

ESCRITA-VIDA: RECONTAR A PERFORMANCE NA LITERATURA

WRITING-LIFE: PERFORMANCE IN LITERATURE RETOLD

Patrícia Colmenero¹

RESUMO: A noção de performance tem sido largamente estudada em campos como as artes visuais e o audiovisual, além da filosofia. Contudo, há pouca fortuna crítica pensando a performance literária. Este artigo recupera um histórico sobre performance, buscando demarcar caminhos para o estudo na escrita ficcional. Para esse fim, revisa autores consagrados e artigos recém-publicados, em busca de propostas para uma criativa desterritorialização na milenar arte da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: performance; literatura; criação; representação.

ABSTRACT: *The notion of performance has been widely studied in fields such as visual arts and audiovisual, as well as philosophy, however there is little critical fortune about literary performance. This article reviews some of the history of performance, seeking ways to demarcate this study in fictional writing. With this goal, the article reviews established authors and recently published articles, seeking proposals for creative deterritorialization in the ancient art of writing.*

KEYWORDS: *performance; literature; creation; representation.*

Os estudos da performance investem em linhas de fuga para sistemas estéticos que, por abuso ou exaustão, acabaram se tornando ruas sem saída, tenderam a uma teleologia fatal, anticriativa. Ao contrário de uma busca por um sistema perfeito (em equilíbrio), ser um artista é compactuar com o caos, propor desterritorializações, falhar. Beckett disse, em “Pra frente o pior”, que ser um artista é falhar como mais ninguém se atreve a falhar. “Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor” (BECKETT, 2012, p. 65). A performance é um gesto de erro, um bug do sistema, algo que não funciona como deveria e por isso provoca, renova, desloca a produção artística de uma danosa funcionalidade, objetividade, comercialidade e do perigo de se restringir a formatos tradicionais esgotados.

Tanto a produção como a teoria correm o risco de estagnação, principalmente no uso de dicotomias, brancos *versus* negros, mulheres *versus* homens, colonizados *versus* colonizadores; ou de pensamentos totalizantes, a psicanálise explicando

¹ Doutoranda da linha Imagem e Som, da Universidade de Brasília. Docente da Instituição de Ensino Superior de Brasília (IESB). pat.colmenero@gmail.com.

do seu trauma pessoal à literatura contemporânea, a crítica marxista transformando todas as histórias em representações da luta de classes, o feminismo e suas mulheres sobscritas, para sempre presas em um ciclo de apropriação pelo olhar masculino. Teorias fechadas a uma cultura normativa, teorias amplas, respostas dadas, nada de novo a dizer, a se inventar.

Por definição, a performance transborda o mundo da representação, da *mimesis* clássica. Para Aristóteles, as artes se dão por imitação. O problema dessa noção é que ela supõe um original, superior, real, e uma cópia, representação desse original verdadeiro. A arte é só espelho, acrítico e infecundo. “Representação como autoapresentação do visível e mesmo do sensível puros” (DERRIDA, 2009, p. 347). Um copista só se tornará criativo quando proferir seu “prefiro não” que expandirá o arranjo fechado e hermético das suas relações sociais e institucionais, gerando o inesperado: a vida.²

Nas linguagens artísticas em que a performance opera, as visuais são as mais abundantes em fortuna crítica. A linguagem literária

[...] foi a mais preterida enquanto objeto de investigação, reprimida mesmo em sua constante exigência pela objetividade. Isso se deve por dois motivos: primeiro, a performance sempre esteve relacionada ao ritual, a uma forma não hierárquica, enarmônica e justaposta; segundo, a literatura sempre representou a arte da palavra e da tradição, a linguagem harmônica dos sentidos, a junção. (BEIGUI, 2011, p. 32)

