipe da produção é uma alternativa viável para fragilizar antigos automatismos.

É o uso do mundo que permite criar novas narrativas, ao passo que sua contemplação passiva submete as produções humanas ao espetáculo comunitário. Não existe, de um lado, a criação viva e, de outro, o peso morto da história das formas: os artistas da pós-produção não estabelecem uma diferença de natureza entre seus trabalhos e os trabalhos dos outros, nem entre seus gestos e os gestos dos observadores (Bourriaud, 2009, p. 51).

A técnica mais utilizada para gerar estes espaços de alternância com a sensibilidade imposta é a da montagem. O ato de montar e desmontar fragmentos e de como um *bricoleur* apropriar-se de cacos de elementos já construídos possui uma tensão anárquica bastante produtiva. Ao mesmo tempo em que faz com que o receptor perceba elementos familiares no fazer artísticos, produz em sua percepção automatizada um choque que o impelirá a tatear novas formas de apreender sensivelmente o que foi vivenciado produzindo novas experiências e novos modos de ver. Esta desprogramação levará o receptor a perceber a sua *realidade* como mais uma narrativa, mais uma montagem, possibilitando questionamentos que antes não seriam imagináveis.

O que se costuma chamar “realidade” é uma montagem. Mas a montagem em que vivemos será a única possível? A partir do mesmo material (o cotidiano),

podem-se criar diferentes versões da realidade. Assim, a arte contemporânea apresenta-se como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais em enredos originais. O artista desprograma para reprogramar, sugerindo que existem outros usos possíveis das técnicas e ferramentas à nossa disposição (Bourriaud, 2009, p. 84).

O grande inspirador desta forma de produzir arte é Duchamp. Ele soube utilizar a montagem e a reciclagem como forma de questionamento de estruturas estéticas hierárquicas, autoritárias e excludentes. Ele reutiliza materiais e os desloca de suas costumeiras finalidades. Criar para Duchamp é também reorganizar, deslocar objetos, pensar novas funcionalidade. *Ready made* é uma alteração puramente narrativa, o deslocamento de um objeto de um cenário para outro, fazendo com que este se torne uma personagem, ressignificando-o. Alterando o status anterior, o objeto estético adquire uma nova forma e exige da recepção um novo modo de ver. A performance surge na instabilidade deste objeto: “Ninguém consome, “isso” se consome” (Bourriaud, 2009, p. 23). Reciclagem e montagem tornam o objeto estético em algo vivo, alterando sua iconicidade e implantando o risco próprio da arte performática. “A reciclagem (um método) e a disposição caótica (uma estética), enquanto matrizes formais, suplantam a vitrine e a organização em prateleiras” (Bourriaud, 2009, p. 27).

A tentativa aqui explorada ao extremo de pensar a performance enquanto referencial estético não se constrói como uma negação a outros referenciais de arte. Negar o passado é totalmente contrário ao que propõe a performance. Repensar, criticar, reformular por meio da *collage* e de outras formas de apropriação do foi criado anteriormente para que seja *reciclado esteticamente*.

Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer tabula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção. “As coisas e os pensamentos”, escreve Gilles Deleuze, “crescem ou aumentam pelo meio, e é aí que a gente tem de se instalar, é sempre este o ponto que cede”. (Bourriaud, 2009, p.13)

A *reciclagem estética* não deve ser interpretada como o senso comum de produção de obras artísticas a partir do lixo. Os artistas que trabalham com esta modalidade se aproximam muito do que esta pesquisa define como *estética*

*performática*. Contudo, é necessário que se tenha certo cuidado, não se pode simplesmente igualar as duas formas. Performance e Reciclagem não se fundem, não se anulam e não se sintetizam, porém compartilham elementos e estratégias. A *reciclagem* assim como a *performance* manipula e remodela trabalhando como antigos modelos do fazer artístico.

Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar (Bourriaud, 2009, p. 13).

Novas configurações, novas constelações são proporcionadas pela arte da pós-produção. A performance, pensada como arte de pós-produção, pode auxiliar o entendimento e a problematização de questões flamejantes dos tempos atuais. As novas tecnologias auxiliam a arte no caminho rumo ao encontro de manifestações sociais e culturais. “O DJ aciona a história da música, copiando/colando circuitos sonoros, relacionando produtos gravados. Os artistas, por sua vez, habitam ativamente as formas culturais e sociais” (Bourriaud, 2009, p. 15). A arte já não se limita aos espaços organizados, murados. Não há espaço determinado para a produção e exposição de objetos artísticos. Por isto, é preciso rever a cartografia de produção artística no cenário atual.

(...) novas cartografias do saber. Essa reciclagem de sons, imagens ou formas implica uma navegação incessante pelos meandros da história cultural – navegação que acaba se tornando o próprio tema da prática artística. Pois não é arte, segundo Marcel Duchamp, “um jogo entre todos os homens de todas as épocas”? A pós-produção é a forma contemporânea desse jogo (Bourriaud, 2009, p. 15).

A micropirataria pensada na arte de pós-produção e na estética performática é o da utilização do enredo múltiplo. A arte performática se apropria das estratégias da pós-produção, da intermedialidade e da estética da reciclagem para se apropriar de elementos basilares da estética tradicional para implodir o sistema, o establishment imposto pelo

governo mundial do Capital. A performance se apropria de outras modalidades estéticas sem perder sua identidade, sua digital.

Nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores. Cada exposição contém o enredo de outra; cada obra pode ser inserida em diversos programas e servir como enredo múltiplo. Não é mais um ponto final: é um momento na cadeia infinita das contribuições (Bourriaud, 2009, p. 17).

A arte performática não se permite vivenciar pelo receptor passivo, no passado ela já buscava conscientizar pela arte e na cultura contemporânea a exigência da recepção participativa e da criação coletiva do objeto artístico é ainda mais pungente. O objeto artístico exige que o receptor tome partido, aja, construa sentidos. As artes de pós-produção, como a performance, proporcionam experiências que assaltam o receptor de sua comodidade “Passando a gerar comportamentos e potenciais reutilizações, a arte contradiz a cultura “passiva” ao opor mercadorias e consumidores e ao ativar as formas dentro das quais os objetos culturais se apresentam à nossa apreciação” (Bourriaud, 2009, p. 17).

Arte narrativa crítica reflete sobre a vida e as contingências mais improváveis de servir de inspiração para arte, principalmente se o modelo artístico é o da arte clássica. A arte performática visa o questionamento, a crítica, o esforço em criar alternativas para as narrativas consolidadas e, portanto, autoritárias. Um bom exemplo para a arte performática, já mencionado nesta tese, seria os objetos estéticos elaborados por Duchamp. A forma como a arte de Duchamp contraria o modelo artístico imposto e como altera o local de produção e exposição e a forma de recepção remetem as características mutantes da arte performática.

Quando Marcel Duchamp, em 1914, expõe um porta-garrafas e utiliza como “instrumento de produção” um objeto fabricado em série, ele transporta o processo capitalista de produção (trabalhar a partir do *trabalho acumulado*) para a esfera da arte, ao mesmo tempo inscrevendo o papel do artista no mundo das trocas: de repente ele parece um comerciante, cujo trabalho consiste em transferir um produto de um local outro (Bourriaud, 2009, p. 20).

A tecnologia aumentou a capacidade de reprodução, de cópia. Benjamin já mencionava a capacidade criativa e transformadora da cópia. O declínio da aura do

autor e do objeto artístico é fruto da reprodutibilidade técnica. Reproduzir fielmente um objeto é também retirar desta obra a qualidade de ser única, prima. A micropirataria, então, é o grau zero da pós-produção e o caminho propício para o avanço da estética performática.

(...) o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção. Ao utilizar sua televisão, seus livros, seus discos, o usuário da cultura emprega toda uma retórica de práticas e “artimanhas” semelhante a uma enunciação, uma linguagem muda possível de classificar em seus códigos e figuras (Bourriaud, 2009, p. 21).

A micropirataria abre caminhos para práticas mais avançadas de democratização da estética. A partilha do sensível, para utilizar o termo de Rancière, somente ocorrerá de fato no momento em que não houver separações arbitrárias entre autor e receptor, entre arte e cópia, entre produção e recepção e quando o local da exposição seja coletivo. Neste sentido, a arte contemporânea caminha produzindo novas formas de consumo, divulgação e produção de arte. A estética contemporânea desarticula antigas denominações e costumes rumo ao que Bourriaud denomina comunismo das formas.

A arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas ou, pelo menos, a perturbar essas antigas jurisprudências. Estaremos nos dirigindo para uma cultura que abandona o copyright em troca de uma gestão do direito de acesso às obras para uma espécie de esboço do *comunismo das formas*? (Bourriaud, 2009, p. 36)

De acordo com Bourriaud: “A arte do século XX é uma arte da montagem (a sucessão das imagens) e do aplique (a superposição das imagens)” (Bourriaud, 2009, p. 44). Sendo assim, não há espaço para o antigo de ideal de novo, até mesmo a ideia de autenticidade e noções como autoria e originalidade precisa ser repensada. É necessário “(...) substituir a noção moderna de novidade por um conceito mais operacional” (Bourriaud, 2009, p. 45). A inteligência estética se apresenta com técnicas que se apropriam de formas prontas, como “(...) o aplique (*détourage*), isto é, a maneira como nossa cultura funciona por transplantes, enxertos e descontextualizações” (Bourriaud, 2009, p. 43). Estas são técnicas que reconhecem o assolar de imagens que invadem os

olhos de todos e que são incapazes de ser processadas de maneira efetiva. Há na contemporaneidade um excesso e diante da excessiva produção de imagens é preciso saber selecionar, quando possível, entre o que pode ser utilizável e o que necessita ser descartado, o lixo. A superprodução de bens de consumo contaminou também a produção do sensível, há imagens para todos os gostos e propósitos.

Podemos pensar que essas estratégias de reativação e de *deejaying* das formas visuais representam uma reação diante da superprodução, da inflação de imagens. O mundo está saturado de objetos, já dizia Douglas Huebler nos anos 1960 – e acrescentava que não queria produzir ainda mais. Se a proliferação caótica da produção levava os artistas conceituais à desmaterialização da obra de arte, hoje ela desperta nos artistas da pós-produção estratégias de mixagem e de combinações de produtos. A superprodução não é mais vivida como um *problema*, e sim como um ecossistema cultural. (Bourriaud, 2009, p. 48)

A arte apoiada na *estética performática* utiliza-se de técnicas de montagem e reciclagem para alterar os estados de abstração que o sensível por vezes pode provocar. A arte comercial utilizada pelas mídias ditatoriais faz uso dos holofotes para aniquilar as pequenas luzes-vagalumes e instituir uma única direção. No atual sistema político e econômico todas as coisas se tornam produtos consumíveis. Sendo assim, algumas se perdem, são esquecidas em prateleiras de pouca visualização.

A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos. Quando partes inteiras de nossa vida caem na abstração devido à mudança de escala da globalização, quando funções básicas de nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos de consumo (incluindo as relações humanas, que se tornam um verdadeiro interesse da indústria), parece muito lógico que os artistas procurem *rematerializar* essas funções e esses processos, e devolver a concretude ao que se furta à nossa vista. Não como objetos, o que significaria cair na armadilha da reificação, mas como suportes de experiências: a arte, ao tentar romper a lógica do espetáculo, restitui-nos o mundo como experiência a ser vivida (Bourriaud, 2009, p. 32).

É assim que as narrativas pesquisadas nesta tese se apresentam, como alternativas possíveis para propiciar novas formas de produção e de refletir sobre a arte. Perante a pobreza de experiência, o consumo exacerbado, a transmissão automática de informações, a lógica do mercado, elas surgem como formas de suplantar o vazio deixado por todos estes holofotes. Ressignificando, rematerializando e conferindo peso a elementos qualificados como *incorporais* e, portanto, sem importância. A narrativa



performática provoca no leitor a reflexão sobre a importância do sensível e de suas consequências no cotidiano, nas contingências. A performance literária é campo propício para pensar as efemeridades, as instabilidades e a extrema potencialidade dos *incorporais*.

### 3.2 - Underwood portátil: notas sobre a literatura de Bellatin

Esa especie de odio a la escritura hace que no le tenga la menor confianza a quienes declaran tener como meta ser escritores. A quienes se preparan durante años para escribir de una determinada manera y, además, dicen tener claros los objetivos que pretenden alcanzar. Me parece un oficio tan vano y sacrificado que no puedo entender el sentido de esforzarse tanto para obtener tan poco. Estoy convencido además de que el uso de la voluntad como impulso inicial hace que cualquier proyecto nazca muerto. No puedo imaginarme urdiendo tramas, esbozando finales, construyendo perfiles de personajes. Hay un pudor natural que me impide hacer libros como si estuviese consciente de que los estoy haciendo, o pensar que lo que se narra puede ser importante para alguien. (Bellatin, 2005, p.504-505) <sup>44</sup>

A citação acima foi retirada do livro *Underwood portátil. Modelo 1915*<sup>45</sup>. Em algumas passagens do texto é possível verificar um grande paradoxo: o desejo do autor de escrever uma narrativa ainda que este declare “uma espécie de ódio” pelo ato da escrever (Bellatin, 2005, p.504). Escrever, para ele, é uma atividade comum e não há razão para se sentir nem melhor nem pior por exercer esta função – mais do que uma escolha para ele a escrita é uma necessidade.

---

<sup>44</sup> Essa espécie de ódio pela escrita faz com que não tenha a menor confiança naqueles que declaram ter como meta ser escritor. Há aqueles que se preparam durante anos para escrever de determinada maneira e, além disso, dizem ter claros os objetivos que pretendem alcançar. Parece-me um ofício vão e sacrificado que não posso entender o sentido de esforçar-se tanto para obter tão pouco. Estou convencido de que o uso da vontade como impulso inicial faz com que qualquer projeto nasça morto. Não posso imaginar-me fiando tramas, esboçando finais, construindo perfis de personagens. Há um pudor natural que me impede de fazer livros como se estivesse consciente de que os estou fazendo, ou pensar o que o que se narra pode ser importante para alguém. (Bellatin, 2005, p. 504-505)

<sup>45</sup> *Underwood* foi publicado em Sarita Cartonera, Peru, no ano de 2005 – estou utilizando a versão presente em sua *Obra reunida* também de 2005. Neste livro, Bellatin aborda como tema o ato de escrever e por isso o título refere-se a um modelo de máquina de escrever que ele utilizou para seus primeiros textos.

Em entrevista fornecida ao programa televisivo “Sangue Latino”<sup>46</sup> o autor alega não ter um projeto prévio para elaboração de seus livros, esta atitude também pode ser observada no fragmento acima. Segundo ele, seus textos nascem de um impulso inicial, que poderia até mesmo ser uma imagem como no caso específico de *Salón de belleza*, e posteriormente há uma construção instintiva ou como afirma o autor não consciente. As personagens, o cenário, o narrador, todos os elementos no livro buscam ser coerentes com o impulso inicial. Sua literatura nasce de um instante, de um flash, e pretende preservar esta instantaneidade ao longo das páginas. Talvez, o ódio declarado pela escrita surja desta necessidade de escrever. O trabalho do escritor é o que ele diz detestar e até parece considerar que é pouco eficaz já que o sucesso parece depender, no argumento de Bellatin, da antiga inspiração. Seria possível pensar em uma variação da ideia romântica de inspiração ou, como ele mesmo diz, uma similitude com o procedimento místico.

Tal vez el fin que busco es demostrarme que, en primer lugar, lo que se dice literario no sea sino el impulso que hace posible la existencia de tantas obras que, por más que sean analizadas, hace imposible el desentrañamiento del soplo de genialidad que las sustenta. Quizá ese punto de vista pueda tomarse como alusión a una experiencia de orden místico. (Bellatin, 2005, p.516)<sup>47</sup>

Em suas narrativas há elementos que se repetem: mutações, deformações, acontecimentos estranhos, silêncios, vazios (o autor repete até mesmo alguns fragmentos textuais em diferentes livros e até mesmo num único livro). Esta presença acaba provocando no receptor, que já leu ao menos duas narrativas, a sensação de familiaridade com o narrado.

(...) constaté que los diferentes textos estaban ubicados como círculos alrededor de determinados puntos. La enfermedad, la deformación de los cuerpos, el horror y la angustia así como el estigma de la muerte eran, de alguna manera, los temas principales. (...) una suerte de homogeneidad hacía

---

<sup>46</sup> transmitido no dia 02/12/2011 e está disponível em <http://globo.com/canal-brasil/sangue-latino/v/mario-bellatin/1717601/> acesso em 19/12/2012

<sup>47</sup> Talvez o objetivo que busco é demonstrar-me que, em primeiro lugar, o que se afirma literário não seja se não o impulso que faz possível a existência de tantas obras que, por mais que sejam analisadas, faz impossível o desentranhamento do sopro de genialidade que as sustenta. Talvez esse ponto de vista possa tomar-se por alusão a uma experiência de ordem mística. (Bellatin, 2005, p. 516)

posible que esa escritura, aparentemente dispersa, formara parte de un todo. (Bellatin, 2005, p.506-507)<sup>48</sup>

O autor também escreve trechos autobiográficos que aparecem em narrativas distintas. Bellatin é professor e dirige uma escola de escritores, porém, afirma a impossibilidade de se ensinar a escrever criativamente. Em sua escola os alunos podem fazer qualquer coisa menos escrever – a escola funciona como uma residência de escritores e como local para partilhar experiências. No prólogo de *El arte de enseñar a escribir*, livro de 2006 em que Bellatin aborda sua relação com o ato de escrever, o autor apresenta características de sua escola de escritores - este mesmo fragmento com algumas pequenas modificações está presente no livro *Underwood* (2005 p.521):

Aparte de hacer mis libros, dirijo una escuela de escritores. Un lugar donde sólo existe una prohibición: la de escribir. Es decir, que los alumnos, tal vez deba decir los discípulos de un número grande de maestros, no pueden llevar a ese espacio sus propios trabajos de creación. (...) Los alumnos deben generar sus textos personales en un espacio ajeno a la escuela. Deben construir sus propios lugares de creación, donde lo aprendido o, mejor dicho, lo experimentado en la escuela, pueda ser puesto en práctica. La escuela debe servir solamente como una suerte de detonante capaz de hacer que cada quien se enfrente, de manera solitaria, con su propio trabajo. Esto se practica con la intención de que la obra resultante no se encuentre bajo la tutela más que del propio creador. Una obra ejecutada bajo estas condiciones hará más evidentes sus particularidades (...). (Bellatin, 2006a, pp. 9-10)<sup>49</sup>

Em seus livros há uma complexa mistura entre biografia, processo criativo e criação, apresentando assim mais uma característica comum presente em seus textos: a performance de si. Na narrativa *Disecado* de 2011, o narrador aborda uma série de

---

<sup>48</sup> (...) Constatei que os diferentes textos estavam localizados como círculos ao redor de determinados pontos. A enfermidade, a deformação dos corpos, o horror e a angústia, assim como o estigma da morte eram, de alguma maneira, os temas principais. (...) uma sorte de homogeneidade fazia possível que essa escritura, aparentemente dispersa, fazia parte de um todo. (Bellatin, 2005, p.506-507)

<sup>49</sup> Além de escrever meu livros, dirijo uma escola de escritores. Um lugar em que só existe uma proibição: escrever. Ou seja, que os alunos, talvez deva dizer os discípulos de um grande número de mestres, não podem levar para este espaço seus próprios trabalho de criação. (...) Os alunos devem gerar seus textos pessoais em um espaço alheio à escola. Devem construir seus próprios lugares de criação, onde o aprendido ou, melhor dizendo, o experimentado na escola, possa ser colocado em prática. A escola deve servir somente como uma espécie de detonador capaz de fazer que cada um se enfrente, de maneira solitária, com seu próprio trabalho. Isto se pratica com a intenção de que a obra resultante não se encontre sob a tutela de outro que não seja o seu próprio criador. Uma obra executada sob estas condições fará com que fiquem mais evidentes suas particularidades (...). (Bellatin, 2006a, pp. 9-10)

eventos que coincidem com os que aconteceram na vida do autor. Não há só um Mario Bellatin, há vários espalhados, estraçalhados em fragmentos de sua vida narrados, vividos, inventados:

Un espacio donde sólo existía una prohibición: la de escribir. Es decir, los alumnos, tal vez debía decir los discípulos de un número grande de maestros, no podían acudir a ella con el fin de cotejar sus propios trabajos de creación, pues éstos permanecerían o, mejor aún, se construirían en un ámbito paralelo al de la escuela: en los gabinetes personales que cada uno de ellos debía crear para sostener una obra única. La escuela tendría que ser solamente una suerte de detonante capaz de hacer que cada quien se enfrentase, de manera solitaria, con la propia creación. (Bellatin, 2011, pp. 33-34)<sup>50</sup>

Há nas narrativas bellatinianas uma insistência em escrever sem definir um lugar que poderia ter alguma relação com sua biografia – o fato de Bellatin na entrevista fornecida em *Sangue Latino* não se considerar mexicano ou peruano e de estar constantemente entre. O autor nasceu no México (1960), contudo podemos dividir sua nacionalidade com o Peru, pelo fato de ser filho de pais peruanos e por ter vivido em Lima boa parte de sua vida. Estudou Teologia (há em seus livros vários temas que aludem à religião, tal como ocorre em *Mujeres de Sal* que faz referência a mulher de Lot) e Ciências da Comunicação. Iniciou sua carreira literária com *Mujeres de sal* (1986) que publicou por conta própria e vendeu para seus amigos (e jocosamente afirma que foi o livro com o qual mais lucrou com a venda). Abandonou a Teologia e viajou para Cuba onde fez cursos de roteiro cinematográfico com García Márquez, o que influenciará sua literatura, pois o escritor afirma que suas influências para escrever não vieram de autores de literatura e sim de diretores de teatro como Tadeus Kantor ou de cinema como Bergman. De volta a Lima, publicou *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993) e *Salón de belleza* (1994).

---

<sup>50</sup> Um lugar em que só existe uma proibição: escrever. Ou seja, que os alunos, talvez deva dizer os discípulos de um grande número de mestres, não podiam recorrer a ela, com o objetivo de cortejar seus próprios trabalhos de criação, pois estes permaneceriam, ou melhor, ainda, se construiriam em um âmbito paralelo ao da escola: nos gabinetes pessoais que cada um devia fazer criar para construir uma obra única. A escola deverá que ser somente uma espécie de detonador capaz de fazer com que cada um enfrente, de maneira solitária, sua própria criação. (Bellatin, 2011, pp. 33-34)

Bellatin afirma que, constantemente, os leitores classificam seus livros ora como *nouveau roman*, ora com *kafkiano* ou *experimental*. Ele defende a liberdade que a recepção possui de caracterizá-lo com estas denominações, mas argumenta que: “Un texto debe estar fuera de cualquier categorización. Allí es precisamente donde reside su gracia”<sup>51</sup> (Bellatin, 2005, p.517). Porém, seria possível situá-lo entre os propósitos de dois manifestos, a priori contraditórios, o Prólogo de *McOndo* (de 1996), com objetivo de ir de encontro à literatura do período que ficou conhecido como *Boom latino-americano* e o *Manifiesto Crack*, movimento mexicano de ruptura com o pós-boom proposto pela antologia *McOndo*.

### 3.3 - McOndo, Crack e a literatura bellatiniana

“El nombre McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepollado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TVcable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y mall gigantescos” (Fuguet e Gómez, 1996, p. 10)<sup>52</sup>

No ano de 1996, surgiram concomitantemente dois grupos de escritores com propostas literárias diferentes na América Latina: a primeira relacionada à antologia de contos iniciada com o prólogo “Presentación del país McOndo” escrito por Alberto Fuguet e Sérgio Gómez e a segunda presente em manifesto “El manifiesto Crack”. Pode-se afirmar que as duas surgem de um ponto comum: a relação dos escritores produtores dessas duas propostas com obras literárias do momento denominado Boom latino-americano.

---

<sup>51</sup> “Um texto deve estar fora de qualquer categorização. Ali é precisamente onde reside sua graça”

<sup>52</sup> “O nome McOndo é, claro, uma piada, uma sátira, um jogo. Nosso McOndo é tão latino-americano e mágico (exótico) como o Macondo real (que, acima de tudo, não é real e sim virtual). Nosso país McOndo é maior, populoso e cheio de contaminação, com estradas, metrô, TV a cabo e favelas. Em McOndo há McDonald’s, computadores Mac, e condomínios, vários hotéis cinco estrelas construídos com lavagem de dinheiro e Mall gigantescos”.

O próprio título apresenta uma alusão a Macondo, espaço ficcional presente no livro *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. O grupo, encabeçado pelos escritores chilenos Alberto Fuguet e Sergio Gómez, almejava construir uma literatura pós-boom e o McOndo presente no título se refere à globalização que tornou possível a presença de multinacionais em todo o imenso território da América Latina: McDonald's, McIntosh. O mundo se torna menor, e na visão dos autores da antologia já não há espaço para uma visão exótica do latino-americano. De acordo com o prólogo, o realismo mágico seria algo prejudicial por alimentar a visão distorcida que os europeus possuem de países latino-americanos. Há no movimento uma busca por espaço para uma *nova* literatura produzida por escritores da América Latina que não fosse uma *cópia*: "A sombra que recaiu sobre a geração mais nova, lançada por Borges, Cortázar, Vargas Llosa e, sim, Gabriel García Márquez, foi poderosa demais. Ou você os copiava, ou você ficava inerte, olhando, tremendo, se perguntando" (Fuguet, 2005, p. 105).

A relação entre a literatura proposta pela antologia McOndo e a literatura bellatiniana está no objetivo de escrever sem se concentrar na descrição de um espaço específico que se caracterize como regionalismo ou exotismo. Esta intenção está declarada na seguinte citação: "Cuando alguien halla en mis textos un tiempo y un lugar definidos – a pesar de que no suelen estar especificados –, siento que funciona la propuesta planteada de hacer que cada lector reconstruya un universo propio a partir de su experiencia." (Bellatin, 2005, p.518)<sup>53</sup>

O manifesto Crack também faz referência ao Boom no título, resgatando a característica onomatopeica da denominação. O grupo surgiu da união de cinco amigos mexicanos: Palou<sup>54</sup>, Padilla<sup>55</sup>, Urroz<sup>56</sup>, Chávez<sup>57</sup> e Vicenti Herrasti<sup>58</sup>. Inspirado pelo

---

<sup>53</sup> "Quando alguém encontra em meus textos um tempo e um lugar definidos – ainda que não seja comum que estejam especificados –, sinto que funciona a proposta estabelecida de fazer com que cada leitor reconstrua um universo próprio partindo de sua experiência"

<sup>54</sup> Pedro Ángel Palou García, escritor mexicano nascido em Puebla, 28 de março de 1966. Estudou linguística e literatura hispânica (possui mestrado em ciências da linguagem e doutorado em ciências sociais) e como escritor recebeu vários prêmios.

<sup>55</sup> Ignacio Padilla, escritor mexicano nascido em Ciudad de México em 1968. Licenciado em comunicação, possui mestrado em literatura inglesa e doutorado em literatura espanhola e hispano-americana. Sua produção literária inclui romances, contos, literatura infantil e livros ensaísticos. Ganhou vários prêmios com seus livros literários.

livro *Seis propostas para o próximo milênio* de Italo Calvino, eles assumem a necessidade da literatura ter as seguintes características: leveza, rapidez, multiplicidade, visibilidade, exatidão e consistência. As narrativas do Crack são dominadas pela dúvida e pela ligeireza caracterizada pela produção de textos curtos. A ausência de otimismo também é uma característica proposta pelo manifesto, o que acaba gerando narrativas ácidas e/ou frias. Ao passo que em McOndo os escritores buscam o distanciamento das características narrativas do Boom, os do Crack almejam resgatar o brilho daquela época.

Em Bellatin há a presença de alguns ecos do Crack, tais como: a ligeireza, a rapidez, a exatidão, a acidez ao narrar. Os narradores construídos por Bellatin não estão interessados em nos sensibilizar com suas próprias opiniões ou argumentos, mas sim com as imagens criadas. Os narradores são frios, apenas descrevem, não emitem opiniões ou emoções, são objetivos, minimalistas, abruptos. Talvez, pelo fato de não serem narradores tradicionais e sim organizadores, diretores de uma instalação criada pelo autor. Bellatin não está interessado em contar histórias e sim em montar cenários, quadros. Como o cinema de Eisenstein, ele desestrutura a ideia de que narrativa é sequência. E, como o cinema de Buñuel, nos aterroriza com suas cenas, nos retirando da zona de conforto. Se fosse tratar de um estilo bellatiniano, um estilo que marca a superfície do papel como uma navalha faz uma cicatriz na pele, seria possível listar inúmeras características, tais como os corpos deformados, mutações, mutilações, corpos manipulados cientificamente, imagens grotescas, marginalidade, enfermidades – todos estes elementos são descrições que se repetem em seus livros. Mas, talvez, o estilo bellatiniano seja o choque com imagens que o leitor não está acostumado a ver ou que passam despercebidas na vida cotidiana. O que mais me intriga nessas imagens são os vazios, os intervalos, as pausas, ou tal como denomina o próprio autor os silêncios eloquentes. A sequência ininterrupta de imagens em um contínuo, como ocorre na história progressista ou nas narrativas comuns, pode causar a ilusão de normalidade e assim amenizar ou impossibilitar a percepção das atrocidades.

---

<sup>56</sup> Eloy Urroz nasceu em 1967. É licenciado em Língua e Literatura e possui doutorado com tese sobre a literatura de seu amigo Jorge Volpi. Sua literatura apresenta livros de lírica, de romances e ensaísticos.

<sup>57</sup> Ricardo Chávez Catañeda, escritor mexicano nascido em Ciudad de México em 1961. Estudou psicologia e vive nos Estados Unidos onde exerce a função de professor de escrita criativa. É ganhador de diversos prêmios.

<sup>58</sup> Vicenti Herrasti, escritor mexicano nascido em Ciudad de México em 1967. Estudou direito e filosofia. É editor de livros de não ficção da editora Planeta México.

Talvez, o ponto em que mais estas duas literaturas, a da antologia McOndo e a bellatiniana seja a ironia que se apresenta de forma explícita na primeira e dissimulada no aparente nonsense da segunda. Enquanto em McOndo rir é uma ação que se limita ao modo irônico de encarar fatos contingenciais, na literatura bellatiniana o riso possui um efeito incômodo que gera no leitor a sensação de culpa, um riso trágico.

En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en nuestro cuando la gente vuela es porque anda en avión o están muy drogados. Latinoamérica, y de alguna manera Hispanoamérica (España y todo el USA latino) nos parece tan realista mágico (surrealista, loco, contradictorio, alucinante) como el país imaginario donde la gente se eleva o predice el futuro y los desaparecidos no retornan (Fuguet e Gómez 1996, p.15)<sup>59</sup>

Além disto, há a busca de uma superficialidade e minimalismo que não se efetiva. O autor se esforça em produzir enredos mínimos em utilizar os mínimos recursos estilísticos e em não referenciar de forma direta elementos semióticos do texto em si com a realidade contingencial. Contudo, a recepção pragmaticamente almeja um sentido, uma linha que ligue o fenômeno literário com o que é extratextual.

O espaço globalizante apresentado em McOndo produz a narrativa contingencial de um milagre possível, a agregação mundial de todos os recônditos lugares do globo. Ao contrário do Macondo regional e colonialista, há o McOndo fruto da aparente democratização tecnológica e cultural. Contudo, o milagre de McOndo não apresenta de forma crítica os efeitos colaterais da exportação forçada de estilos de vida, de consumo e de lixo. A globalização é somente mais um meio de exploração em que há criação de exploradores e explorados. Há na literatura da antologia mcondista um frenesi pela novidade apresentada pelo novo sistema econômico, social e cultural. A lógica de trocas globais, de livre comércio, de ausência de fronteiras produz a falsa ideia de uma

---

<sup>59</sup> “Em nosso McOndo, tal como em Macondo, todo pode acontecer, claro que no nosso quando as pessoas voam é porque viajam de avião ou estão drogadas. América Latina, e de alguma maneira a América Hispânica (Espanha e todo o EUA latino) nos parece tão realista mágica (surrealista, louco, contraditório, alucinante) como o país imaginário onde as pessoas flutuam ou predizem o futuro e os desaparecidos não retornam” (Fuguet e Gómez 1996, p.15).

Este ponto retoma o que Vargas Llosa afirma sobre Macondo: “Tudo pode acontecer em Macondo: a desmesura e o excesso constituem a norma cotidiana, a maravilha e o milagre alimentam a vida humana e são tão verdadeiros e carnis como a guerra e a fome. Existem tapetes voadores que levam os meninos a passear sobre os tetos da cidade; ímãs gigantes que, ao passar pela rua, sugam as frigideiras, os talheres, as painelas e os pregos das casas; galeões encalhados na mata brava, a 12 quilômetros do mar; uma peste de insônia e de esquecimento que obriga os habitantes a marcar cada objeto com seu nome (na rua central um letreiro lembra: ‘Deus existe’); ciganos que morrem, mas voltam à vida porque ‘não podem suportar a solidão’” (Llosa 2006:156).



democratização de meios e facilidades para todos. Uma das grandes preocupações desta tese é a democratização da cultura ou o advento de uma estética relacional. Esta forma estética não é beneficiada pelo novo sistema econômico, globalização não significa pluralização de acesso de lugares apropriados para a produção ou recepção de objetos culturais. Globalização significa exploração global e não globalização igualitária da cultura.

O fenômeno McOndo surge de uma crise de identidade no modo de vida latino-americano. Com o processo de globalização houve a importação forçada de novas formas de consumo e conseqüentemente de costumes e culturas. McOndo, mais do que uma antologia de contos é a constatação de mudança cultural ocorrida no espaço da América Latina com o advento de um mundo globalizado. A antologia se inicia com uma narrativa que apresente um grupo de escritores tentando encontrar espaço e encontrando as portas fechadas por não apresentarem em suas literaturas o regionalismo estereotipado que o público visava importar.

Pues bien, el editor lee los textos hispanos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de 'carecer de realismo mágico'. Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos 'bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo' (Fuguet e Gómez, 1996, p.10).<sup>60</sup>

É possível encontrar em McOndo um deslumbramento com a pluralização do consumo acessível a todos o que possuem poder aquisitivo, até mesmo os latino-americanos. Os *Mcs* passam a fazer parte da realidade presente nas ruas, nas casas da América Latina. Na euforia destes escritores é criado um ambiente literário propício para a nova economia. Este estado febril apresenta como efeito colateral uma valorização do neoliberalismo.

A ambição por um cronotopo zero é semelhante em escritores da antologia McOndo e em Bellatin. Contudo, enquanto naqueles há uma influência de ideais da globalização que prega um mundo sem fronteiras, na literatura bellatiniana surge como

---

<sup>60</sup> Então, o editor lê os textos hispânicos e descarta dois. Os que são descartados possuem o estigma de 'carecer de realismo mágico'. Os dois marginalizados creem escutar mal e juram entender que seus textos são pouco verossímeis, que não se estruturam. Mas não, foram descartados por faltar ao sagrado código do realismo mágico. O editor despacha a polémica argumentando que esses textos 'poderiam muito bem ser escritos em qualquer país do Primeiro Mundo' (Gomez e Fuguet 1996, p.10).

tentativa de mostrar os perigos de um mundo aparentemente sem fronteiras. Fica claro que as fronteiras físicas foram fragilizadas, contudo, novas delimitações passaram a existir e estas são compostas quase que em sua totalidade por linhas invisíveis e determinadas pelo poder econômico. São estas as linhas que separam os socializáveis dos marginalizados. É por isso, que os hóspedes do *moridero* precisam ser rechaçados para um local em que não sejam vistos. Também é o que ocorre com os mendigos que nas metrópoles são imagens que perturbam a harmonia estética e ferem os olhos dos turistas e dos cidadãos *honrados* que passam. Globalizar é também importar e exportar mazelas sociais, fato que não passa despercebido nos romances de Bellatin.

Paradoxalmente esta tentativa de se distanciar do regionalismo, de um cronotopo facilmente identificado com a realidade própria de algum país latino-americano, faz com que a literatura bellatiniana apresente nas entrelinhas performáticas o seu lugar de enunciação. Assim, o *cronotopo* zero deixa de existir. A tentativa também de construir uma narrativa sem rastros, sem cacos ou ecos da figura do autor passa a ser uma tarefa fracassada. A obsessão em distanciar de si mesmo provoca o efeito contrário. Esta espécie de *irrealismo lógico* praticado por Bellatin acaba por distanciar-se tanto da realidade que passa a vê-la microscopicamente detalhada. É como a imagem do oroborus ao revés. Nas narrativas bellatinianas a tentativa de distanciar-se da cauda – realidade acaba por provocar o inverso numa perspectiva circular.

McOndo e Crack são movimentos semelhantes, contudo o McOndo se apresenta como uma antologia e o Crack apresenta um manifesto mais organizado. Não há como negar que os dois se constituem como luta para abrir espaço no imenso mercado editorial para escritores com características que não eram tão valorizadas. O modelo de texto latino-americano que atraía mais leitores no exterior eram os marcados pela estética do boom. Sem espaço no mercado, os escritores do Crack e de McOndo resolvem criar novos consumidores para suas literaturas. McOndo e Crack também funcionaram como estratégia publicitária promovendo novos autores e abrindo novos espaços utilizando para isto a ideologia de uma aldeia global.

### 3.4 - Salão de beleza

#### 3.4.1 - Observações sobre aspectos estruturais da narrativa

Em *Salón de belleza* a narrativa surge de uma imagem que é reflexo de outras ou que pode funcionar como metáfora de outras. A deformação dos corpos provocada pela peste reflete também na deformação do espaço do salão e do aquário. A prisão que é o próprio corpo (que impede o cabeleireiro e travesti de sair pela noite por causa das chagas que já tomaram conta da sua pele), a prisão dos peixes no aquário, a prisão que o *Moridero* também representa o único espaço que acolhe os seres humanos acometidos pela peste. Estas imagens se inter-relacionam para coerentemente manter a imagem inicial.

Recuerdo esa imagen. La primera que me llevó a escribir el libro *Salón de belleza*. Peces atrapados en un acuario, suspendidos en un espacio artificial que poco tiene que ver con el entorno donde la pecera está colocada. En las noches siguientes despierto presa de ataques de claustrofobia. Paso varias horas seguidas, especialmente las del amanecer, pensando con terror en el riesgo que tiene cualquiera de nosotros de quedar encerrado sin posibilidad de salida. (Bellatin, 2005, p.501)

*Salón de Belleza* é o quarto livro de Bellatin. A narrativa descreve o funcionamento de um *Moridero* que funciona no espaço do que antes teria sido um salão de beleza. Um dos embates do livro ocorre entre a beleza e a morte provocada por uma peste, uma enfermidade desconhecida e abominável que faz com o que as pessoas acometidas desta doença sejam rejeitadas pelo restante da população, pois, a moléstia afeta o corpo demonstrando seus sinais na pele.