A literatura, pesada em seu legado, foi parcialmente esquecida pelos pensadores da criação, mas percorreu sua jornada da representação à performance, criando a vida por meio de vontade de potência, como um doutor Frankenstein, exercendo a volição afirmativa em que é “preciso que o pensamento produza uma vida que queira mais vida, que seja a expressão de uma vontade de intensificar a potência” (DIAS, 2011, p. 16). Uma injeção performática, expandida em camadas. Não é a literatura como a expressão de uma época, mera ilustração de uma cena, e sim a literatura enquanto pensamento ativo e criativo; a palavra judaico-cristã, que já nasce performática: no início era o verbo, ato, ritual. “Faz-se urgente pensar as performances da escrita como modo de entender o contorno da produção literária, não apenas no sentido de ‘contexto’ da obra, mas o que *move a obra*” (BEIGUI, 2011, p. 30, grifo nosso).

No “Retrato Oval” (1842), de Edgar Allan Poe, um pintor pincela a imagem de sua bela esposa. Após finalizar o quadro perfeito da mulher, ele a descobre morta atrás do cavalete. A arte se alimenta da vida, a consome. Em “O retrato de Dorian

2 Sobre a novela de Herman Melville, “Bartleby, o escrevente”, que trataremos mais a frente neste artigo.

Gray” (1891), de Oscar Wilde, a reprodução do rosto de Dorian é que sofre alterações a partir das escolhas de vida do dândi. Enquanto Poe coloca a vida a serviço da arte, com a modelo definindo para que o quadro possa ser completado, Wilde faz da vida o insumo da arte: “Dorian Gray é o protótipo desses demiurgos instantâneos, de Duchamp a Beuys, que metamorfoseiam seu comportamento em obra” (BOURRIAUD, 2011, p. 59). Porém, faltou a Dorian Gray ter o próprio corpo investido na peça. É ainda um modelo pré-performático, em que a tela pintada aparece como representação, um espelho da vida e não a vida em si. Ainda.

A palavra também pode ser fórmula, senha ativadora de processos de desconstrução, desterritorialização, palavra como vírus em ataque ao sistema. É o caso da receita “I would prefer not to”³ pronunciada repetidas vezes pelo misterioso escrevente Bartleby que, de um dia para outro, resolve que não irá mais trabalhar nem sair do escritório. Lá ele dormirá e viverá, mas não produzirá nem fará mais nada. A sua anárquica história contra o sistema de cópias máqunicas desestrutura a visão de mundo do seu chefe e a visão hierarquizada do escritório:

Fosse qualquer outro homem, teria me lançado contra ele em fúria avassaladora, surdo a quaisquer palavras, arrastando-o feito um cão para longe de minha presença. Mas havia algo em Bartleby que não só estranhamente me desarmava, como formidavelmente me tocava e me desconcertava. (MELVILLE, 2014, p. 29)

As ligações de causa e efeito foram suspensas e mantêm-se flutuando no ar, ainda sem substitutas. O mundo imediato, repetitivo, ilustrativo, interrompido em seu sono de gigante. O chefe tenta convencê-lo a trabalhar, depois tenta entender quem é o seu empregado, o que ele quer e porque não tem onde morar, tenta ajudá-lo, tenta tudo. Ansioso pela instabilidade que o escrevente lança sobre seus métodos, alijado de toda razão, o chefe foge, transfere seu escritório para outro prédio; mas Bartleby não se muda, prefere não fazer nada e perturba o novo inquilino. O escrevente agora é preso, condenado, o chefe que é ex-chefe, que é pai, amigo e estranho, se preocupa, se sente culpado, paga ao cozinheiro do presídio que dê ao antigo funcionário um tratamento especial. Bartleby diz que “prefere não” e morre de inanição no pátio da prisão. “É a fórmula de sua glória, e cada leitor apaixonado a repete por seu turno. Um homem magro e lívido pronunciou a fórmula que enlouquece todo mundo” (DELEUZE, 2011, p. 91).

A literatura performa metamorfoses, transformações incríveis, absurdas. Em Bartleby, “A fórmula leva à catástrofe... o mundo da representação” (RANCIÈRE, 1999, p. 2). O personagem opera uma metamorfose, outros sofrem metamorfoses

3 “Prefiro não”, na tradução de Bruno Gambarotto. MELVILLE, Herman. *Bartleby: o escrevente*. São Paulo: Grua Livros, 2014.

poderosas, são como Gregório Samsa na “Metamorfose” de Kafka ou a mulher de classe média de “A paixão segundo G.H.”, de Clarice Lispector. Não só se modificam como alteram o mundo instituído, as equações estabelecidas, as estruturas de classe e suas baratas.

AS PALAVRAS *PERFORMANCE*: HISTÓRICO TEÓRICO

O termo *performance* é tão polissêmico e incontrolável como a energia que propõe emanar. Em áreas como a antropologia ou os estudos feministas, ele aparece diversas vezes como uma interpretação de papéis, uma encenação social; nas artes visuais, é um gênero inaugurado com as vanguardas de 1920 e intensificado na década de 1960; para uma filosofia afirmativa, como a de Espinosa, Nietzsche, Deleuze e Guattari, a vida é que é performática e deve ser tratada como uma obra de arte sempre em inovação e desconstrução; para a mesma filosofia e para as artes visuais e cinematográficas, a performance está no gesto, no corpo presente do performer; a partir dessas visões, a performance ainda pode ser uma experiência, um *work in progress*.

A ideia de performance é utilizada na antropologia, em geral, para tratar de nossas performances sociais, a interpretação de papéis, como médico, esposa, amigo, ou seja, subjetividades exercidas em sociedade. Semelhante ao teatro clássico, é sinônimo de encenação. Para a pensadora feminista Judith Butler (2003), performance também se conecta a ideia de atuação, uma construção cultural imitativa, em que nos tornamos mímicos do que deveria ser uma mulher, um homem, um heterossexual, etc. O gênero é apenas um efeito performaticamente produzido. Dessa forma, sua visão acolhe a questão transexual, já que ela problematiza o famoso aforismo de Simone de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (1980). Ou seja, o gênero feminino é construído socialmente, durante o tempo, por meio de uma repetição estilizada de atos. Dessa forma, apesar de ter as bases de seu pensamento na representação, Butler está em consonância com os pensadores da performance criativa, rejeitando os binarismos metafísicos que formaram nossa cultura em torno de gênero e sexo como opostos identificadores. Um sexo biológico não é correspondente de um gênero. Até mesmo a ideia de gênero é uma ilusão do efeito performativo:

O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero. (BUTLER, 2003, p. 200)

O gênero é algo que se pratica, que se reencena, portanto também algo que pode ser transformado durante o exercício. Diferentemente de muitas correntes feministas que aprisionam a mulher em problemas sociais e históricos centenários e insolúveis, uma eterna vítima do homem, do seu olhar, seu *gaze*, como coloca Laura Mulvey (1989), o gênero, a noção de mulher pode ser criada a cada repetição. A cada gesto imitativo, uma nova mulher. Uma mulher independente, ou uma mulher com pênis, ou e ou.

Em outro campo da linguagem, as artes visuais, a performance é um gênero artístico, consagrado na década de 1960, em que os performers fazem do próprio corpo o objeto de arte. A performance provém de uma manifestação primeira da arte conceitual, em que o objeto de arte foi desdenhado como símbolo do mercado e declarou-se a supremacia do conceito. Como um ato de rebeldia ao comercialismo da instituição das galerias e críticos, Yves Klein, por exemplo, realizou várias pinturas idênticas, monocromáticas, em seu azul oficial (o Azul Internacional Klein) e as vendeu por preços diferentes. Nesse universo de radicalismo, a performance surge como uma forma de arte *antiestablishment*, já que, ao usar o corpo como ferramenta estética, não oferece nada a ser vendido. A performance “implica a *experiência* do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objeto, e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão” (GOLDBERG, 2006, p. 142).