Algunos lectores han creído descubrir una enfermedad particular mientras leían *Salón de belleza*. El sida. Pero de este síndrome tendré que escribir en libros posteriores. (...) Otros han encontrado similitudes con los *morideros* que en la Edad Media servían como último refugio para los apestados. Algunos más han hallado una serie de metáforas o puentes entre los peces y los personajes que prefiero no tomar en cuenta. (Bellatin, 2005, p. 516)

Não é possível saber ao certo a localidade geográfica onde se passa a narrativa, mas a personagem principal dá algumas dicas de espaços que são apresentadas de forma esparsa ao longo da obra. Há algumas referências tais como: o Estádio Nacional (Bellatin, 2005, p.29), o rio que corre pela cidade (Bellatin, 2005, p.42), as saunas – banhos turcos (Bellatin, 2005, p.45, 48), as zonas centrais (Bellatin, 2005, p.28) com esquinas bem transitadas (Bellatin, 2005, p.30) e com grandes e *concorridas* avenidas (Bellatin, 2005, p.32) onde o travesti e seus amigos costumavam ir (Bellatin, 2005, p.32) a procura de parceiros (Bellatin, 2005, p.31,35). Há também referências a outros lugares como: o norte do país (Bellatin, 2005 p.40, 44), o exterior (Bellatin, 2005, p.33), o Japão ou mais especificamente uma família de japoneses dona de uma sauna em que a personagem principal costumava visitar, a Europa (Bellatin, 2005, p.30, 41) e quando fala dos peixes há uma citação indireta do México com a descrição dos Axolotes que são peixes de origem mexicana<sup>61</sup> (Bellatin, 2005, p.45). Estes pequenos rastros não possibilitam que o leitor precise onde ocorrem as ações narradas, contudo ao organizar os fragmentos é possível ter uma ideia. Outra maneira de perceber o local em que transcorre a ação ou/e, talvez, a possível origem do narrador é quando este se refere à *Bandas de los Matababros* (Bellatin, 2005, p.28, 42), pois o termo *cabro* é uma expressão coloquial e preconceituosa utilizada em Lima para referir-se homossexuais masculinos travestis.

Em *Salón de belleza* há três espaços narrativos principais que se articulam, mas que não se fundem e nem se relacionam de forma livre, ou seja, os seres que ocupam um espaço não possuem livre acesso ao outro. Os três espaços são: o aquário, o salão de beleza, convertido, posteriormente, em *Moridero* e o mundo do lado de fora do salão.

---

<sup>61</sup> Julio Cortázar escreveu um conto, *Axolotl*, todo dedicado à descrição deste estranho animal em que o narrador ressalta as características humanas do axolote e até mesmo crer que ele também é um representante da espécie.

O narrador – personagem, cujo nome não é revelado, tal como ocorre com outras personagens, começa falando do interesse por aquários que o levou a adquirir um para decorar seu salão de beleza. Havia neste aquário, peixes de muitas cores, contudo estes começam a morrer logo após o espaço do salão passar a funcionar como um lugar determinado a acolher homens que contraíram uma misteriosa doença para que esperem a morte, Moridero<sup>62</sup>: “Ahora que el salón se ha convertido en un Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo.”<sup>63</sup> (Bellatin, 2005, p.27). Conforme o tempo vai passando o narrador vai adquirindo mais experiência com a criação de peixes e passa a comprar peixes de criação mais complexa. Porém, posteriormente, o criador começou a cansar-se dos peixes que tinha e os abandona à própria sorte com escassa alimentação, para morrerem.

Este espaço é enigmático em *Salón de belleza*. Afinal, qual seria a obsessão do narrador-personagem com a descrição desses aquários? E, seria possível e desejável tentar encontrar uma explicação para isso? Ou estaríamos dentro dessa inexplicabilidade geral à qual o autor fazia referência no início? Para que manter os aquários da decoração inicial do salão? Há uma relação entre os aquários, os peixes, o *moridero* e os moribundos. E é a partir daí que o narrador de *Underwood portátil* alega ter surgido a imagem inicial que desencadearia todo o livro, dada a importância deste quadro:

Repito, fue a partir de la imagen de peces suspendidos en un espacio artificial que apareció la intención de escribir un texto donde todo ocurriera en una dimensión cerrada que sirviera para construir un universo completo. Las peceras vendrían a constituir el encierro del encierro, los símbolos de una prisión mayor que, quizá, no tendrían otro sentido que erigirse como una imagen vulgar de la lucha contra la muerte. (Bellatin, 2005, p. 503)

Este espaço, de certa forma, funciona, e na opinião do autor, como gênese dos demais espaços presentes e também da narrativa como um todo. A transformação do salão provoca o abandono do cuidado de seus aquários, como se houvesse uma interação entre o que acontece no interior e no exterior daquela prisão de paredes transparentes: “Ahora sólo quedan los acuarios vacíos. Todos menos uno, que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior” (Bellatin, 2005, p. 28). Ainda

---

<sup>62</sup> Com inicial maiúscula em todo o livro.

<sup>63</sup> “Agora que o salão se converteu em um Moridero, onde vão terminar seus dias quem não tem onde ficar, me custa muito trabalho ver como, pouco a pouco, os peixes estão desaparecendo”.

assim, abandonados à própria sorte alguns peixes, assim como os homens abandonados no Moridero, resistiam, encaravam a morte e lutavam pela vida: “Lo que más me sorprende es lo fiel que se ha mostrado esta última camada de peces. Pese al poco tiempo dedicado a su crianza, se aferran de una manera extraña a la vida.”<sup>64</sup> (Bellatin, 2005, P. 35). Os peixes em similaridade com os moribundos, também não são notados, o único que se preocupa e que observa as alterações que ocorrem no aquário é o protagonista – a morte de peixes, a alteração da água provocada pela falta de limpeza, não chama a atenção dos demais moradores do Moridero: “Precisamente ayer, cuando estaba viendo la pecera del agua verdosa, me di cuenta de que la desaparición de un pez no le importa a nadie. En todos estos años el único afectado con la mortandad en los acuarios he sido yo.”<sup>65</sup> (Bellatin, 2005, p. 49).

Outras características similares entre o que acontece no aquário e o que ocorre fora dele podem ser observadas no comportamento dos peixes em relação aos outros peixes. A sensação expressada pelo protagonista ao descrever o aquário como se participasse da situação vivida pelos peixes: “De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir. En esos momentos, siempre me sentía como si estuviera dentro de uno de mis acuarios”<sup>66</sup> (Bellatin, 2005, p. 30). Este sentimento de aprisionamento é intensificado pela tensão vivida pelos ocupantes do Moridero quando estes são ameaçados pelos moradores da vizinhança em razão da doença. Os moribundos são vistos como perigosos por preconceito e por medo do restante da população de que ocorresse uma propagação da moléstia.

Experimentaba también el extraño sentimiento producido por la persecución de los peces grandes cuando buscan comerse a los más pequeños. En esos momentos la poca capacidad de defensa, lo rígido de las transparentes paredes de los acuarios, se convertían en una realidad que se abría en toda su plenitud. (Bellatin, 2005, p. 30).<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> “O que mais me surpreende é a fidelidade que há demonstrado esta última camada de peixes. Apesar do pouco tempo dedicado a sua criação, se agarram de uma maneira estranha à vida. “

<sup>65</sup> “Precisamente ontem, quando estava vendo o aquário de água verde, me dei conta de que o desaparecimento de um peixe não afeta ninguém. Em todos estes anos o único afetado com a morte nos aquários foi eu’.

<sup>66</sup> “Daí em diante qualquer coisa pode acontecer. Neste momentos, sempre me sentia como se estivesse dentro de um dos meus aquários”.

<sup>67</sup> “Experimentava também o estranho sentimento produzido pela perseguição dos peixes grandes quando tentavam comer os menores. Neste momentos, a pouca capacidade de defesa, as rígidas e transparentes paredes dos aquários, se convertiam numa realidade que se abria em toda sua plenitude”. (Bellatin, 2005, p. 30)

A doença manifestada nos moribundos e que atacava seus corpos se apresentando nitidamente na pele dos infectados tornava visível para todos o estado em que se encontravam, tal como os peixes que apresentavam na pele o sinal do ataque dos fungos. Por se manifestar na pele, esta doença ou o ataque dos fungos tornavam estes indivíduos intocáveis, além de provocar o distanciamento dos outros. “Me sentía como aquellos peces tomados por los hongos, a los cuales les huían hasta sus naturales depredadores. (...) En más de una oportunidad realicé cierta prueba donde queda claro que los peces atacados por los hongos se volvían sagrados e intocables.”<sup>68</sup> (Bellatin, 2005, p. 48). O que se constituía numa forma de defesa nos peixes, nos humanos se convertia em motivo de ataque, de violência e de repúdio.

Todo parecía ir bien en el par de acuarios que mantenía con vida hasta que, de un día para el otro, comenzaron a aparecerles hongos a unos escalares que habían continuado con vida desde los tiempos de prosperidad. Al principio se trató de unas pequeñas nubes que les crecieron en los lomos. Es extraño al aspecto que adquieren los peces en tales circunstancias. Se ven los colores opacados por una gran aureola, que parece de algodón. Finalmente, todos los cuerpos fueron contagiados y los Escalares cayeron al fondo un par de días antes de morir. (Bellatin, 2005, p. 37)<sup>69</sup>

O salão de beleza funciona como uma espécie de ampliação do que seria o espaço do aquário. Há várias semelhanças entre estes dois lugares, a principal talvez seja a limitação, as paredes que, de certa forma, aprisionam os ocupantes. Há uma relação entre os dois espaços, a modificação de um altera consideravelmente o outro.

O salão teve sua época de glória com grande número de clientes, fama, objetos decorativos e os fabulosos aquários que abrigavam peixes das mais variadas espécies do mundo.

Como contrapartida, las cosas en el salón de belleza iban yendo cada vez mejor. En aquella época los acuarios llegaron a su esplendor. Tenía toda una colección de Escalares, Goldfish, Peces Lápiz e incluso en una pecera con

---

<sup>68</sup> Sentia-me como aqueles peixes tomados por fungos, dos quais fugiam seus habituais predadores. (...) En mais de uma oportunidade realizei certa prova em que ficava claro que os peixes atacados por fungos se transformavam em sagrados e intocáveis.

<sup>69</sup> Tudo parecia bem no par de aquário que estava mantendo com vida, até que, de um dia para o outro, começaram a aparecer fungos em uns escalares que havia continuado com vida desde os tempos de prosperidade. Ao princípio se tratou de umas pequenas nuvens que cresceram nas costas. É estranho o aspecto que adquirem os peixes em tais circunstâncias. Ve-se as cores opacadas por uma grande auréola, que parece de algodão. Finalmente, todos os corpos foram contagiados e os Escalares caíram no fundo um par de dias antes de morrerem. (Bellatin, 2005, p. 37).

una serie de compartimentos separados criaba Pirañas Amazónicas, que durante todo el día buscaban devorar a las Pirañas colocadas al otro lado. Las clientas se amontonaban en la puerta, porque tres veces a la semana abríamos a las doce del día. (Bellatin, 2005, p.42)<sup>70</sup>

As clientes se aglomeravam na porta do salão, o que obrigou aos três amigos que o administravam a criar regras e uma rigorosa rotina de trabalho para melhor atender a clientela. Ainda que o estabelecimento funcionasse num bairro precário, o número de clientes aumentava vertiginosamente com o tempo: “(...) el salón de belleza cerraba sus puertas a las ocho de la noche. Era buena hora para hacerlo, pues muchas clientas preferían no visitar tan tarde la zona donde está ubicado el establecimiento.” (Bellatin, 2005, p.32).

Na entrada do salão havia uma placa que designava que se atendiam pessoas de ambos os sexos, porém só o frequentavam as mulheres. A presença massiva do público feminino gerou no protagonista do romance uma verdadeira obsessão por seus aquários como objetos decorativos, ele afirmava que estes funcionavam como um meio para dar a ideia para as mulheres atendidas do processo de transformação pelo qual passariam após serem atendidas no estabelecimento. A decoração, marcada principalmente pela presença dos aquários, era um elemento importante utilizado pelos administradores para que pudessem competir com outros estabelecimentos que ofereciam os mesmos serviços.

En ese tiempo lo más importante era la decoración que podía dársele al salón de belleza. Por la zona se estaban abriendo nuevos salones, por lo que era fundamental para competir el aspecto que se le diera al negocio. Desde el primer momento pensé en adornarlo con peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que mientras eran tratadas las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalina para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie. (Bellatin, 2005, p. 33)<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Em contrapartida, as coisas no salão de beleza estavam indo cada vez melhor. Naquela época os aquários chegaram a seu esplendor. Tinha toda uma coleção de Escalares, Goldfish, Peixes Lápis e inclusive um aquário com uma serie de compartimentos separados criava Piranhas Amazônicas, que durante todo o dia tentavam devorar às Piranhas colocadas do outro lado. As clientes se amontoavam na porta, porque três vezes por semana abríamos às doze do dia. (Bellatin, 2005, p. 42).

<sup>71</sup> Nesse tempo, o mais importante era a decoração que podíamos dar ao salão de beleza. Pela zona estavam abrindo novos salões, por isso era fundamental para competir o aspecto que dávamos ao negócio. Desde o primeiro momento pensei em adorná-lo com aquários de grandes proporções. O que buscava era que enquanto eram tratadas as clientes tivessem a sensação de que se encontravam submersas na água cristalina para logo saírem rejuvenescidas e belas na superfície. (Bellatin, 2005, p. 33).



A alteração do funcionamento do espaço do salão de beleza para converter-se em Moridero acaba por modificar significativamente a decoração, os aquários e a personalidade do protagonista e de demais personagens da narrativa. Um lugar destinado à beleza física que se torna um local para acolher moribundos é o fato que estimula os leitores a múltiplas interpretações. “Lo que antes fue un lugar destinado estrictamente para la belleza, ahora se convertirá solamente en un simple lugar dedicado a la muerte.” (Bellatin, 2005, p. 52) <sup>72</sup>. As alterações feitas também possuem relação orgânica com o estado físico e psicológico da protagonista. Dois de seus melhores amigos morreram afetados pela enfermidade. Acompanhando a doença dos dois é que o salão começou a sofrer sua e o próprio protagonista começa a manifestar os sintomas da doença passando a isolar-se cada vez mais do mundo do lado de fora do Moridero. Os elementos decorativos passam a ficar cada vez mais reduzidos de acordo com o estado apresentado pelo narrador.

Aparte del Moridero, la única alternativa sería perecer en la calle. Ahora sólo quedan los acuarios vacíos. Todos menos uno, que trato a toda costa de mantener con algo de vida en el interior. Algunas peceras las utilizo para guardar los efectos personales que traen los parientes de quienes están hospedados en el salón. (Bellatin, 2005, p. 28) <sup>73</sup>

A conversão deste espaço ocasionará modificações na decoração, já não há o objetivo de manter neste local muitos objetos decorativos. “Incluso la decoración pues, entre otros objetos, la pecera del agua verde es la más adecuada para convertirse en la última imagen de cualquier moribundo.” (Bellatin, 2005, p. 52) <sup>74</sup>. A decoração é a mais simples possível e poucos são as personagens que notam alguma alteração nos elementos presentes no Moridero.

---

<sup>72</sup> O que antes era um lugar destinado estrictamente para a beleza, agora tinha se convertido somente em um simples lugar dedicado à morte. (Bellatin, 2005, p. 52).

<sup>73</sup> Além do Moridero, a única alternativa seria perecer na rua. Agora somente restam aquários vazios. Todos menos um, que trato a todo custo de manter com algo de vida no interior. Alguns aquários utilizo para guardar os objetos pessoais que trazem os parentes dos que estão hospedados no salão. (Bellatin, 2005, p. 28)

<sup>74</sup> Inclusive a decoração pois, entre outros objetos, o aquário de água verde é o mais adequado para transformar-se na última imagem de qualquer moribundo. (Bellatin, 2005, p. 52)

O número de clientes no salão aumentava cada vez mais com o passar do tempo, com o Moridero também não era diferente. Entretanto, o que no primeiro era motivo de júbilo, no segundo era um fato triste. Contudo, de acordo com o narrador havia momentos em que morria um grande número de hóspedes, o que deixava o espaço mais vazio. Sendo assim, o número de pessoas oscilava de acordo com a entrada de enfermos e o número de mortos:

Pero lo que sí no me parece ningún tipo de diversión es la cantidad cada vez mayor de personas que vienen a morir al salón de belleza. Ya no son solamente amigos en cuyos cuerpos el mal está avanzado, sino que la mayoría son extraños que no tienen dónde irse a morir” (Bellatin, 2005, p. 28)<sup>75</sup>.

O que antes estava destinado a atender clientes de ambos os sexos e que atendia na grande maioria mulheres, agora somente abrigava o público masculino. O Moridero também não recebia crianças ou doentes na fase inicial da doença, quando os doentes ainda não apresentavam os sinais externos da enfermidade. “Algunas traían en brazos a sus pequeños hijos también atacados por el mal. Pero yo desde el primer momento me mostré inflexible. (...) Nunca acepté a nadie que no fuera de sexo masculino.” (Bellatin, 2005, p. 36)<sup>76</sup>.

Dentro do Moridero estão proibidos os médicos, os remédios, artigos religiosos, qualquer artifício que venha a proporcionar aos enfermos esperança de melhora, de acordo com o protagonista, isto só prolongaria a angústia e o sofrimento. “De cuando en cuando alguna institución se acuerda de nuestra existencia y nos socorre con algo de dinero. Otros quieren colaborar con medicinas, pero les tengo que recalcar que el salón de belleza no es un hospital ni una clínica sino sencillamente un Moridero.” (Bellatin, 2005, p. 31)<sup>77</sup>. A natureza da função e a rotina acabam mecanizando as ações da

---

<sup>75</sup> Mas, o que não me causa nenhuma diversão é a quantidade cada vez maior de pessoas que aparecem para morrer no salão de beleza. Já não são somente amigos cujos corpos estão em estado avançado da doença, pois a maioria são estranhos que não têm onde ir para morrer (Bellatin, 2005, p. 28).

<sup>76</sup> Algumas traziam nos braços seus filhos pequenos também atacados pelo mal. Mas eu desde o primeiro momento me mostrei inflexível. (...) Nunca aceitei a ninguém que não fosse do sexo masculino. (Bellatin, 2005, p. 36).

<sup>77</sup> De vez em quando alguma instituição se lembra da nossa existência e nos socorre com algum dinheiro. Outros querem colaborar com remédios, mas tenho que lembrá-los que o salão de beleza não é um hospital nem uma clínica e sim somente um Moridero. (Bellatin, 2005, p. 31)

personagem que cuida dos enfermos. Há a narração de um fato curioso em que a personagem principal acaba sentindo algo diferente por um dos enfermos, porém esta situação não dura muito e logo o hóspede passa a ser só mais um, semelhante aos outros. Dentro do salão não deve haver tratamento especial para nenhum dos internos: “Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no individualizo a los huéspedes. Ha llegado un estado en el que todos son iguales para mí.” (Bellatin, 2005, p. 33) <sup>78</sup>.

Ainda que aparente frieza no trato com os doentes, o protagonista apresenta-se profundamente preocupado com o que será do Moridero quando a doença se aposse de seu corpo de forma mais extrema. A principal preocupação é em manter o funcionamento desse espaço tal como ele o organizou, seguindo todas as regras. “A veces me preocupa quién va a hacerse cargo del salón cuando la enfermedad se desencadene con fuerza.” (Bellatin, 2005, p. 31) <sup>79</sup>. Após sua morte, o Moridero será alterado, suas regras já não serão seguidas, o seu legado não existirá, não persistirá nada que recorde sua memória. O que acontecerá com o salão, será tomado pela falsa esperança proporcionada pelos discursos vazios provenientes de alguns discursos religiosos ou científicos ou o salão deixará de ser um Moridero para voltar a sua antiga atividade e principalmente, qual será o destino dos doentes? O que o amedronta também é o medo da solidão nos momentos finais de sua vida, não ter ninguém para estar em sua companhia.

Quando caiga enfermo todos mis esfuerzos habrán sido inútiles. Si pienso con mayor serenidad creo que tal vez yo en algún momento me sentí inmortal y no supe preparar un tiempo para mí mismo. De otra manera, no me explico por qué estoy tan solo en esta etapa de mi vida. (Bellatin, 2005, p. 52) <sup>80</sup>.

Do antigo espaço do salão de beleza restaram alguns objetos que o protagonista não quis se desfazer. Outros ele vendeu para adquirir os equipamentos necessários para a nova função. “Del salón de belleza quedan los guantes de jebe, la mayoría con

---

<sup>78</sup>Pode parecer difícil que acreditem, mas quase não individualizo os hóspedes. Cheguei num estado em que todos são iguais para mim. (Bellatin, 2005, p. 33).

<sup>79</sup> Às vezes me preocupa quem vai cuidar do salão quando a enfermidade se desenvolva com força. (Bellatin, 2005, p. 31).

<sup>80</sup> Quando caía enfermo, todos os meus esforços serão inúteis. Se penso com maior serenidade, creio que talvez em algum momento tenha me sentido imortal e no soube separar um tempo para mim. De outra maneira, não me explico por que estou tão sozinho nesta etapa da minha vida. (Bellatin, 2005, p. 52).

agujeros en las puntas de los dedos. También las vasijas, las bateas, los ganchos y los carritos donde se transportaban los cosméticos.” (Bellatin, 2005, p. 31)<sup>81</sup>. Nem todos os equipamentos do salão foram descartados para que fossem vendidos, os espelhos que faziam parte da decoração e que tinha sua função específica foram retirados do Moridero por refletir a imagem e por aumentar a sensação de agonia, pois um espelho em frente ao outro teria a capacidade de multiplicar a imagem até o infinito.

Un elemento muy importante, que deseché en forma radical, fueron los espejos, que en su momento habían multiplicado con sus reflejos los acuarios así como la transformación de las clientas a medida que se sometían a los distintos tratamientos que se les ofrecían. A pesar de que me parece estar acostumbrado a este ambiente, creo que para cualquiera sería ahora insoportable multiplicar la agonía hasta ese extraño infinito que producen los espejos puestos uno frente al otro. (Bellatin, 2005 p.31)<sup>82</sup>

O que ocorre fora do salão não é muito descrito pelo narrador, poucas coisas são reveladas ao leitor. O protagonista fala de suas saídas noturnas em ambientes de prostituição, suas visitas às saunas, apesar de que as ruas são locais quase que proibidos para ele e seus amigos. A intolerância é revelada em diversos momentos. Eles não podem sair às ruas vestidos com roupas femininas por medo de serem agredidos. A violência é a característica crucial que marca o que se passa fora das paredes do salão.

As ruas também são locais de satisfação dos desejos do protagonista. Nelas, ele conseguia o dinheiro necessário para adquirir o salão de beleza. O exterior do salão era o lugar de atuação, de esquecimento de si mesmo e de pensar na morte. “Creo que antes nunca me detenía tanto a pensar. Más bien actuaba. De esa forma conseguí durante mi juventud el dinero necesario para instalar el salón de belleza y empecé en las noches a salir vestido de mujer.” (Bellatin, 2005, p. 52)<sup>83</sup>. O salão era uma localidade de

---

<sup>81</sup> Do salão de beleza sobra apenas as meias de *jebe*, a maioria com buracos na ponta dos dedos. Também as vasilhas, as bandejas, os ganchos e os carrinhos em que se transportavam os cosméticos. (Bellatin, 2005, p. 31)

<sup>82</sup> Um elemento muito importante, que desejei de forma radical, foram os espelhos, que em seu momento tinham multiplicado com seus reflexos os aquários assim como a transformação das clientes a medida que se submetiam aos distintos tratamentos que lhe eram oferecidos. Apesar de que pareço estar acostumado a este ambiente, creio que para qualquer um seria agora insuportável multiplicar a agonia até esse estranho infinito que produzem os espelhos colocados um de frente para o outro. (Bellatin, 2005 p.31)

<sup>83</sup> “Creio que antes nunca parava tanto para pensar. Antes atuava. Dessa forma consegui durante minha juventude o dinheiro necessário para instalar o salão de beleza e comecei a sair vestido de mulher pelas noites” (Bellatin, 2005, p. 52)

transformação, de embelezamento artificial; O Moridero estava destinado à morte e fora daquelas paredes está o espaço da ilusão, de não pensar na finitude, na fugacidade da vida.

Os vizinhos ao Moridero se sentem ameaçados por ser o local que abriga doentes em fase terminal de uma doença que não tem cura. O medo de que a doença se espalhe e contamine outras pessoas ou a alegação do cheiro desagradável funcionam como motivos para a reação violenta dos que habitam o lado externo. “Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en sus dominios.” (Bellatin, 2005, P. 37) <sup>84</sup>. Eles reagem com medidas gradativas, primeiro com um abaixo-assinado, uma ordem de despejo e por último com a invasão do local e com a agressão aos doentes.

Se organizaron y la primera vez que supe de ellos fue porque una comisión apareció en la puerta con un documento donde los vecinos habían firmado una larga lista. Pude leer que pedían que desalojáramos el local de inmediato y que después la Junta que habían formado se encargaría de incendiarlo, creo que como símbolo de purificación. (...) Al día siguiente la primera señal de alarma la dieron unas piedras que rompieron las ventanas que daban a la calle. Cuando sentimos la rotura de los vidrios nos asustamos. Había huéspedes que aún estaban con los sentidos en orden y otros, aún peor, con los nervios exaltados. Hasta yo me inquieté cuando los escuché gritar con lo que les quedaba de voz. Se inició un sobrecogedor coro de moribundos. (Bellatin, 2005, p. 37) <sup>85</sup>.

Em vários momentos o narrador utiliza o aquário para fazer alusão aos outros espaços, geralmente para relacionar as características deste com os outros. A limitação do espaço provocada pelas paredes de vidro funciona como a encontrada pelas paredes do salão ou pelas paredes invisíveis que estão presentes no mundo fora do Moridero.

---

<sup>84</sup> “Os vizinhos afirmavam que aquele lugar era um foco infeccioso, que a peste tinha ido instalar-se em seus domínios” (Bellatin, 2005, p. 37).

<sup>85</sup> Organizaram-se pela primeira vez, como me contaram, porque uma comissão apareceu na porta com um documento em que os vizinhos tinham conseguido uma longa lista de assinaturas. Pude ler que pediam que desalojássemos o local de imediato e que depois a junta que tinha assinado se encarregaria de incendiá-lo, creio que como símbolo de purificação. (...) No dia seguinte o primeiro sinal de alarme foi dado por uma pedras que quebraram as janelas que davam para a rua. Quando ouvimos os vidros quebrando nos assustamos. Havia hóspedes que ainda estavam com os sentidos em ordem e outros, ainda pior, com os nervos exaltados. Até que me inquietei quando os escutei gritar com o que sobrava de suas vozes. Iniciou-se um lamentável coro de moribundos. (Bellatin, 2005, p. 37).

Em determinado momento o protagonista revela seu desejo de apagar os rastros do Moridero inundando por completo tal como um aquário:

También se me ocurrió inundarlo, hacer del salón un gran acuario. Rápidamente rechacé esa idea por absurda. Lo que sí creo que voy a poner en práctica es la eliminación total de rastros. Como si en este lugar nunca hubiera existido un Moridero. (Bellatin, 2005, p.50-51)<sup>86</sup>.

A comparação dos aquários com o mundo fora do salão está relacionada ao comportamento das pessoas, aos preconceitos, à violência – relacionando o comportamento dos peixes com o das pessoas, ainda que segundo o narrador a conduta dos peixes pode não apresentar nenhuma similaridade com a manifestada pelos homens: “pez con hongos sólo moría de ese mal. A mí tal vez me sucedería lo mismo si me aventuraba a visitar los Baños, aunque también es cierto que la conducta de los peces a veces no guarda relación alguna con la de los hombres.” (Bellatin, 2005, p. 48)<sup>87</sup>. A utilização do corpo como objeto de prazer também passa a ser limitada pela manifestação da doença na pele do protagonista. A sauna que ele tanto gostava de visitar já não era uma opção segura. As pessoas poderiam se assustar com as marcas em seu corpo. As saunas e o que ocorre em seu interior também são comparados pelo narrador com os aquários:

Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas. De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir. En esos momentos siempre me sentía como si estuviera dentro de uno de mis acuarios. El agua espesa, alterada por las burbujas de los motores del oxígeno y por las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas, se parecía al sótano de estos Baños. También vivía el extraño sentimiento producido por la persecución de los peces grandes que buscaban comerse a los chicos. En esos momentos la poca capacidad de defensa, lo rígidas que pueden ser las paredes transparentes de los acuarios, eran una realidad que se abría en toda su plenitud. (Bellatin, 2005, p. 30)<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Também me passou pela cabeça inundá-lo, fazer do salão um grande aquário. Rapidamente descartei essa ideia por absurda. O que creio que vou poder fazer é a eliminação de rastros. Como se neste lugar nunca existira um Moridero. (Bellatin, 2005, p. 50-51)

<sup>87</sup> “Peixes com fungos somente morriam desse mal. Talvez, comigo, aconteceria o mesmo caso me aventurasse a visitar as saunas, ainda que também seja certo que a conduta dos peixes às vezes não guardam relação alguma com as dos homens”. (Bellatin, 2005, p. 48).

<sup>88</sup> Um passo mais e quase de imediato se é desnudado das toalhas. De aí em diante qualquer coisa pode acontecer. Nesses momentos sempre me sentia como se estivesse dentro de um dos meus aquários. A água espessa, alterada pelas borbulhas dos motores de oxigênio e pelas selvas que se criavam entre as plantas aquáticas, se parecia com o sótão destas saunas. Também vivia o estranho sentimento produzido pela perseguição dos peixes grandes que queriam comer os pequenos. Nesses momentos a pouca capacidade de defesa, a rigidez das paredes transparentes dos aquários, eram uma realidade que se abria em toda sua plenitude. (Bellatin, 2005, p. 30).

A cidade funciona como um organismo vivo que descarta todos os elementos que não servem ou que não são aceitos pelos demais. Para isso são criadas fronteiras invisíveis, como ocorre com a fronteira transparente das paredes do aquário. Aparentemente, legalmente, publicamente estas fronteiras não existem, mas estão lá presentes e não podem ser rompidas. Os homossexuais, os travestis, os doentes são considerados a escória da sociedade e devem permanecer do outro lado da fronteira, de preferência distantes, separados, dos denominados “normais”. E quanto mais dinheiro se tem, mais distante o cidadão estará da escória da sociedade, por isso o bairro em que o salão funciona é um local periférico, distante do grande centro. Ainda que existam encontros entre os indivíduos das duas fronteiras, como os encontros clandestinos ou noturnos entre os senhores burgueses (seja nas ruas ou nas saunas apropriadas para as relações sexuais), a sociedade mantém a devida separação entre os dois lugares. A grande metáfora que expressa a existência descartável destes seres é o lixo em que os corpos são descartados, de certa forma, o cabeleireiro também é uma espécie de lixeiro que fica encarregado de armazenar e descartar o que não serve.

O romance se divide em dois tempos principais:

a) o passado caracterizado pelo sucesso do salão de beleza, pela juventude do protagonista, pelas saídas noturnas com seus amigos em busca de diversão proporcionada pelos encontros sexuais, a luxuosa decoração do espaço, os grandes aquários com peixes das mais diversas espécies, a irresponsabilidade presente nas ações do narrador e de seus amigos no sentido de curtir a vida, as visitas à sauna;

b) o presente caracterizado pelo Moridero, a presença cada vez mais numerosa de pessoas doentes que tentam encontrar abrigo, a maturidade do narrador marcada pela extrema responsabilidade de cuidar dos enfermos, o declínio da decoração que passa a ser marcada por uma aura sombria, a morte dos amigos do narrador, a sublimação do desejo, o surgimento das marcas físicas da doença no corpo da personagem principal.

Após a fase luminosa de sua vida, há o aprisionamento do ser marcado pela doença que começa a manifestar seus sintomas. A personagem principal, que vivera sua juventude utilizando o corpo como instrumento capaz de proporcionar prazer, vivia agora reclusa. A maior tristeza não é saber da morte certa, a angústia maior é aguardar

pacientemente a morte. Várias reflexões e recordações do narrador estão relacionadas à sua proximidade com morte, seja a própria ou a dos outros. A doença, de acordo com o narrador, pode afetar, no primeiro momento, a cabeça ou o estômago. Quando afeta a cabeça, os pacientes morrem rapidamente. Contudo, quando afeta o estômago, os moribundos vivem muito tempo sofrendo de terríveis diarreias. A dor está nesta morte lenta que prolonga o sofrimento.

A reflexão sobre a morte ocorre em diversas partes da narrativa. A transformação do salão de beleza em um “Morredouro” é particularmente emblemática e pode significar coisas distintas. Primeiro e interpretada de forma mais simples pode-se pensar que a beleza é o reverso da medalha da morte. Também poderia se pensar que a morte pode ser encarada como uma das representações possíveis da beleza, ou talvez, poderia pensar que a morte, por representar a efemeridade da vida, seria uma possível interpretação da beleza, como algo passageiro.

A morte é encarada na narrativa como o fim. Não há adoção de valores religiosos de permanência da vida em outro plano. A morte é encarada como o fim da linha, uma etapa que simplesmente passa, uma relação biológica que deixa de existir. Não há qualquer reflexão metafísica da morte, até mesmo a memória da pessoa morta não sobrevive. Por isso, a aparente frieza do protagonista ao lidar com os corpos dos mortos. A diferença entre os homens e os peixes (e outros animais) está no fato de que após a morte, os peixes ainda podem ser úteis e servirem como alimento ao passo que o corpo putrefato dos humanos para nada serve.

Sus cuerpos son envueltos en unos sudarios que yo mismo confecciono con las telas de sábana que nos donaron. No hay velatorios ni nada. Se quedan en sus camas hasta que unos hombres que tengo contratados los trasladan en carretillas. Yo no los acompaño y cuando vienen los familiares a preguntar, me limito a informarles que ya no están en este mundo" (Bellatin, 1995, p.40)<sup>89</sup>.

Interessante é o fato de mencionar o nome das espécies de peixes, todos iniciados com maiúsculas (Guppys Reales, Carpas Doradas, Goldfish, Monjitas, Escalares, Peces Lápiz, Peces Basureros, Peces Peleadores, Axolotes y Pirañas

---

<sup>89</sup> “Seus corpos são envoltos em sudários que eu mesmo confecciono com as telas de saias que no doaram. Não há velórios nem nada. Ficam em suas camas até que um dos homens que contrato os translada em carretinhas. Eu não os acompanho e quando vêm os familiares a perguntar, me limito a informá-los que já não estão neste mundo”. (Bellatin, 1995, p.40)



Amazônicas), e não mencionar o nome das personagens. Não nomear as personagens é também despersonalizar as subjetividades presentes na narrativa. Porém, não nomear poderia ser uma atividade política como forma encontrada pelo autor para valorizar a hospitalidade incondicional <sup>90</sup>.

Nomes são palavras pelas quais o que já é, o que se considera como sendo se torna tão concreto e denso que passa a brilhar e a florescer por toda parte na terra, predominando como beleza. Os nomes são palavras que apresentam. Os nomes apresentam o que já é, entregando-o para a representação. Mediante essa sua força de apresentação, os nomes testemunham seu poder paradigmático sobre as coisas. O próprio poeta poetiza a partir de uma reivindicação de nomes. Para alcançar os nomes, o poeta deve em suas travessias chegar ao lugar em que sua reivindicação encontra a satisfação procurada (Heidegger, 2004, p. 178).

Pensando em hospitalidade incondicional, em um mundo ideal, seria possível que as pessoas não se nomeassem e não se tratassem por nomes próprios, o nome não teria valor. A alteridade total surge pela total aceitação do outro e não admite a subjetividade absoluta imposta pelo nome próprio. Acolher é reconhecer no outro um semelhante, acolher incondicionalmente é receber o outro independente de quem seja. Acolher em hospitalidade não é generosidade é dever. Quem acolhe incondicionalmente não pergunta o nome.

Entretanto, pensando em nossa realidade mais contingente, a hospitalidade incondicional não se faz presente. O nome, o nome próprio, e principalmente o nome da família remete um status, uma posição social. É costume, é ethos social, pergunta o nome já pensando na família a que pertence o indivíduo. Não se deixa entrar em um país ou numa casa um indivíduo em anonimato. O nome abre e fecha portas, o cidadão da elite expõe seu nome e o utiliza como ofensa: você sabe com quem está falando?

esse direito à hospitalidade oferecido a um estrangeiro “em família”, representado e protegido por seu nome de família é ao mesmo tempo o que torna a hospitalidade ou a relação de hospitalidade com o estrangeiro, o limite e o proibido. Nessas condições, não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem

---

<sup>90</sup> A hospitalidade incondicional será abordada com mais profundidade em páginas posteriores.

patronímico, nem família, nem estatuto social, alguém que logo seria não como estrangeiro, mas como mais um bárbaro. (Derrida, 2003, p.23).

O *estrangeiro* até pode ser recebido, desde que seja de *boa família*, que tenha um Nome, uma posição. O que chega e não domina o idioma do país é considerado bárbaro, pois não conseguiria nem mesmo ter acesso ao direito. Sendo assim, na sociedade moderna o ideal da *hospitalidade absoluta* ou *incondicional* torna-se impossível. O nome possui uma funcionalidade prática e distingue as pessoas, suas propriedades, sua posição na sociedade.

O nome próprio, nome determinado por excelência, garantido pela unicidade do sujeito que o designa, é igualmente suscetível de remeter ao indeterminado. Assim, o funcionamento gramatical do nome próprio, longe de ser neutro e estritamente formal, isto é, de estar ao abrigo de toda ideologia, está na realidade intrinsecamente ligado ao funcionamento jurídico. (Haroche, 1992, p.203-204).

Não há a individualização dos hóspedes dos Moridero, porém é mencionada em pequenos pormenores a história de duas personagens, uma que se tornou uma espécie de amante do protagonista e outra uma personagem que é descrita como um belo rapaz e que usava o corpo para transportar drogas. O destino de todos os corpos dos mortos do Moridero é o lixo, a fossa comum (Bellatin, 2005, p.48), contudo o rapaz com quem ele vive momentos de intimidade é enterrado de forma diferente - a personagem principal alega que, talvez, esta necessidade de enterrá-lo de forma diferente dos outros tenha acontecido pelo fato do jovem ter entregado muito dinheiro para o Moridero.

O corpo no romance é apresentado ao mesmo tempo como instrumento que aproxima as pessoas e como obstáculo à convivência, é elemento capaz de proporcionar prazer e dor, abre algumas portas enquanto fecha outras. Ele é muito mais que somente um elemento que propicia que o indivíduo viva, ele é a própria vida. Com presença constante em grande parte da narrativa, em quase todas as suas aparições há juntamente com ele a sensação de medo. O medo de ser contaminado pelo corpo enfermo dos outros, o medo de que seja aniquilado pela intolerância e preconceito, o medo da morte provocada pela doença. Até mesmo em momentos de prazer o corpo se sente ameaçado diante do que poderá ocorrer.

Cuando se está cubierto sólo por las toallas el terreno es todo de uno. Lo único que se tiene que hacer es bajar las escaleras que conducen al sótano.

Mientras se desciende, una sensación extraña comienza a recorrer el cuerpo. Después los cuerpos se confunden con el vapor que emana de la cámara principal. Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas. De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir. En esos momentos siempre me sentía como si estuviera dentro de uno de mis acuarios. (Bellatin, 2005, p.30)<sup>91</sup>

O corpo delimitado pelo sexo passa a funcionar também como elemento de dominação e de distinção entre os seres humanos. Há espaços que são determinados culturalmente na sociedade para cada gênero sexual. A sociedade regula quais funções são exercidas por um sexo e não por outro, sexo é norma. E sexo deve ser controlado, por isso, o casamento ou a existência de locais em que ocorre o *sexo livre* e clandestino.