Seja em uma performance de Joseph Beuys sobre a incomunicabilidade, “Como Explicar Desenhos a uma Lebre Morta” (1965), em que ele carrega o cadáver de uma lebre no colo e sussurra em seu ouvido explicações sobre a natureza da arte ou em uma obra de Yoko Ono, sobre as relações entre homens e mulheres, como “*Cut Piece*” (1964), em que a artista permite que homens usem uma longa tesoura para cortar a roupa de seu corpo, a *performance art* busca separar-se da ótica de uma representação da expressão e tornar-se a expressão direta, sem intermediários e mais próxima da vida. Obra de arte, instável, fugidia, temporária, em devir, um *work in progress*, a vida em movimento, obra continuada e alimentada pelo público:

O principal aporte do happening e da performance permanece, porém a participação do espectador, implicado no processo de constituição da obra: curioso tragado pelo poder de fascinação do evento, o espectador modeliza no espaço da galeria o comportamento das multidões agrupadas diante do acidente de carro ou da chegada dos carros de bombeiros....Coagulado pelo evento artístico, o público comunga em torno de uma forma aglutinadora, transitiva, ao invés de confrontar a um objeto acabado e externo. (BOURRIAUD, 2011, p. 143)

Um verdadeiro teatro da crueldade. Um lugar sem dono, sem deus, sem hierarquias, sem imitações. O teatro da crueldade é “a prática teatral da crueldade

que, no seu ato e na sua estrutura, habita, ou melhor, produz um espaço não teológico” (DERRIDA, 2009, p. 343), o qual não mais precisa de um senhor, um deus no sentido nietzschiano da morte de deus, ou seja, uma central de paradigmas que estabelecem um ser superior a ser seguido e imitado por um homem menor e menos capacitado. Portanto, um teatro sem diretor, e atores-escravos, transpondo para a cena uma visão criativa que apenas se fantasia de criação, em que os pensamentos desse autor-diretor-vigia são representados pela atuação, mantendo a relação imitativa com a realidade diante de um público passivo. Uma performance em que o artista é o autor, o executor e a própria obra em fluxo.

O teatro clássico, da representação, não seria um não teatro, mas uma perversão do teatro, um encobrimento de sua potência.⁴ Dorian Gray nunca chegando à barata de Kafka, nunca tornando-se o super-homem (NIETZSCHE, 2011), comungando de uma mediocridade de experiências. Uma série de regras, de intermediários que distanciam o homem da vida. No pensamento performático, no teatro da crueldade, “É certo que a cena já não representará, pois não virá acrescentar-se como uma ilustração sensível a um texto já escrito, pensado ou vivido fora dela e que não faria mais que repetir” (DERRIDA, 2009, p. 346).

A ideia de performance não é só voltada para a produção artística. Torna-se forma de viver e pensar afirmativa e criativamente. Uma ética estética que remonta à famosa citação atribuída a Lênin: “A ética é a estética do futuro” (talvez a máxima fosse do cineasta francês Jean Luc-Godard,⁵ que a espalhou). Não seria a estética a ética do futuro? Um modo de viver criativo, que não restringe a produção à confecção de objetos, mas ao gerar a própria vida? As vanguardas de 1920 já se pautavam por essa antilei. Marcel Duchamp, em uma entrevista, respondeu à pergunta: “A obra com que estava mais satisfeito? ‘O emprego do meu tempo’” (BOURRIAUD, 2011, p. 70).

Diante da queda das regras e tradições, de um deus de estética e valores, instaura-se o risco de um niilismo passivo: “Acredito ter mãos, acredito ter boca/ Quando só tenho patas e focinho./ Do muito desejar altura e eternidade” (HILST, 2004, p. 113). Cabe ao pensador, ao filósofo, impelir os desesperançados a transformar sua existência em uma obra de arte: “Convida o ser humano a participar de maneira renovada na ordem do mundo, construir a própria singularidade, organizar uma rede de referência que o ajude a se moldar na criação de si mesmo” (DIAS, 2011, p. 13). Viver é mais que sobreviver, mais que cumprir as leis, comer, beber, adaptar-se às condições sociais, adaptar-se aos relacionamentos, adaptar-se aos problemas do emprego, a vida é criação: “O grande poema viverei eu”