La categoría de "sexo" es, desde el comienzo, normativa; es que Foucault llamó un "ideal regulatorio". En este sentido pues, el "sexo" no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir, demarcar, circunscribir, diferenciar los cuerpos que controla. De modo tal que el "sexo" es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas. (Butler, 2008, p. 18)<sup>92</sup>

No entanto, este mesmo corpo que passa a ser objeto de dominação não constitui em si mesmo uma prisão. O aprisionamento é provocado pela norma, ou seja, por um elemento que é exterior ao corpo, que é anterior ao corpo e que, na maioria das vezes, é considerado superior ao corpo. Há na cultura cristã ocidental uma divisão entre alma e corpo e o primeiro é supervalorizado em relação ao segundo. A alma é constantemente mencionada em discursos religiosos como elemento que está aprisionado ao corpo e que deveria ser superior. Entretanto, este discurso provoca o efeito reverso, é o corpo que é aprisionado pela alma, por meio das construções discursivas, pelas ideologias

---

<sup>91</sup> Quando se está coberto somente por toalhas o terreno é todo um. O único que se pode fazer é descer as escadas que conduzem ao sótão. Enquanto desce, uma sensação estranha começa a percorrer o corpo. Depois, os corpos se confundem com o vapor que emana da câmara principal. Mais uns passos e quase que de imediato tiram sua toalha. Daí em diante qualquer coisa pode acontecer. Nesses momentos sempre me sentia como se estivesse dentro de um dos meus aquários. (Bellatin, 2005, p. 30)

<sup>92</sup> A categoria do “sexo” é, desde o começo, normativa; é o que Foucault denominou um “ideal regulatório. Neste sentido, o “sexo” não só funciona como norma, mas, além disso, é parte de uma prática reguladora que produz os corpos que governa, ou seja, cuja força reguladora se manifesta como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir, demarcar, circunscrever, diferenciar os corpos que controla. De modo tal que o “sexo” é um ideal regulatória cuja materialização se impõe e se alcança (ou não) mediante certas práticas sumariamente reguladas. (Butler, 2008, p. 18).

defendidas culturalmente. A materialidade corporal passa a ser subjugada pela alma relacionada a uma superioridade espiritual, esta funciona como elemento manipulável que passa a condenar os sentidos e todas as manifestações corporais, vigiando e punindo o corpo que se torna verdadeiro cárcere.

Podemos entender las referencias al "alma" de Foucault como una reelaboración implícita de la formulación aristotélica. En *Vigilar y castigar*, Foucault sostiene que el "alma" llega a ser un ideal normativo y normalizador, de acuerdo con el cual se forma, se modela, se cultiva y se inviste el cuerpo; es un ideal imaginario históricamente específico (idéal speculatif) hacia el cual se materializa efectivamente el cuerpo. Al considerarla ciencia de la reforma carcelaria, Foucault escribe: "El hombre del que se nos habla y al que se invita a liberar, es ya en sí mismo el efecto de una sujeción (assujettissement) mucho más profunda que él mismo. Tiene un alma que lo habita y le da existencia y que es en sí misma un factor del dominio que ejerce el poder sobre el cuerpo. El alma es el efecto y el instrumento de la anatomía política; el alma es la cárcel del cuerpo". (Butler, 2002 p.62)<sup>93</sup>

O fato de a enfermidade apresentar-ser de forma explícita no corpo do enfermo pode gerar muitas reflexões. A marca na pele gera a reação de medo e desconfiança por parte das pessoas. Caso fosse uma doença que não se manifestasse no corpo, não seria tão alarmante, e os acometidos pelo mal poderiam até mesmo se misturar aos demais sem causar o mínimo assombro. O corpo marcado passa a ser discriminado, marginalizado, torna-se um abjeto que, no ambiente da narrativa, deve ser expurgado do convívio social.

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales- el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después

---

<sup>93</sup> Podemos entender as referências à “alma” de Foucault como uma reelaboração implícita da formulação aristotélica. Em *Vigiar e punir*, Foucault defende que a “alma” chega a ser um ideal normativo e normalizador, de acordo com o qual se forma, se modela, se cultiva e se investe o corpo; é um ideal imaginário historicamente específico (ideal speculatif) a partir do qual se materializa efetivamente o corpo. Ao considerar a ciência da reforma carcerária, Foucault escreve: “O homem de que nos fala e o qual se convida a libertar, é já em si mesmo o efeito de uma sujeição (assujettissement) muito mais profunda que ele mesmo. Há uma alma que o habita e o dá existência e que é em si mesma um fator de domínio que exerce o poder sobre o corpo. A alma é o efeito e o instrumento da anatomia política; a alma é o cárcere do corpo”. (Butler, 2002, p. 62)

de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional. (Butler, 2002, p.19-20)<sup>94</sup>

O narrador afirma que o recurso da maquiagem poderia ser utilizado para mascarar os efeitos da doença, sendo assim poderia apresentar a hipótese de que nesta sociedade há uma supervalorização da aparência: “En honor a la verdad, debo decir que las heridas que aparecen en mi cuerpo no es lo más grave que me sucede. En casos extremos, ante la inminencia de una aventura amorosa por ejemplo, siempre quedaría el recurso del maquillaje” (Bellatin, 2005, p. 50)<sup>95</sup>. Porém, o protagonista não utiliza este recurso para se aventurar pela noite em busca de encontros sexuais. Ele usa a maquiagem para não demonstrar debilidade diante das irmãs de caridade. A aparente saúde do protagonista, a suposta ausência dos sintomas da doença o credenciavam a permanecer no controle como diretor do Morredouro.

Desfilam no romance bellatiniano atores representando suas próprias vidas nos mais diferentes palcos. O travestimento é constante e, por isso, foi crucial iniciar esta análise apontando para o fato de a personagem principal ser um travesti. Seria de pouca importância alertar, neste trabalho, a opção sexual ou comportamental das personagens de *Salón de belleza*, caso esta característica não fosse relevante para o processo de leitura que pretendo realizar. Contudo, a reflexão é cabível, pois na narrativa de Bellatin, devido a seu minimalismo e economia de caracteres, nenhum detalhe surge por mero acaso. Houve a necessidade de o narrador atentar para o fato de que ele e seus amigos são travestis e homossexuais.

O travestimento que se dá no livro pode funcionar de duas formas diferentes, ora como uma estratégia de defesa, ora como instrumento que provoca o preconceito. Assim, é possível perceber que o fato de a protagonista e de seus amigos serem

---

<sup>94</sup> O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “invisíveis”, “inabitáveis” da vida social que, entretanto, estão densamente povoadas por quem não goza da hierarquia dos sujeitos, mas cuja condição de viver baixo o signo de “invivível” é necessária para circunscrever a esfera dos sujeitos. Esta zona de inabitabilidade constituirá o limite que define o terreno do sujeito, constituirá esse espaço de identificações temidas contra as quais – e em virtude das quais – o terreno do sujeito circunscreverá sua própria pretensão à autonomia e à vida. Neste sentido, então, o sujeito se constitui através da força, que produz um exterior constitutivo do sujeito, um exterior abjeto que, depois de tudo, é “interior” ao sujeito como seu próprio repudio fundacional. (Butler, 2002, p. 19-20)

<sup>95</sup> Em homenagem à verdade, devo dizer que as feridas que aparecem em meu corpo não são o que de mais grave ocorre. Em casos extremos, perante a iminência de uma aventura amorosa, por exemplo, sempre restaria o recurso da maquiagem. (Bellatin, 2005, p. 5).

homossexuais e travestis provoca a ira de determinados grupos da sociedade, como exemplo poderia citar o bando de *Matacabros*, ou de outra forma, funcionando como meio de defesa, seria possível pensar na estratégia utilizada pela personagem principal para mascarar os efeitos da doença utilizando o recurso da maquiagem.

O ato de transvestir-se não se restringe a estas poucas personagens - o protagonista e seus amigos. Há também as mulheres, geralmente mais velhas, que frequentam o salão de beleza numa tentativa de rejuvenescimento. O narrador utiliza como forma de comparação novamente alguns peixes que apesar do total descaso aplicado por ele na criação se mantinham firmes no propósito de sobreviver. As clientes também, marcadas pelo tempo, ainda buscavam a beleza com uma extrema dedicação.

Otra situación similar la encontraba con algunas de las clientas que acudían en las buenas épocas al salón de belleza. La mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquellos cutis gastados era visible una larga agonía que se vestía de esperanza en cada una de las visitas. (Bellatin, 2005, p.35)<sup>96</sup>

Outros travestis se fazem presentes na narrativa. Há os que são vítimas como os homossexuais e há os que são delinquentes como o bando de *Matacabros* que saem, sob a proteção das sombras da noite para aterrorizar a vida dos que se comportam de forma diferente. De acordo com o narrador, estes mesmos autores de atrocidades contra os homossexuais, são filhos dos burgueses que saem pela noite ou que visitam as saunas em busca de aventuras sexuais.

Outro que se escondia por trás de uma máscara era um dos hóspedes que o protagonista deu atenção diferenciada e um dos poucos dos quais conhecemos parte de sua história de vida – o que traficava drogas. Esta personagem é descrita pelo narrador como um jovem belo que viajava muito para exterior e que a princípio era mantido

---

<sup>96</sup> Outra situação similar a encontrava com algumas clientes que recebia nos bons tempos do salão de beleza. A maioria eram mulheres velhas ou castigadas pela vida. Entretanto, debaixo daquela cutis desgastada era visível uma aguda agonia que se vestia de esperança em cada uma das visitas. (Bellatin, 2005, p. 35).

*generosamente* e com ostentação por seu amante. Contudo, a verdade era que ele viajava para exterior para buscar as drogas que era obrigado a transportar em seu corpo. A cocaína era transportada em pequenas bolsas que eram presas de forma regular em seu corpo com o objetivo de não causar suspeitas. Com o advento da doença em seu estágio avançado, ele acaba contando toda a verdade que tomamos conhecimento pelas lembranças do narrador.

Além dos travestimentos das personagens, há também os lugares travestidos. O próprio espaço do salão de beleza que sofre diversas alterações para que seja utilizado para seu novo fim – o *Moridero*. As saunas também funcionam como espaços dedicados aos encontros furtivos de homens em busca de prazer sexual, sem que esta função alarme o falso moralismo social. O travestimento dos aquários que deixam de ser apenas *habitat* dos peixes domésticos para funcionar como metáfora. O lixo deixa de ser somente um local para descartar objetos ou coisas e passa a funcionar como local destinado também para o descarte de pessoas mortas que não possuem o direito de receber um fim comum como os outros.

Não poderia deixar de fazer menção ao travestimento do signo literário. Esta forma travestida está relacionada com a nota 39 quando defino a utilização do conceito de *frame*. Um signo travestido se relaciona com o conceito de signo catacrésico e de performance literária. Um *frame* transformado pela catacrese é semelhante a um delírio do signo que passa a explodir o léxico e suas possibilidades semânticas. Bellatin ao escrever seus romances utiliza o *signo travestido* para desenvolver os travestimentos em seu estilo de escrever. O leitor que é acostumado por construções estéticas marcadas por cenário e enquadramentos tradicionais acaba se frustrando ao ler a narrativa bellatiniana e esta frustração é que amplia as possibilidades de interpretação. A hospitalidade narrativa da escrita performática de Bellatin surge destas múltiplas possibilidades interpretativas propiciadas pelo *delírio* do signo. A *narrativa antirrepresentacional* ou a *mimese alternativa* surge quando o signo composto por significante e significado se rebela contra o referente pré-estabelecido e potencializa as possibilidades de representação. A literatura performática também cria pontos críticos, abre os olhos do leitor e passa a funcionar como *cuidado de si* quando deixa de seguir construções pré-concebidas e provoca no leitor um choque de *realidade*.

### 3.5 - O cuidado de si

O estado de exceção faz com que se reforme o caráter político da arte. É neste contexto que se configuram as funções estéticas primordiais, do cuidado de si (Foucault).

A partir da ideia que o indivíduo não nos é dado, acho que há apenas uma consequência prática: temos que criar a nós mesmos como uma obra de arte.  
Michel Foucault

É nos momentos de grande crise, períodos em que as liberdades individuais são ameaçadas de forma extrema e violenta que se faz necessário o posicionamento da arte diante da situação que se configura ao seu redor. Neste meio tão devastador, que amedronta tanto a existência, faz-se urgente repensar coisas mais básicas e tidas como elementares, como o próprio ato de existir, de reconhecer a própria existência. A arte precisa deixar, então, de ser algo exterior ao indivíduo e passa a constituir sua forma, passa a sustentar sua subjetividade – o ser torna-se mídia e objeto de sua própria. Esta obra que se consolida no próprio ato de viver é que se estrutura por meio do *cuidado de si*.

(...) estas devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se. Modificar-se em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo. (Foucault, 2004, p. 198-199).

O *cuidado de si, arte da existência*, somente é possível no momento em que há verdadeiramente liberdade. Um existir livre deve estar amparado em algumas premissas que influenciaram o sujeito em sua relação consigo mesmo e com o outro. A arte de si, portanto, está vinculada à *maioridade da razão* (Kant), à experiência ético-moral do indivíduo na busca de sua (s) própria (s) verdade (s) – ação individual e que não admite tutoria. Esta conscientização se baseia no governo de si, em tornar-se senhor de seus próprios atos e das consequências destes atos.

Ao encarar esta existência plena, o indivíduo encontra a agonia aguda de uma vida intranquila. Ser livre é também ser responsável, ser livre é também ser só, ser livre é não ter ninguém para decidir por si. Ao mesmo tempo, o que pode parecer paradoxal, governar a si mesmo é tornar-se responsável não só por sua própria vida, mas também pela dos outros. A alteridade surge somente quando me torno consciente de mim



mesmo, pois enquanto menor não posso ser punido por meus atos e o ato de conhecimento de si mesmo só ocorre no contado com os outros: “A prática do cuidado de si não constitui ‘um exercício da solidão’, mas sim uma verdadeira prática social” (Foucault, 1985b, p. 57). Sendo assim, “A liberdade é a condição ontológica da ética” (Foucault, 2004, p. 267).

A construção de uma estética ética apoiada na noção do *cuidado de si* se distancia da estetização da ética. A segunda é fruto da *sociedade do espetáculo* e, portanto, está relacionada a este momento de estetização banal do mundo. O *cuidado de si* se relaciona com o objetivo ético da estética quando o ser faz de sua própria vida uma obra artística. É exatamente este o esforço de Foucault, reativar os traços antigos da arte clássica para amenizar o vazio existencial presente: “Eis o que tentei reconstituir: a formação e o desenvolvimento de uma prática de si que tem como objetivo constituir a si mesmo como o artesão da beleza de sua própria vida” (Foucault, 2004, p. 244).

Os estudos do *cuidado de si* na obra de Foucault se iniciaram no livro *A hermenêutica do sujeito*. Neste livro, o autor abordará a situação em que o Estado passa a ser o senhor, o suserano, que possui o direito de decidir sobre as formas de o vassalo viver e de morrer. Este direito sobre a existência não só do corpo físico, mas também do corpo enquanto materialidade da subjetividade é denominado *biopoder*. O conjunto de manobras executadas pelos indivíduos na tentativa de resistir à estatização do *direito de si* é o que é denominado *cuidado de si* e que compõe a *biopolítica*. O termo *cuidado de si* é proveniente dos gregos e constitui uma prática de extrema complexidade que agrupava um grupo de prática que estavam relacionadas aos cuidados consigo mesmo – *epiméleia heautoû* em grego ou em latim *cura sui* inventado por Sócrates (470 a.c – 399 a.c). Este cuidado almeja principalmente tomar as rédeas da existência, assumir o controle da própria vida, encontrar sua própria identidade, é estar ciente das transformações e mutações e ainda assim ser, existir, autenticamente. A alteridade surge no momento em que o ser relaciona-se com o outro, com o mundo exterior, sem anular-se, sem deixar de ser, sem deixar-se dominar e sem buscar assumir o *biopoder* do outro: "o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais precisamente de uma subjetividade, que evidentemente não passa de uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si" (Foucault, 2004a, p. 262).

Em primeiro lugar, penso efetivamente que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal de sujeito que poderíamos encontrar em todos os lugares. Sou muito cético e hostil em relação a essa concepção do sujeito. Penso, pelo contrário, que o sujeito se constitui através de práticas de sujeição ou, de maneira mais autônoma, através de práticas de libertação, de liberdade, como na Antiguidade - a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural. (Foucault, 2004b, p. 291)

A prática do *cuidado de si* apresenta-se primeiramente no Alcebiades de Platão (428/427 a.c – 347/346 a.c) e reaparece nos textos helenistas e romanos posteriores, nas *Confissões de Santo Agostinho* (354-430 d.c), nas *Meditações de Descartes* (1596-1650) e nas *Confissões de Rousseau* (1712-1778). Em Foucault, há o esforço em aproximar dois modelos de *práticas de si*: a moderna e a grega:

De um ponto de vista filosófico estrito, a moral da Antiguidade grega e a moral contemporânea nada têm em comum. Em contrapartida, se tomamos o que estas morais prescrevem, impõem e aconselham, elas são extraordinariamente próximas. É preciso fazer aparecer a proximidade e a diferença e, através de seu jogo, mostrar de que modo o mesmo conselho dado pela moral antiga pode funcionar de modo diverso em um estilo contemporâneo de moral. (Foucault, 2004a, p. 257)

Em nossa época o cuidado de si poderia ser facilmente relacionado às práticas de transformação do corpo com clínicas de estética corporal, academias e também com cirurgias que modelam o exterior de acordo com o desejo de cada um. Há uma obsessão compartilhada na necessidade de ser fisicamente aceito e admirado. Estas transformações não estão relacionadas a uma busca de uma existência mais saudável, elas se relacionam somente a uma forma de preencher o vazio existencial com um insaciável desejo de possuir os padrões definidos.

Existem cuidados com o corpo, os regimes de saúde, os exercícios físicos sem excesso, a satisfação, tão medida quanto possível, das necessidades. Existem as meditações, as leituras, as anotações que se toma sobre livros ou conversações ouvidas, e que mais tarde serão lidas, a rememoração das verdades que já se sabe mas de que convém apropriar-se ainda melhor. (...) Existem também as conversas com um confidente, com amigos, com um guia ou diretor; às quais se acrescenta a correspondência onde se expõe o estado da própria alma, solicita-se conselhos, ou eles são fornecidos a quem deles necessita. (Foucault, 2005, p. 56-57)

O *cuidado de si* em sua dimensão física não se configura na prática doentia que observamos em nossa mais tenra contemporaneidade. A dimensão física apresentada por Foucault tem como objetivo a qualidade de vida, a atividade física sem exagero, de acordo com os limites do corpo e sem prejudicar a saúde. Mas, ainda assim, o *cuidado-de-si* que me interessa não é o cuidado do corpo ou da saúde, ainda que seja possível desenvolver esta temática trabalhando com as narrativas bellatinianas. A *prática-de-si* que almejo desenvolver está mais relacionada com a bioética e o poder de controlar o próprio corpo perante a tirania do Estado que insiste em controlar as liberdades corporais dos sujeitos, está relacionada com a *techne tou biou* ou *arte da existência*. Este estudo tardio de Foucault configura-se complexo no momento de relacionar o *cuidado-de-si* com o *cuidado-dos-outros*, a possível ou im-possível relação entre o governo de si próprio e o governo dos outros. A complexidade também se configura na reflexão ética sobre a individualidade, a verdade e o exercício do poder. A questão foi tratada por Foucault por meio de uma investigação histórico-filosófica sobre as *práticas-de-si*:

O problema das relações entre o sujeito e os jogos de verdade havia sido até então examinado por mim a partir seja de práticas coercitivas..., seja nas formas de jogos teóricos ou científicos... em meus cursos no Collège de France, procurei considerá-lo através do que se pode chamar de uma prática de si, que é, acredito, um fenômeno bastante importante em nossas sociedades desde a era greco-romana, embora não tenha sido muito estudado. Essas práticas de si tiveram, nas civilizações grega e romana, uma importância e, sobretudo, uma autonomia muito maiores do que tiveram a seguir, quando foram até certo ponto investidas pelas instituições religiosas, pedagógicas ou do tipo médico e psiquiátrico. (Foucault, 2004, p. 264-265)

Mais e mais a sociedade foi se afastando deste conhecimento de si e buscando algo exterior, um conhecimento exterior, uma hermenêutica do exterior. O conhecimento de si mesmo surge em Foucault em três formas hermenêuticas: o método platônico, o cristão e o helenístico. O último modelo hermenêutico foi obliterado pelos dois primeiros, o objetivo de Foucault, então, é retomar este modelo por meio da releitura dos estoicos, epicuristas e cínicos.

O cuidado de si, uma noção importante durante os áureos tempos do pensamento helenístico e romano na antiguidade, até o limiar do Cristianismo, tendo inspirando a filosofia antiga e em especial o filósofo Sócrates foi perdendo força, sobretudo a partir da filosofia cartesiana. Parece-

me que o ‘momento cartesiano’ [...] atuou de duas maneiras seja requalificando filosoficamente o gnôthi seautón (conhece-te a ti mesmo), seja desqualificando, em contrapartida, a epiméleia heautoû (cuidado de si). (Foucault, 2004, p. 18).

A queda nas práticas dos cuidados-de-si foi drástica para a filosofia e principalmente para as relações do sujeito consigo mesmo e com o outro. O conhece-te a ti mesmo cartesiano não foi uma prática-de-si e se configurou mais como um individualismo do ser que se isola ao passo que a *epiméleia heautoû* necessita da alteridade para produzir conhecimento. O cristianismo também corroborou para a defasagem da busca do conhecimento de si, pois no método cristão prevalece a autoanulação e um retorno à menoridade, posto que o indivíduo coloca toda a responsabilidade de sua vida em Deus ou em Cristo.

em nossas sociedades, a partir de um certo momento – e é muito difícil saber quando isso aconteceu –, o cuidado de si se tornou alguma coisa um tanto suspeita. Ocupar-se de si foi, a partir de um certo momento, denunciado de boa vontade como uma forma de amor a si mesmo, uma forma de egoísmo ou de interesse individual em contradição com o interesse que é necessário ter em relação aos outros ou com o necessário sacrifício de si mesmo. Tudo isso ocorreu durante o cristianismo, mas não diria que foi pura e simplesmente fruto do cristianismo. A questão é muito mais complexa, pois no cristianismo buscar sua salvação é também uma maneira de cuidar de si. Mas a salvação no cristianismo é realizada através da renúncia a si mesmo. Há um paradoxo no cuidado de si no cristianismo... (Foucault, 2004, p. 268)

A crise nas artes da existência, na filosofia do si, gera em Foucault uma necessidade de fazer referência à Antiguidade Greco-romana não com o objetivo de atualizar as técnicas antigas ou adaptá-las para os desafios atuais. Tal como afirma Deleuze: “é o que se passa, o que somos e fazemos hoje: próxima ou longínqua, uma formação histórica só é analisada pela sua diferença conosco, e para delimitar essa diferença” (Deleuze, 1992, p. 142). Portanto, a intenção de Foucault ao focalizar seus estudos dos gregos, não foi no sentido de retomar suas técnicas simplesmente, mas sim com intento de analisar sua época. Somente esta análise possibilitaria vislumbrar uma alternativa para a crise contemporânea de *dessubjetivação*.

Uma reação à *dessubjetivação* pode ser encontrada na obra de Campos de Carvalho com as reações das protagonistas de *A lua vem da Ásia* ou *O púcaro búlgaro* que lutam contra sistemas que tentam aprisionar suas subjetividades. Já em Bellatin é possível encontrar a *dessubjetivação* causada pela sociedade que expurga os doentes afastando-os do convívio com outros cidadãos. O único lugar que recebe estes enfermos é o moridero que passa a funcionar como abrigo como uma referência ao ideal de hospitalidade perdido.

### 3.6 - Hospitalidade: Kant, Lévinas, Derrida, Bellatin

[...] como as árvores num bosque, procurando roubar umas às outras o ar e sol, impelem-se a buscá-los acima de si, e desse modo obtêm um crescimento belo e aprumado, as que ao contrário, isoladas e em liberdade, lançam os galhos a seu bel-prazer, crescem mutiladas, sinuosas e encurvadas. Toda cultura e toda arte que ornamentam a humanidade, a mais bela ordem social são frutos da insociabilidade, que por si mesma é obrigada a se disciplinar. (KANT, 1996, p.15).

Repensar a hospitalidade é um desafio extremamente complexo para o mundo atual em que as supostas ou verdadeiras ameaças à soberania do Estado são utilizadas como justificativa para romper valores morais ou éticos que constituem colunas da sociedade. Afinal, quem é digno ou não de entrar em minha casa, em meu país, quais limites se fazem necessários? Há limites? Que língua deve o estrangeiro falar?

Hoje em dia, uma reflexão sobre a hospitalidade pressupõe, entre outras coisas, a possibilidade de uma delimitação rigorosa das soleiras ou fronteiras: entre o familiar e o não-familiar, entre o estrangeiro e o não-estrangeiro, entre o cidadão e o não-cidadão. Mas primeiramente entre o privado e o público, o direito privado e o direito público, etc (Derrida, 2003, p. 43).

Por isso, o objetivo aqui é refletir sobre a hospitalidade, a alteridade e as manifestações destes conceitos no romance *Salón de belleza* de Mario Bellatin. A narrativa apresenta pelas ações da protagonista uma preocupação com questões como hóspede, estrangeiro, hospitalidade, alteridade. Além disso, há evidências no romance de que o Estado não se preocupa com a hospitalidade e passa a funcionar como um dos maiores obstáculos para tal.

Nos livros de Bellatin estética caminha juntamente com a ética, ou melhor, sua estética está subordinada a um compromisso ético. Em *Salón de belleza*, a questão ética mais pungente está relacionada à alteridade. Os indivíduos respeitam o outro, suportam ou são obrigados a suportar pelo advento do Estado ou das leis. A narratividade presente em *Salón de belleza* retrata uma situação extrema de necessidade de convivência, uma enfermidade que se transforma em uma epidemia. Esta trama gera uma tensão entre os

infectados e os não infectados, entre a doença e o medo, entre a convivência e o preconceito. O afastamento das pessoas infectadas só se faz necessário pela presença do medo e do preconceito que impera naquela cidade.

O local em que funciona o salão se encontra perceptivelmente na periferia de uma cidade sem nome, em que vivem também as personagens sem nome. Nesta área há a presença de criminalidade e de intolerância contra homossexuais, caracterizada pelo grupo de *los Matabros*. Contudo, estas ameaças não alteram o funcionamento do salão, mas prejudicam as saídas do protagonista em busca do prazer.

Os ataques dos homofóbicos membros do Bando de los Matabros ocorrem corriqueiramente e a intervenção de instituições de segurança pública para coibir estas ações é nula. Muitas vítimas terminavam mortas após estes atos criminosos e outras buscavam auxílio em hospitais onde sofriam de um descaso caracterizado pelo atendimento realizado por pessoas preconceituosas. Em alguns hospitais o descaso era tamanho que nem ao menos atendiam estas vítimas pelo medo de estarem infectadas.

Tal vez salvarme de un encuentro con la Banda de los Matabros que rondaba por las zonas centrales de la ciudad. Muchos no sobrevivían a los ataques de esos malhechores, pero creo que si después de un enfrentamiento alguno salía con vida era peor. Muchas veces no querían recibirlos por temor a que estuviesen contagiados. Desde entonces me nació la compasión de recoger a alguno que otro compañero herido que no tenía dónde recurrir. (Bellatin, 2005, p. 28)<sup>97</sup>

A origem do Moridero está justamente ancorada neste descaso das instituições públicas no trato com os homossexuais. É por causa deste descaso que o protagonista adquire a sensação de desconfiança com qualquer instituição pública, religiosa ou de organização não governamentais. Em vários momentos é possível perceber a tentativa de afastamento dos mais diferentes representantes destas instituições: médicos, enfermeiras, policiais, amigos, família, curandeiros, irmãs de caridade. De algumas instituições o diretor do Moridero só aceita algumas doações, porém o medo de que

---

97 Talvez salvar-me de um encontro com o bando dos Matabros que rondava pelas zonas centrais da cidade. Muitos não sobreviviam aos ataques desses malfeitores, mas creio que se depois de um enfrentamento o que saía vivo era ainda pior. Muitas vezes não queriam recebê-los por temor que estivessem doentes. Desde então me nasceu a compaixão de recolher um ou outro companheiro ferido que não tinha a quem recorrer (Bellatin, 2005, p. 28).

qualquer organização pública ou não venha a coordenar e alterar as regras do espaço do salão é tão grande que beira a obsessão.

La primera vez que acepté a un huésped, lo hice a pedido de uno de los muchachos que trabajaba conmigo. Ya señalé que antes habíamos dado cobijo a una que otra persona herida por las Bandas de los Matabros o de asaltantes que merodeaban por la ciudad, pero en esas ocasiones se había tratado sólo de alojamientos temporales. (Bellatin, 2005, p.42)<sup>98</sup>

O Moridero surge, então, diante de uma necessidade. No primeiro momento uma necessidade particular: a urgência de cuidar de homossexuais afetados por uma terrível e incurável enfermidade. O narrador-personagem inicia sua carreira no Moridero ajudando seus amigos que também foram atingidos pela epidemia. Com o passar do tempo e o aumento do número de pessoas atingidas, ele passa a receber um número cada vez maior de homens em seu espaço. O aumento do número de moribundos provoca também o aumento de suas responsabilidades. As vidas dos moribundos passam a estar sob seus cuidados e dada a importância de sua função o compromisso que antes era pessoal passa a ser ético. A passividade do Estado que não toma nenhuma atitude para buscar uma solução científica para o mal, uma possível cura, ou uma solução social de remediar as consequências deste mal, acolher os doentes em um local apropriado pode ser verificada em diversos momentos. O Estado ignora a existência dos enfermos e abre espaço para ações de violência e de repúdio aos acometidos pela enfermidade. A força policial surge como meio para manter a situação de tensão entre os doentes e os preconceituosos não afetados pela doença. A polícia além de não garantir a proteção dos indivíduos, ainda acaba por questionar o funcionamento do espaço do Moridero, buscando encontrar algum documento que autorize a existência daquele local, os policiais falam de um tal *código sanitário* que acaba amedrontando o protagonista.

A transformação do protagonista também ocorre após seu contato com a doença. Antes mesmo de estar infectado, ele percebe a necessidade e a responsabilidade de cuidar dos outros doentes – Afinal, caso ele não fizesse quem faria? O descaso e total aversão da sociedade pelos doentes sobrecarrega o diretor do Moridero aumentando ainda mais suas obrigações. “Antes no me habría preocupado el futuro del Moridero tras

---

<sup>98</sup>A primeira vez que aceitei um hóspede, o fiz a pedido de um dos colegas que trabalhava comigo. Já disse que antes havíamos dado abrigo a uma pessoa ferida pelo bando dos Matabros ou de assaltantes que rodeavam a cidade, mas nessas ocasiões tinha se tratado somente de alojamentos temporários (Bellatin, 2005, p.42).



mi desaparición. Habría dejado que los huéspedes se las arreglaran solos. Ahora, sólo puedo pedir que respeten la soledad que se aproxima” (Bellatin, 2005, p.53). Ele se transforma devido sua função, adquire um grande teor de responsabilidade e até mesmo pode ter sido infectado pela doença pelo contato tão próximo com os infectados.

Tampoco tengo fuerza ya para salir a buscar hombres en las noches. Ni siquiera en verano, cuando no es tan desagradable tener que vestirse y desvestirse en los jardines de las casas cercanas a los puntos de contacto que se establecen en las grandes avenidas. (...) Tengo que regentar este Moridero. Debo darles una cama y un plato de sopa a las víctimas en cuyos cuerpos la enfermedad ya se ha desarrollado. Y lo tengo que hacer yo solo. (Bellatin, 2005, p.31)<sup>99</sup>

O Moridero constitui um espaço marginal à medida que, talvez, seja o único estabelecimento exercendo a função de hospedar os homens acometidos da fatal enfermidade, todavia, não é marginal no sentido de que existe sem a ciência do Estado. O conhecimento da existência desse espaço é público, por isso o grande número de pessoas que o procuram e de instituições que oferecem auxílio para seu funcionamento. Há um determinado pacto entre o Estado, que não fornece o atendimento adequado para os doentes, e o Moridero que oferece os cuidados e mantém os doentes presos e afastados do convívio social - o que é conveniente para o Estado e para manter a *ordem pública*.

Para que funcione é necessário que o Moridero tenha algumas regras que controlem o seu funcionamento. Em alguns momentos é possível perceber que O protagonista se encontra em dilemas, tal como ocorre no momento em que reflete sobre a possibilidade de infringir suas próprias regras. Há um embate entre o seu lado emocional, os princípios de caridade e o seguimento de suas próprias leis criadas para reger o funcionamento do Moridero. Esta situação ocorre no momento em que precisa negar atendimento às mulheres e às crianças. E esta negação é um dos motivos que

---

<sup>99</sup> “Também já não tenho forças para sair pela noite à procura de homens. Nem sequer no verão, quando não é tão desagradável ter que vestir-se e desvestir-se nos jardins das casas próximas aos pontos de contato que se estabelecem nas grandes avenidas. (...) Tenho que gerenciar este Moridero. Devo dar cama e um prato de sopa para as vítimas em que a doença já atacou seus corpos. E preciso fazer sozinho” (Bellatin, 2005, p.31).

provocam a ira dos cidadãos que vivem próximo ao espaço, ou talvez, uma das desculpas utilizadas por este grupo de pessoas que só quer se ver livre dos moribundos.

Na narrativa há a descrição de um mundo em que as pessoas são constantemente desumanizadas, seja pela situação em que vivem, seja também pela reação perante outras pessoas. A esfera social em que vivem impelem estes seres a encontrar na frieza uma forma de defesa. Num mundo em que há o risco constante da infecção por uma doença mortal e incurável, em situações de violência, de coisificação e animalização do ser humano, de falta de esperança – que beleza poderia surgir nesta situação. Porém até mesmo neste espaço há pessoas que se destacam no trato com as outras. O que antes era uma atitude isolada de cuidar dos amigos passa a ser exemplo de humanidade, de cuidado de pessoas que não se conhece e que não se tem nenhuma ligação – um compromisso ético. O que faz com que seja retomada a epígrafe do romance: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”<sup>100</sup> (Kawabata Yasunari in Bellatin, 2005, p.25)

Ainda que não seja possível detectar a Hospitalidade absoluta - a que buscava Lévinas, há uma reflexão ou caminho delineado pelo narrador que almeja alcançar este estágio. Para aproximar o texto literário com as reflexões filosóficas é necessária a abordagem de pensadores que refletiram sobre ética, estética e política. Utilizarei para esta reflexão Derrida e os pensadores que ele próprio seleciona para tratar a questão. Para Derrida a hospitalidade é um tema inserido no contexto ético-político de uma *democracia por vir*. Para chegar a esta constatação, ele parte de Kant que pensa a hospitalidade enquanto visitaçao, o caso do estrangeiro, e de Lévinas que apresenta a mais radical das versões pensando a hospitalidade absoluta.

A reflexão sobre a hospitalidade já é apresentada em versículos bíblicos do antigo testamento e na *Odisseia* de Homero. Em Platão, a questão está presente na fala de Sócrates, principalmente em *Apologia de Sócrates*, quando se refere a si mesmo como estrangeiro. Diante da acusação, Sócrates se declara um estrangeiro por não compartilhar da mesma linguagem utilizada por seus inquiridores, ou seja, a linguagem do direito, dos argumentos utilizados em sua defesa ou em sua acusação. Sendo assim, o primeiro obstáculo que deve ser superado pelo estrangeiro é o da fala – estrangeiro é

---

<sup>100</sup> “Qualquer classe de inumanidade se converte, com o tempo, em humana”.

aquele que fala de modo estranho (Derrida, 2003, p.15). Porém, maior atenção será aplicada à noção que começa a ser desenvolvida no período histórico conhecido como *Ilustração*.

No século XVIII, houve uma busca obsessiva pela reflexão sobre questões básicas da filosofia, sobretudo ética e moral, relacionadas com a estética – por isso esta época ficou conhecida como *Século da moral*. O período *Iluminista* objetivava elevar a humanidade à maioria da razão, as reflexões filosóficas de Kant perseguem este objetivo comum. Ao alcançar este estágio já não seria necessária a presença de tutores, o ser alcançaria a capacidade de refletir, agir e responder por suas próprias ações de forma racional. O que ainda depende de tutores é o único culpado por sua menoridade por aceitar tal situação. A busca por esclarecimento é algo para fazer só e que cada um passa a ser responsável por si. De acordo com Kant:

O Esclarecimento [Aufklärung] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. Sapere aude! Tem coragem de fazer uso do teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento [Aufklärung] (Kant, [1784] 1985, p.100).

A partir da questão do esclarecimento, *Sapere aude* ou *Ouse saber*, outros problemas passam a ser revisados. Ética, Moral, Estética, Política passam pelo crivo dos pensadores da época da *Ilustração*. A Hospitalidade é crucial para este capítulo por envolver outras questões e por estar entre Ética, Moral e Política. O principal desafio está em equacionar os desejos e direitos individuais com os coletivos. Problemas éticos, morais e políticos surgem justamente do desequilíbrio entre o que é para si e o que é para todos.

O homem tem uma inclinação para associar-se porque se sente mais como homem num tal estado, pelo desenvolvimento de suas disposições naturais. Mas ele também tem forte tendência a separar-se (isolar-se), porque encontra em si ao mesmo tempo uma qualidade insociável que o leva a querer conduzir tudo simplesmente em seu proveito. Esperando oposição de todos os lados, do mesmo modo que sabe que está inclinado a, de sua parte, fazer oposição a outros. Esta oposição é a que [...] o leva [...] a proporcionar-se

uma posição entre companheiros que ele não atura, mas dos quais não pode prescindir. (Kant, 2004, p. 8)

É diante deste desafio do conflito entre as necessidades individuais e as coletivas que Kant formula sua proposta de paz perpétua e a base do pensamento do *direito das gentes*. A *Paz Perpétua* é o trabalho de Kant em que é possível observar com maior clareza o seu projeto de conectar ética, direito, moral e política. Este projeto está profundamente relacionado com a ideia de um cidadão do mundo ou cosmopolita, pois a paz é impossível sem que seja desenvolvida a questão da hospitalidade ou a relação entre os Estados e todas as questões que estão envolvidas: soberania, tratados, dignidade humana, cosmopolitismo, direito de intromissão. Como aceitar o outro, pensado aqui como o estrangeiro, em casa? Impor limites ou não? Como se dará a comunicação?

O termo hospitalidade, em qualquer definição básica de dicionários, significa acolher, receber um hóspede. O ser gentil e hospitaleiro especializa-se no ato de receber o que é estranho, o que não é da família. Contudo, quando a questão é abordada pelo âmbito do direito e do Estado, o ato de acolher adquire uma complexidade difícil de lidar. Por isso, Derrida recorre aos diálogos platônicos (com atenção maior à *Apologia de Sócrates*) para abordar outros conceitos que estão relacionados com a hospitalidade: a língua do hospedeiro, o hóspede como estrangeiro. Eis que surge a problemática relação, até certo ponto antagônica, entre a lei da hospitalidade e as leis da hospitalidade<sup>101</sup>. Será que seria hospitaleiro exigir que hóspede tenha uma língua comum a nossa? Eis o que afirma Derrida:

Ele [o estrangeiro] tem de pedir a hospitalidade numa língua que, por definição, não é a sua, a língua que o dono da casa lhe impõe, o hóspede, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc. Este impõe-lhe a tradução na sua própria língua, e é a primeira violência. A questão da hospitalidade começa aí: deveremos nós pedir ao estrangeiro para nos compreender, para falar a nossa língua, em todos os sentidos deste termo, em todas as suas extensões possíveis, antes e a fim de o poder acolher em nossa casa? Se ele já falasse a nossa língua, com tudo o que isso implica, se nós partilhássemos já tudo quanto se partilha com uma língua, seria o Estrangeiro ainda um Estrangeiro e poderíamos nós falar a seu respeito de asilo ou de

---

<sup>101</sup> A antinomia lei/leis da hospitalidade, de acordo com Derrida ([...] a lei tem necessidade das leis que, no entanto, a negam, ameaçam-na... [Derrida, 2003, p. 71]), é irresolúvel e até mesmo passa a ser característica *sine qua non* desse dever moral.

hospitalidade? É um paradoxo que vamos ver precisar-se (Derrida, 2003, p. 36).

O Estado em defesa às suas fronteiras necessita criar normas legais que legislam o comportamento adequado para a recepção do *estrangeiro* e como este deve agir no país hospedeiro. O primeiro imperativo é a língua que deve ser comum, sendo assim, o hóspede deve conhecer e comunicar-se na língua de quem o hospeda até mesmo para poder tomar conhecimento de seus deveres e para exigir seus direitos. Outro imperativo é o fato de ao tentar cruzar a fronteira, o estrangeiro deve ser inquirido sobre seu nome, documentação, objetivos de sua visita.

Daí nasce o questionamento de que a hospitalidade absoluta é um exercício de alteridade também absoluta, incondicional. Até mesmo, por esse motivo, ela é impossível de ocorrer no Estado de direito. Se ao inquirir o estrangeiro, este responde de forma adequada às minhas perguntas e lhe é permitida a entrada, o estrangeiro deixa de ser um *outro* para ser um *como*, um semelhante. Deixa de existir alteridade incondicional quando passo a ver o outro como um semelhante, pois esse só adquirir a condição de semelhante a partir do momento que aceita minhas imposições, minha língua, minhas regras.

(...) o outro, o estrangeiro, aquele que não fala a minha língua e cuja língua também não falo, traz a questão da tradução. Somos todos desterrados em nossa própria terra, carregando nossas línguas que nos envolvem como uma pele. Babélicos somos todos. E como viver em Babel? (Derrida, 2005, p. 54).

Ampliando o conceito de língua para o de linguagem é possível pensar que um comportamento, um costume, status, ethos, os frames, a classe social, constituem um conjunto de fatores e características que deverão ser adquiridas pelo estrangeiro até que se torne um comum. O estrangeiro não necessita ser de outro território geográfico ou falar outra língua. O estrangeiro é o estranho. Em *Salón de belleza*, os estrangeiros são os homossexuais, os travestis e os doentes para a sociedade. E para o diretor do Moridero, os estrangeiros são os hóspedes (que antes eram os amigos e amigos de amigos) no primeiro contato, as instituições de caridade, os religiosos, o Estado.

No Moridero, todos são iguais, são semelhantes. Isto por que no momento em que chegaram foram inquiridos, selecionados e se submeteram às regras impostas pelo

diretor do espaço. É tanto que os que não são adequados para o espaço não passam da porta e inclusive os que já atravessaram o umbral podem ser castigados caso transgridam alguma norma. No espaço do *salão* não há hospitalidade absoluta, pois há portas, janelas, fronteiras e diante destas há aquele que escolhe os que entrarão de acordo com critérios previamente definidos (homens que já estão manifestando a doença em seus corpos com marcas na pele). Assim também ocorre na sauna de costumes japoneses, é necessário seguir uma série de atos que são costume no local. E desta forma, também ocorre em diversos ambientes da sociedade, as ruas, as saunas, as instituições, os hospitais.

A impossibilidade de reconhecer nos Estados atuais uma defesa da Hospitalidade incondicional gera a necessidade de criação de espaços que estejam ao mesmo tempo *dentro* e *fora* da soberania estatal. São espaços que surgem diante da demanda e que funcionam na clandestinidade devido ao ato de *fechar os olhos* realizado pelos governos - o Estado e a sociedade fingem que não veem estes locais. Assim é o Moridero que acolhe os indivíduos que não são mais aceitos no seio da sociedade - os doentes marginalizados são os *hóspedes* que são considerados *intrusos* (*hostilis*) em outros espaços. Derrida trata estes espaços como *ciudades-refúgios* e os considera essenciais. Essencial também é a necessidade desses espaços possuírem a autonomia de funcionamento e que não sejam tutelados por outras instituições, por isso no Moridero não são aceitas as intervenções de outras instituições que não sejam as voltadas para simples doações. Estes refúgios devem ser:

(...) tão independentes entre elas e independentes dos Estados quanto possível, mas *ciudades-refúgios*, contudo, aliadas entre elas segundo as formas de solidariedade a inventar. Esta invenção é tarefa nossa; a reflexão teórica ou crítica é indissociável das iniciativas práticas que começamos e que já temos êxito em fazer funcionar na urgência. Quer se trate do estrangeiro em geral, do imigrante, do exilado, do refugiado, do deportado, do apátrida, da pessoa deslocada (tantas categorias a distinguir prudentemente), convidamos essas novas *ciudades-refúgio* a mudar de direção a política dos Estados, a transformar e a refundar as modalidades de pertencimento da cidade ao Estado [...], ou nas estruturas jurídicas internacionais ainda dominadas pela regra da soberania estatal, regra intangível ou talqualmente suposta, mas regra também cada vez mais precária e problemática. Isto não pode e não deveria mais ser o horizonte último das *ciudades-refúgios*. É possível? (Derrida, cit. In. Solis, 2009, p. 10).

Por este motivo, um dos maiores medos do protagonista é que o Moridero seja alterado após sua morte. Principalmente, no quesito esperança que só faz aumentar a angústia dos doentes. Seja a esperança proporcionada pela ciência com os remédios, seja a esperança oferecida pela igreja. Por isso, a proibição da entrada no Moridero de remédios ou de artigos religiosos. Este posicionamento possui profunda relação com a filosofia de Nietzsche presente, principalmente, no livro *O anticristo*. Entre as opções de coordenadores do espaço do salão após a morte do protagonista, as instituições que mais o amedrontam são as cristãs. O medo de que as irmãs de caridade se apossam de seu Moridero é extremo. O medo de que a dita *bondade cristã* venha a criar esperanças com o fantasma da fé é extremo. Justamente com a fé poderá vir também outros valores cristãos que na opinião do protagonista são discursos vazios que só servem para prolongar o sofrimento dos doentes. A exclusão da religião no espaço do Moridero não possui qualquer relação com algum tipo de ódio do narrador para com o discurso religioso. A sua atitude está amparada em uma lógica pragmática, a religiosidade não solucionaria o mal e, além disso, poderia trazer falsas esperanças, intensificando assim a angústia dos moribundos. Deste modo, o que aparenta certa frieza da protagonista constitui na verdade uma de suas faces mais humanas, poupar aqueles indivíduos de um discurso vazio que poderia intensificar suas tristezas. As possibilidades de coordenação do Moridero após a sua morte não agradam, a alteração de suas regras com certeza ocorrerá. Por isso, o diretor pensa seriamente em duas alternativas extremas: incendiar o espaço do salão<sup>102</sup> juntamente com todos os hóspedes, alternativa que descarta por ser *pouco original* (Bellatin, 2005, p.50), ou inundar todo o salão até transformá-lo em um imenso aquário, alternativa descartada por ser considerada *absurda*, esta alternativa também reflete à passagem bíblica do dilúvio (Bellatin, 2005, p.50). Porém, crucial para o protagonista é que os rastros da existência deste espaço, da função exercida por ele, e de sua própria vida sejam apagados.

Levinas propõe que hospitalidade absoluta é alteridade absoluta, reconhecer no outro, um outro de mim mesmo e portanto, recebê-lo independente das condições em que chegue, sem ao menos conhecer o seu nome ou ver seus documentos. Hospedar é

---

<sup>102</sup> O ato de incendiar o salão é uma possível referência a Babilônia que de acordo com a Bíblia em *Apocalipse*, cap. 18 é considerada “A grande, A mãe das meretrizes e das abominações da terra” e que teve sua queda e se tornou morada de demônios, esconderijo de toda ave imunda e odiável e que, portanto, deveria ser queimada.

também, neste sentido, arriscar-se. A hospitalidade em Levinas é, então, um dever moral, antes, além ou aquém da norma, da lei. Ela constitui para ele um campo do domínio ético e teológico e não do direito em si. No aspecto do nome seria possível afirmar que no Moridero este preceito ocorre, não conhecemos os nomes das personagens, todos são chamados de hóspedes. Esta atitude de não nomear os hóspedes, ainda que pareça uma atitude fria, é na verdade um ato ético de não singularizar os indivíduos de não os distinguir por nome ou classe social.

Em Derrida, hospitalidade incondicional constitui um dever moral para com o outro, e é considerada pelo autor a verdadeira forma de hospitalidade. Ela passa, assim, a ser um exercício extremo e absurdo, pois impossível, de alteridade. Para Derrida (2003, p. 73), “a lei incondicional da hospitalidade, se se pode pensar nisso, seria então uma lei sem imperativo, sem ordem e sem dever”. Ela deve ser oferecida a qualquer indivíduo e “ela não é mais graciosamente oferecida para além da dívida e da economia, oferecida ao outro” (Derrida, 2003, p. 75).

Entre uma lei incondicional ou um desejo absoluto de hospitalidade, de um lado, e, de outro, um direito, uma política, uma ética condicionais, existe distinção, heterogeneidade radical, mas também indissociabilidade. Uma requer, implica ou prescreve a outra. (Derrida, 2003, p.129)

Esta hospitalidade existe sem a necessidade de convite e sem que o hóspede seja obrigado a seguir minhas regras, meus costumes, minha linguagem. Contudo, o absurdo se estabelece no momento em que o indivíduo se dá conta da impossibilidade prática da lei da hospitalidade em sua forma absoluta, incondicional. Impossível, mas não utópica, impossível, mas não desnecessária. A lei não pode renegar as leis.

Lei paradoxal e perversa: que consiste na constante colisão entre a hospitalidade tradicional, a hospitalidade em sentido corrente, e o poder. Esta colisão é também o poder na sua finitude, a necessidade, para o hospedeiro, para aquele que recebe, de escolher, eleger, filtrar, de seleccionar os seus convidados, os seus visitantes ou os seus hóspedes, aqueles a quem decide dar asilo, direito de visita ou de hospitalidade. Não há hospitalidade, em sentido clássico, sem soberania do si sobre a sua própria casa, mas como também não há hospitalidade sem finitude, a soberania não pode exercer-se senão filtrando, escolhendo, excluindo e violentando, portanto. A injustiça, uma certa injustiça, um certo perjúrio mesmo, começa imediatamente, desde o limiar do direito à hospitalidade (Derrida, 2003, p. 53).



Em *Lições de Ética* de 1784 e na *Metafísica dos Costumes* de 1797, Kant já aborda a questão da hospitalidade que depois é retomada por Derrida. No trabalho de 1784, Kant se refere à hospitalidade com uma espécie de benevolência baseada em princípios morais. É um princípio moral que precisa ser colocado em prática para atender ao princípio dos deveres que cada um necessita ter para com o outro. Em sua *Metafísica dos Costumes* é possível observar de forma intensa e complexa a relação entre ética, moral e estética. O Homem para Kant é um fim em si mesmo e viver deve ser um constante exercício de virtuosismo (o que posteriormente será abordado por Schiller em suas *Cartas para educação estética do homem*). Kant defende o *dever de afabilidade*, um misto de Amor e respeito que deveria prevalecer entre os seres humanos. Seria, então, o exercício do Bem, o misto do exercício do amor, ou seja, a prática do bem e do exercício do respeito, ou seja, limitar meu ego, minha vaidade, não coisificar ou animalizar o outro em nenhuma hipótese. O virtuoso deve sempre buscar desenvolver a humanidade do humano em si e no outro por meio da proximidade propiciada pelo amor e da distância advinda do respeito. Esta busca de exercitar e desenvolver o humano nos seres está presente em todas as partes do romance *Salón de Belleza*, desde a situação em que as personagens são colocadas, o posicionamento do narrador que deixa de lado seus próprios impulsos e visa proporcionar um bem comum, até mesmo na citação inicial do livro está presente esta preocupação: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, em humana” (Kawabata Yasunari in Bellatin, 2005, p. 25). Entretanto, estas virtudes não devem ser praticadas para simplesmente *manter as aparências*, é essencial praticá-las não com sensações e sim com sentimentos para que se tornem, efetivamente, atos virtuosos – como o dever moral da hospitalidade.

Todos estes valores defendidos pela hospitalidade são importantes. Contudo, cabe refletir: Quem seria um bom hóspede? Quem faz com que os outros temam a hospitalidade? Quem mais ameaça o hospedeiro? A resposta seria o hóspede parasita, o que se utiliza do dever moral de hospitalidade com fins espúrios. Um exemplo prático aplicado por Kant seria o processo de colonização. Os que *visitam* com o objetivo de conquistar, satisfazer seus desejos, lucrar, cometer crimes, desrespeitar ou alterar os costumes estabelecidos pelo pai, pelo Estado, pela instituição hospedeira:

Se consideramos a conduta não hospitaleira que seguem os Estados civilizados do nosso continente, fundamentalmente os comerciantes, espantam as injustiças que cometem quando vão “visitar” outros povos e terras. Visitar é para eles igual que conquistar. América, as terras habitadas pelos negros, as ilhas de especiarias, El Cabo, eram para eles, quando as descobriram, países que não pertenciam a ninguém, com os nativos não contavam. Nas índias orientais – Indostan – sob o pretexto de estabelecer sedes comerciais os europeus introduziram tropas estrangeiras, oprimindo deste modo aos indígenas, promoveram grandes guerras entre os Estados daquelas regiões, fome, rebelião, perfídia, e todo um dilúvio de males que podem afligir a humanidade (Kant, 1983, P.9).

A hospitalidade incondicional ou a alteridade absoluta é extremamente transgressora por estar fora, além ou aquém da força de lei, do Estado e suas normas – por isso é paradoxal, aporética, contraditória e, portanto, impossível. Ela rompe com a soberania do Estado por estar mais preocupada com a soberania dos princípios éticos, pois a lei que garante os direitos do hóspede são anteriores às próprias leis que regulam o funcionamento do Direito. Ela está baseada nos costumes, na cultura, em valores fundamentais e de formação da humanidade.

(...) a lei da hospitalidade absoluta manda romper com a hospitalidade de direito, com a lei ou a justiça como direito. A hospitalidade justa rompe com a hospitalidade de direito; não que ela a condene ou lhe oponha, mas pode, ao contrário, colocá-la e mantê-la em movimento incessante de progresso; mas também lhe é tão estranhamente heterogênea quanto à justiça é heterogênea no direito do qual, no entanto, está tão próxima (Derrida, 2003<sup>a</sup>, p. 25).

Por isso, a noção de Hospitalidade absoluta, incondicional, não está baseada em noções jurídicas e políticas atuais, mas sim numa Democracia *por vir*. Esta não é uma democracia futura, uma nova Ordem política, um novo modelo político de Estado. A Democracia *por vir* é uma promessa, a razão do funcionamento das democracias que são empregadas na atualidade. Um dos requisitos para que esta Democracia se torne uma realidade palpável é o surgimento da Hospitalidade, da Alteridade. A partir do momento em que cada membro da sociedade se tornar cidadão do mundo, cosmopolita, e passar a respeitar o outro e reconhecer no outro o outro de si, a Paz Perpétua será concretizada e a Democracia surgirá sem a necessidade de ser mantida com a *força de lei*.

Então, quando falo de uma democracia por vir, não me refiro a uma democracia futura, a um novo regime, a uma nova organização de Estados-nação (ainda que isto possa ser desejável), mas quero dizer, com este por vir, a promessa de uma autêntica democracia que nunca se concretiza no que chamamos democracia. Isso é um modo de se prosseguir criticando o que hoje se dá em todo lugar em nossas sociedades sob o nome de democracia. Isso não significa que a democracia por vir será simplesmente uma democracia futura corrigindo ou aperfeiçoando as atuais condições das assim chamadas democracias. Significa, antes de tudo, que esta democracia com a qual sonhamos está ligada conceitualmente a uma promessa. A ideia de uma promessa está inscrita na ideia de democracia: igualdade, liberdade, liberdade de expressão, liberdade de imprensa – todas estas coisas estão inscritas como promessas da democracia (Derrida. In: Duque-Estrada, 2004, p. 244).

Por vir designa um projeto que não está limitado pelo conceito atual de *Democracia*. Da mesma forma podem ser pensadas a *Hospitalidade* ou a *Alteridade*, como algo *por vir*, um projeto, mas não uma utopia. Enquanto a concretização prática desse projeto não se torna possível, há a necessidade de manter as leis da hospitalidade. É por ser impossível que a hospitalidade não se encontra fechada, é um conceito em construção.

A lei da hospitalidade incondicional, a lei formal que governa o conceito geral de hospitalidade, aparece como uma lei paradoxal, perversível e perversora. Ela parece ditar que a hospitalidade absoluta rompe com a lei da hospitalidade como direito ou dever, com o “pacto” de hospitalidade. Para o dizer noutros termos, a hospitalidade absoluta exige que eu abra a minha casa (*chez-moi*) e que dê, não apenas ao estrangeiro (dotado de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, e que lhe dê lugar, que o deixe vir, que o deixe chegar, e ter lugar no lugar que lhe ofereço, sem lhe pedir reciprocidade (a entrada num pacto), e sem mesmo lhe perguntar pelo nome. A lei da hospitalidade absoluta manda romper com a hospitalidade de direito, com a lei ou a justiça como direito (Derrida, 2003, p. 40).

Acolher outro como hóspede seguindo os preceitos da hospitalidade incondicional é recebê-lo sem impor nenhuma condição. A não necessidade de impor condição ou questionar o nome ampara-se na consciência de que este que se recebe, independente de quem seja, ainda que estranho, é um comum. A acolhida do outro é condição necessária para que se dê de forma efetiva a performance. Acolher não se trata só de reconhecer no outro um semelhante, não se trata de uma alteridade parcial. A performance ocorre no momento em que o ser performer se expõe ao risco de: “Oferecer a quem chega todo o seu *chez-soi* e seu si, oferecer-lhe seu próprio, nosso próprio sem pedir a ele nem seu nome, nem contrapartida, nem preencher a mínima

condição” (Derrida, 2003, p. 69). Acolher não é o mesmo que tolerar e tolerância não é o caminho correto para se adquirir uma consciência hospitaleira. Derrida questiona a tolerância e os discursos que a defendem. Além disso, a tolerância está muito relacionada ao discurso religioso.

Não. A tolerância é na verdade o oposto da hospitalidade. Ou pelo menos o seu limite. Se alguém acha que estou sendo hospitaleiro porque sou tolerante, é porque eu desejo limitar minha acolhida, reter o poder e manter o controle sobre os limites do meu “lar”, minha soberania, o meu “eu posso” (meu território, minha casa, minha língua, minha cultura, minha religião etc.). [...] Nós aceitamos o estrangeiro, o outro, o corpo estranho até certo ponto, e desse modo com restrições. A tolerância é uma hospitalidade condicional, circumspecta, cautelosa (Derrida. In: Borradori, 2004, pp. 137-138).

Ao defender estes pontos extremos da questão de acolher o outro, Derrida se aproxima muito mais de Lévinas de que de Kant. Para Kant, a hospitalidade ainda está vinculada a um problema de Estado, já em Lévinas ela deixa de ser somente um problema ético e passa a compor uma tríade juntamente com o direito e a política. A abertura política e a Paz Perpétua (proposta por Kant) somente surgirá, em Lévinas, com a alteridade e hospitalidade absolutas. Isso se dá:

(...) porque para ser o que ela deve ser, a hospitalidade não pode pagar uma dívida, nem ser exigida por um dever: grátis, ela não “deve” abrir-se ao hóspede nem “conforme o dever”, nem mesmo, para usar ainda a distinção Kantiana, “por dever”. Essa lei incondicional da hospitalidade, se pode pensar nisso, seria então uma lei sem imperativo, sem ordem e sem dever (Derrida, 2003, p.73).

Hostis é um termo oriundo do latim *hosti-pet-s* ou aquele que pode acolher, o poder de decidir entre acolher ou não – o hospedeiro, mas também pode significar aquele que é acolhido – *hostis*, o hóspede ou o inimigo que chega como um estranho – *hostilis*. Ao hospedar o outro, o *paterfamilias* expõe ao risco sua própria autoridade e propriedade. O hóspede pode comportar-se também como um intruso e, a priori, qualquer hóspede é de certo modo um intruso, tal como alerta Nancy na abertura de seu livro:

El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad. Si ya tiene derecho de entrada y de residencia, si es esperado y recibido sin que nada de él quede al margen de la espera y la recepción, ya no es el intruso, pero tampoco es ya el extranjero. Por eso no es lógicamente procedente ni éticamente admisible excluir toda intrusión en la llegada del extranjero. Una vez que está ahí, si sigue siendo extranjero, y mientras siga siéndolo, en lugar de simplemente “naturalizar-se”, su llegada no cesa: él sigue llegando y ella no deja de ser en algún aspecto una intrusión: es decir, carece de derecho y de familiaridad, de acostumbriamiento. En vez de ser una molestia, es una perturbación en la intimidad... Recibir al extranjero también debe ser, por cierto, experimentar su intrusión. (Nancy, 2006, p. 11-12).

Por outro lado, o mesmo hóspede por vezes se sente como intruso - esta situação ocorre em todos os casos, até mesmo quando o hóspede é aguardado e acolhido da melhor forma possível. O olhar daquele que o hospeda é um olhar de desconfiança. Também pode ocorrer, e ocorre com frequência, que as imposições exigidas por aqueles que deveriam acolher são tantas e tão complexas ou perigosas que acabam por amedrontar o hóspede ou terminam colocando-o em situação de constante risco. Deste modo, há uma inversão do risco existente no processo de Hospitalidade.

(...) quando entramos num lugar desconhecido, a emoção sentida é quase sempre de uma indefinível inquietude. Depois começa o lento trabalho de familiarização com o desconhecido, e pouco a pouco o mal-estar se interrompe. Uma nova familiaridade se segue ao susto provocado em nós pela irrupção de outro (Derrida, 2003 A, p. 28).

Esta situação pode ser verificada no livro de Bellatin no momento em que o narrador adentra o espaço das saunas, ali, afirma o narrador, qualquer coisa pode ocorrer. Há a necessidade de se adequar às regras impostas no local. O mesmo ocorre quando os hóspedes adentram o espaço do salão, é necessário cumprir rigorosamente o conjunto de regras impostas para o funcionamento do local. A familiaridade somente passa a existir com a adequação do hóspede, do estrangeiro, às normas determinadas pelo *director* do *Moridero*.

A condição de hospitalidade que ocorre no livro de Bellatin em sua relação com o leitor é a de ipseidade, o livro deixa de existir enquanto objeto de sentido quando não há a relação com o leitor – o outro do livro e do autor. Iperseidade é uma exposição

extrema de corpos e entidades presentes no texto literário: o corpo do autor, o corpo do texto, os corpos das personagens, do narrador e do leitor. A hospitalidade do texto é dispor-se a aceitar as condições impostas pelo que vem, às alterações que o outro provoca. E ser hospitaleiro é expor-se ao risco e, portanto, efetuar o ponto alto da literatura performática que se arrisca em sua relação com o leitor, o outro. É também buscando a ipseidade que o cabeleireiro, protagonista e narrador do romance, se expõe ao outro, aos seus hóspedes e aceita as alterações sofridas em seu corpo e em sua personalidade - responsabilidade adquirida pela obrigação de cuidar dos outros, dos hóspedes. Os estilhaços presentes em sua narrativa impelem o leitor a tomar partido na construção do sentido. A obra de Bellatin funciona como uma espécie de estrutura, uma armadura que possibilita e necessita da entrada do interlocutor para que realmente faça sentido. A qualidade de armadura é a qualidade de ser habitável, de hospedar, que existe no texto bellatiniano. O autor defende a ideia de que as interpretações, os múltiplos significados encontrados pelo leitor é que darão razão de existir para sua literatura - ele chega a considerar as interpretações mais importantes que os livros.

No próximo capítulo partirei para a análise de um conteúdo mais formal da escrita performática presente no livro de Bellatin *Perros héroes*. Este elemento mais formal do texto se assemelha e até mesmo se confunde com a intermedialidade. Entretanto, a performance, tal como pode ser observada no texto bellatiniano, avança em elementos sensíveis que exploram o além da forma, conteúdos políticos que contestam a Ordem e propõem alternativas. Porém, esta abordagem da intermedialidade também avançará em pressupostos outros e não estará enjaulada pela análise estrutural.

#### 4 - O VISÍVEL E O LEGÍVEL EM *PERROS HÉROES* DE MARIO BELLATIN

##### I

Este capítulo objetiva refletir sobre os aspectos presentes no romance *Perros héroes* (2003) que poderiam estar relacionados com elementos próprios do estudo da intermedialidade e com partes específicas desta linha que serão definidas posteriormente (referência intermediária). Para defender a perspectiva escolhida neste plano são necessárias algumas considerações iniciais<sup>103</sup>.

O livro do mexicano Mario Bellatin possui um número pequeno de páginas e durante a leitura é possível perceber o intento do narrador em elaborar um roteiro que guie o leitor na construção de cenários. As indicações presentes na narrativa extrapolam o âmbito de uma mera descrição de imagens – a tese defendida na análise aqui proposta é de que a voz narrativa está preocupada em fazer uma concatenação de cenas, de quadros construindo assim uma série que só se torna possível pela presença performática do leitor. O papel da recepção neste caso é fundamental, até mesmo para que a obra analisada seja pensada pela perspectiva da intermedialidade, da referência intermediária. Ainda que existam imagens ao final do livro, estas poderiam ser apenas empregadas como suporte. Esta característica presente em *Perros héroes* pode ser compreendida mais efetivamente com a citação de Cluver abaixo:

Mas é preciso sempre recordar que os textos são, até certo ponto, construídos pelos seus leitores e pelo contexto em que são recebidos. Um texto verbal lido como um poema e o mesmo texto lido como letra de uma canção, e portanto integrado numa música, não são idênticos; uma ária ou uma abertura executadas separadamente num concerto não são os mesmos textos que são ouvidos como elementos integrantes de uma ópera inteira. Faz parte do programa de estudos interartes explorar estas distinções. (...) Nesta perspectiva, qualquer poema ou narrativa verbal, qualquer pintura ou dança e

---

<sup>103</sup> É importante ressaltar que a visão aqui defendida é uma das perspectivas válidas. Há outras leituras possíveis. Inclusive uma que pretenderei desenvolver em momento oportuno sobre as questões éticas e políticas presentes no romance objeto deste trabalho. Daí, a importância da obra bellatiniana, a maleabilidade e a plasticidade que ela proporciona ao leitor.

possivelmente também qualquer composição musical pode, num contexto apropriado, ser em si mesmo um objecto de estudos interarte (Cluver, 2001, p. 9)

Sendo assim, baseando-se no tipo de investigação, no objeto artístico escolhido e em características próprias deste<sup>104</sup>, a base teórica será a do campo da referência intermediária. Este tipo de relação de intermedialidade ocorre quando uma mídia em certa materialidade<sup>105</sup> apresenta elementos de outra(s) - um filme que apresenta elementos da literatura ou que apresenta trechos literários, um quadro em que a imagem apresente um livro, um poema que cite quadros ou como no caso do livro *Perros héroes* uma obra literária em que o narrador descreve fotografias.

É muito comum em obras literárias contemporâneas a citação a outras artes como uma forma comum, peculiar de referência intermediária. Isto ocorre quase sempre como alusão extra-literária com o objetivo de enriquecer, exemplificar ou ilustrar a literatura que utiliza este recurso. Porém, não é isto o que ocorre no caso específico da obra de Bellatin. A obra do autor mexicano não faz referência a uma fotografia específica, a uma imagem específica já reconhecida no campo das artes.

Há em *Perros héroes* a criação de imagens por meio de descrições – imagens que devem ser criadas pelo próprio leitor. Além disso, há um grande interesse da literatura bellatiniana em colocar-se nas fronteiras em encontrar os limites do fazer literário. O resultado é a percepção de uma angústia da obra diante de sua própria mídia: o papel, o livro. Este sentimento surge como reação a uma resistência, tal como é descrita por Gaudreault & Marion:

Qualquer mídia expressiva e, especialmente, uma mídia expressiva artística deve, então, ser moldada tendo em mente a resistência oferecida pela materialidade do meio de expressão escolhido. Por isso, o momento da

---

<sup>104</sup> A perspectiva de leitura alcançada nesta investigação surge por meio de observações feitas durante a leitura e pesquisa da obra. A sensação de estranheza, no primeiro momento, provocada pela leitura de *Perros héroes* surgia da necessidade de aparatos teóricos adequados. A descoberta do campo da intermedialidade e mais especificamente da referência intermediária facilitou o entendimento do romance e ampliou as possibilidades de interpretação.

<sup>105</sup> Em vários momentos do texto o termo “materialidade midiática” ou simplesmente “materialidade” será usado para designar o suporte utilizado para a exposição de determinada mídia (como por exemplo quadro/tela para a pintura, o livro/a página para a literatura, a tela para o cinema).



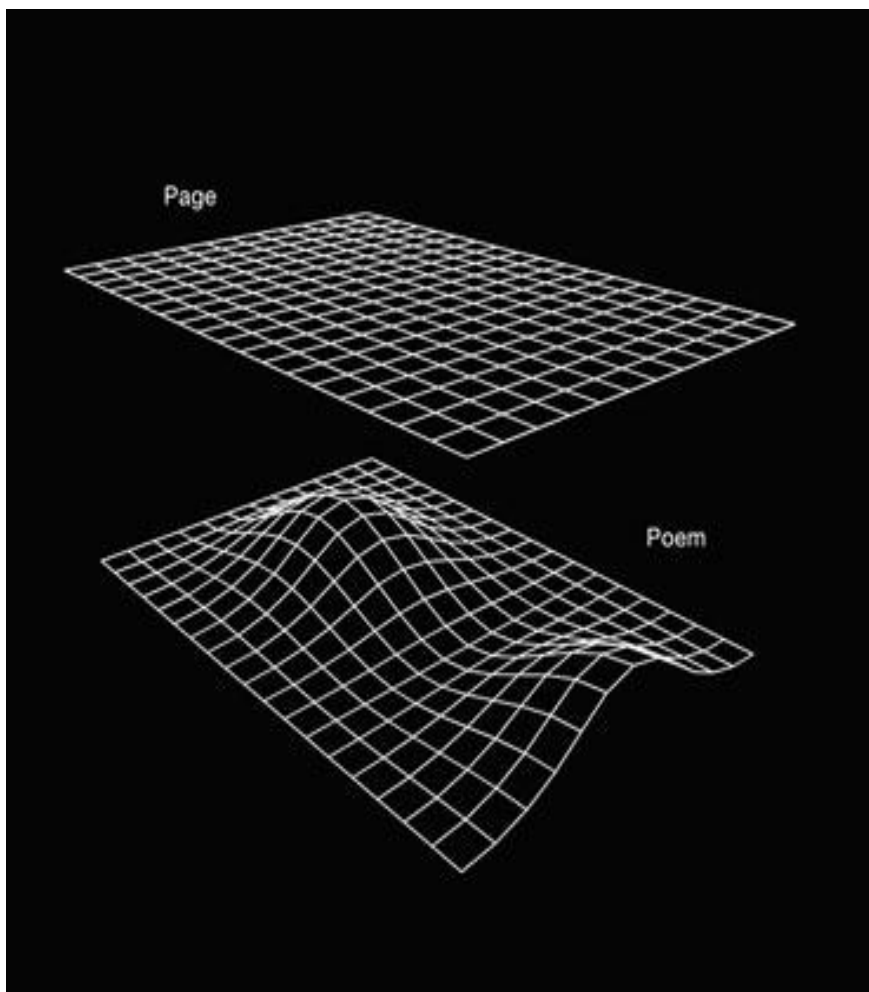
expressão é um encontro quase físico, uma luta corpo a corpo. No entanto, uma resistência não constitui um limite, porque a resistência também se configura em fonte e, até mesmo, em condição da criatividade. (Gaudreault; Marion, p.3)

O fenômeno que pode ser observado na obra do mexicano é a luta contra a resistência, um conteúdo que está a todo tempo tentando alargar os limites do próprio corpo. E, por isso é até complicado afirmar categoricamente que o livro de Bellatin é um romance. Também por isso, é possível perceber em sua narrativa a ambição de criar uma exposição de telas como forma de rebeldia aos limites impostos na literatura quando a dividimos em gêneros. O *transgênero* performático é a saída para as amarras impostas pela própria organização das mídias. Assim, a resistência pode ser incentivo e até mesmo razão de produções artísticas criativas, a limitação funcionando como estratégia de provocação e motivação. Um bom exemplo para perceber o que a literatura bellatiniana faz com a página é o cyberpoema<sup>106</sup> de Andrés Vallias<sup>107</sup> abaixo:

---

<sup>106</sup> Estou denominando esta poesia de cyberpoema sem aprofundar muito sobre o tema (sem a devida autoridade de um pesquisador dedicado ao tema). Há autores especialistas no assunto e que denominam esta utilização de recursos tecnológicos como tecnopoemas ou poesia eletrônica (Jorge Luiz Antonio faz algumas distinções entre o que ele define como sendo a Poesia Eletrônica (Poesia-programa; Infopoesia; Poesia-Computador; Poesia hipertextual e poesia hipermídia; Poesia-internet; Poesia interativa, colaborativa e performática; Poesia-código; Poesia migrante; Poesia performática híbrida. Disponível em [https://bdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/855/1/cibertxt2\\_17-34\\_antonio.pdf](https://bdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/855/1/cibertxt2_17-34_antonio.pdf), acesso em 12/07/2011)

<sup>107</sup> Andrés Vallias é brasileiro, nasceu em São Paulo em 1963. É designer gráfico, poeta e produtor de mídia interativa, começa a criar poemas visuais em 1985 sob influência de Augusto de Campos e Omar Guedes.



Andrés Vallias - *Nous n'avons pas compris Descartes*

Ainda assim é possível perceber que a tentativa de ser outro ou mimetizar suas características não é novidade, é uma técnica que pode ser utilizada até mesmo para definir a arte, por isso seria possível afirmar que em determinado nível toda arte apresente aspectos intermidiáticos. Até mesmo pelo fato de que a mimese está sempre presente.

Ademais, a mente humana é plurimidiática, o constructo mental produzido por nosso cérebro desconhece os limites entre configurações midiáticas – há palavras, textos, oralidade, músicas e há imagens, filmes, quadros. E pensando numa mimesis que fuja à representação, se faz necessário ampliar os limites da arte para fugir do teor

meramente representacional. Por isso, qualquer forma de interpretação de nossa realidade material, seja apreciando uma arte clássica ou de prestígio ou ouvindo e interpretando os sons do ambiente em que estamos, seja lendo um livro de literatura ou lendo uma bula de remédio – a todo tempo a mente está fazendo relações intermediárias das mais variadas formas possíveis, esta capacidade é o que comumente nomeamos como inteligência. Até mesmo as sinapses que ocorrem no funcionamento cerebral são relações intertextuais e intermediárias.

Talvez por isso, as formas “primitivas”<sup>108</sup> de expressões artísticas fossem plurimidiáticas. Na realidade este tipo de produção plurimidiática é fruto do processo natural, humano, de fazer artístico, reflexo da própria estruturação do nosso pensamento. Como Gaudreault & Marion afirmam: “O pensamento humano, no momento em que se ‘materializa’, sempre se defronta com o mundo da contingência. Não há verbo que se faça carne sem conflito no próprio processo da encarnação” (Gaudreault; Marion, p.1). Esta contingência surge da necessidade de reestruturação e de adequação da inspiração humana para a mídia que a receberá. Assim, o processo de transpor uma ideia para uma mídia seria uma espécie de tradução. E mais uma vez oportuna e iluminadora será a citação de Gaudreault & Marion:

Aqui encontramos a problemática fundamental e estritamente hegeliana da interação dos seres humanos com seus meios de expressão. Os seres humanos inventam meios e recursos expressivos ou técnicos que lhes permitam alcançar certa noção ou compreensão do mundo, mas esses meios também se mostram resistentes à intervenção humana e, desse modo, oferecem, como parte das confrontações específicas dessa resistência, possibilidades infinitas de criatividade. (Gaudreault; Marion, p.5)

Assim torna-se perceptível, após a afirmação de que é natural para o ser humano a construção cognitiva de estruturas plurimidiáticas, que toda tentativa de “pureza”, artistas que tentaram isolar sua arte de qualquer “contaminação” por outras artes e críticos que acreditavam que a produção artística deveria ser deste modo, é artificial e na maioria das vezes resulta em projetos frustrados.

Portanto, a referência intermediária, seja ela intencional ou não, surge como uma forma de abrandar o contato áspero da inspiração com o seu veículo, a mídia

---

<sup>108</sup> O termo primitivas está sendo usado no sentido de antigo, sem qualquer intenção pejorativa.

e o suporte necessário. A rigidez da escrita alfabética, horizontal e linear; do papel, do espaço físico da página, de sua textura, da forma livro com suas páginas sequenciais – tudo isso é limitação e também estímulo à criatividade do artista que escolhe esta entre outras materialidades midiáticas.

Ao trabalhar com outras mídias estes objetos artísticos extrapolam até mesmo o limite dos códigos impostos, gêneros, estilos, e tocam as fronteiras da própria mídia utilizada. É o que ocorre com *Perros héroes*, o autor joga com o contato da literatura com a fotografia por meio de características que serão apresentadas a seguir.

## II

Nesta parte do texto será levada em consideração a ordem de apresentação das configurações midiáticas apresentadas no livro de Bellatin. No primeiro momento será feita uma abordagem da referência intermediária sem utilizar como exemplos as imagens presentes em anexo denominado *dossier* ao final do livro. Somente após esta primeira parte o foco será direcionado para as relações entre o texto verbal e o visual.

O primeiro choque sofrido pelo leitor ocorre no momento em que ele se depara com a materialidade textual. Com poucas ações ou cenas e com muitas descrições, princípios como coesão e coerência são constantemente desprezados pelo autor. Além disso, o texto ocupa somente uma pequena parte do papel. Como no exemplo abaixo. A página 322 apresenta somente o texto aqui reproduzido e que está localizado na parte superior da lauda da obra.