4 Ideias de Artaud, revistas no texto de Derrida (2009) e de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012).

5 GODARD, Jean-Luc. *O pequeno soldado*. França, 1963.

(COLMENERO, 2012, p. 200). Nietzsche atravessa a evolução darwiniana e mira em um pensamento da construção de si, a metamorfose enquanto projeto de subjetividade: “Grande, no homem, é ser ele uma ponte e não um objetivo: o que pode ser amado, no homem, é ser ele uma passagem” (NIETZSCHE, 2011, p. 16).

Uma questão performática, no sentido criativo da vida seria: “Quando me encontro na presença desta ou daquela obra, minha primeira pergunta sempre é: será que eu poderia habitar o espaço que ela propõe?” (BOURRIAUD, 2011, p. 186). Esse paradigma pode levar a uma questão mais retumbante. Se a vida é tão importante, se ela é nossa maior obra, para que de fato criar obras de arte, realizar literatura? Existe uma certa autenticidade criativa em não fazer arte. O performer chinês contemporâneo Tehching Hsieh, em suas performances de um ano de duração, chegou a mesma problemática. De 1978 a 1986, ele realizou as peças “*Cage Piece*” (em que se trancou em uma cela durante 365 dias, sendo proibido de falar com qualquer pessoa, de ler ou ver televisão e tendo como único objetivo só pensar em arte), “*Time Clock Piece*” (ele deve bater o ponto de hora em hora, em um relógio de fábrica, vestido de operário chinês comum), “*Outdoor Piece*” (o artista fica proibido de entrar em qualquer ambiente interno, prédios, banheiros, aviões, galerias, etc.), “*Rope Piece*” (o artista amarra uma corda nele e na performer Linda Montano e eles permanecem presos por um ano) e, finalmente, “*No Art Piece*” (em que ele não poderia pensar em arte, ler sobre arte, falar sobre arte nem ver arte). Em cinco anos de performances de longa duração, o artista começa preso em uma cela, apenas pensando sobre arte, e termina se proibindo sequer o pensamento artístico. Curioso fim para uma obra, transfigurada em uma experimentação de si mesmo.

Nietzsche não antagoniza com as obras de arte, mas problematiza a deificação da arte, assim como o fez com o deus religioso. Qualquer uma dessas nomenclaturas levaria a um engessamento produtivo e subjetivo, fazendo sucumbir artista e sujeito por apenas simulacros do original, a vida. Dessa forma, o gesto performático é totalmente esvaziado de sua ação energizada em fluxos, pois o ato criativo deve ser “algo além de um cenário anterior ou preconcebido. A performance dá origem ao real. Enquanto a representação é algo mimético, a performance é algo criativo e ontogênico” (DEL RIO, 2008, p. 4).

PALAVRAS PERFORMÁTICAS

A performance nas artes visuais emana de uma insurgência contra o mercado de arte, mas ainda assim, vemos artistas e críticos insatisfeitos com uma exploração cada vez mais materialista do corpo. Nessa área, a performance deixou de ser em

absoluto o conceito, se tornou um gênero, um tipo de prática artística específica, que já perdeu o contato com sua defesa radical contra o consumo de quando surgiu, sendo comercializada em vídeos e fotos muito bem pagos, como é o caso da avó da performance, Marina Abramovic, que vendeu fotografias em pequeno formato de suas peças históricas por até 5 mil dólares cada,⁶ durante seu show no MOMA em Nova York. Então o que podemos esperar da performance enquanto expressão criativa na máxima potência? Não tem a ver com linguagem necessariamente ou com uma área do conhecimento, mas com uma atitude, com uma desterritorialização, que aponta para as questões mais fronteiriças do trabalho artístico: “Acima de tudo, o público era instado a perguntar onde se situavam, exatamente, as fronteiras da arte: onde, por exemplo, terminava a indagação científica ou filosófica e começava a arte, ou o que distinguia a linha sutil que separa *arte e vida*” (GOLDBERG, 2006, p. 143, grifo nosso).

Na literatura, algumas noções provenientes da performance enquanto gênero das artes visuais se manifestaram nos textos críticos. Essa subserviência à *performance art* vem, provavelmente, do fato de as noções performáticas terem sido encarnadas de maneira tão explícita e adequada nessa forma de arte, pois o corpo é uma tela excelente para a demonstração desse poder criativo, nele qualquer alteração afetiva, qualquer evento, é imediatamente presenciado, qualquer atualização em territorializações ou desterritorializações pode ser percebida pelo olho nu.

A partir da visão do performer, alguns defendem a ideia de corpo no texto literário, de “textualizações vinculadas ao corpóreo” (LEAL, 2012a, p. 1) ou a presença do artista na obra (o autor manifesta-se no texto como o performer usa seu corpo na performance): “Escreve-se como um performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real ‘indomável’ convocando os agenciamentos coletivos” (RAVETTI, 2002, p. 67).

Algumas concepções parecem descender de visões antropológicas do termo: “narrar performaticamente é narra o si-mesmo também a partir de um fora, do *outro*” (LEAL, 2012b, grifo nosso), partindo de exemplos como o do narrador Rodrigo que conta a história de Macabéia, em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Rodrigo, como um pesquisador em visita etnográfica ao campo, coleta informações do outro distante e miserável e as conta de seu ponto de vista privilegiado. Contudo, essa visão de performance nos prende mais uma vez a percepções binárias e regras rigidamente estabelecidas em um sistema estruturado, ou seja, a experiência está terminada na visão representativa narrador-narrado/rico-pobre/

6 Apresentado no documentário “Marina Abramovic: a artista está presente”, de 2012.

intelectual-analfabeto. Essa proposta é limitadora e desconcertante, já que o claro propósito da última obra de Lispector é questionar a possibilidade de narrar o outro, de falar por ele, frequentemente enrijecendo Rodrigo em falas ácidas e preconceituosas e ridicularizando Macabéia em constante autoironia. A performance visa a leitura desierarquizada do mundo, não baseada em opostos, como o eu-outro. Mais do que uma história de outridade, “espetacularizando a antiética de opiniões e condutas” do narrador Rodrigo, “a performance quer fazer a crítica do que encena para enfraquecer todas as institucionalizações” (AZEVEDO, 2007, p. 210), quer ser um “eu prefiro não” melvilliano.

Uma quarta noção da performance na literatura, em dívida com a *performance art*, é a da arte processual, *work in progress*, pois o artista cria sua obra em continuidade e nenhuma parte dela pode ser armazenada como o objeto acabado, é uma obra em processo. Os procedimentos do tempo no corpo são a produção em si. O resultado é menos importante do que o processo que o modifica, uma “escrita enquanto experiência” (LEAL, 2012b p. 1). Ou seja, no lugar do produto acabado, suas etapas, suas ferramentas, seu gesto, contexto, etc. Contudo, pensar a literatura como *process art* dessa forma e negar-lhe o livro, pode sucumbir em uma maneira de alimentar processos exógenos à arte, que muitas vezes culminam na exaltação do escritor como celebridade. A arte, enquanto vivência imediata na literatura, apresenta problemas que as artes visuais ou as cênicas, por já utilizarem o visual e o corpo como meio, não enfrentam. Ainda assim, a literatura é móvel. Tão móvel quanto qualquer movimento de um performer. Quantos livros não moveram milhares! A Bíblia, o Alcorão, *Mein Kampf*, tantos do cânone literário. Por isso, não precisamos ficar amarrados a estruturas e noções das artes visuais, como a concepção de um texto corpóreo (para substituir a noção do corpo do performer), que é quase indefinível e desanda em especulações sensoriais subjetivas.⁷

Na mesma lógica, o artista visual está presente em sua obra e buscou-se desenvolver uma teoria em torno dessa presença na literatura: “Se a performance é *mise-en-scène*, a literatura é *mise-en-écrit*, sua configuração na contemporaneidade contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto ficcional-texto-biográfico” (BEIGUI, 2011, p. 32).