Puede resultar un detalle curioso señalar que en la parte opuesta del cuarto se encuentra colgada una jaula con media docena de pericos de Australia. Al verlos, se desvanece la idea de que el ave de cetrería está amarrada de una de

sus patas por temor a que la devoren los perros. Parece que atando al ave se busca preservar la vida de los pericos. (Bellatin, 2005, p. 322)<sup>109</sup>

Posteriormente, ao final do livro, o leitor perceberá que o espaço vazio deixado pelo autor nas páginas possui uma função específica: o vazio deverá ser ocupado por imagens ou até mesmo cenas construídas pelo leitor-ideal. Este espaço representa o papel do *sujeito que lê* na construção do texto - o espaço de silêncio é maior que o que é ocupado pelos caracteres. Esta característica está em consonância com a posição de Márcia Arbex:

O espaço entre as figuras, esse “vazio pictural” adquire valor semântico e constitui uma “marca de inteligibilidade”, a representação de um espaço. (...) “um espaçamento da leitura”. Os espaços em branco assumem, com efeito, grande importância, como um “significante silêncio” envolvendo o texto, e têm por função destacar cada imagem poética: “o papel intervém a cada vez que uma imagem, por ela mesma, cessa ou surge, aceitando a sucessão de outras (...)”. Outra inovação é a visão simultânea sobre duas páginas (...). (Arbex, 2006, p. 26)

Frente a estes vazios a linearidade narrativa só pode ser mantida com auxílio do leitor e das imagens mentais produzidas por este. Ainda que existam no romance elementos que preservem sua narratividade: algumas poucas ações, personagens, narrador, espaço e tempo); a descrição é constante – seja de cenas, seja de quadros ou imagens do espaço físico e das personagens. As partes descritivas funcionam como frames.

Cabe ao leitor a função de estabelecer as conexões entre uma cena e outra, entre um quadro e outro. Sendo assim, faz-se presente o texto legível, materializado tipograficamente no corpo midiático, e o texto visível - criado pelo leitor por meio da interpretação semântica – tradução dos signos e orientações presentes.

Em *Perros héroes* os caracteres que deixam de preencher os espaços da página tentam refletir as múltiplas deficiências a que estamos constantemente

---

<sup>109</sup> Pode resultar um detalhe curioso acrescentar que na parte oposta do quarto se encontra pendurada uma gaiola com meia dúzia de periquitos da Austrália. Ao vê-los, desaparece a ideia de que a ave de falcoaria está amarrada por uma de suas patas por temor de que elas sejam devoradas pelos cães. Parece que mantendo presa a ave o objetivo seja de preservar a vida dos periquitos.

acometidos, como o próprio homem imóvel – personagem principal do livro<sup>110</sup>. Na produção bellatiniana há ausências físicas – de membros, partes do corpo, sentidos – e ausências não físicas – falta de caráter, de moral, de leis, de emoções que deverão ser preenchidas pelo leitor com suas imagens mentais<sup>111</sup>.

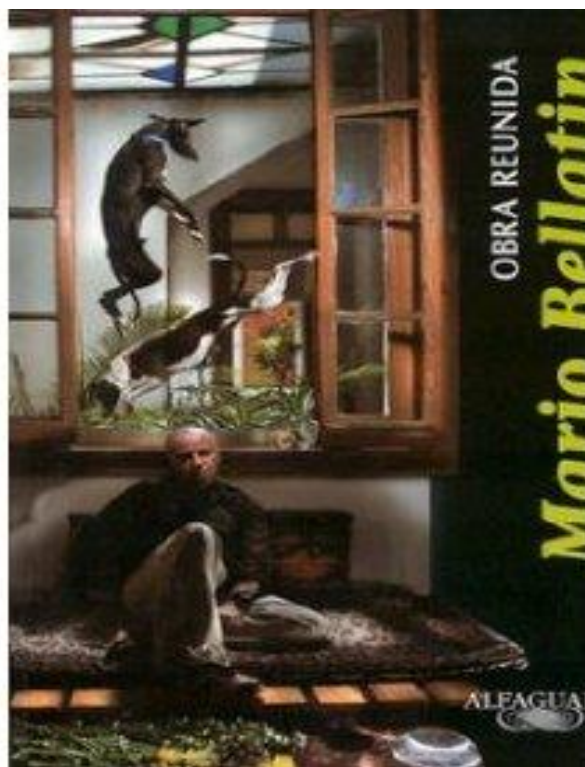
A própria presença de um homem imóvel como protagonista do romance - protagonismo pouco comum, diga-se de passagem, pode representar uma presença simbólica. Este homem que não pode mover-se por si só pode simbolizar a própria função do autor que possui muitas limitações: os limites impostos pelo gênero escolhido, pela mídia, pelo estilo empregado e outros impostos pela sociedade. Na capa de *Obra reunida*, o autor põe uma fotografia sua na presença dos cães, assim como o protagonista de seu romance.

---

<sup>110</sup> “Cerca del aeropuerto de la ciudad vive un hombre que, aparte de ser un hombre inmóvil – en otras palabras, un hombre impedido para moverse -, es considerado uno de los mejores entrenadores de Pastor Belga Malinois del país”. (Bellatin, 2005, p. 309)

“Perto do aeroporto da cidade vive um homem que, apesar de ser um homem imóvel – em outras palavras, um homem impedido de mover-se -, é considerado um dos melhores treinadores de Pastor Belga Malinois do País” (tradução minha)

<sup>111</sup> Imagens mentais são guiadas por aquilo que a antropologia denomina “filtros”. Contudo no romance analisado a interatividade com a criação e interferência do leitor sobre a obra são fundamentais para o entendimento da estrutura performática da narrativa.



No livro, há a ausência de personalidades bem definidas, as personagens não existem, não são pessoas, não têm vida, suas existências se limitam a meros fantoches nas mãos da voz narrativa e do próprio projeto autoral. O reino é da narração, quase sempre ditatorial de uma única perspectiva. Entretanto, o narrador de terceira pessoa – demiurgo não está muito interessado em ocupar o seu espaço. Ele assume a função burocrática de descrever, não chega a ser essencialmente uma câmera, todavia em algumas passagens ocupa função semelhante, o narrador é só uma voz, também não é uma pessoa, não possui uma personalidade, ele é mais uma máquina que reflete a realidade que está a sua frente.

O estilo do autor-modelo é bem sintético, utiliza poucos recursos, não há muitas pirotecnias narrativas, exploração de devaneios, confusão entre vozes. É como se a economia de detalhes fosse o foco. A construção do enredo não é tarefa autoral, o trabalho de construção se dá na recepção, negando-se assim a construir estratégias narrativas que transformem o leitor em um homem imóvel que possui como tarefa

apenas acompanhar com os olhos o desfile ininterrupto de caracteres. A performance literária é proporcionada por estratégias narrativas, ações ou omissões do narrador.

No livro de Mario Bellatin é possível observar a urgência da existência de um leitor “performer”: o leitor performer é o responsável pela configuração da narrativa seguindo os rastros deixados. A afirmativa anterior vai ao encontro da próxima citação de Cluver:

Mas o pressuposto anterior de que o significado está encerrado dentro do texto pela interação das suas estruturas internas foi minado pela reconsideração do papel do leitor relativamente ao domínio das regras do sistema (competência) e à activação dos códigos na construção de significados (performance). Hoje pensa-se que as regras inerentes aos sistemas de signos, e os próprios sistemas, não são estáveis, e que o poder dos textos de ditar os códigos a serem accionados na interpretação é, na melhor das hipóteses, limitado. Os constrangimentos que se colocam ao leitor (existem sempre constrangimentos) residem menos no texto do que nas "comunidades interpretativas" às quais ele pertence, e que tanto autorizam como delimitam as possibilidades de construir significados. (Cluver, 2001, p. 21)

A performance ocorre, pois a construção sempre ocorre no presente durante o ato de leitura. Ainda que a mesma pessoa repita a leitura, a interpretação não se repetirá – o texto será outro. O leitor-modelo é pressionado pelo autor/modelo (que na função de um orientador dá apenas indicações que direcionam a imaginação do leitor) a construir as cenas, os quadros e, por conseguinte, estabelecer conexões entre estes criando laços narrativos, coesão e coerência narrativas – frames. Esta necessidade fica nítida observando as duas páginas abaixo. No texto localizado na parte superior da página 311 de *Perros héroes*, depois do texto só há o espaço vazio de caracteres:

Nadie sabe si el enfermero-entrenador primero fue enfermero y luego entrenador, o viceversa, si antes fue entrenador y después enfermero. Se trata de un joven algo subido de peso que viste ropas deportivas un tanto desaliñadas. Más de una noche ha compartido la cama con el hombre inmóvil. Sobre todo cuando un dolor profundo atenaza una de sus piernas. (Bellatin, 2005, p. 311) <sup>112</sup>

---

<sup>112</sup>Ninguém sabe se o enfermeiro-treinador primeiro foi enfermeiro e logo treinador, ou vice-versa, se antes foi treinador e depois enfermeiro. Se trata de um jovem pouco acima do peso que veste roupas esportivas um pouco desalinhas. Mais de uma noite dividiu a cama com o homem imóvel. Sobretudo quando uma dor profunda afeta uma de suas pernas. (tradução minha)



O fragmento textual abaixo também se encontra deslocado no texto, a ocupação do espaço da página choca o leitor. A exploração do espaço em branco está em consonância com o restante do livro e com os recursos estilísticos utilizados pelo autor para provocar o receptor, para retirá-lo da inércia. O trecho abaixo está localizado na parte superior da página 312 e depois só há espaço vazio: “El hombre inmóvil asegura que no toda su vida mantuvo una quietud similar. Afirma que hasta hace unos años podía girar el cuello a uno y otro lado”. (Bellatin, 2005, p. 312) <sup>113</sup>

Não há relação (ligação) aparente entre as duas páginas apresentadas acima. Na realidade elas mais parecem legendas para imagens ausentes. Ao escrever parece ficar evidente a dúvida presente nesta afirmação. Isto, pois, na verdade, numa primeira leitura é esta a interpretação que se pode ter. Mas, posteriormente ao verificar as imagens percebe-se que a interpretação anterior não procede. Nem todas as imagens criadas pelo leitor aparecem no anexo *dossier*. Até mesmo as fotografias que possuem certa ligação com as descrições do livro não são nunca totalmente semelhantes àquelas que são criadas mentalmente. A citação/referência intermediária não ocorre diretamente ou explicitamente. Sendo assim, há uma relação de interdependência entre o visível e o legível, um não está de forma alguma subordinado ao outro.

Gaudreault & Marion afirmam que:

Uma ficção, portanto, é o resultado de três tipos de intervenção criativa: (1) uma intervenção em termos de invenção, o famoso *inventio* da retórica clássica, que gera os diversos elementos da história sendo contada; (2) uma intervenção que tem a ver com a organização, tendo ligação com a estruturação da história, que pode ser identificada com a *dispositio* da retórica clássica; e finalmente (3) uma intervenção no nível de expressão, por meio de uma mídia, dos elementos narrativos já “inventados” e “ordenados”. (Gaudreault; Marion, p.9)

A literatura bellatiniana está mais preocupada com a *dispositio*. A preocupação com a forma é evidente, o enredo da narrativa em si não traz grandes surpresas. A busca da montagem e da estrutura é tão forte que chega a calar a voz narrativa e impossibilitar a ocorrência de ações.

---

<sup>113</sup>O homem imóvel assegura que nem sempre se manteve em semelhante quietude. Afirma que alguns anos atrás podia girar o pescoço de um lado para outro. (tradução minha)

A construção é que infere complexidade ao evento narrado. Por isso, há dificuldade, exige-se mais do leitor-modelo, para absorver a obra e compreendê-la. Também há a complexidade do crítico/teórico em caracterizá-la como uma obra de arte com características intermediárias. Até porque, a relação intermediária ocorre “in absentia”/homoplásmica<sup>114</sup> e depende da recepção para que se concretize.

Daí também surge o transtorno do leitor diante da obra bellatiniana. As distorções, a instabilidade, o absurdo perturbam e o retiram do lugar comum. As características do projeto autoral observado na produção do autor mexicano apresentam semelhanças com as que Costa Lima atribui às artes modernistas:

As artes modernistas, ao privilegiar a autonomia das linguagens, destacam seus processos estruturais, constitutivos, em detrimento de seus temas. Desvelando seus fazeres, exaltando-os ao colocá-los em evidência, enquanto problematizam, pela autocrítica, pela indeterminação e instabilidade formal, a questão do significado, as artes tiram do limbo a noção de apresentação. Fazem isso refutando o conceito de representação, uma vez que se tornam inexecutíveis a unanimidade e a estabilidade da interpretação, num mundo oscilante, em face de um sujeito, ele próprio fraturado. Sujeito que se opõe ao clássico sujeito solar, o qual já encobria sua fratura, mas que se conceituava como um indivíduo que é origem e comando das próprias representações e cuja posição não está definida *a priori*, dependendo de variáveis contextuais (Costa Lima, 2000, p. 23).

A total ausência de certezas revela a fragilidade do sujeito e sua imobilidade, falta de comando, diante de sua própria vida. É interessante observar que a constatação por parte do sujeito da realidade apresentada na proposição anterior é motor que impulsiona a liberdade de produção e recepção de obras artísticas e de maior espaçamento de limites. É no momento em que o ser se reconhece frágil, fraturado, que passa a produzir narrativas fragmentadas e em diálogo profundo com outras artes. Esta realidade está representada no homem imóvel de Bellatin que “aparte de ser um homem imóvel, é considerado um dos maiores treinadores de Pastor Belga Malinois” e, além disso, mantém as outras personagens sob suas ordens. Trata-se, portanto, de uma tentativa de representar a percepção da fragilidade humana, a mutilação e nossa imobilidade cotidiana faz uso de uma estética que explora os silêncios, os vazios, a labilidade, o débil (porém existente) limite entre legível e visível.

---

<sup>114</sup> A ausência da imagem descrita no texto, na primeira parte do livro, sem visualizar o anexo “*Dossier instalación*” e não heteroplásmica (Vouilloux, 1986, pp.31-42).

### III

No livro *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Bellatin arquiteta uma personalidade singular – a personagem principal (Shiki Nagaoka) é um escritor e tradutor oriental que almeja buscar novas qualidades narrativas para a fotografia e traduzir a escrita ocidental para ideogramas. É possível verificar no trabalho de Nagaoka rastros do projeto autoral de Bellatin. Vários livros de Bellatin vão apresentar relações intermediáticas, relações entre escrita e imagens, referência a quadros e até mesmo a instalações, como no romance *El Gran Vidrio* relacionado claro com a obra homônima de Marcel Duchamp.

Os próprios livros revelam a hipótese acima. O começo de *Perros héroes* já evidencia a ambição do autor em estabelecer conexões interartes ou entre textos de diferentes configurações midiáticas - o subtítulo é *Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* – e a tentativa apresentada é a de criar uma alegoria. Evidente ambição também pode ser observada em seu romance *Flores* quando apresenta seu projeto de escrita:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara. (Bellatin, 2005, p. 377)<sup>115</sup>

No romance *Perros héroes*, o recurso estético que causa efeitos interessantes é a divisão. Há páginas em que existe somente o texto verbal e que já apresenta a referência intermediática construída pela recepção por meio de indicações

---

<sup>115</sup>Existe uma antiga técnica suméria, que para muitos é a antecedente da técnica de natureza morta, que permite a construção de complicadas estruturas narrativas baseadas em determinados objetos que juntos formam um todo. É deste modo que tratei de construir este relato, de certa forma alude à estrutura do poema Gilgamesh. A intenção inicial é que cada capítulo possa ser lido separado, como se fosse contemplação de uma flor. (tradução minha)

presentes. E há outras apresentadas na forma de anexo ao final do livro que são figuras, fotos, que remetem o leitor para as descrições presentes nas páginas anteriores. Como já poderia se previsto: as imagens podem ou não corresponder com as criações mentais do leitor. A relação intermediática que seria sutil, antes do conhecimento das imagens, torna-se inevitável ao final.



(Bellatin, 2005, *Perros héroes*)

A imagem acima foi retirada do anexo *dossier*, em algumas edições esta parte também recebe o sugestivo nome de *dossier instalación*. Em sépia a figura acima retrata o quarto da personagem principal do livro (“el hombre inmóvil”). Ainda que não seja muito nítida, a riqueza de detalhes da fotografia, mesmo que sejam fotografias que causam estranheza, que se apresentam desfocadas como se tivessem sido tiradas por descuido, é bem superior às descrições presentes no texto verbal.

O narrador, em sua descrição, apenas define a personagem como um homem imóvel que vive perto do aeroporto, grande treinador de pastor belga Malinois. Não há uma descrição física da personagem, a única coisa que tomamos conhecimento por parte do narrador é de sua deficiência, fora isso não sabemos a altura, cor da pele, dos cabelos. Até mesmo o perfil psicológico deve ser montado pela recepção relacionando características e ações do homem imóvel que são apresentadas precariamente em partes esparsas do livro. Desta maneira, há uma liberdade maior para as criações mentais do leitor.

A descrição dos ambientes também é sucinta - mais uma vez o texto bellatiniano preza por economia. Sabemos por meio do narrador que as paredes do quarto são verdes, que apresenta uma série de diplomas que certificam a destreza do homem imóvel em treinar os cães da raça “Pastor Belga Malinois” (os heróis - “perros héroes” - do título)<sup>116</sup>. É na descrição do quarto que descobrimos a presença de um elemento enigmático – um mapa da América Latina com indicações em vermelho marcando as cidades onde a criação desta raça específica de cachorros está mais desenvolvida. E o narrador afirma que ao observar este quadro algumas pessoas o relacionam com o futuro da América Latina<sup>117</sup>. Esta imagem também está registrada em fotografia apresentada nas últimas páginas do livro.

Apesar de toda esta estratégia que aproxima e relaciona o legível com o visível, a narrativa *Perros héroes* não está totalmente distanciada do logocentrismo. Ainda assim, há um paradoxo interessante na obra, pois, ao mesmo tempo em que representa a importância de caracteres, destacando a necessidade destes para que seja possível a criação mental das imagens, há uma relativização do seu poder quando a

---

<sup>116</sup>“Las paredes del cuarto están pintadas de verde. De ellas cuelgan diversos diplomas que certifican la asombrosa destreza que posee aquel hombre para entrenar perros de conducta tan difícil como los Pastor Belga Malinois”. (Bellatin, 2005, p. 313)

As paredes do quarto são verdes. Nelas estão colados diversos diplomas que certificam a assombrosa destreza que possui aquele homem para treinar cães de conduta tão difícil como os pastores Belga Malinois.

<sup>117</sup> En otra de las paredes hay un gran mapa de América Latina, donde con círculos rojos se encuentran marcadas las ciudades en las que está más desarrollada la crianza de Pastor Belga Malinois. Sólo a ciertos visitantes la presencia de este mapa los lleva a pensar en el futuro del continente. (Bellatin, 2005, p. 323)

Em uma das paredes existe um grande mapa da América Latina em que se encontram marcadas com círculos vermelhos as cidade em que está mais desenvolvida a criação de Pastor Belga Malinois. Somente para alguns visitantes a visualização deste mapa os leva a pensar no futuro do continente.

linguagem verbal é utilizada somente como meio para um fim que seria a visualização de cenas e quadros.

Deste modo, a referência intermediática é muito importante na construção do romance. Entretanto, ela não é empregada como mera ilustração – a complexidade encontrada na leitura do livro está no emprego da relação entre escrita/descrição e fotografia. As duas estão presentes no texto escrito, exigindo que o leitor crie imagens mentais, como as do grupo de fotografias que constam no anexo. Diante das limitações impostas por uma arte que possui como espaço uma página e como produto um conjunto de caracteres organizados de forma lógica, horizontal e da esquerda para a direita – Mario Bellatin encontra uma forma de driblar esta resistência sem almejar a transpor. E o jogo literário está justamente neste paradoxo entre meio, a mídia, o livro, a página, o papel e fim, a arte literária. Por isso, para concluir, é oportuna a citação de Barthes:

O paradoxo é que como o material se torna de certa forma seu próprio fim, a literatura é no fundo uma atividade tautológica, (...) o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar (...) fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? (...) o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lhe devolve como meio, e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. (Barthes, 1970, p. 33 – grifo do autor)

É nessa decepção infinita, da palavra que deseja a fotografia<sup>118</sup>, da letra que busca explodir os seus próprios limites, que surge uma página deformada, disforme - como as fotografias apresentadas ao final – desfocadas, aparentando acidentais. A obra de Bellatin não utiliza as *pirotecnias* dos recursos tecnológicos. O único recurso utilizado pelo autor é o livro, a página, a letra e pouquíssimos jogos estilísticos – uma palavra resume sua estética: a economia, até mesmo de caracteres. Mas, é na forma simples que surge o espaço virtual proporcionado pelo texto plástico e maleável que exige mais do trabalho do leitor. É a recepção que proporciona a terceira dimensão - autor, obra, leitor – 3D, e desfigura os limites do papel, alargando a página em proporções impensáveis, indetermináveis.

---

<sup>118</sup> A narrativa não pretende tornar-se pintura, mas a deseja.



## 5 - A ESTÉTICA DE CAMPOS DE CARVALHO

### 5.1 - Campos de Carvalho

Campos de Carvalho possui obra reduzida se avaliada em razão da extensão - são poucas obras e, além disso, seus livros possuem poucas páginas. São dois livros de pouca repercussão (*Banda forra*, 1941, e *Tribo*, 1954), seguidos de outros quatro reconhecidos (*A lua vem da Ásia*, 1956, *A vaca de nariz sutil*, 1961, *A chuva imóvel*, 1963, e *O púcaro búlgaro*, 1964). Os quatro últimos livros fizeram sucesso no meio intelectual pela abordagem da loucura, da morte, da sexualidade e por uma mirada autoral do *nonsense*.

A necessidade de trabalhar com Campos de Carvalho surge não só do interesse na qualidade de sua obra, mas também surge da sua presença pouco expressiva em compêndios de História da Literatura Brasileira. Ora figurando no grupo dos ‘outros narradores intimistas’ (*História concisa da literatura brasileira* - Alfredo Bosi), ora citado na gaveta de ‘Psicologismo e Costumismo’ (*A literatura no Brasil* - Antônio Olinto). Também surge em alguns raros momentos em citações mais longas (*História da literatura brasileira* - Massaud Moisés) na gaveta dos modernistas. Talvez isto se deva à dificuldade de se encaixar os quatro romances do autor em algum bloco da estante da literatura brasileira.

Em texto de 1989/dissertação de mestrado – UFSC, o prof. Alfeu Sparemberger já alertava para um problema relativo às pesquisas da ficção de Campos de Carvalho, o “(...) espaço restrito na história recente de nossas letras.” (Sparemberger, 1989, p.3). É com tristeza que me sinto obrigado a afirmar que a situação não mudou muito. Escrevendo seus primeiros romances nos anos cinquenta, ainda hoje a fortuna crítica sobre o autor ou sobre seus textos é tímida composta por poucos e esparsos trabalhos. Completando esta afirmação com a já longínqua afirmação de Sparemberger: “Insólita, pode-se concluir, é a presença de Campos de Carvalho na reflexão que se faz acerca da produção romanesca atual. (Sparemberger, 1989, p. 3).



A grande diversidade dos livros de Campos de Carvalho quando estes são relacionados com outros de nossa literatura nacional é notável. Por isso, seria difícil situá-lo em alguma época literária ou escola. Exatamente por este problema que muitos autores de antologias ou de pesquisas historiográficas da literatura brasileira não abordam a presença do autor ou a abordam de maneira insipiente e pouco produtiva. É interessante a relação que faz Sparemberger relacionando-o com mais de uma escola literária e com outros autores e épocas.

Segundo Sparemberger: a literatura de Campos de Carvalho seria “(...) pouco convencional e marcada pela audácia. Retoma certa coloquialidade buscada desde o Modernismo dos anos 20, fato que o filia a escritores com Mário e Oswald de Andrade”. (Sparemberger, 1989, p. 4). Esta filiação procede na medida em que se observa em seus livros a presença de algumas características comuns às ficções do movimento modernista: a fragmentação do romance, a instauração do insólito, a ironia (Sparemberger, 1989, p.4).

De acordo com Juva Batella, os livros de Campos de Carvalho causavam furor e até certo temor entre os anos cinquenta e sessenta quando foram lançados, pelo contexto das respectivas épocas. Entretanto, para o pesquisador, nos tempos de hoje a loucura apresentada na obra de Campos de Carvalho pode ser experimentada no cotidiano de qualquer pessoa. Por isso, insinua Batella, já não haveria motivo para se ter medo do escritor.

Contudo, a narrativa de Campos de Carvalho ainda assusta exatamente por haver muitos limites que necessitam ser questionados. E é exatamente em busca do questionamento da condição humana que o autor irá flertar com a estética libertadora do surrealismo, ou com ideias demolidoras como o existencialismo e o niilismo. Este conjunto estará presente nos quatro livros nos diálogos interiores dos narradores-personagens e em suas ações desenvolvendo questionamentos sobre o amor, a loucura e a morte.

Não é por mera coincidência que os seus quatro romances estejam narrados em primeira pessoa. A primeira pessoa propicia o desenvolvimento mais incisivo da crítica objetivada pelo autor. A crítica autoral contra a sociedade que massifica o indivíduo e o torna inerte pode ser aplicada com maior força utilizando como artifício o narrador-

personagem e também pelas personas utilizadas como protagonistas – o louco, o ex-combatente, o irmão apaixonado, o expedicionário – vozes que não estão interessadas em distanciar-se do fato narrado. Como efeito, a organização de seus romances fere o pacto ficcional quando se organiza de forma a frustrar o leitor e causar estranhamento não permitindo que ele se deixe levar pela narrativa – um efeito semelhante ao distanciamento brechtiano. O texto literário, desta forma, evidencia a sua própria incapacidade de representação.

O discurso do narrador-personagem nos quatro romances de Campos de Carvalho expressa o seu profundo desprezo contra os acomodados. Todo o esforço do narrador está direcionado à crítica contra a ingenuidade dos que conseguem dormir mesmo estando com os olhos abertos. E talvez, o grande obstáculo para que seus objetivos sejam alcançados sejam os hábitos. Algo que as pessoas seguem fazendo e que quando perguntadas do motivo só sabem responder que é assim e que sempre foi assim<sup>119</sup>. Por isso a obra de Campos de Carvalho ainda causa o espanto que surge da sua capacidade de retirar o leitor do marasmo, de um sonho/pesadelo do qual ele não tem a coragem necessária para acordar. Como afirma a personagem de *A lua vem da Ásia*.

Assombra-me (sempre me assombrou) ver a facilidade com que certas criaturas se recostam num travesseiro e caem logo num sono profundo, como se houvessem suicidado inteiramente, sem problema nenhum a resolver no dia seguinte. (Campos de Carvalho, 1995, p.40).

A princípio seus livros não revelam estranheza, não abundam os neologismos, há coesão e correção gramatical, tal como percebe Batella, sua escrita: “desenvolve-se no interior de uma sintaxe tradicional, que se comporta em vários momentos à portuguesa; suas frases não são feitas; sua escrita é escorreita e seu vocabulário, invulgar”. (Batella, 2004, p. 36). Entretanto, esta é uma estratégia de dissimulação que ilude o leitor. É no interior de sua escrita, na coerência que foge à empregada normalmente, é nos efeitos de sentido que percebemos o teor herético de sua literatura.

Há também nas obras de Campos de Carvalho um humor tão crítico que em alguns momentos surge um desesperador tom trágico. O riso em seus livros possui um

---

<sup>119</sup> A princípio pode parecer que a crítica aqui levantada esteja direcionada a todo e qualquer tipo de elemento tradicional. Mas não é esta a intenção. A motivação é fazer com que a tradição seja sempre levada à reflexão e modificada de acordo com a necessidade de cada momento histórico.

quê de ironia machadiana. É o mesmo riso destruidor que encontramos em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ele desestabiliza as rígidas bases da sociedade demonstrando que elas podem ser alteradas e até mesmo demolidas – não são inalteráveis como fazem crer.

Estas qualidades de sua escrita estão mais pungentes nas obras escolhidas para serem analisadas nesta pesquisa<sup>120</sup>. O próprio Campos de Carvalho considerava os dois livros corpus desta pesquisa como seus melhores livros: “Mas eu lia muito os surrealistas, razão pela qual *A lua vem da Ásia* é melhor do que os outros, tirando ‘O púcaro’ que é o meu livro preferido. Talvez por ser o último”. (Batella, 2004, p. 31).

Há uma relação entre o primeiro e o último romance de Campos de Carvalho, fato, como já mencionado, reconhecido pelo autor. A mesma dúvida de estar num hotel ou num campo de concentração, da existência ou não da Bulgária é a mesma incerteza que faz um livro de geografia afirmar que *a capital do Brasil é Buenos Aires* ou afirmar que *a Amazônia é território mundial*. A mesma indecisão ficcional se reflete no mundo “real”.

Mas a proximidade não se encontra apenas nestes elementos, é como se fosse realmente uma trajetória, como se todos seus romances fossem o caminho percorrido por um único narrador. Em *A lua vem da Ásia*, há uma autoanálise deste narrador que se encontra em crise, o conteúdo estava concentrado no desespero de um narrador que termina por matar em si o seu-outro – o ser social comum, passivo, massificado “O certo mesmo seria chamar a este meu suicídio de homicídio, já que em mim eu mato o homem que não me agrada e não o meu eu verdadeiro, que é até simpático. (Campos de Carvalho, 1995, p. 150)”. Em *O púcaro búlgaro* o que se observa é um trabalho mais focalizado na linguagem, um jogo com as estruturas das palavras.

Já no próprio título observamos esta intenção do trabalho com a língua. O que chama mais a atenção do narrador talvez não seja nem o significado das palavras púcaro e búlgaro em si, mas sim o efeito sonoro que estas juntas causam. É assim que elas serão repetidas ao longo da obra, repetidas e alternadas à exaustão, até o momento em que por meio da confusão perdem o sentido como no exemplo a seguir: “Nunca lhe

---

<sup>120</sup> Em alguns momentos utilizarei também abordagens curtas do romance *Tribo* como forma de ilustrar alguns elementos característicos da literatura de Campos de Carvalho.

passara pela cabeça que, numa esquina qualquer do mundo, de repente lhe pudesse aparecer pela frente um búlgaro segurando um púcaro, ou então um púcaro com um búlgaro dentro, ou ainda e muito menos um púcaro simplesmente búlgaro” (Campos de Carvalho, 1995, p.312).

O tratamento com as personagens também extrapola o cotidiano de um ser comum. As indagações, as preocupações das personagens fogem à normalidade. Eles não se preocupam com a infração, com a economia ou com a política. O que os reúne é a dúvida: existe ou não a Bulgária. Assim, nada ficamos sabendo das questões imediatas, a narrativa poderia situar-se em nossa época ou no século passado no Brasil ou em qualquer lugar do mundo (até mesmo na Bulgária).

## **5.2 - O sermão da montanha para a cidade morta**

Os romances de Campos de Carvalho impelem ação contrária a toda ordem, toda forma de organização, toda forma de domesticação do animal humano, produzindo assim uma (de acordo com Sparemberger): (...) literatura do contra. Contra a ordem social e o aniquilamento dos espaços que acabam impossibilitando a constituição da individualidade. (Sparemberger, 1989, p.4). Por impelir-se contra os sistemas de controle, produz o insólito de maneira tão forte que chega a romper com os acordos ficcionais com o leitor e com estratégias miméticas de verosimilhança causando a “(...) inviabilidade de representação”(Sparemberger, 1989, p.4).

Há nos livros de Campos de Carvalho a presença de duas vertentes primordiais (tal como alerta Sparemberg 1989). A primeira seria a confluência de características de seus textos com obras modernistas caracterizadas pelo impulso à *pesquisa estética*, à *atualização da inteligência artística brasileira* e à *estabilização de uma consciência criadora nacional* (Sparemberg, 1989, p.8). A segunda inspiração seria de veio

simbolista impulsionando o escritor a *extrapolar o sentido comum, a decifrar o invisível*, ampliando assim os limites impostos à literatura. Entretanto, como é possível perceber, a inspiração é de cunho político/ideológico e nem tanto de recursos estilísticos.

Em suas narrativas a alusão ao sonho e ao sono está sempre presente. Porém, esta não surge como uma estratégia de evasão e sim como uma força necessária para despertar e quase sempre contrapondo o sono do *animal doméstico* ao do *animal selvagem*. Sendo que o primeiro estaria associado ao cidadão burguês que já não medita sobre sua própria existência, que já não espregueia, que anda desavisado e desprotegido rumo ao perigo; ao passo que o *selvagem* seria aquele que está sempre observando a porta entreaberta, a esquina do caminho, caminhando com cautela. Tal como é possível observar no fragmento abaixo:

“Da minha janela aberta sobre a noite  
- Pássaro sobre o abismo  
- Espreito em silêncio o enorme silêncio das casas  
E meu olhar  
É a única luz viva que desce sobre as ruas  
Penetro a noite impenetrável com meu olhar de mago e de duende” (Campos de Carvalho, 1954, p. 90).

A vocação política de lutar contra as imposições institucionais, ideológicas e religiosas já se faz presente nos primeiros romances do autor. O narrador de *Tribo* busca o satanismo como filosofia de vida e o entende como “capacidade de não temer os deuses nem os homens, e nem sequer a si mesmo. Capacidade de enxergar as coisas por si mesmo e em si mesmas, e não segundo a sua aparência ou a opinião formada por milênios de covardia ou de estupidez e que cada um já traz por assim dizer no sangue, ao nascer” (Campos de Carvalho, 1954, p.93).

### 5.3 - A lua

Em *A lua vem da Ásia*, a saída encontrada pela personagem principal para escapar dos constantes *aprisionamentos* impostos é o despojamento de qualquer materialidade, a nudez voluntária, o não estabelecimento de vínculos afetivos, patrióticos, políticos, religiosos. A busca de desnudar-se para libertar-se também se faz presente em *Tribo*.

(...) homem nu, por fora e por dentro, e sua nudez é o que apavora os puritanos e os falsos moralistas, que o quiseram vestido com os ouropéis e os mantos irrealis da divindade e da perene beleza. Ele é o mendigo que se despojou do que não lhe pertencia, e por isso o desprezam e o difamam os falsos ricos e os poderosos sem poder algum, acastelados em suas torres precárias, de pedras e de tijolos. (Campos de Carvalho, 1954, p. 95)

A violência presente em *A lua vem da Ásia* proporciona à narrativa uma violência estilística, apresentando recursos próprios como uma prosa não convencional que desloca o leitor de sua posição cômoda e estática e o impele a participar. A ordenação e titulação caótica dos capítulos, o fechamento inesperado, a relação entre narração, sonho e loucura.

Estão presentes em *A lua vem da Ásia* “A valorização da essência do ser, a intensificação da imagística e o acentuado valor musical das palavras, que estão na base do movimento simbolista” (...).(Sparemberger, 1989, p.16). Estas características se aliam à “(...) literatura narcisista, de percepção do declínio e enfraquecimento dos valores”. (Sparemberger, 1989, p.17). Somadas a estas características está o foco narrativo em um personagem louco que produz uma narrativa *autocentrada* quase sempre caracterizada pelo monólogo interior. Há a apresentação de um único ponto de vista, o do narrador-personagem que não permite que sua liberdade em contar seja violada. Cabe a outras personagens o papel de se submeterem aos pensamentos daquele que narra. E por isso, a protagonista desfere duros golpes a todos e a tudo o que possa retirar sua identidade de ser livre. A mesma ira contra as instituições religiosas é observada em todos seus romances. A igreja é sempre apresentada como um sistema de controle. Não há reconhecimento, por parte do narrador, da Igreja como uma instituição confiável. Tal como no fragmento abaixo:

Os chamados representantes de Deus na terra e seus exegetas mais autorizados não entendem sequer das coisas humanas que estão a dois palmos de seus circunspectos narizes. Como acatá-los, então, e levá-los a sério quando se põem em transe e falam, em hebraico ou em latim, palavras que não formam sentido em nenhum idioma da terra, nem mesmo dos loucos? Se eles ainda fossem poetas, teriam ao menos a desculpa de ser confusos e ininteligíveis, inclusive para si próprios; dirigindo-se, porém, como se dirigem à humanidade em geral e sobretudo aos pobres de espírito, como justificar em sã razão o galimatias que eles vivem a perpetrar a três por dois, do alto de sua vaidade incomensurável? (Campos de Carvalho, 1954, p. 45-46).

*A lua vem da Ásia* é um constante apontar de dedos, uma abertura de cicatrizes. A força crítica da narrativa está na constante presença da liberdade ou da busca por esta. E a ironia é reforçada pelo sujeito que empreende esta busca, um louco que carrega em si o perfil do bêbado, do *clown*, da criança, para repetidamente afirmar que *o rei está nu*. Perante a incerteza de um tempo em que tudo é questionável, a literatura provoca o leitor para um processo de crítica contundente. No romance de Campos de Carvalho há uma fragilização das fronteiras entre sonho e realidade, sanidade e loucura com objetivo de afastar o receptor do sonho da razão. Desta forma, o narrador se assume escritor estabelecendo com o leitor um pacto que aceite esta situação. As personagens principais de Campos de Carvalho são “homens insubmissos, ávidos de desenvolver ao máximo a sua subjectividade sem referência às exigências do quotidiano” que encontram na *neurose criativa* “talvez o clímax do pensamento quando está em ruptura total com o seu meio”, assumindo uma radical postura desconstrutora, pois “contestando as normas constritivas do racional, é a organização global da sociedade que se põe em questão” (Durozi, 1972, p.151).

(...) o artista trabalha a partir de um desespero total perante as forças repressivas e alienantes do mundo, mas nunca perde uma certa visão, pelo menos, de duradoura alegria há muito perdida. A obra de arte é revolucionária por definição, na medida em que desestrutura os sistemas normais e alienados de percepção no centro da sua dialética criadora (...) também na loucura existem todos estes caracteres, mas não são necessárias explicações em termos de pré-disposição genética patológica para dar conta da vitimização da loucura e do abortar do seu momento criativo; existem inúmeros factores inteligíveis científicos, as pressões familiares hiper-normalizantes, a vigilância e o controlo maciços e arbitrários, as influências formativas e educacionais específicas (...) para dar conta do facto de que o artista pode influenciar poderosamente o mundo enquanto é destruída a potência do louco — e, todavia, ambos aterrorizam igualmente o mundo normal. (Cooper, 1978, pp. 84-85).

O narrador pelo fato de ser *louco* está livre para criar novos espaços, novas possibilidades, o ensandecimento das personagens principais está harmonia com as modificações empreendidas no interior das configurações narrativas. Viaja sem sair do espaço delimitado de seu quarto de hospício, apresentando uma “(...) postura tumultuária e desordenada, construção de um universo às avessas (...)”. (Sparemberger, 1989, p.24). Assim como o espaço delimitado que a personagem ocupa não a impede de viajar, o romance de Campos de Carvalho, sem criar *pirotecnias mirabolantes* consegue levar o leitor a viagens. E são estas viagens que proporcionam para aquele que ler o questionamento de sua situação, de sua existência. Dar voz ao louco é por um lado criar um personagem que questiona velhas estruturas, alegorias, leis, costumes e por outro uma forma do escritor apropriar-se da loucura como instrumento de liberdade e fazer de sua literatura um elemento crítico e político.

Ainda na perspectiva do escritor e não do homem civil, nota-se que um romancista, por exemplo, mergulha no estado de neurose ao inventar histórias, uma vez que o convívio com as personagens da imaginação corresponde a um distanciamento da realidade circunstancial. Durante o tempo da criação, processa-se um alheamento que se diria neurótico, uma turbulência equivalente à neurose (...) presente no ato criativo, a ponto de com ele se confundir. (Moisés, 1982 pp. 44-45)

A *neurose criativa* foi a saída encontrada pelo autor para criticar politicamente as estruturas constituídas e ao mesmo tempo extrapolar os limites do texto. Esta estratégia acaba por gerar no interior do romance uma alegoria catacrésica proporciona ao narrador de Campos de Carvalho a capacidade de impelir um impulso desconstrutor de outras alegorias. “A alegoria propiciada pela arte dionisiaca não reside no mundo perceptível da aparência, mas na transfiguração do mundo da aparência, atrás das aparências”. (Sparemberger, 1989, P. 25). Desta forma, há alegorias que constroem, reconstroem ou desmontam as anteriores. Isto que é defendido em alguns pontos deste trabalho como antirrepresentacional ou como mimese alternativa propiciada pela prosa performática.



Veja-se que a escrita performática e catacrésica tende a ser uma nova versão do discurso histórico-literário por várias razões: 1) porque esse *parfournir* original acaba sendo um desejo de completar uma experiência, o que estabelece um elo não visível com o real, mas potente; 2) a catacrese é outro aspecto desse elo porque também complementa, faz a ação de *parfournir*, já que dá nome ao que ainda não o tinha ou junta um sentido (recém-descoberto?) a um significante. Laclau, em conferência, afirma que a catacrese não é um caso especial de linguagem figural, é uma dimensão do figural em geral para a qual não existe um termo literal correspondente, quer dizer, que a eliminação da referência literal é o que constitui uma catacrese. (Ravetti, 2011, p. 104)

O termo utilizado por Ravetti, *parfournir*, retoma performaticamente um acontecimento histórico dos estudos de performance: o encontro de um antropólogo com um diretor de teatro e de um diretor de teatro com um antropólogo. O intercâmbio de experiências entre Schechner e Turner no final dos anos 1970 gerou o que viria a ser denominada a *virada performativa/performance turn* nas ciências sociais, principalmente no ramo da dramaturgia (Victor Turner, Erving Goffman e Richard Schechner). A relação entre os campos de estudo da antropologia e da dramaturgia foi extremamente produtivo e causou alterações em ambos os campos. O termo *parfournir* é fruto desse encontro e de acordo com Taylor:

Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfournir*, que significa “completar” o “realizar de manera exhaustiva”. Para Turner, los performances revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en la universalidad y relativa transparencia comunicativa de performance como acto simbólico, Turner afirmó que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. (Taylor, 2011, p. 21)

O que Turner observava na performance era a capacidade de comunicação do ato. O ato performático retomava o poder comunicativo universal daquela primeira língua ou puralíngua a que alude Benjamin em seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”. A capacidade de *parfournir* da linguagem surge exatamente com a catacrese performática. Talvez, em alguns casos, o catacrésico não se dê como uma nomenclatura, o nomear algo novo. Este dispositivo também pode se apresentar como alternativas às nomenclaturas preexistentes, às estruturas asfixiantes do

poder vigente em qualquer época, desde a mais recente até a mais antiga. E daí a importância deste elemento, pois algo somente é quando é nomeado.

Somente quando se encontra a palavra para a coisa, a coisa é coisa. Somente então ela é. Devemos, portanto frisar bem: nenhuma coisa é, onde a palavra, isto é, o nome falhar. É a palavra que confere ser às coisas. Mas como pode uma simples palavra fazer isso, ou seja, conferir ser a alguma coisa? O que se passa é, a bem dizer, o contrário. Olhem o esputinique. Essa coisa, se é que isso é coisa, existe independentemente desse nome, posteriormente atribuído. Mas talvez tudo se passe de maneira bem diversa quando, ao invés de foguetes, bomba atômica, reatores, está em questão o que o poeta nomeia (Heidegger, 2004, p. 126).

É com esta característica de gerar o *novo*, mas também de questionar estruturas asfixiantes que a catacrese surge nos romances de Campos de Carvalho, pois neles “(...) há sempre a ânsia desesperada pela existência e a tentativa de aniquilamento da aparência, atitude que aspira pelo conhecimento e resgate de uma essência primordial”. (Sparemberger, 1989, p. 25). Esta atitude faz com que os protagonistas de *Tribo* e de *A lua vem da Ásia* sejam reconhecidos como loucos por estarem constantemente à margem da sociedade e por desprezarem as estratégias do Estado para manter o controle:

Aquilo com que eles podem ameaçar-me – a morte, a miséria, a desonra, a prisão – já não significa nada para mim, e estou antecipadamente disposto a aceitá-las em caso de necessidade, como já aceito a sua vizinhança e suas tolices contínuas, rotuladas de sabedoria. (Campos de Carvalho, 1954, p. 79-80)

O procedimento compositivo de Campos de Carvalho segue a novidade na estruturação do romance e arquitetura do enredo implantados por Oswald de Andrade. Os capítulos são, aparentemente, desvinculados uns dos outros, são narrados acontecimentos aleatórios, uma construção em blocos que gera uma quebra da automatização, cujo resultado é um livro fragmentado. (Sparemberger, 1989, p. 33). Além destas características que se assemelham há também a presença da prosa crepuscular e diarista presente em romances como *A lua vem da Ásia* e *O púcaro búlgaro*.

As personagens são conhecidas tomando por base os diálogos destas com o narrador, ou então nas elucubrações deste. O narrador por sua vez só passa a ser realmente conhecido no decorrer da leitura. Da primeira à última página do livro são apresentadas características que surgem durante os *diálogos* que ocorrem somente com o leitor, sem mediações.

Há a criação de um *microcosmo particular* (Sparemberger, 1989, p.38). A presença de um ponto de vista paranoico sobre o mundo é que gera esta propulsão à criação de universos paralelos. Desafiando as noções de tempo e espaço a consciência demente do livro gera um cronotopo rarefeito sempre apto para desfazer-se e refazer-se conforme a necessidade da protagonista.

A “mecanicidade” da concepção de *A lua vem da Ásia*, tratada pejorativamente é, em nosso entender, um dos elementos compósitos do estilo de Campos de Carvalho que, desse modo, filia-se a uma linhagem da literatura brasileira cujo paradigma é o “procedimento menos”. – economia de recursos estilísticos tal como se observa em Graciliano Ramos ou em Bellatin.

De acordo com Sparemberger:

[o] “Estilo descontínuo e sem articulação formal segura e firme. A imaginação “prodigiosa” e alucinada, manifesta nas “correrias” do personagem, é marcada estilisticamente pela obsessiva repetição de atitudes, que instaura alteridade no momento em que o personagem tenta ser um outro no mesmo (...)”. (Sparemberger, 1989, p. 42).

Sendo assim, está caracterizado outro recurso performático e catacrésico na prosa de Campos de Carvalho: a repetição. É no ato constante de repetir, de gerar o mesmo, tal como um reflexo infinito, que é estimulada a percepção da alteridade. É assim também que o romance impele no leitor constantes sobressaltos impedindo-o de envolver-se profundamente no ato de leitura. A descontinuidade provoca a reflexão e o verso e reverso proporcionam à escrita o teor satírico e irônico.

Observam-se as interrupções do fluxo narrativo em diversos momentos quase sempre naqueles em que o narrador dialoga com o leitor ou consigo mesmo, como nesta passagem: “Fui obrigado a interromper estas lucubrações...”; “interrompido pela chegada da pseudo-enfermeira...”. Há nos fragmentos acima uma representação do controle exercido pela instituição em que o narrador se encontra, o hospício. Todavia, há interrupções que são provocadas por divagações metanarrativas, como esta: “Descobri que, escrevendo a história da minha vida, antes que a escrevam os outros ou que não a escreva ninguém, estarei prestando um serviço enorme não só à cultura universal como à minha própria, por isso que---”. (Campos de Carvalho, 1995 [1956], p. 37, 65, 37 respectivamente). Há momentos também em que o narrador interrompe a narrativa, pois é tomado pelo sono provavelmente provocado pelos remédios que era obrigado a tomar no hospício (hotel). Por isso, há na narrativa um impulso performático advindo também dos *processos fisiológicos* do narrador-personagem no ato de narrar sua própria história, com seus próprios dedos, por sua própria voz. O corpo funciona como motor, não só como instrumento, mas também como responsável pela sequência narrativa.

O extenso fragmento textual que será apresentado abaixo é um ótimo exemplo de diversas características presentes em *A lua vem da Ásia*. A primeira característica que fica evidente é a ironia e o sarcasmo. Há também o discurso paranóico que vê todas as instituições como ameaçadoras da liberdade. Associado a este estão a demência prodigiosa capaz de criar e propiciar para a personagem a *real* liberdade. Por fim, há o profundo descaso e desconfiança do narrador para com a religião (*um legado pontifício*) e a ciência (*um prêmio Nobel de química*) dominadas pelos energúmenos.

Mas você, meu irmão, já imaginou o romance sensacional que poderemos escrever um dia sobre esta experiência bélica a que estamos sendo submetidos em pleno tempo de paz, se é que se pode chamar de paz a este estado de angústia permanente e de ódios gratuitos que marca todos nossos passos, mesmo sobretudo durante o sono? Não é qualquer romance que tem um Legado Pontifício, um sobrinho de Napoleão, um Prêmio Nobel de química e outras personagens de tamanha importância vivendo uma vida verdadeira e no entanto fantástica, sob as ordens de energúmenos que nem sequer se dão ao trabalho de vestir fardas para impor a sua autoridade, como se tudo fosse apenas farsa trágica e não crua realidade, com suplícios chineses, banho a hora certa, hora certa de dormir e despertar (e até mesmo de defecar), impossibilidade absoluta de copular com indivíduos do sexo oposto, e outras barbaridades que só mesmo o cérebro de um homem poderia arquitetar e pôr em prática, por ter sido criado à imagem e semelhança de

Deus. Se conseguíssemos, os dois pôr no papel tudo isso que realmente estamos vivendo nesta ratoeira internacional, onde nem sequer o queijo é de boa qualidade, por certo seríamos tomados por loucos ou por mentirosos da pior espécie, quando não por extremistas sem escrúpulos e interessados apenas na perturbação da paz social, que reina neste e noutros Impérios deste mundo tão perfeito; uma coisa porém seria certa, e não tenhamos dúvida a este respeito, e é que, assim fazendo, teríamos escrito um dos livros mais sérios e pungentes que jamais foram escritos pela mão do homem como o Don Quijote por exemplo ou As aventuras do Barão de Münchhausen, para só citar dois exemplos realmente dignos. Resta saber se não nos matarão antes disso, ou se nós mesmos não nos mataremos levados por um resto de dignidade e de sublime vergonha, como aconteceu ao ator Papanatas, de saudosa memória. (Campos de Carvalho, 1977, p. 73 – grifos do autor).

Além das características acima, o romance é caracterizado pela constante ação tautológica e metanarrativa. Grande número de páginas é dedicado às elucubrações do narrador sobre o ato de escrever, sobre as dificuldades enfrentadas, o controle que sofre e que o impede de escrever em diversos momentos, sobre a qualidade de sua narrativa e sobre elementos desta. Os diálogos do narrador com o leitor lembram muito os que estão presentes também em romances de Machado de Assis, sendo que em Campos de Carvalho a pena da galhofa é mais aplicada do que a da ironia – provocando em variados momentos um humor ácido e crítico reforçados pela presença do *clown*, o protagonista, como no fragmento abaixo:

Esquecia-me de dizer que foi o dono do hotel – um senhor muito amável e com cara de cadáver – quem me deu o papel e o lápis necessários para que eu pudesse continuar escrevendo esta espécie de Diário Dentro da Noite, e que um dia, se Deus quiser, levarei em mãos à editora Albin Michel, em Paris, para que dele possa fazer o best-seller que sem dúvida ele é e merece ser. (Campos de Carvalho, 1977, p. 93).

A ferocidade crítica do narrador criado por Campos de Carvalho e suas principais características podem ser facilmente encontradas analisando os dois poemas presentes no romance *Tribo*. Nos poemas *Poema da cidade morta* e *O sermão da montanha* podemos encontrar momentos de embate contundente contra elementos que também serão combatidos em outros romances.

No primeiro há a crítica aos *cidadãos* personificados na imagem da cidade. A cidade que está *morta*. Estática e silenciosa ela dorme o seu sono tranquilo, embora cheia de cruéis pecados (“Dorme a cidade o seu sono/De Lethos, cheia de cruéis pecados” [Campos de Carvalho, 1954, p. 89-91]).

Os cidadãos são embalados pela cantiga de ninar da cidade e também dormem. O silêncio é a ausência de voz, é não ser ouvido, é ser abafado pelo lençol obscuro e tenebroso. Ouvir o silêncio é participar, é ser cúmplice, é também estar morto de véspera, *por antecipação* (“O silêncio já é mortalha pura/E tenebrosa,/Cobrindo o sono dos homens e a sua morte próxima,/E quem ouve o silêncio ouve a própria morte por antecipação [Campos de Carvalho, 1954, p. 89-91]).

Nesta cidade apresentada no poema já não há um olho pan-óptico que tudo observa. O olhar dominador e aprisionador é compartilhado pela luz dos holofotes que se multiplicam durante a noite, nada e ninguém escapa ou está a salvo. *A luz morta*, o clarão que não ajuda a enxergar e sim cega, reverbera e impede as pequenas luzes vivas de sobreviverem. Não há privacidade (Nas ruas, nenhuma luz viva, só a luz morta/Dos postes e dos revérberos na calçada,/Luz que é quase treva dentro das trevas, e não acende/O doloroso mistério do mundo [Campos de Carvalho, 1954, p.89-91]).

Quase todos dormem o sono dos *justos*. O único que se mantém em estado de vigília é o poeta que vela pelos outros. O seu olhar de vaga-lume vago passeia na escuridão dos holofotes. Sua pequena luz viva (*luciole*) se contrasta com a grande luz (*luce* – para fazer alusão à dicotomia proposta por Hubberman 2011). As *pequenas luzes* são identificadas pelas intermitências que evocam a efemeridade da vida e da performance e pela fugacidade da claridade que provocam, entretanto e em contraposição com a perenidade da *grande luz* elas brilham (e não ofuscam).

Espreito em silêncio o enorme silêncio das casas  
E dos homens que dormem repletos de pecados,  
Mas como anjos. E meu olhar  
É a única luz viva que desce sobre as ruas  
E as aquece por um instante como o vago lume –  
De um vagalume  
(...)  
A maior tristeza do poeta  
É ter que velar assim o sono dos outros, solitário como a lua,

Em *O sermão da montanha* o eu lírico volta sua verve desafiadora contra a religião e a igreja que também é apresentada como uma forte instituição de controle. O homem é criador e não criação ou criatura de Deus. *Deus ex machina* surge conforme a ideologia de cada um e amarra as pontas soltas de qualquer argumento ideológico e político (“Vós todos, criaturas e criadores de Deus”). A presença de um *Deus* responsável por todas as coisas só inibe a maioria da razão humana. Enquanto houver tutores como *Deus*, o homem não se sentirá responsável por seus atos.

Mais uma vez surge o tema da fugacidade (*tempus fugit*) e efemeridade da vida (“O efêmero seja a vossa sorte e vosso quinhão dos mundos”). O homem carrega dentro si a morte de uma existência habitada de intermitências. A vida é tão fugaz que o ser no momento que nasce já pisa a terra com pés de fantasmas e apresenta seu reflexo como espectro (“E piseis a terra com pés de fantasmas e de espectros!”). O ser humano tão egocêntrico não percebe que é somente o *ínfimo poderoso de um mundo amorfo* (“Vós os ínfimos poderosos/De um mundo amorfo e fadado a uma apocalipse final”).

E ainda assim há um *canto de esperança*, há *pássaros e flores* representando a poesia, a literatura, a arte. Pequeno quinhão considerado inútil, pequena gota de existência considerada vazia e que ainda assim ruge e grita (“Que é uma gota no amplo universo e ruge inutilmente!”).

Neste sermão feito para o próprio homem, há constantemente referências à sua completa insignificância existencial. Seres fugazes que se debatem e se aniquilam buscando a imortalidade. Iludidos caminham sem pensar, sem refletir, rumo ao fracasso. A ciência, saber que poderia mudar o rumo, só acelera o processo de destruição.

Vós todos sem exceção de um só – nem eu mesmo –  
Dobrai, humildes, os joelhos sobre esta terra já cansada  
E cheia de mortos, e penitenciai-vos pelo mal que vos fazeis  
A vós mesmos iludindo-vos dessa forma:  
Com tamanha crença em vossa eternidade e em vosso poder

(...)

Penitenciai-vos, humílimos, sobre a vossa desdita

E a fragílma matéria de que fostes e sereis feitos (Campos de Carvalho, 1954, p. 89-91)

O ser social vive em estado de constante privação de liberdade. Este estado de liberdade condicional é representado exteriormente pelas instituições de controle e interiormente pelo controle do sensível e do racional (ideologias, alegorias, estéticas). Dentro deste sistema é impossível alcançar o status de ser livre. Aqueles que ousam desrespeitar os contratos são afastados do convívio e considerados ameaça.

Por isso, a importância dada ao louco na obra de Campos de Carvalho. O louco, a criança, o moribundo, o bêbado e o bobo são perfis de pessoas a quem são dadas possibilidades maiores de liberdade de expressão e de ação. A personagem principal do romance *A lua vem da Ásia* vive em um hospício e em *Tribo* há toda uma seção que não à toa é denominada *Epístola aos loucos*:

Vós que sois enclausurados como monjas ou como criminosos, e sofreis o duplo silêncio que vem das paredes e do mundo, e não tendes mais nem o auxílio da vossa razão, e rides quando deveis chorar e chorais quando deveis rir; vós os emparedados em vosso próprio cérebro e que olhais o mundo como o mundo vos olha, como os outros se olham dentro da noite inenarrável (Campos de Carvalho, 1954, p. 30).

Estas personagens possuem a capacidade de refletir o mundo tal qual o veem. De acordo com Sparemberger: “O louco guarda como energia e acinte uma voz que não quer ser ouvida pela sociedade, dono que é de um comportamento intolerável”. (Sparemberger, 1989, p. 55). Porta vozes de um discurso contrário a todo tipo de controle em *A lua vem da Ásia* e *Tribo* “Os narradores tentam mostrar com independência atos estritamente individuais, mas que para a sociedade, para o restante da tribo, são atos anti-sociais”. (Sparemberger, 1989, p. 56). Por serem egocêntricos e de certa forma *ditadores* de suas próprias existências “Os loucos de Campos de Carvalho consideram-se depositários de uma ‘sabedoria subversiva’. (Sparemberger, 1989, p. 56).



A protagonista do romance - personagem que possui vários nomes, passa por várias vidas, seu nome poderia ser também legião<sup>121</sup>, sempre acompanhadas por um número inverossímil de mortes. Estas existências entrecortadas representam a fugacidade da vida e sua inutilidade características tão caras ao elemento performático presente no romance. Perante esta certeza de inutilidade, a única coisa que deve ser valorizada é o próprio existir. Por isso, o *clown Barnabó*, uma espécie de pícaro que prefere viver sem paradeiro e não abre mão de sua condição de excepcional. Nada abala sua individualidade agressiva. Ele não aceita ser multidão, um simples *caniço ao vento* ou uma das *mil cabeças* que compõem este *monstro* chamado sociedade civil. “Para tanto, ao se constituir uma individualidade, ao se constituir este sujeito de si, é preciso um ataque a todas as instituições que estabeleçam leis e códigos, um ataque aos poderes constituídos”. (Sparemberger, 1989, P. 59). É no constante risco que ele defende sua subjetividade.

As outras pessoas, aliás, se resumem para mim numa pessoa só: o mundo – ou, como se diz geralmente, todo mundo – e é meu dever preservar minha individualidade (ou minha dualidade, pouco importa) contra a presença esmagadora desse monstro de mil cabeças que tenta pisar-me e reduzir-me à ínfima condição de um palito, embora de fósforos. (...) Morrerei pobre e confinado entre estas quatro paredes, sob a pecha de espião ou de excêntrico nocivo aos altos interesses do Estado e dos que vivem às custas do Estado, o que vem a dar na mesma; mas morrerei eu mesmo e mais ninguém – eu e meu irmão gêmeo, quando muito – e essa fidelidade ao meu corpo será o meu único título de glória, se é que preciso de título de glória para alguma coisa (Campos de Carvalho, 1977, p. 35-36). Grifos do autor.

A duplicidade presente no narrador constitui uma relação complexa consigo mesmo. A situação é caracterizada pelo conflito *eu-eu mesmo* que acaba gerando um *outro*. É por meio da *repetição* de si mesmo que surge a alteridade, a repetição do diferente (Deleuze, Derrida, Shechner). É desta forma que “[...] a duplicidade salvaguarda a existência, como algo que vai estruturar o indivíduo. Trata-se, então, de duplicidade protetora, sutilmente protetora, que combina espaços e necessidades básicas para garantir a liberdade”. [Sparemberger, 1989, p.61]. E esta duplicada estrutura se fará

---

<sup>121</sup> Legião pode ser também uma referência ao episódio bíblico em que Jesus tentou expulsar os demônios do corpo de uma pessoa: “Então Jesus lhe perguntou: Qual é o seu nome? Meu nome é Legião, respondeu ele, porque somos muitos”. (Marcos cap. 5, vers. 9)

presente também na organização e nas estratégias de composição do romance, tal como observa Sparemberger:

Os capítulos de *A lua vem da Ásia* que repetem situações, marcadas pela mesma fórmula narrativa, mas agora estratificadas, representam também a repetição das relações de força. Cada “nova” situação nos romances estudados articula um volver-se sobre si mesma, as situações são vergadas umas sobre as outras, costuradas umas sobre as outras que, deste modo, desarticulam o conjunto, fragmentando-o, e produzindo um texto estilhaçado. (Sparemberger, 1989, p. 58)

Esta qualidade anfíbia de vida tanto da personagem quanto do romance gera a descontinuidade e instaura um frágil presente. As bases estão fragmentadas, estilhaçadas, assim como a subjetividade da protagonista. Ao final do livro não sabemos muito bem quem é este narrador, quem são as personagens e nem mesmo o espaço em que se passa a história, gerando um cronotopo excêntrico (*descentrado*) e em constante metamorfose.

A reunião destes pedaços depende de uma capacidade performática, já que os mesmos remetem a um meio arcaico, em que inexiste organização. Uma atitude discursiva e construtiva de tal ordem encontra no louco o seu personagem favorito, uma figura ambígua de lei e transgressão. O resultado pode ser um amontoado confuso, uma acumulação de tudo, pois tudo é matéria narrativa, mistura de social e individual, e nenhum dos dois. O resultado deste modo de processar a montagem é uma trapalhice, um carnavalesco, que, no caso de *A lua vem da Ásia*, é fartamente ilustrado pela “correria” e “aventuras” do personagem-narrador-louco. (Sparemberger, 1989, p. 76)

A reunião *performática* de pedaços defendida por Sparemberger é desenvolvida no interior do romance pelo aparato da loucura, esta seria a base estrutural e temática presente em *A lua vem da Ásia*, na recepção o responsável por *performar* os fragmentos apresentados e por dar sentido semântico a estas peças é o leitor que também precisa entrar no jogo da insanidade. A figura do louco é *topos* comum e se faz presente em personagens de todos os romances de Campos de Carvalho de forma direta ou indireta. Já na personalidade do narrador de *Tribo*, detectamos essa aspiração em vários momentos do livro, como no apresentado a seguir:

(...) volto a ser o que sempre fui, um louco. Aliás, já devem ter percebido que eu também tenho um pouco de louco – não tanto quanto quisera, mas tenho. Isto de se dizer que os loucos não têm consciência da própria loucura é uma deslavada mentira: quem o diz é porque nunca foi louco nem entende de loucos. Além disso, é preciso lembrar-se de que há loucos e loucos, e eu pertenceo a esta última espécie (...). Sou um aprendiz de louco snob, com um grande pendor para o ofício – ou para a arte, como queiram – e que não se confunde, em hipóteses alguma, com os loucos de segunda ou terceira categoria, que não tem perfeita consciência da sua loucura. (Campos de Carvalho, 1954, p. 15)

A loucura aparece como válvula de escape para as prisões presentes no meio social. Por isso, estas personagens que buscam ser livres são consideradas doentes e afastadas do convívio social (porém, não devem ficar fora do alcance dos holofotes controladores e por esta razão são mantidas em ambientes fechados – representam um risco a todo aparato de controle).

## 5.4 - O desafio de ser

Dai-me, enfim, a arte de mentir a mim mesmo, eu que não sei mentir nem aos outros, e fiz com que eu pise sobre os mortos como se pisasse apenas sobre esqueletos antediluvianos, que não me dissessem respeito e muito menos desrespeito, dada a minha alta qualidade de ser imortal e indiferente aos abismos. (Campos de Carvalho, 1995, p. 141).

A obra reunida de Campos de Carvalho começa com o livro *A lua vem da Ásia* e com o seguinte trecho: “Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa – e qual defesa seria mais legítima? – logrei ser absolvido por cinco votos contra dois, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris” (Campos de Carvalho, 1995, p.36). O ato simbólico de matar a *lógica* pode antecipar para o leitor o que virá no decorrer de 380 páginas – uma verdadeira ode ao pensamento fora do eixo, à lógica não racional e à loucura. A legítima defesa invocada pelo réu se justifica pelo fato de que se os romances de Campos de Carvalho fossem regidos por estruturas lógicas estes perderiam todo o humor, o riso *desconstrutor* que se faz presente em todos seus livros. As escolhas e atitudes do narrador ao contar história dão a entender que a protagonista, perante a vida, está dando “(...) uma gargalhada estrondosa digna de ser filmada pelo falecido Eisenstein” (Campos de Carvalho, 1995, p. 108). Em alguns momentos parece que o leitor se encontra diante de uma peça do *teatro do absurdo* – tal como é possível verificar no fragmento abaixo.

Eu – O sr. não quer comprar um cadáver?  
O DIRETOR – Um cadáver?! Onde está?  
EU – Está enxugando; mas eu trago logo.  
O DIRETOR – E de quem é o cadáver?  
EU – É o meu, ora essa. Ou antes, é do meu irmão que morreu afogado esta manhã, quando pescava lagosta na entrada da barra. (*voz lacrimosa*) (...)  
O DIRETOR – Ótimo! Quer dizer, lamento profundamente, mas serve assim mesmo.  
EU – (*De repente*) Cinco mil francos, está bem?  
O DIRETOR – É muito. Um irmão, depois de morto, não vale tanto. Se ainda fosse um pai...  
EU – Está bem, faço um abatimento. Três mil e quinhentos francos, nem um franco menos. (*Voz lacrimosa, novamente*). (Campos de Carvalho, 1995, p. 125-126).

A expressão *teatro do absurdo* foi utilizada pela primeira vez por Martin Esslin, crítico inglês (1918-2002), na década de 1950 com intuito de abordar as manifestações artísticas que surgiram após a Segunda Guerra Mundial e que traziam como temas comuns a solidão, a desolação, a incredulidade, a ironia e a incomunicabilidade dos indivíduos e um profundo pessimismo. O *teatro do absurdo* não deve ser encarado como um gênero, contudo possui recursos estilísticos comuns e apesar de apresentar inovações, ele recicla esteticamente elementos anteriores como: os minidramas da antiguidade Greco-romana, a comédia dell'arte – gênero cômico da Europa dos séculos XVI e XVIII, a comédia nonsense com suas falas absurdas, deslocadas e/ou sem sentido e os movimento de vanguarda. Os nomes mais conhecidos no teatro são o do romeno radicado na França – Eugène Ionesco (1909-1994), o irlandês Samuel Beckett (1906-1989), o russo Arthur Adamov (1908-1970), o inglês Harold Pinter (1930-2008) e o espanhol Fernando Arrabal (1932). Na literatura, o *teatro do absurdo* recebeu a influência de grandes nomes, tais como: o do irlandês James Joyce (1882-1941) e o do tcheco Franz Kafka (1883-1924)

No romance de Campos de Carvalho, a presença do *teatro do absurdo* está nas falas absurdas empregadas pelas personagens *loucas* e *hóspedes* do hospício, na desolação, solidão e incredulidade, e na aversão completa da personagem principal pela lógica. Já na suposta origem da narrativa está o fato do protagonista ter assassinado seu professor de lógica. A gênese surge do estado de privações pelo qual a personagem passa, aprisionada em um estranho *hotel*. Sua prisão também é fruto de suas ações que vão de encontro ao *comum*, ao *cotidiano*, e do seu constante ato de grasnir contra tudo e contra todos que tentam impedir seu pleno existir. Deste modo, ele resume os motivos que o condicionaram a ser mantido no cárcere:

Tudo isso do meu passado eu conto para que se possa ter uma idéia exata da minha situação presente, depois que me deram por excêntrico e me jogaram neste hotel de luxo (...). Conto, também, porque o dia aqui para mim tem 72 horas, e às vezes mais até, e eu necessito ocupar-me com qualquer coisa que não sejam os mosquitos da sala ou a minha coleção de palitos de fósforo (...). (Campos de Carvalho, 1995, p. 37).

Em *A lua vem da Ásia* há todo um jogo também de natureza linguística. Há muitas construções desestruturadas semântica ou sintaticamente. Os capítulos não

seguem uma ordem linear e as interrupções são frequentes. Claro que todas as peripécias do enredo ou da estrutura são justificadas pela presença de um narrador *louco* e hóspede de um hotel muito especial – um manicômio. Com isso, preserva-se a verossimilhança e se estabelece um pacto com o leitor.

O louco do romance não assume a perda da razão em momento algum. Em todas as partes do livro fica claro o seu posicionamento de sentir-se superior aos outros. Sua loucura não é algo inconsciente, é de forma paradoxal, uma loucura lúcida. A protagonista da narrativa optou por ser louca no simbólico ato de assassinar, violentamente, a lógica. Assumir a postura do *clown* é a solução encontrada por ele para suportar sua existência. “E esse clown que me faz suportar com a devida filosofia esta prova de fogo a que me submetem os carrascos de todos os tempos, ao tentarem arrancar-me a verdade que em mim está bem à flor da pele” (Campos de Carvalho, 1995, p. 60). Entretanto, que verdade seria essa? Não seria a verdade filosófica ou religiosa, seria a verdade individual, uma forma de agir perante as dificuldades da vida.

(...) não é torturando um homem, e tentando extrair-lhe os miolos pelos processos mais modernos, que se conseguirá arrancar-lhe a sua verdade ou impor-lhe uma verdade nova e de circunstância, como se tentou fazer em todos os tempos e, sobretudo nos tempos da inquisição. (Campos de Carvalho, 1995, p.67).

A tentativa de arrancar a verdade do anti-herói da narrativa por meio da violência ou da tortura é o que faz com que ele se negue terminantemente a dizê-la. A sua rebeldia não está na defesa de uma verdade especial secreta e sim na defesa do direito de ser livre e de *dar* a sua verdade a quem quiser. Para os torturadores a única coisa que ele dá é o silêncio: “(...) o meu silêncio é tudo que lhes posso oferecer em troca, quando não uma ou outra blasfêmia inoperante, proferida em meio às minhas alucinações” (Campos de Carvalho, 1995, p.67). A verdade também é encarada como uma mercadoria disponível em grande quantidade como um produto num balcão, tal como é possível verificar em *Vaca de nariz sutil*: “Sei que há verdades de todos os tipos para todos os gostos, é estender a mão e colher, como um bazar onde toda mercadoria fosse gratuita e onde o dono fizesse vista grossa para o nosso pequeno furto” (Campos de Carvalho, 1995, p. 68). E devido à farta oferta de verdades, há que se escolher bem aquela que lhe é mais adequada. Há mercadorias para todos os gostos.

Teimo em examinar, porém, a mercadoria pelo direito e pelo avesso, o fato mesmo de ser gratuita me deixa suspeito e por fim cético, gratuito basta-me eu; e a boa vontade do dono acaba por cimentar minha perplexidade, ninguém dá a outrem uma verdade como quem dá uma maçã por exemplo, ou o próprio rabo – isto eu sei por experiência. (Campos de Carvalho, 1995, p. 168).

No fragmento abaixo é possível verificar a forte crítica à força do Estado que limita as ações dos indivíduos utilizando para isto seu poder de Polícia. Este conjunto de ditérios contra instituições que representam o poder se justifica pela necessidade do protagonista em ser e em lutar contra tudo o que o impede de ser plenamente ele mesmo. Por isso, ele constantemente é punido por suas ações.

Vítima de injusta perseguição da polícia, mudei-me atabalhoadamente para Lopoldville, (...). Reduzido à miséria, deflorei a filha de um capitalista que era dono de uma mina de estanho, e com o dinheiro da chantagem que lhe impus montei uma fábrica de relíquias e outros objetos de culto religioso (...). Como o capitalista dispusesse de uma outra filha virgem, dei-lhe o mesmo destino da irmã e impus dessa vez um preço mais alto do que da primeira (...). (Campos de Carvalho, 1995, p. 64).

Há a menção ao sistema capitalista e novamente uma crítica à igreja quando menciona a loja de artigos religiosos. A crítica ao modelo econômico, à política, ao Estado e à Igreja será lugar comum em toda a narrativa e se fará presente também em outros livros, tal como no seguinte fragmento em que se verifica o posicionamento da protagonista em negar tudo o que possa afastá-lo de si mesmo: Meu pai, que era homem esperto, queria que eu fosse general ou papa, mas fugi de casa muito cedo e aprendi a ser apenas eu mesmo, sem nenhum título permanente – o que, de resto, não considero nenhuma virtude de minha parte, mas simples obrigação. (Campos de Carvalho, 1995, p. 116-117). O ódio do protagonista pelas instituições mencionadas surge como uma defesa, uma forma de reação contra um sistema que o oprime e o aprisiona num hospício pelo simples fato de ser, de querer exercer sua subjetividade de forma extrema, de ser diferente.

O dia mais feliz da minha vida foi o dia em que escrevi a minha primeira palavra feia no muro alto do colégio – exatamente essa bela palavra MERDA que agora me fita do outro lado da rua, como um desafio. (...) em lugar dos nomes dos países, se diga simplesmente: MERDA nº 1, MERDA nº 2, e

assim de por diante, chamando-se aos Estados Unidos a capital de todas as merdas, como de fato eles são. (Campos de Carvalho, 1995, p. 111).

A própria narrativa sofre com o controle imposto pelas instituições. Em alguns momentos, a narrativa sofre os efeitos das contingências e da influência de elementos externos que obrigam o narrador a interromper de forma abrupta a narração. Na maioria das vezes, há uma explicação para a interrupção, contudo, há ocasiões em que não é mencionado, explicitamente, para o leitor o motivo do corte na narrativa.

(Fui obrigado a interromper estas lucubrações para tomar um prato de sopa que me trouxe a gentil senhora do gerente ou do subgerente do hotel de qualquer forma uma senhora respeitável e vesga, que às vezes me toma a temperatura pelo simples prazer de me ser agradável. Mas a sopa estava bastante amarga, ou assim pareceu pelo menos.) (Campos de Carvalho, 1995, p. 37).

As interrupções na narrativa podem ser provocadas por motivos agradáveis, como o mencionado acima. Todavia, também ocorrem pelo apagar da luz e outras formas de controle, tal como a sedação por meio de remédios, dos *hóspedes* que vivem no *hotel/manicômio*. Porém, tudo o que conhecemos sobre a vida das personagens e da protagonista é o que esta escreve em seu diário. É sabido que a primeira pessoa carrega um ar de desconfiança no leitor, o narrador que conta sua própria história é suspeito, mais ainda se for um louco. Por isso, o leitor não se fia das desventuras narradas.

Já exerci todos os misteres, desde o de deputado até o de cáften profissional, mas ainda me falta encontrar aquele que assente como uma luva ao meu temperamento e que talvez ainda esteja por inventar: algo assim como o de um descobridor de terras e de mares que não fosse obrigado a sair da cama, já que o ócio me parece ser a primeira das virtudes teológicas. (Campos de Carvalho, 1995, p. 116).

E aqui retomo a epígrafe inicial deste tópico (*O desafio de ser*) para trabalhar algumas características da personagem principal. A epígrafe se inicia com a expressão *Dai-me* que faz alusão às fórmulas de começar as orações. Contudo, a expectativa inicial é rompida pelo pedido que o narrador faz “*Dai-me, enfim, a arte de mentir a*



*mim mesmo(...)*”. A forma, então, retoma o modelo de uma oração, mas o conteúdo difere do que seria comum em uma prece. Quando solicita a capacidade de mentir a personagem, ao mesmo tempo, declara sua sinceridade extrema perante a vida. E é esta característica que se torna obstáculo para que ela seja aceita pela sociedade que na visão da personagem seria hipócrita. A defesa de sua personalidade frente a todos os problemas e desafios é o que o diferencia dos *outros* e o que a marginaliza.

### 5.5 - Hospitalidade, alteridade e ética

Cada dia, aliás, eu pertencço a uma raça diferente, negra, amarela, roxa ou simplesmente furta-cor, e já me tem acontecido despertar sob a pele de uma raça ainda inexistente e de que só darão notícia os etnólogos dentro de mil anos, se até lá chegar a raça humana. Sob a máscara unicápita que reflete o meu espelho jazem os milhões de rostos que formam o meu homo *multiplex*, e é em vão que tento iludir-me a mim mesmo quando me faço a barba, como se fora um ser único e cotidiano. (Campos de Carvalho, 1995, p. 136-137).

A jornada empreendida pela personagem principal de *A lua vem da Ásia* poderia ser considerada uma odisseia às avessas em que o errante viajante inicia o seu percurso em busca de si mesmo ou numa tentativa de vencer os obstáculos mantendo-se íntegro. No ato de viver há somente um desafio para o *clown* Barnabó, ser ele mesmo: “No dia em que não puder ser eu mesmo eu me matarei de vergonha; aliás, nem será preciso que me mate: morrerei simplesmente”. (Campos de Carvalho, 1995, P. 117). A sua razão de viver é seguir sendo ele mesmo, por isso ele tenta suicídio quando se afasta de si: “Já tentei suicídio três vezes por esse motivo – mas, no instante mesmo em que me suicidava, compreendia que afinal voltara a ser eu mesmo, e desistia do intento”. (Campos de Carvalho, 1995, P.117).

(Conheci também um sujeito que um dia chegou em casa, olhou a mulher, os filhos, a sogra, os retratos pregados na parede e uma *Última ceia* pendurada em cima do piano, e de repente compreendeu que nada daquilo lhe pertencia nem poderia pertencer-lhe nunca – e de vergonha se fechou no quarto e se

cortou os pulsos com uma gilete usada, sem soltar um gemido sequer e como se cumprisse apenas uma obrigação importante. Quando o chamaram para o jantar ele não pôde atender, pois já era um cadáver muito digno e de fisionomia muito serena (...). (Campos de Carvalho, 1995, p. 117).

Por esse motivo ele luta contra os limites impostos, contra instituições, sistemas e ideologias que o possam aprisionar. Os outros homens, de acordo com o narrador, vivem uma vida de aparências e não possuem a visão *vesga* tal como ele para enxergar com mais clareza a vivência limitada que levam. Por isso, a vida da personagem é um constante errar em busca de liberdade o que acaba refletindo na narrativa que não possui uma ordem e não segue a organização comum dos livros. A numeração dos capítulos não é linear, o texto apresenta interrupções e espaços em branco.

Não sou quadro para viver preso numa moldura e dependurado na parede. E que são as fronteiras de uma cidade, eu pergunto, senão os limites estreitos de uma moldura mais ou menos de luxo na qual pretendem sufocar a imensidão de minha alma imortal, como diria um grande poeta ou qualquer seminarista em férias, em tarde de primavera? (Campos de Carvalho, 1995, p. 127).

Nesta luta para encontrar a si mesmo o protagonista encontra o outro, o seu outro. O fato de encontrar o outro em si mesmo alude às reflexões filosóficas de Lévinas quando se relaciona a relação com outrem uma forma de alteridade e a convivência com este dentro de si como uma forma de hospitalidade. Hospitalidade e alteridade estão no centro do pensamento de Lévinas. Antes de trabalhar com os conceitos mencionados, se faz necessária a reflexão das ideias do autor em relação ao Infinito e sua relação com o outro.

O filósofo ao relacionar o *Mesmo* com o *Infinito* insere uma dupla diferenciação com a tradição filosófica ocidental. O Mesmo surge na tradição filosófica com Sócrates que considerava que o conhecimento surgia não da relação com o outro e somente da relação do ser consigo mesmo, ou seja, o que o ser desenvolve já estava em si em estado de latência. O segundo rompimento é com a filosofia *moderna* que considera o eu como soberano, como senhor de sua racionalidade. Lévinas rompe com estas duas tradições ao desenvolver a ideia do infinito que não surge da soberania do sujeito e sim da relação do

Eu com o Outro, essencial para que o pensamento se complete e preencha as lacunas que sozinho ninguém consegue preencher.

A ideia do infinito não parte, pois, de Mim, nem de uma necessidade do Eu que avalie exatamente os seus vazios. Nela, o movimento parte do pensado, e não do pensador. É o único conhecimento que apresenta esta inversão – conhecimento sem a priori. A ideia do infinito revela-se, no sentido forte do termo (Levinas, [1961] 1988, p. 49).

A cultura ocidental, como resultado das múltiplas variações do pensamento socrático/relegação do outro como segundo plano e o pensamento moderno/o advento do *eu solar*, manteve o outro à distância estabelecendo para ele uma posição subalterna em relação ao Eu. Este afastamento poderia e possivelmente foi uma das razões das inúmeras situações de exploração de um sujeito para com outro que estava longe de ser considerado um semelhante. As interpretações da filosofia socrática tiveram papel essencial no estabelecimento da soberania do Eu e na supervalorização do Mesmo como único elemento para o alcance da Razão.

Para facilitar o entendimento das variáveis do pensamento de Lévinas, poderia dividir o seu pensamento em três etapas: a) etapa ontológica (1929-1950) – Estudo da subjetividade e intersubjetividade e a relação destas com o mundo; b) etapa metafísica (1950-1961) – Estudo da totalidade do ser, alteridade e infinito; c) etapa ética (1961-1995) – Revisão do conceito de subjetividade e do Bem-além-do-Ser. Entretanto, ainda que me concentre nas etapas metafísica e ética, há momentos em que relacionarei minhas pesquisas com os estudos de Lévinas em todas as etapas pelo entrelaçamento profundo entre uma fase e outra. Porém, é importante a divisão, pois torna possível a visualização de um caminho que parte – assim como o caminho percorrido pelo protagonista de *A lua vem da Ásia*<sup>122</sup> – de um estudo do Ser para desembocar na teoria de um Bem que está além do Ser e que seria o fundamento da ética.

---

<sup>122</sup> A protagonista também passa por um momento de busca ontológica para por fim encontrar o outro. Contudo, aceitar o outro e respeitá-lo em sua alteridade seria possível, ao passo que hospedar o outro era para a personagem principal uma condição tão insuportável que esta não resistiu e acabou cometendo um suicídio ou como afirma o narrador, um homicídio, pois matava em si o outro – presença tão indesejável que lhe causava náuseas.

Nenhum pensador desenvolve suas teorias de forma alienada ou sem a relacionar com as contingências. O pensar filosófico de Lévinas não seria diferente, há uma série de acontecimentos que poderiam ser elencados hipoteticamente como importante para o desenvolvimento de suas teses. A filosofia de Lévinas é fruto de um período de crises. O pós-guerra, as crises econômicas, as violações dos direitos humanos, a violência extrema e desumana. Todas estas e outras situações provocaram o surgimento do *princípio da incerteza*<sup>123</sup> que foi crucial para o desmoronamento do sujeito solar – o reflexo narcisista fora então fragmentado na *pós-modernidade*. Até mesmo pelo fato de que na época da cultura narcisista seria complexa a tarefa de desenvolver uma teoria que levasse em consideração o outro como importante variável da equação, tal como afirma Birman:

A subjetividade na cultura do narcisismo é a impossibilidade de poder admirar o outro em sua diferença radical, já que não consegue se descentrar de si mesma. Referido sempre a seu próprio umbigo e sem poder enxergar um palmo além do próprio nariz, o sujeito da cultura do espetáculo encara o outro apenas como um objeto para seu usufruto. Seria apenas no horizonte macabro de um corpo a ser infinitamente manipulado para o gozo que o outro se apresenta para o sujeito no horizonte da atualidade. (Birman, 2000, p. 25).

O narcisismo que caracteriza a humanidade na época de soberania do Eu era o que justificava as inúmeras atrocidades cometidas. O primado do Eu possibilitava ver o outro como um subalterno e era totalmente contrário aos princípios éticos de alteridade e de hospitalidade. Basta lembrar o tratamento dado ao que era considerado *diferente*, ao estrangeiro, ao oriental, ao negro e tantos outros. Nesta cultura “o ato de Saquear o outro, naquilo que este tem de essencial e inalienável (...). A eliminação do outro, se este resiste e faz obstáculo ao gozo do sujeito, nos dias atuais se impõe como uma banalidade” (Birman, 2000, p.25). Neste contexto em que a violência é justificável, a alteridade se tornou algo raro e até inadequado. O autocentramento, a individualidade, a glorificação pessoal, o cuidado excessivo de si se tornam atitudes admiráveis.

Inúmeros foram os prejuízos desta atitude para o salutar desenvolvimento da humanidade. O desenvolvimento tecnológico, científico e filosófico ficou estanque

---

<sup>123</sup> O conceito de *princípio da incerteza* surge nos estudos do físico alemão Werner Heisenberg. A origem do termo está relacionado à mecânica quântica e constatação da incapacidade de se definir com certeza a velocidade de partículas microscópicas. Nas ciências sociais o termo é aplicado para definir um momento específico da pós-modernidade que se caracteriza pelo advento da era das incertezas nas áreas sociais, políticos e filosóficos.

numa grotesca e inconsequente busca por progresso que desprezava valores essenciais para a manutenção do humano. Para Benjamin, a revolução seria o freio da locomotiva que conduz a humanidade e nesse momento se fez necessário utilizá-lo – ou ainda se faz necessário a sua utilização – para que seja repensada esta corrida rumo ao incerto e que é empreendida em tamanha velocidade que deixa para trás princípios antigos, tais como: ética, hospitalidade e alteridade. Portanto, talvez seja crucial uma guinada, tal como a defende Birman:

Os sujeitos e os grupos sociais inventem novos ideais alteritários que lhes possibilitem pender para o polo do outro e relançar seu desejo de maneira permanente, sermos quais esta abertura para o outro é quase impossível, pois o sujeito não pode encontrar suportes consistentes para reconhecer o outro em sua diferença e singularidade. (Birman, 2000, p. 300)

É neste ponto que surge o pensamento de Lévinas, para repensar valores e proporcionar o freio necessário para reconduzir a filosofia para o desenvolvimento da racionalidade sem o menosprezar do outro, valorizando o outro como variável fundamental para a equação da razão. O pensamento de Lévinas, então, se afasta da ontologia para encontrar algo que está além do Ser, o Bem-além-do-Ser que alia Bem, Infinito, Deus e Justiça para determinar o que seria a Ética. Há a aparição nas ideias do filósofo de um Outro que não surge como *alter-ego* passível de dominação e sim como um não eu essencial para o desenvolvimento do Eu que se dá por meio do diálogo.

Na filosofia de Lévinas o estrangeiro causa incômodo, pois é a existência de Outro que não posso dominar que é livre, que escapa do meu domínio (Lévinas, [1961] 1988, p.26). Desta forma, o Outro deixa de ser um ser subalterno para ocupar a posição de dono de si, de ser em liberdade e, portanto, um Eu como Eu, um semelhante. Desta forma, “trata-se de afirmar a própria identidade do eu humano a partir da responsabilidade, isto é, a partir da posição ou da deposição do eu soberano na consciência de si, deposição que é precisamente a sua responsabilidade por outrem. (...) Tal é a minha identidade inalienável de sujeito” (Levinas, 1988, p. 93). Posto que este Outro é meu semelhante e que a construção do meu saber depende do diálogo com ele, é minha responsabilidade zelar por seu bem estar, respeitá-lo em suas diferenças, hospedá-lo.

Em *A lua vem da Ásia*, este Outro pode ser visualizado na presença do irmão gêmeo que vive/hospeda o mesmo corpo que a protagonista, gerando assim, a necessidade de hospitalidade e de alteridade extrema. Esse encontro e esta convivência são para ele um verdadeiro tormento. Ter que conviver com um outro dentro de si, numa espécie de *alteridade* extrema, é em diversos momentos da narrativa uma condição insuportável que chega a lhe causar náuseas: “A náusea que venho de sentir pelo meu corpo cheiro de esperma, lágrimas e outros humores trágicos” (Campos de Carvalho, 1995, p.151). E esta sensação desconfortável poderia ser curada por atitudes comuns, corriqueiras, contudo para a protagonista do romance o maior pecado seria tornar-se mais um: “eu poderia superar com ajuda de alguma filosofia, desde que me dispusesse a praticar a necessária ginástica mental diante do espelho (...)” (Campos de Carvalho, 1995, p. 151). Como é possível verificar, ele poderia facilmente curar esta náusea com a prática de alguma filosofia diante do espelho, contudo ele se nega a esta prática narcisista.

Há momentos em que me sinto mais lúcido, e há outros em que pelo contrário sinto uma presença estranha dentro de mim, como se devêssemos ser gêmeos e houvéssemos nascido dois num corpo só. Esse meu irmão sepulto em mim leva-me a cenas de verdadeiro ridículo, quando não de desespero, como aconteceu ainda há pouco, quando eu queria dormir e ele teimava em ensaiar um novo passo de balé (...). (Campos de Carvalho, 1995, p. 54).

Este outro que o habita é em tudo diferente ao Ser que almeja ser, ou seja, ao seu verdadeiro ser. O outro seria o banal, o comum, o burguês, o capitalista e todos os outros, um resumo de tudo o que o protagonista despreza. Este seria o motivo da incompatibilidade entre os dois irmãos. Fica claro na narrativa que esta mesma situação de dupla existência seria comum a todos os humanos e a diferença entre estes e o narrador seria a honestidade que nele impossibilitaria a negação do conflito. Em alguns momentos ele inclusive solicita, de forma irônica, a capacidade de mentir para si mesmo repetindo a fórmula que comumente seria empregada em orações, fazendo referência novamente ao espelho como uma existência narcisista:

Dai-me a fórmula de sabedoria que me permita, aos quarenta anos – idade da minha imagem no espelho – contentar-me com o efêmero espetáculo do dinheiro e da mulher nua, e com os fugidios prazeres que nos podem advir do corpo ou do espírito, QUANDO sobre nossas cabeças paira, cada vez mais densa, a gigantesca sombra da morte, com a sua certeza que não admite sofismas nem tergiversações, por mais que a queiramos ignorar em nossos

instantes de sono ou mesmo de vigília. (Campo de Carvalho, 1995, p. 141 – maiúscula do autor).

A presença dos gêmeos em *A lua vem da Ásia* faz recordar também da presença de gêmeos na narrativa *Flores* de Bellatin, porém os irmãos Khun causam admiração ou desejo sexual o que acaba por ampliar a visão do exótico e do diferente. Já em Campos de Carvalho os gêmeos ocupam um mesmo corpo e revelam uma situação mais complexa – na necessidade de convivência, a necessidade de alteridade e hospitalidade. Mas, como manter a individualidade, como Ser em uma existência conjunta com outro? O grande desafio do protagonista está em manter seu Eu na extrema relação com o Outro. Em outro momento da narrativa há a menção de outros irmãos gêmeos, o que já anteciparia o fim do protagonista, a morte de um irmão resulta na morte do outro:

Em Adis-Abeba conheci dois irmãos siameses que tocavam piano a quatro mãos. Quando um deles morreu, o outro teve que ser enterrado junto, embora protestasse inocência e fosse noivo de uma moça que o amava relativamente. O imperador foi visitá-los na câmara ardente, onde um estava morto e o outro ainda estava vivo, e foi lá, entre oito círios ao invés de quatro, que fui apresentado ao imperador da Etiópia, que me saudou com gentil reverência. (Campos de Carvalho, 1995, p. 94).

O desafio de manter-se íntegro é o que move a personagem principal a percorrer o mundo, a defender seus ideais, a ser considerada louca. A manutenção da subjetividade não é uma alternativa é sua real condição de existência. Existia a possibilidade de renegar-se e viver a vida do reflexo no espelho, todavia o protagonista prefere o caminho mais complicado ao defender sua individualidade a qualquer custo. Esta opção é o que acaba causando transtornos à sua vida:

Podem me virar do avesso que não me viro, sou eu mesmo do avesso como do direito, e mesmo que me esquartejem e espalhem os pedaços continuarei sendo eu mesmo, como um caleidoscópio é um caleidoscópio e não um simples jogo de espelho, um caleidoscópio até que o matem por ter sido mais que um simples brinquedo, mais capaz de beleza do que quem o fez ou desfez. (Campos de Carvalho, 1995, p. 296)

De acordo com Lévinas (2005, p.150): “A morte do outro homem me põe em xeque e me questiona, como se desta morte o eu se tornasse, por sua indiferença, o

cúmplice, e tivesse que responder por esta morte do outro e não deixá-lo morrer só”. E assim ocorre com o *clown* Barnabó que abandona sua própria existência no momento em que decide pelo suicídio/homicídio, no momento que decide matar em si tudo o que desprezava.

Prefiro, porém, ser honesto e dizer que me mato pelo prazer único de matar-me, como existem casos de sujeitos que matam um desconhecido qualquer (não falando da guerra) pelo simples prazer de vê-lo cair morto ou para experimentar uma arma nova. (...) O certo mesmo seria chamar a este meu suicídio de homicídio, já que em mim eu mato o homem que não me agrada e não o meu eu verdadeiro, que é até simpático. (Campos de Carvalho, 1995, p. 150).

Levando em consideração que “É precisamente neste chamado que a responsabilidade do eu pelo rosto que o convoca, que o suplica e que o reclama, que o Outrem é o próximo do eu” (Lévinas, 2005, p. 237), a morte de seu irmão gêmeo é também a sua própria morte. Porém, seria uma atitude ética matar em si o Outro que habita o seu próprio corpo e a quem se despreza? Como habitar em si o Outro que é absolutamente contrário a todos os valores que se defende? O Outrem, o próximo eu e o próprio eu não podem ocupar o mesmo espaço do corpo. Um ser que possui ao mesmo tempo duas personalidades tão distintas pode entrar em conflito consigo mesmo e se anular. É por isso e por defender com a própria vida, com a própria carne a sua subjetividade que o *clown* Barnabó decide pelo suicídio ou pelo homicídio de seu irmão gêmeo. Assumir a postura de matar àquele que ameaça sua identidade é um ato legal que pode ser considerado um ato de legítima defesa como o ato de assassinar o professor de lógica no início da narrativa. Contudo, nos dois casos há a dificuldade de viver com o outro que o anula. No primeiro caso, há o assassinato que não afeta a protagonista, ao passo que no segundo, por se tratar de uma alteridade extrema, o homicídio é também o suicídio.



## 6 - A ALEGORIA CAPITALISTA OU A MODERNIDADE LÍQUIDA

Oh natureza com seus deuses, pensei, sonhei até o fim o sonho das coisas humanas e digo que só você vive e o que os homens sem paz obtiveram à força e imaginaram derreteu-se como pérolas de cera, desaparecendo nas suas chamas! Há quanto tempo eles sentem a sua falta? Oh, há quanto tempo que sua multidão a repreende, insultando a você e a seus deuses, que vivem serenos e bem-aventurados! Os homens caem de você como frutas podres, oh, deixe-os sucumbir, pois assim retornarão a sua raiz, e que eu, oh, árvore da vida, que eu possa verdejar novamente com você e envolver com o meu alento os seus cumes e todos os seus galhos e brotos, em paz e intimidade, pois todos nós crescemos da mesma semente dourada! Oh, fontes da terra! Oh, flores! Oh, florestas e águias e você luz fraternal! Como é antigo e novo o nosso amor!... (Holderlin, 2003, p. 165-166).

Todas as sociedades trabalham com um tipo de construção alegórica que visa manter os indivíduos sobre controle. Há a necessidade de manter a seleção entre as pessoas, a elite, a massa e a população excedente. Diante desta diferenciação é preciso encontrar uma forma de manter a Ordem. Há para isso o poder de polícia com o objetivo fulcral de manutenção do sistema, da estrutura. Entretanto, além ou aquém deste poder visível, há um instrumento mais sensível, invisível, gerado pelos muros metafóricos. Pois a linguagem não é natural e sim cultural, construída e reconstruída de acordo com os interesses de um grupo de pessoas.

Não existe linguagem natural no sentido de que a linguagem constituiria uma natureza humana, isenta de destino, simplesmente dada e existente. Toda linguagem é envio histórico, mesmo quando o homem não conhece a história, no sentido moderno europeu. Também a linguagem como informação não é a linguagem em si, mas envio histórico do sentido e dos limites da época de hoje, uma época que não inaugura o novo, que somente leva ao extremo o velho, o já prelineado na Modernidade (Heidegger, 2004, p. 213).

É percebendo esta característica da linguagem que Bauman, seguindo uma inspiração benjaminiana, afirma que “Há mais de uma forma de contar a história da modernidade (ou qualquer espécie de história)” (Bauman, 2012, p. 7). Pois, há sempre histórias soterradas daqueles que não merecem a importância, que devem ser esquecidos. Contudo, em algum momento os excedentes poderão tomar consciência de que as construções alegóricas podem também desmoronar e a elite teme ao extremo esta

possibilidade. Tal como afirma Foucault, a ordem estabelecida é mantida também pelo e no discurso:

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (Foucault, 1998, p. 8-9).

Há três elementos na sociedade moderna que produzem o denominado *lixo humano*, além de produzir também o lixo propriamente dito: a disciplina, o cientificismo e a economia capitalista.

### **6.1 - Estado social e sociedade excludente**

De novo olhei e vi toda a opressão que ocorre debaixo do sol: Vi as lágrimas dos oprimidos, mas não há quem os console; o poder está do lado dos seus opressores, e não há quem os console. (Eclesiastes 4, 11).

O sistema capitalista incentiva a produção e o consumo de mercadorias. O grande marketing do sistema é a venda da felicidade, a ideia de que a felicidade existe e que pode ser encontrada após a compra do modelo mais tecnológico e avançado. Contudo, sempre haverá um modelo melhor e a produção de um excedente é sempre inevitável. O capital acaba gerando também a padronização com o advento de uma nova cultura, de novos hábitos e de um grande número de pessoas que não se enquadra passando a ser consideradas *anormais*.

Pois o que ocorre neste campo de concentração onde me encontro, como deve acontecer em todos os demais, é apenas isto e que me parece de um absurdo inominável: uma minoria armada até os dentes, inclusive com cadeiras elétricas, manda e desmanda sobre uma maioria de indivíduos realmente individuais e tenta impor-lhes à força a sua cartilha de primeiras letras, quando não o seu catecismo religioso dos tempos antediluvianos, que é a quanto chegam no melhor dos casos as ideias ou que outro nome tenha a intolerância desses senhores da terra e dos céus. (Campos de Carvalho, 1995, p.73)

A polícia científica talvez seja a pior forma de polícia existente. Ela manipula os dados afirmados como *verdadeiros* e os utiliza para disciplinar os indivíduos. Aqueles

que não se enquadram nos padrões são examinados e considerados incapazes para o convívio social. “Nele vêm-se reunir a cerimônia do poder e a forma da experiência, a demonstração da força e o estabelecimento da verdade”, (Foucault, 2002, p. 154). É necessário que o indivíduo se enquadre, que seja produtivo. Os psicólogos, pedagogos, psicanalistas, líderes religiosos irão vigiar a conduta de todos os membros da sociedade e os submeterão aos exames. O que se verifica é a passagem de uma *comunidade includente* para um *Estado social*: “a passagem do modelo de comunidade includente do “Estado social” para um Estado excludente, “penal”, voltado para a “justiça criminal” ou o “controle do crime””. (Bauman, 2012, p. 86). Moderno, punitivo, capitalista o estado moderno escolhe os indivíduos que serão acolhidos e exclui os que não se enquadram. Neste controle, não há espaço para que o ser seja livre, a própria palavra liberdade: “já não existe nem sequer nos dicionários e de que só ouvimos falar quando somos nós que a pronunciamos, em geral em voz baixa e para nós mesmos” (Campos de Carvalho, 1995, p. 73). Para conhecer um *Estado punitivo* basta observar o número de estabelecimentos prisionais, de hospitais psiquiátricos e de outros espaços construídos para manter a sociedade a salvo do contato com os *diferentes*.

(...) um pequeno grupo de idiotas manterem presos e por vezes mesmo amarrados alguns cidadãos de alta linhagem e de reputação acima de qualquer suspeita – só porque esses cidadãos, entre os quais estou eu naturalmente, não pactuam e não poderiam mesmo pactuar com suas ideias retrógradas e obsoletas, seja em matéria de religião como de política, de amor como de finanças ou de arte. (Campos de Carvalho, 1995, p. 73)

O advento de um *Estado social e moderno* surge com as promessas de segurança e progresso. Neste sentido, há uma sedução por meio de propostas benéficas e os cidadãos *assinam* o contrato social com um ente superior, controlador e “(...) inclinado a combater e neutralizar os perigos socialmente produzidos à existência individual e coletiva” (Bauman, 2012, p. 67). É assim que surge um dos objetivos mais desumanos do Estado, a necessidade de *socializar* os riscos individuais. Com isso, cada vez mais os cidadãos são amedrontados e com o passar do tempo acabam *cedendo* seus direitos individuais ao poder estatal. Os benefícios governamentais não são suficientes para atender a todos e acabam favorecendo apenas uma pequena minoria. Consequentemente, o que era *um assunto do serviço social* passa a fazer parte da agenda de instituições policiais – um problema social, uma necessidade passa a ser criminalizada retirando assim a responsabilidade das instituições públicas. O espaço

geográfico com controle do Estado passa então a ser um grande campo de concentração em que o que o diferencia de um espaço carcerário comum é apenas o grau de recerçamento de liberdades. Viver com segurança passa, então, a ser sinônimo de uma vida sem brilho em que os habitantes não possuem liberdade nem mesmo para admirar as belezas do lugar que habitam.

E sem liberdade, não de convir VV. Exas. Que este mundo, por melhor que seja, não passa de um pesadelo e de uma farsa de mau gosto – como há de achar no *front* o soldado com o seu fuzil e suas polainas, num dia azul de primavera. (Campos de Carvalho, 1995, p. 73).

O grande aliado da tutela do cidadão por parte do Estado é o medo. Este amedrontamento justifica a retirada da maioridade da razão e todas as liberdades são mantidas sobre custódia e domínio do estado. A informação é censurada, o *Estado social* é transformado em estado de sítio. A justificativa é manter a segurança, mantendo os cidadãos livres das constantes ameaças tanto externa quanto interna.

Cada vez rareiam mais as informações que temos do exterior – seja da cidade, seja dos campos – o que me leva a crer que estejamos realmente sitiados por todos os lados e às vésperas de acontecimentos funestos e imprevisíveis. (Campos de Carvalho, 1995, p. 51).

Na sociedade líquido-moderna o capital acaba por valorizar um avanço científico baseando na produção de novos cada vez mais novos produtos tecnológicos. Com esta perspectiva baseada principalmente no lucro e na produção em larga escala de bens de consumo há sempre o esforço de substituição da mão de obra humana pela robótica. Somente um robô poderia se adequar aos padrões de qualidade trabalhando incansavelmente sem parar suprindo a demanda e produzindo a mais valia, a sobra. O que sobra precisa ser eliminado, o que termina por aumentar a produção de lixo.

## 6.2 - A sociedade líquido-moderna e a esperança da performance

“A ignorância é uma benção” (Matrix).

“Pois quanto maior a sabedoria, maior o sofrimento; e quanto maior o conhecimento, maior o desgosto” – (Eclesiastes).

O grande problema da sociedade líquida moderna é a produção de ações em anonimato. Não se sabe quem é o produtor. O anonimato preserva a identidade e despersonaliza a ação. Os votos secretos, as reuniões, as decisões todas realizadas com portas fechadas. Os termos utilizados para refugar pessoas como materiais também despersonalizam atos execráveis. Excesso contingente, baixa de produtividade, demandas de mercado, termos que são utilizados como eufemismos para desemprego, fome, miséria, refugio. A morte de pessoas inocentes, refugio do sistema produtivo surge somente como *efeito colateral*.

Apenas uma linha colateral do progresso econômico, a produção de refugio humano tem todas as marcas de um tema impessoal, puramente técnico. Os principais atores desse drama são “termos de comércio”, “demandas do mercado”, “pressões competitivas”, padrões de “produtividade” e “eficiência”, todos encobrendo ou negando de modo explícito qualquer conexão com as intenções, a vontade, as decisões e as ações de pessoas reais, dotadas de nomes e endereços. (Bauman, 2012, p. 54)

A grande capacidade da performance e da catacrese é se apropriar dos meios apresentados pelo sistema para produzir alternativas que minem a própria força imposta. A linguagem empregada pela performance é a mesma que é utilizada para produzir a passividade, contudo esta linguagem é transformada pelo teor catacrésico empregado. Desta forma, esta pesquisa apontará abaixo algumas estratégias utilizadas pela performance para subverter a Ordem e utilizará como exemplos alguns dos romances utilizados como corpus.

## 6.2.1 - Subjetividade extrema

Estou disposto a lutar, mas não contra mil, contra milhões, e assim invisíveis, assim separando-nos uns dos outros, cada transeunte um transeunte, fechado em si mesmo como num átomo, como a última partícula de um átomo, sem sequer se darem conta de que ainda continuam vivos, só eu me dando conta, tentando convencer-me de que ainda sou eu, de que ainda sou eu, de que ainda sou eu. (Campos de Carvalho, 2008, p.289)

O que se observa na literatura de Campos de Carvalho é o impulso ao autocentrismo, a busca de liberdade por meio do emprego de um estilo de vida que se caracteriza pela subjetividade a qualquer custo, a individualidade extrema. Há total desprezo pelos contratos que são firmados pelos cidadãos para que recebam a proteção do Estado. Sendo assim, o que há é a vida pura, simples e sem mascaramentos. O que se observa nas personagens dos romances tanto de Campos de Carvalho quanto de Mario Bellatin é a ânsia por ser livre, estas personagens não estão dispostas a pagar os impostos e seguir as regras que possibilitariam a existência comum, passiva e regular. Este tipo de comportamento amedronta os outros cidadãos tutelados pelo Estado: “Muitos me julgarão excêntrico por isso, e eu sei que julgam, mas o fato é que sou apenas sincero e não costumo ocultar as perplexidades a que me submete minha natureza, como fazem as outras pessoas” (Campos de Carvalho, 1995, p. 54).

(...) a fim de pousar sobre os meus próprios alicerces e ter os sonhos que quiser ter, e que para mim serão certezas. O mundo se divide em duas partes bem definidas: eu e o resto do mundo, e a minha defesa está justamente nos meus sonhos, ou devaneios como queiram, em cujas asas vôo a alturas que vocês nunca atingirão de foguete (...). Se não posso mudar o mundo, tampouco permitirei que o mundo me mude a mim, arrancando-me esse câncer de mistérios e heresias que é toda a minha riqueza e que faz com que minha voz não seja apenas o grunhido de um porco, nem meu olhar apenas o olhar de um peixe dentro do aquário. (Campos de Carvalho, 2008, p.148).

Viver a subjetividade extrema é conseqüentemente expor-se ao ridículo e por fugir à *normalidade* correr o risco de ser considerado louco. O fato de não ser *normal*, de não tomar as atitudes cristalizadas pelos costumes, pode representar um risco para a sociedade. O medo acaba por gerar o preconceito e quem não segue as regras do sistema deve ser mantido sobre a custódia do Estado por ameaçar a Ordem. Quando a estrutura estatal é ameaçada e a sociedade se sente amedrontada, o indivíduo que se apresenta

como ameaça deve ser mantido por instituições carcerárias ou psiquiátricas para que possa ser *ressocializado* ou para que fique para sempre encarcerado.

Torturem-me até a mutilação, ponham-me nu quantas vezes queiram, eu que já vivo nu sem que eles o percebam; deixem-me incomunicável em minha cela como se eu fora uma anacoreta, eu que de fato sou um oásis cercado de deserto por todos os lados; - força nenhuma me fará abdicar de minha força ou mesmo de minha fraqueza, como nenhum instrumento de tortura me fará sair da minha pele, que afinal é a minha cidadela. (Campos de Carvalho, 1995, p. 61).

Assumir a própria subjetividade sem aceitar algo como verdadeiro apenas pelo fato de que um grande número de pessoas assim o faz é crime. Sim, o Estado criminaliza as posturas dissidentes por gerar a dúvida. Ainda assim, a personagem principal do romance assume a postura de defender seus posicionamentos: “(...) jamais, porém, me farão dizer *A* quando é *B* ou *J* que eu deva dizer, nem me crucificarão impunemente, sem que eu lhes responda com um riso de escárnio na boca ensanguentada” (Campos de Carvalho, 1995, p. 61). Na citação abaixo retirada do romance *A lua vem da Ásia* pode-se perceber a influência machadiana com a frase *respondo-lhes com um piparote no cocuruto*, esta é a resposta que o narrador fornece para a sociedade que pretende julgá-lo. A impossibilidade de mudar o mundo não significa abster-se de sua própria personalidade.

Se não posso mudar o mundo, tampouco permitirei que o mundo me mude a mim, arrancando-me esse câncer de mistérios e heresias que é toda a minha riqueza e que faz com que minha voz não seja apenas o grunhido de um porco, nem meu olhar apenas o olhar de um peixe dentro do aquário. Aos mil professores que tentaram deseducar-me respondo-lhes com um piparote no cocuruto, exatamente como fiz ao médico que não soube descobrir a causa do meu pranto, e a toda a sua ciência oficial e cheirando a naftalina eu oponho a onisciência do meu instinto indomável e sem máscara, mesmo porque não existe (que eu saiba) nenhuma máscara de mil faces. (Campos de Carvalho, 1995, p. 148).

A personagem principal faz os esforços e abdica até mesmo da própria vida para não se curvar diante das exigências impostas para que se torne um ser social. O objetivo é manter-se íntegro até o momento de sua morte: “um rosto e um par de mãos como os de qualquer morto sem maior importância, ali jogados sem o seu misterioso jogo de molas e cordas, em tudo semelhantes ao sono de um burocrata em paz com a sua

burocracia” (Campos de Carvalho, 2006, p. 71). Afinal, na morte todos são iguais, o mesmo rosto, o mesmo par de mãos, contudo há pessoas que assim se comportam durante a vida.

### **6.2.2 - A percepção do Estado de Exceção e a ignorância**

A percepção do Estado de Exceção se dá de forma semelhante em textos literários dos dois autores. Tanto em Campos de Carvalho quanto em Bellatin. Nos romances bellatinianos há o Estado que se omite de sua função principal, seu papel social: a proteção do indivíduo. Em Campos de Carvalho há a presença mais acentuada do Estado Criminal com sua função punitiva e de mantenedor da Ordem. Em Bellatin as instituições públicas são quase inexistentes ou quando são representadas não estão dispostas a atender àqueles que delas mais necessitam. Em Campos de Carvalho, por sua vez, estas instituições somente surgem para coagir o cidadão a seguir as regras. Sendo assim, é facilmente verificável que as representações de Estado nos dois autores se assemelham às características do Estado de exceção.

As nuvens que pairam no céu, negras e pesadas, são um signo dos tempos difíceis que estamos vivendo, e disso não parecem aperceber-se os meus companheiros de solidão, que continuam inocentes e tranquilos como antes, como reses num matadouro. (Comem o seu pão com leite ou a sua sopa de verduras como se estivessem apenas num internato, e à hora do recreio vão discutir seus pequenos problemas no pátio sombrio ou ensolarado, como crianças que não soubessem que Herodes voltou a reinar sobre a terra e que Pilatos cada manhã lava as suas mãos manchadas de sangue, com ar mais compungido deste mundo) (Campos de Carvalho, 1995, p. 61).

Perante a realidade do Estado de Exceção o indivíduo pode seguir sua trajetória inalterada, manter sua rotina. Tomar consciência da realidade, na maioria dos casos, pode representar uma vida angustiante. Por isso, há os que refletem sobre a situação, há os que agem e que “Continue o fabricante de bilboquês a fabricar seus bilboquês revolucionários, mas inofensivos à Nova Ordem constituída, que no fundo é a mesma ordem Nova Ordem de sempre (...)” (Campos de Carvalho, 1995, p. 61).



### 6.2.3 - A metalinguagem performática

O processo de criação é exposto como uma fratura para o leitor. Esta conversa franca do narrador com o leitor caracteriza a tentativa de mantê-lo alerta. Com isto, o código da verossimilhança é alterado. A metalinguagem performática surge nos diálogos que revelam o ato de construção do texto ou no jogo semântico, como no caso de *Perros héroes* em que o narrador revela que as pessoas relacionam este romance com um tratado sobre a América Latina. A armadilha ficcional é revelada já no início da narrativa e ainda assim o leitor pode continuar buscando referências que comprovem a alegoria nacional. Em Campos de Carvalho o narrador revela a dificuldade de escrever: “(Interrompido pela chegada da pseudo-enfermeira, que veio aplicar-me o soro da juventude, que – agora eu sei – não passa do chamado soro da verdade, largamente aplicado durante a guerra e durante a paz. Seja o que Deus quiser.)” (Campos de Carvalho, 1995, p. 65).

### 6.2.4 - A absurdidade da vida

(...) pois tenho as mãos atadas e também os pés, como o Crucificado ou mais exatamente como Prometeu no seu rochedo. Minha mãe, que faz as vezes do abutre, devora-me com o seu olhar cheio de espanto (...). (Campos de Carvalho, 1995, p. 66).

A absurdidade da vida se apresenta em três elementos que se inter-relacionam: a efemeridade, a existência como brinquedo, a morte como realidade absurda. Viver é apresentado em *A lua vem da Ásia* como um jogo perdido, pois há inúmeros elementos que impedem o existir: as instituições, as convenções sociais, o sistema econômico, a educação, a religião. Todos estes elementos inibem a existência e a livre manifestação da subjetividade. A burocracia da vida social impõe regras que devem ser seguidas.

É como alternativa para esta absurdidade que surge a loucura. O louco é o herói absurdo por excelência por manter-se fora das amarras de uma existência burocrática. O delírio da razão é o caminho para o desvio, para escapar da consciência da dor, da arbitrariedade, da morte. Campos de Carvalho afirma que o louco toma para si uma luta

“antibélica, desnorteando o norte e o sul, o leste e o oeste, um exército de fantasmas e por isso mesmo invencível: meu nome é legião, sou mil em um, e a mim mesmo me estarreço”(Campos de Carvalho, 2006, p.68). De acordo com o autor “só ela [a loucura] nos dá o poder de levitação e voo que teimam, os sujeitos à lei da gravidade, em nos roubar roubando-se a si mesmos” (Campos de Carvalho, 2006, p.68). A frase anterior parece fazer referência a uma frase de Nietzsche de *O nascimento da tragédia*: “ele desaprendeu a dançar e a falar e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento” (Nietzsche, 1992, p. 31). Este *sair voando* é a capacidade de renegar todas as leis até mesmo a da gravidade.

Contudo, o louco que surge como herói absurdo é o que escolhe a loucura, que prefere a exclusão social. O seu posicionamento heroico se dá justamente pelo fato da manutenção da integridade diante das propostas sedutoras que o sistema oferece e assume o risco de pagar por sua rebeldia: “(...) os nossos carrascos decidiram que não somos homens até o dia em que finalmente resolvamos voltar ao aprisco das ideias feitas e ao cadinho de seus sentimentos desumanizados e postiços” (Campos de Carvalho, 1995, p. 74).

Os carrascos, tenho-os na conta apenas de imbecis a serviço do Estado ou de outra potência ainda mais impotente do que o Estado – e com os imbecis a minha conduta foi sempre uma e única: eles de um lado e eu do oposto, como duas margens de um rio que nem o mar da morte conseguirá jamais unir. (Campos de Carvalho, 1995, p. 67).

Neste sistema coercitivo nem mesmo os carrascos, instrumentos do Estado de Exceção se dão conta da realidade absurda em que vivem e para quem servem. As alegorias utilizam as linguagens para manter a Ordem mantendo a ideologia por meio dos costumes e da manipulação do sensível. Neste sentido, a arte possui papel decisivo.

### 6.2.5 - Visão pessimista ou *realista*

Ser otimista é acreditar no progresso tecnológico, sociológico, econômico. Ser otimista é seguir a lógica ilusionista proposta pelo sistema em que o indivíduo é o único responsável por seu sucesso e fracasso. E seguir a lógica é acreditar que o jogo é justo e que é possível vencer o anão exímio xadrezista que se esconde, se mascara. Entretanto, como seria possível vencer sem conhecer realmente como o jogo funciona, pois suas regras são alteradas conforme o bel prazer do adversário, por isso, a literatura bellatiniana e a de Campos de Carvalho seguem o caminho da distopia revelando a mediocridade da vida influenciada pela *ilusão* do progresso.

Se não consigo ser otimista é porque igualmente não consigo ser menos calvo, ou menos baixo de estatura, ou ainda menos feio do que pareço diante do espelho. O resto é psicologia de ginásio e receita de milagreiros que nem sequer sabem do que é feita a alma do homem, confundindo-a com o ar dos seus pulmões ou dos seus intestinos, invisível aos raios X. (Campos de Carvalho, 1995, p. 112).

### 6.2.6 – Efemeridade

O conhecimento de que a vida não passa de um instante fugidio, de que não há uma segunda chance, mudará a natureza do amor. O amor não terá tempo para habitar. O que ele perder em duração vai ganhar em intensidade. Vai arder mais, de modo mais fascinante que nunca, consciente de que está destinado a ser vivido e usado num único momento e até o fim, em vez de se espalhar de maneira tênue e insípida, como antes, pela eternidade e pela vida imortal da alma... (Bauman, 2012, p. 129)

Em vários pontos de *A lua vem da Ásia*, características como recerçamento de liberdade, insegurança com as medidas tomadas pelas instituições públicas e a transitoriedade da vida e de todas as coisas estão presentes. Em passagens aparentemente cômicas o narrador desfere duros golpes contra *contratos sociais* que acabam por gerar frieza e passividade. A constatação da efemeridade de elementos que antes eram considerados sólidos provoca no ser que habita a modernidade líquida a angústia. O medo da morte já não assola ou choca os indivíduos, o maior medo hoje é viver. Neste sentido, não é o caráter finito da vida que amedronta e sim o caráter efêmero de tudo: “Os homens, as pulgas e as ratazanas se assemelham nisto: que hoje

estão vivos mas amanhã estarão mortos, irremediavelmente mortos, e para sempre” (Campos de Carvalho, 1995, p.52).

As constantes mudanças em conceitos, antes considerados sólidos, provoca a dúvida em questões cruciais. Afinal, o que é legal, o que não é? O que pode ser moral ou imoral? O que é ético ou não? As fronteiras entre estes elementos antônimos foram fragilizadas. E com a pressão do *politicamente correto* é necessário escolher um lado, um posicionamento que será questionado e refutado. A conceitualização é constante e mutante, sua duração é frágil e insistente, afinal “À noite a lua vem da Ásia, mas pode não vir, o que demonstra que nem tudo neste mundo é perfeito” (Campos de Carvalho, 1995, p. 52).

### 6.2.7 - Apague os rastros

O que será do moridero depois que eu *morrer*? Esta é uma das questões que tomam parte dos pensamentos da protagonista de *Salón de Belleza*. O que será de seu legado? Continuarão seguindo as regras de funcionamento do espaço? Sua existência será lembrada? Seguirão abrigando os necessitados? Por fim, ele fala de seu desejo de incendiar o local para que não sobre nem mesmo os rastros do Moridero, do Salão de Beleza ou das pessoas que ali habitaram. Este desejo de apagar os rastros também pode ser encontrado no pensamentos da personagem principal de *A lua vem da Ásia* que busca a todo custo manter-se a salvo de registros. Esta intenção remete a duas lições encontradas no livro de Bauman e que aconselham formas de sobrevivência na *modernidade líquida*:

Lição número 1: os dias importam tanto quanto e nada mais que a satisfação que se pode extrair deles. O prêmio que você pode esperar, de forma realística, e trabalhar para obter é um *hoje diferente*, não um *amanhã melhor* (...).

Lição número 2: não importa o que você faça, mantenha opções abertas. Juras de lealdade são para os mesmo caras infelizes que se preocupam com o “longo prazo (...)”. (Bauman, 2012, p. 135).

Esta mesma regra de valorizar o dia e o que se pode extrair deste efêmero intervalo de existência presente na primeira lição está relacionado com a imposição de

manter opções abertas pela inconsistência dos conceitos presente na segunda lição. A regra é manter sua individualidade e principalmente sua identidade em salvaguarda. Estes conselhos terminam por lembrar um poema de Brecht tão admirado por Benjamin e em que a principal indicação presente é a de apagar os rastros: “Cuide, quando pensar em morrer] Para que não haja sepultura revelando onde jaz] Com uma clara inscrição a lhe denunciar] E o ano de sua morte a lhe entregar] Mais uma vez: Apague as pegadas! (Assim em foi ensinado) (Brecht apud. Gagnebin, 1994, p. 69-70).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

I'm a man of constant sorrow,  
I've seen trouble all my days.  
Bob Dylan

### Travestis, loucos e pirilampos

#### Mensagem

Há que haver os loucos,  
Os alucinados, os videntes,  
Cujo lúcido espírito não repouse como um cadáver  
Sobre este mundo visível e as verdades consagradas,  
E cuja voz profunda exprima o eco e as flutuações  
Das águas eternas e inaudíveis  
Que são o destino de todos os barcos.  
Há que haver os que despertam à meia-noite,  
Angustiados,  
E põem-se a gritar e a clamar dentro das trevas,  
Como uns loucos - não o sendo -  
E exprimem numa linguagem que não é a sua,  
Nem a de seus pais,  
Nem a de qualquer outro povo da terra,  
Estranhas visões inacessíveis gravadas em suas retinas,  
E depois serenam como o mar após a tempestade  
E não sabem mais recordar aquilo que disseram,  
E choram quando lhes mostram seus puros êxtases,  
E sentem-se miseráveis despertados.  
Há que haver os que deixam que suas finas mãos de marfim,  
Pálidas, sinuosas, quase fluidas,  
Se arrastem como profetas pelo deserto das longas pautas  
Inconscientemente, totalmente a cegas,  
Gravem para a eternidade, como num frio rochedo,  
Palavras fogo e de sangue,  
Ânsias, ódios, espantosos desesperos,  
Para se admirarem depois, eles próprios, do que escreveram,  
Como sonâmbulos que, de repente e sozinhos,  
Despertassem vivos sobre o cume de inatingíveis montanhas  
E não mais o caminho que os conduziu a tão altas paragens,  
Tão perto dos deuses.  
Há que haver os que abandonam lar, pátria, amigos, cidades,  
Velhos hábitos e confortos seculares,  
E sem levar nada de seu,  
Apenas sua consciência desarvorada e lúcida,  
Põe-se a perseguir novas e estranhas verdades, como hipnotizados,  
E não repousam e dormem mais, em sua peregrinação,  
Noite a pós noite, sol após sol,  
Até que sintam a paz descer como um bálsamo sobre as suas chagas  
E vejam mais nítido dentro da própria alma  
E se reconheçam pela primeira vez em sua esplêndida nudez,  
Como o amante à amante no momento supremo da posse.  
Novembro 1948 – (Campos de Carvalho in: Bilharinho, 2003, p.26-27)

Foi inevitável citar na íntegra o poema de Campos de Carvalho. Esta citação foge às regras da ABNT, porém ao ler o texto poético acima e relacioná-lo com as ideias defendidas nesta tese o leitor compreenderá a razão desta pequena ousadia. O poema resume grande parte das críticas feitas pelo autor em seus livros e do elogio da loucura como forma de fugir da normalidade passiva. Glorificar o louco também surge como uma forma representativa de valorizar todos os que são excluídos da sociedade por buscar viver a liberdade, por buscar uma linguagem que não é a comum, por não temer a nudez, por viver intensamente a própria vida.

É comum que a exclusão gere o ódio dos que são excluídos por aqueles que os excluem e neste ponto se faz necessária a disciplina. Os indivíduos precisam ser disciplinados para que o sistema seja mantido. O impulso consumista somado a produção de lixo, à escassez de postos de trabalho, a impossibilidade de se conseguir a tal desejada *felicidade* proporcionada pelo consumo impulsiona àqueles que são excluídos à violência e a revolta contra o sistema. Por isso, a disciplina, a polícia, os holofotes se fazem necessários. A exclusão torna-se com o passar do tempo cada vez mais excludente. O processo de exclusão é contínuo, o que pode gerar mais e mais locais periféricos e a potencialização deste local seria *a periferia da periferia*.

Entre estes locais que poderiam ser considerados *a periferia da periferia* está o Salão de beleza na narrativa de Bellatin e o hospício ou *hotel* na literatura de Campos de Carvalho. Na sociedade moderna, a periferia é até mesmo aceita como um local, contudo a *periferia da periferia* é um *não lugar*, no sentido de que a população comum não deseja avistar ou cruzar com os indivíduos que habitam estes locais pelas ruas. As pessoas que habitam a *periferia da periferia* representam o *lixo* produzido pelo sistema e que as pessoas não estão dispostas a ver. Visualizar o próprio lixo seria um sinal de decadência para o sistema.

O medo de que estas pessoas excedentes venham srebolar-se é o que faz com que a sociedade as mantenha afastadas do convívio comum. Por isso, há um moridero de beleza e há também os hospícios. São espaços desprezíveis, mas necessários. A sociedade os tolera, assim como tolera os meios de manter estes indivíduos afastados. O lixo deve ser mantido distante dos olhos dos cidadãos *normais*, dos *bons cidadãos*. Este refugio humano precisa ser controlado, administrado e mantido em espaços

determinados, como as prisões que também abrigam estes indivíduos *déclassés*. Os *bons cidadãos* sabem do ódio destas pessoas que foram rejeitadas e também são conscientes da possibilidade de revolta e por isso criam instituições e polícias para manter o controle.

Podem muito bem ser desculpados por se sentirem rejeitados, por serem irritáveis e raivosos, por respirarem a vingança e alimentarem a desforra – embora, tendo aprendido sobre a futilidade da resistência e aceitado o veredicto de sua própria inferioridade, seja difícil encontrarem um modo de transformar tais sentimentos numa ação efetiva. Seja por uma sentença explícita ou por um veredicto implícito, mas nunca oficialmente publicado, tornaram-se supérfluos, imprestáveis, desnecessários e indesejados, e suas reações, inadequadas ou ausentes, transmitem a censura de uma profecia autorrealizadora. (Bauman, 2012, p. 55)

Bauman retoma o texto literário de Calvino, *As cidades invisíveis*, para pensar as cidades que não são vistas pelos seus próprios habitantes: *as cidades reais*. Afinal, o que há de comum entre os habitantes das cidades criadas por Calvino e as cidades que são habitadas na contemporaneidade. Para tratar da memória, da manipulação da história, Bauman resgata Aglaura: “Você gostaria de dizer o que ela é, mas tudo que já se disse sobre Aglaura tem o efeito de aprisionar suas palavras e obrigá-lo a repetir, em vez de dizer (...)” (Bauman, 2012, p.7). Em Aglaura, os habitantes estão tão preocupados com um passado criado artificialmente, com uma história manipulada, que se esquecem da Aglaura *real*. Eles, “(...) vivem numa Aglaura que cresce apenas com o nome Aglaura, sem notarem a Aglaura que cresce sobre o solo” (Bauman, 2012, p.7). Ocupados com a fatura da cidade ficcional, não querem observar a Aglaura que se faz presente: “a cidade de que falam tem a maior parte daquilo de que se necessita para existir, enquanto a cidade que existe em seu lugar existe menos” (Bauman, 2012, p. 7).

Outra cidade interessante é Lêônia que se satisfaz com a produção de lixo. Os habitantes da cidade estão sempre buscando novidade. Seria possível relacionar Lêônia com Aglaura, pois uma renega o passado, a memória e cria um passado ficcional que interfere no presente criando uma realidade que verdadeiramente não existe; a outra busca o novo, sempre novo e considera o passado como algo descartável. Eles “vestem roupas novas em folha, tiram latas fechadas do mais recente modelo de geladeira, ouvindo *jingles* recém-lançadas na estação de rádio mais quente do momento” (Bauman, 2012, p. 8). O grande problema de Lêônia é o lixo: “as sobras da Lêônia de ontem aguardam pelo caminhão de lixo” (Bauman, 2012, p.8). Os habitantes desta



cidade não admitem a existência do lixo. As sobras representam a decadência da Lêonia passa e eles querem a glória, o brilho, da nova Lêonia. Cabe perguntar se o prazer destes consumidores é o de consumir o novo ou “o prazer de expelir, descartar, limpar-se de uma impureza recorrente” (Bauman, 2012, p. 8).

A noção de beleza está ancorada na ideia de novidade, e esta é fruto do mercado. É o sistema de produção que dita as regras do que é belo e do que é feio. Há alternância entre beleza e feiura e as noções abstratas são determinadas pelo sistema. A noção de valor pode ser alterada constantemente em função do que é produzido. O que é considerado feio deve ser descartado ou o que é descartado e passa a ser considerado lixo recebe também a alcunha de feio?

Na verdade, o que é a moda – substituir coisas menos adoráveis por outras mais bonitas, ou a alegria que se sente quando as coisas são jogadas num monte de lixo depois de serem despidas do glamour e do fascínio? As coisas são descartadas por sua feiura, ou são feias por terem sido destinadas ao lixo? (Bauman, 2012, p. 10)

A produção que excede o número de consumidores acaba por gerar um lixo que é fruto das sobras. O redundante precisa ser descartado para que sobre espaço para o *novo*, o sempre *novo*. A novidade é a ambição dos habitantes de Lêonia e dos habitantes da cidade moderna. Querem consumir o novo sem que se importem com o que irá acontecer com o que é considerado velho ou feio. Nem sempre o que é descartado pode ser reutilizado ou reciclado, há um grande número de excesso de produção que termina por tornar-se problema.

Ser “redundante” significa ser extranumerário, desnecessário, sem uso – quaisquer que sejam os usos e necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de indispensabilidade. (...) Ser declarado redundante significa ter sido dispensado *pelo fato de ser dispensável* – tal como a garrafa de plástico vazia e não retornável, ou a seringa usada, uma mercadoria desprovida de atração e de compradores, ou um produto de abaixo do padrão, ou manchado, sem utilidade, retirado da linha de montagem pelos inspetores de qualidade. (Bauman, 2012, p. 20)

Assim como os materiais que são considerados redundantes precisam ser descartados, há excesso de contingente, de pessoas no mundo. A colonização foi o meio encontrado para a distribuição dos redundantes pelo mundo, posteriormente este papel foi ocupado pela globalização. Entretanto, com o advento da globalização, já não há

mais espaço no mundo para o número exagerado de excedentes. “Sempre há um número demasiado *deles*” (Bauman, 2012, p. 47). Há a distinção entre as pessoas que são consideradas *eles* e as que são consideradas *nós*. “‘Eles’ são os sujeitos dos quais devia haver menos – ou, melhor ainda, nenhum. E nunca há um número suficiente de nós. ‘Nós’ são as pessoas das quais devia haver mais (Bauman, 2012, p. 47). A superpopulação só passa, então, a ser considerada uma situação de risco no momento em que a balança populacional começa a se desequilibrar. O número de *nós* não deve ser demasiadamente inferior ao número de *eles*, pois *eles* podem tomar consciência de que não são *minoría*.

“Superpopulação” é uma ficção atuarial: um codinome para a aparição de um número de pessoas que, em vez de ajudarem a economia a funcionar com tranquilidade, tornam muito mais difícil a obtenção, para não falar na elevação, dos índices pelos quais se mede e avalia o funcionamento adequado. (Bauman, 2012, p. 53)

Os excedentes estão perdendo a esperança de uma mudança na atual situação de desigualdade. Eles já se deram conta de que o jogo está perdido. Assim como o jogo de xadrez na passagem do texto de Benjamin, o jogo para os resíduos redundantes está perdido. O autômato sempre acertará e colocará o seu adversário em xeque, afinal as regras do jogo foram criadas para que ele ganhe. A chance de jogar o jogo dos dominantes e ainda assim conseguir vencer é uma ilusão criada. A única saída seria criar outro jogo, não jogar, desenvolver novamente a estruturalidade da estrutura.

As pessoas supérfluas estão numa situação em que é impossível ganhar. Se tentam alinhar-se com as formas de vida hoje louvadas, são logo acusadas de arrogância pecaminosa, falsas aparências e da desfaçatez de reclamarem prêmios imerecidos – senão intenções criminosas. (Bauman, 2012, p. 55).

Diante de tamanha pressão alguns resolvem se voltar contra o sistema que os aprisiona. Para estes há a disciplina social mantida pela polícia e pelo conjunto de instituições responsáveis por manter a ordem. Entre estas instituições disciplinares estão a escola, a igreja, a academia científica e até mesmo a família. E quando o algum membro do grupo do *Eles* se rebela há sempre as prisões e os hospícios para manter a sociedade a salvo da ameaça. E quando alguém do grupo do *Eles* é considerado excludente, excedente, há os espaços como o *salão de beleza* que serve como refúgio e abrigo.

Desta forma, esta tese pode começar neste momento final a começar a responder a questão feita por Didi-Huberman: “desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram *todos*? Emitem ainda – mas onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes?” (Didi-Huberman, 2011, p. 45). Primeiro é necessário definir quem são os vagalumes. De acordo com Didi-Huberman a palavra vagalume empregada por ele surge de duas raízes distintas e complementares. Uma origem está relacionada ao termo moscas de fogo ou *fireflies*, proveniente da língua inglesa. Ele faz referência a Plínio, o antigo, enquanto este observava uma espécie de moscas que voavam ao redor do fogo “Enquanto ela está no fogo, ela vive; quando seu voo a afasta dele um pouco mais, ela morre” (Didi-Huberman, 2011, p.14). Assim este inseto vive, se alimenta e se consome na chama: “a vida dos vaga-lumes parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita matéria sobrevivente – luminiscente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada – dos fantasmas” (Didi-Huberman, 2011, p. 14). Outra possibilidade de origem seria de um duplo termo latino *luce* ou *luciole*. Nestes termos, há a dupla significação, uma relacionada a Lúcifer e outra às prostitutas.

Em língua portuguesa também há possibilidade de relacionar a palavra vagalume com *mosca de fogo*, com o termo *pirilampo* e com prostituta com o termo *lucíola*. E vagalume também passa a ideia de uma luz vadia. O termo que se relaciona com *fireflies* passa a ideia de que estes insetos se consomem para manter acesas suas pequenas luzes ou *lucioles* e o relacionado ao termo *luciole* reflete a exposição do próprio corpo como forma de sobrevivência.

Os vagalumes, antes de tudo, são figuras marginais pela própria forma de vida. E, por isso, estes pequenos seres estão desaparecendo, o Estado de exceção, a grande luz – *luce* os aniquila com seus holofotes de longo alcance. Eles são ameaçados principalmente nestes “(...) momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado” (Didi-Huberman, 2011, p. 23 – grifo do autor). Seria fácil relacioná-los com os loucos de Campos de Carvalho ou com os *travestis* que se prostituem em Bellatin. São existências efêmeras claramente marcadas pelo risco de existir, pela exceção e pela violência, (...) aniquilados pela noite – ou pela luz “feroz” dos projetores (Didi-Huberman, 2011, p. 23). Todavia, os vagalumes da

modernidade líquida não se limitam a estes grupos citados, há um aumento no número de pirilampos que precisam ser eliminados.

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais límpidos), os vagalumes começaram a desaparecer (*sono cominciate a scomparire Le lucciole*). Foi um fenômeno fulminante e fulgurante (*Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante*) (Didi-Huberman, 2011, p. 27).

Os vagalumes estão desaparecendo por influência da poluição. Os excedentes humanos que precisam ser eliminados pelo Estado de Exceção estão desaparecendo pela violência, pela fome ou aprisionados em sistemas carcerários ou psiquiátricos. “os intelectuais mais avançados e os mais críticos não perceberam que ‘os vaga-lumes estavam desaparecendo’ (*non si erano accorti Che ‘le lucciole stavano scomparendo’*)” (Didi-Huberman, 2011, p. 27). O grande problema é observar este problema e não se posicionar.

O “verdadeiro fascismo”, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que “conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade”, e é por isso que é preciso chamar de genocídio “essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia. (Didi-Huberman, 2011, p. 29).

Por isso, em diversos momentos esta tese tentou posicionar-se e expor criticamente a modernidade líquida e apresentar alternativas que provocassem uma reflexão sobre o papel da arte. As *aparições*, as *imagens do medo* e as *imagens-lampejo* termos elaborados por Didi-Huberman revelam conceitos que se relacionam com o *relampejar* benjaminiano e com a teoria da performance defendida neste trabalho. Estas “(...) *imagens-vaga-lumes*: imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida” (Didi-Huberman, 2011, p. 156). Esta exposição ao risco que é comum para os pirilampos que se consomem pela chama também se aproxima da *estética performática*. Atualmente, as luzes que brilham e conseguem fugir dos holofotes são pedidos de socorro que brilham em momento de perigo: “Então, não são mais lampejos, mas explosões, flashes; não são mais palavras, mas urros em pura perda”(Didi-Huberman, 2011, p. 159).

Mas como os vaga-lumes desapareceram ou “redesapareceram”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles

“desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los (Didi-Huberman, 2011, p. 47).

Os vagalumes, portanto, seguem desaparecendo e seguem sobrevivendo. Ainda é possível visualizar suas luzes, seu brilho efêmero. Assim como o narrador que segue morrendo pela ausência de interesse, pela ausência de ouvintes para quem contar, os pirilampos também não mais querem brilhar, pois as grandes luzes os ofuscam. Também não há quem esteja disposto a forçar os olhos e admirar a beleza das pequenas luzes que brilham até a própria consumação de seus próprios corpos. “Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado” (Didi-Huberman, 2011, p. 160).

## O quase conceito

### QUASE

Um pouco mais de sol — eu era brasa.  
Um pouco mais de azul — eu era além.  
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...  
Se ao menos eu permanecesse aquém...(...)

Quase o amor, quase o triunfo e a chama,  
Quase o princípio e o fim — quase a expansão...  
Mas na minh'alma tudo se derrama...  
Entanto nada foi só ilusão!(...)

Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,  
Asa que se lançou mas não voou...  
(Mário de Sá-Carneiro, *Dispersão*, 1914)

Esta tese se iniciou com a tentativa de abordar um conceito que não se conforma em ser objeto de pesquisa a ser abordado de forma tradicional. E daí surge o desafio deste trabalho, tentar equilibrar as exigências do método científico de produção do saber e das exigências próprias do campo de estudos escolhido. O início da pesquisa apresentava um conjunto de crises que se somavam e tornavam angustiantes os estudos de teoria literária. A questão do narrador, do declínio constante da experiência. Porém, o trabalho percorreu outros caminhos que foram apropriados para descrever o labirinto próprio da estética performática.

A precariedade de um trabalho sobre performance se alcança ao final do esforço, no último fôlego, em que se vê vencido pelo próprio objeto de pesquisa. O labirinto que foi o início desta tese segue até estes momentos finais com a mesma intensidade, com o mesmo vigor e com o mesmo caráter hermético. A pesquisa que aqui se apresenta é se expôs ao risco de abordar um *quase conceito*. Por isso, este trabalho não almeja ser síntese como a dialética tradicional. Pois, a precariedade de abordagem de um objeto múltiplo e vivo como a performance sempre existirá.

Todavia, o quase aqui é defendido como uma potência, algo que se mantém vivo em constante estágio de mutação. Neste sentido, os preceitos defendidos neste trabalho se aproximam do pensamento de Derrida principalmente da *hospitalidade incondicional*, da *responsabilidade infinita* e da ética de *ser menos*. A proposta defendida desde o início, então, foi a de abordar a *estética performática* sem defini-la de forma tradicional com a dialética tradicional. Por isso, esta não é uma conclusão e sim uma consideração final. Por isso, configuro novos caminhos e apresento novas propostas justamente neste momento de *finalização* da pesquisa. A aparente incoerência desta atitude representa a absurdidade da performance mutante, da epistemologia performática que se configura como uma *esponja* que a tudo absorve e torna parte de sua própria carne. Ela carrega em sua própria composição a alteridade absoluta e a hospitalidade que abriga a todos.

Sendo assim, neste momento, entendo o sentimento de Sísifo no exato momento em que consegue depois de tamanho esforço alcançar o topo do monte e sente-se vitorioso por um lado e por outro sente a angústia de quem percebe que a pedra voltará a rolar. Ou talvez, conheça, como Prometeu, a felicidade de sentir-se completo novamente com a entranhas reconstituídas, o alívio da dor e da percepção angustiante causada pela aproximação de um novo abutre. Resta-me tomar um café no interior deste labirinto performático e seguir o caminho da personagem principal de *Vaca de nariz sutil* de Campos de Carvalho:

Deixe-me passear o que resta de mim entre estas árvores seculares, os sapatos à frente para abrir caminho, estes óculos para proteger-me do pranto fácil, as mãos nos bolsos simulando uma ocupação que elas não têm, o umbigo voltado na direção do poente. É tudo o que sei fazer, pobre de mim, pobre de nós. (Campos de Carvalho, 1995, p.177).

## REFERÊNCIAS:

### Obras literárias

- BELLATIN, Mario. *Flores*. Ed. Anagrama, 2004.  
BELLATIN, Mario. *Obra reunida*. Ed. Alfaguara, 2005.  
BELLATIN, Mario. *Perros héroes*. Ed. Alfaguara, 2003.  
BELLATIN, Mario. *Salón de belleza*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1994.  
CARVALHO, Walter Campos de. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1995.  
CAMPOS DE CARVALHO, W. *Cartas de viagem e outras crônicas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

### Teoria

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.  
ADORNO, T. Posições do narrador no romance contemporâneo In: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril, 1980.  
ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Tradução de Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988.  
AGAMBEN, Giorgio (1978). *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.  
AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó/SC: Argos, 2009.  
AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção (Homo Sacer II, I)*. Trad.: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.  
AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.  
AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.  
AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Sobre el método. Traducción de Flavia Costa y Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.  
AGRA, Lúcio. *História da arte do século XX: idéias e movimentos*. 2. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.  
AHMAD, Aijaz “A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional””. *Novos Estudos*. CEBRAP. Nº 22, outubro de 1988. pp. 157-18.  
AHMAD, Aijaz. *Linhagens do Presente*. Boitempo, São Paulo, 2002.  
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.  
ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.  
ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e

Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 154

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo, Forense/Edusp, 1981.

ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

ARENDDT, Hannah. *Illuminations: Walter Benjamin Essays and Reflections*. Nova York, Schocken Books.

ARENDDT, Hannan. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ARISTÓTELES. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

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.

AZEVEDO, Luciene de Almeida. *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.

AZEVEDO, Luciene de Almeida. *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. Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 207 p.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1993.

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.

BARTHES, Roland. A escritura do romance. *Novos ensaios críticos*. Trad. Heloísa Dantas. São Paulo: Cultrix, 1976.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance – vol.1*. Trad. Leyla Perrone. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *Aula*. 6. Ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland (1964). *Critica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland; AGUIAR, Márcia Valéria Martinez de. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASSNETT, S. Da Literatura Comparada aos estudos de Tradução. IN: \_\_\_\_\_. *Comparative Literature: a critical introduction*. Oxford/Cambridge: Blacknell, 1993.

BATELLA, Juva. *Quem tem medo de Campos de Carvalho?*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BENNINGTON, Geoffrey. Desconstrução e ética – ecos de Jacques Derrida. (Org.) Paulo Cesar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Editora PUC- Rio; São Paulo: Loyola, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.



- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgaria C. F.; ARON, Irene. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. (Iluminaciones IV). Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus Humanidades. 1991. pp. 59-74.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BILHARINHO, Guido. *A poesia em Uberaba: do modernismo à vanguarda*. Uberaba: Instituto triangulino de cultura, 2003.
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- BIRMAN, J., FORTES, I. e PERELSON, S. (orgs). *Um novo lance de dados: psicanálise e medicina na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. 4v.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989, vol. 1, pp. 267-74.
- BORRADORI, Giovanna. *Filosofia em tempo de terror: diálogos com Habermas e Derrida*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- 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. 156
- BUBER, Martin. *Eu e tu*. 8. ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 2004.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós. Buenos Aires 2008.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Malarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. 2. ed., Edusp, São Paulo, 1998.
- 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.
- CARLYLE, Thomas, *The Life of Friedrich Schiller*, Albert Saifer: Publisher, Nova York, USA, 1890
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 2. ed. New York, London: Routledge, 2004.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CASSIRER, E. *Kant, vida y doctrina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, 421 p.
- 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.
- CASULLO, Nicolás. *Pensar entre épocas*. Memória, sujetos y crítica intelectual. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. de Ingrid M. Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade* (São Paulo: USP, FFLCH) no. 2, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, Claus. "Intermedialidades e estudos interartes". In: *Literaturas artes e saberes*. NITRINI, Sandra Nitrini et alii (orgs.). São Paulo: Abralic, Aderaldo e Rothschild, 2008, p. 209-231.

CLÜVER, Claus. *Interartes: Introdução Crítica*. in AAVV, Floresta Encantada, Novos Caminhos da Literatura Comparada, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001

CLÜVER, Claus. *Intermedialidade. Pós: v. 1, n. 2, p. 8-23, 2008.*

CLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*, trad. Elcio Loureiro Cornelsen, revisão Eliana Lourenço de Lima Reis, Thaïs Flores Nogueira Diniz, Claus Clüver. *Aletria* no. 14, p. 9-39, 2006.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN, R. Performance e Tecnologia: o esforço das tecnoculturas. Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/forums/ps/messages/74.shtml>>. Acesso em: 18 mar. 2009.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

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.

COSTA, Márcio Luis. *Lévinas: uma introdução*. Petrópolis: Vozes, 2000.

COSTA LIMA [1978]. *Dispersa demanda. Ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, pp. 3-29.

COSTA LIMA, Luiz. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA [1986]. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara.

COSTA LIMA [1997]. *Terra ignota. A construção de 'Os sertões'*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 239-74 + 282-3.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DELEUZE, G. *A filosofia crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!* Paris: Galilée, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. Trad. Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 1996.

- DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação da Liberdade, 2004.
- DERRIDA. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición – el ojo de la historia*, 1. Madrid: A. Machado Libros, 2008
- DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen superviviente – Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warbourg*. Madrid: Abada, 2009.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo:Ensaio, 1994.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985a.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985b.
- FOUCAULT, M. Michel Foucault entrevistado por Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Trad. de Vera Portocarrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.253-278.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: NAU editora, 2008.
- FOUCAULT, M. *L'herméneutique du sujet*. Paris: Seuil/Gallimard, 2001a.
- FOUCAULT, M. *Dits et écrits II. (1976-1988)*. DÉFERT, D.; EWALD, F. (eds.). Paris: Gallimard, 2001b.
- FOUCAULT, M. *Ética, Sexualidade, Política*. Org. e seleção de textos Manoel B. da Motta. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos & Escritos; V)
- FOUCAULT, M. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, M. *Le gouvernement de soi et des autres*. Paris: Seuil/Gallimard, 2008.
- GADAMER, H.-G. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GASPARI, Elio. “Memória”, in *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 4/jan./2004.
- FEHER, Ferenc. *O romance está morrendo (contribuição a teoria do romance)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. 83p.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 12. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Disciplina*. In: \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de L. M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 161-258.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres*. RJ: Edições Graal; 11ª. Edição; 2006.
- FOUCAULT, Michel. *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.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. 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.
- FOUCAULT, M. “Os recursos para o bom adestramento”. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29ª ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004, p. 153-72.

- FUENTES, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo – Épica, Utopía y Mito em la Novela Hispanoamericana*. Cidade do México: Terra Firme, 1992.
- FUGUET, Alberto. *Baixo Astral*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FUGUET, Alberto. Não é a Taco Bell. In: RESENDE, Beatriz (org.). *A Literatura Latino-Americana do Século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- FUGUET, Alberto. *Os filmes da minha vida*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2006
- FUGUET, Alberto e GÓMEZ, Sergio. *McOndo*. Barcelona: Mandadori, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transécriture and Narrative mediatics: The Stakes of Intermediality. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Ed.). *A Companion to Literature and Film*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2008. p. 58-70. (Traduzido do francês para o inglês por Robert Stam e Traduzido do inglês para o português por Anna Stegh Camati e Brunilda T. Reichmann (UNIANDRADE) [Manuscrito])
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GOETHE, W. & SCHILLER, F., *Companheiros de Viagem*, Nova Alexandria SP., 1993
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. 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](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.
- HADOT, P. Pierre Hadot: histoire du souci. Propos de recueillis par François Ewald. *Magazine littéraire*. Le souci étique de l'individualisme. 1996. n. 345 : p. 18-23.
- HAROCHE, Claudine. Análise crítica dos fundamentos da forma sujeito (de direito). In: \_\_\_\_\_. *Fazer dizer, querer dizer*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Unicamp, 2006.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1990. Parte II, p. 160.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Tradução: Marco Aurélio Werle. Edusp: São Paulo, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Tradução: José Gaos. Alianza Editorial, S.A.: Madrid, 1989.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução: Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Effen. Editora Vozes Ltda.: Petrópolis, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*. Volume I. Tradução: Artur Mourão. Edições 70: Lisboa, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. “Que é isto – a Filosofia?” em *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1979.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion ou o eremita na Grécia*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, c1996-1999. 2 v.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Chap. II. Paris, Éd. De Minuit, 1963.
- JAMESON, F. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Editora Ática, São Paulo, 1991
- KAFKA, Frank. *Parables and Paradoxes; in German and English*. New York: Schocken Books, 1961.
- KANT, I. *Crítica do juízo*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- KANT, I. *Crítica de la razón práctica*. Buenos Aires: Ateneo, 1951, 192 p.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KANT, E. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Nova Cultura, 1987. (Col. Os Pensadores, v. 1).
- KANT, I. *Ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas: Papirus, 1993.
- KANT, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Buenos Aires, Ateneo (Colección Clásicos Inolvidables), 1951.
- KANT, I. *Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*. Trad. Rodrigo Naves, Ricardo R. Terra. 2ª. Ed. São Paulo : Martins Fontes, 2004a
- KANT, I. *Resposta à pergunta: que é Esclarecimento*. In: Textos seletos. Edição bilíngüe. Trad. Raimundo Vier e Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.
- KANT, I. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.
- KANT, Immanuel. *Sobre a pedagogia*. (Tradução de Francisco Cock Fontanella: Über Pädagogik). UNIMEP: Piracicaba, 1996.
- KAYSER, Wolfgang. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. I vol. São Paulo. 1948.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- KLUCINSKAS, Jean; MOSER, Walter. *A estética à prova da reciclagem cultural*. In: Scripta. Tradução de Cleonice Mourão. V.11, n.20, p.17-42, 1º. Sem. 2007.
- LAUSBERG, H. (1967) *Elementos de retórica literária*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2ª ed., trad., prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte, ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, Iluminuras, SP, 1998
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito* *Totalidade: ensaio sobre a exterioridade*. Lisboa:Edições 70, 1977.
- LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Lisboa: Edições70, 1988.
- LEVINAS, Emmanuel. *De Deus que vem à idéia*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LLOSA, Mario Vargas. *Dicionário Amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- LLOSA, Maria Vargas. *Cien Años de Soledad*. Realidad Total, Novela Total. (prefácio) In: MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. Asociación de Academias de La Lengua Española, Alfaguara: 2007.
- MARQUEZ, Elígio García. *Histórias de Cem anos de Solidão - Em busca das chaves de Melquíades*, 2ª edição, Edições Dom Quixote, Lisboa, 2004
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *A incrível e triste história de Cândida Erendira e sua avó desalmada*, 3ª edição, Editora Record, Rio de Janeiro, 1973.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*, 17ª edição, Catedra Letras Hispánicas, Madri, 2006
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cheiro de goiaba*, 5ª edição, Editora Record, Rio de Janeiro, 1982
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *La Hojarasca* 36ª edição, Editora Sudamericana, Buenos Aires, 2002

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O Outono do Patriarca*, 16ª edição, Editora Record, Rio de Janeiro, 2006.

LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. \_\_\_\_\_. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Editora UFMG / ABRALIC, 2002.

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: FALÉ-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.

MICHELAZZO, José Carlos. *Do um como princípio ao dois como unidade- Heidegger e a reconstrução ontológica do real*. São Paulo: FAPESP/Annablume. 1999

MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp. 199-213.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MURENA [1954]. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sur, pp. 161-232.

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Trad.: Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALÉ/UFMG, 2003.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*, Editora Ática, São Paulo, 2002.

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.

PLATÃO. *A República*. Trad. M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PUGH, David, *Dialectic of Love - Platonism in Schiller's Aesthetics* (1996) McGill-Queen's University Press, Quebec, Canadá, 1997

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. Tradução de Thais F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis [Texto a ser publicado em 2011 em português.]

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: EXO experimental; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005a.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

- RAVETTI, Graciela. *Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos*. Diálogos Latinoamericanos, número 004. Universidad de Aarhus, p. 47-57, 2001. Acesso em: 09 agost. 2006. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf>
- RAVETTI, Graciela. *Narrativas performáticas*. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 47-68.
- RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latinoamericana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- RAVETTI, Graciela. 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](http://www.letras.ufmg.br/poslit/16_producao_pgs/RAVETTI_GIG.pdf). Acesso em: 25 mar. 2013.
- RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André *et al.* (orgs.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2003. p. 81-90.
- RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli (Org.). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.
- RAVETTI, Graciela. *Retórica performática: a catacrese do narrador no romance contemporâneo*. In: *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Diálogos Interamericanos*, n. 38, p. 71-87, 2009a.
- RAVETTI, Graciela. *Saberes performáticos nas ficções de Haroldo Conti*. In: *Revista Gragoatá*, Niterói, Universidade Federal Fluminense - UFF, n. 22, p. 163-178, 2007. 166
- RAVETTI, Graciela. *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.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- RICEUR, Paul. *A Metáfora Viva*, Edições Loyola, 2005, São Paulo, Brasil.
- RICEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo 1)*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.
- RODÓ [1900]. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993.
- 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.
- ROJO, Sara. 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.
- ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.
- SANTIAGO [2002]. *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, pp. 45-63.
- 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.

SARLO, Beatriz. 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.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados* 1. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SARLO, Beatriz. *Variações sobre o corpo*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SCHECHNER, Richard. (1986). "Magnitudes od Performance" In *Anthropology of Experience*, Ed. Victor Turner and Edward Bruner, University of Illinois Press, pp. 344-369.

SCHECHNER, Richard (2003). "O que é Performance". *O Percevejo* 11(12):25-50. Departamento de Teatro, UNIRIO.

SCHECHNER, Richard (1988). *Performance Theory*. London and New York: Routledge Classics.

SCHECHNER, Richard (1985). "Points of Contact between Anthropological and Theatrical Thought". In *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, pp.3-33.

SCHECHNER, Richard (1963). "Ritual, Violence, and Criativity" In *Criativity/Anthropology*. Ed. by Smadar Lavie, Kirin Narayan, and Renato Rosaldo. Cornell University Press. Ithaca and London, Pp. 296-320.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *System des Transzendentalen Idealismus* (1800). In: Schelling, F. W. J.: *Ausgewahlte Schriften*: in 6 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. p. 696. v. I.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHILLER, Friedrich von, *A Educação Estética do Homem*. Iluminuras, SP, 1995

Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre, Anthropos, Barcelona, Espanha, 1990

SEARLE, John R. Nomes próprios e intencionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988

SILVA, Jorge Anthonio e. *O Fragmento e a Síntese, A Estética Objetiva de Schiller*. Ed. Perspectiva, SP, 2001.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. *Desconstrução e arquitetura uma abordagem a partir de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Uapê, 2009.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. *A hospitalidade no texto da desconstrução*. Rio de Janeiro, 2009.

SOUZA, Pedro de. *Michel Foucault. O trajeto da voz na ordem do discurso*. Campinas, SP: Editor RG, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad.: José Oscar Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 53.

SOUBBOTNIK, Olga Maria; SOUBBOTNIK, Michael Alain (Org.). *O corpo e suas fic(xa)ções*. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

SPAREMBERGER, Alfeu. *Campos de Carvalho: a subjetividade condicional*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1989.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

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.

TAYLOR, Diana & FUENTE, Marcela. *Estudio avanzados de performance*. Fondo de cultura económica. México, 2011.

VAYSSE, Jean-Marie, *Le Vocabulaire de Kant*, Ellipses, Paris, França, 1998.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas (Org.). *Intermedialidade*. Pós: (Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais) vol. 1 no. 2, nov. 2008. Ensaios selecionados.



WELLECK, R. e WARREN, A. Crise da Literatura Comparada. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

YACOBI, Tamar. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis." *Poetics Today* 16.4 (1995): 599-649.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura* (1990). 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac naify, 2007.