A defesa dessa presença pode culminar nas teorias sobre autoficção, a junção entre autobiografia e ficção. Esses textos híbridos têm sido discussão constante na mídia, no seu interesse predador pelas histórias alheias, em que a exposição da vida íntima vira parte do marketing de venda e saber se a narrativa foi estabelecida a

7 “A inscrição do corpo na escrita, além de ressaltar seu viés performativo de implicação do sujeito na própria escrita, faz com que a palavra adquira uma força corporal, falando também aos sentidos do leitor” (PEDRON, 2011, p. 61).

partir de fatos reais ou não é quase que um tempero especial, uma nova etiqueta grudada nas capas dos livros. Há qualquer coisa de relevante em fundir esses dois gêneros? Seria a criação já plena de “bio-grafia, de um exercício contínuo de experimentação presente tanto na literatura dos poetas malditos quanto na literatura pós-joyciana” (BEIGUI, 2011, p. 28), um recurso performático, em que a vida pode ser criação, espaço de interação e de autodescoberta, de novas conexões com o mundo? Como propõe o termo foucaultiano, “escrita de si” (FOUCAULT, 1992), um trabalho em continuidade, um burilar artístico da vida? A performance do indivíduo em criar-se, tornar-se quem é? O “autor ocupa um lugar equivalente ao do performer, construindo sua arte a partir de questões autorreferenciais?” (PEDRON, 2011, p. 54).

Para pensar os vários entendimentos das escritas de si, Philippe Lejeune (1996), desmistifica a operação de detetive de descobrir que partes da obra são factuais e que partes não o são. O que diferencia a ficção da autobiografia é a existência de um pacto ficcional ou um pacto referencial. Esses pactos explicitam ao leitor uma maneira de ler o texto, porém nem sempre esse direcionamento é óbvio, havendo os pactos indiretos, que compartilham da linguagem autobiográfica, como a narrativa em primeira pessoa ou o uso de outros recursos autobiográficos, como um personagem homônimo, com a mesma profissão e histórico que o autor (caso do protagonista do premiado romance de 2011, “Diário da Queda”, de Michel Laub, que, como o autor, também é jornalista, escritor e estudou em uma escola judaica).

Philippe Gasparini (2004) desmembra as possibilidades de escritas de si para além da autobiografia em: autobiografia fictícia, romance autobiográfico e autoficção. Na autobiografia fictícia, o autor lança mão de recursos do pacto referencial sem de fato querer realizar uma autobiografia. Nesse caso, não tem nenhum compromisso com a verdade factível, ela é apenas um dos recursos de criação. O romance autobiográfico também flerta com a referencialidade, estabelecendo um mundo ficcional verossímil, que, ao mesmo tempo em que atesta a sua verdade, atenta contra a sua verificabilidade. Para Gasparini, a autoficção seria um romance autobiográfico sem a preocupação com a verossimilhança, por exemplo, uma história fantástica.

O criador do termo ‘autoficção’ tem uma definição mais interessante para o pensamento performático. Serge Doubrovsky (1988) propõe a noção como a produção de uma ficção de si. Um trabalho semelhante ao das formulações psicanalíticas, em que o sujeito cria para si uma história para ocultar seus verdadeiros traumas, que não é nem falsa nem verdadeira, já que mescla a história consciente e a inconsciente. Nessa operação, a própria memória executa o processo performático-reflexivo do escritor, no qual se anula a ideia de “verdade como alguma coisa verificável” (KLINGER, 2012, p. 47). O processo é semelhante à escrita automática

dos surrealistas, que propunha que se pudessem acessar sonhos e outros conteúdos inconscientes, é uma poética de si, uma produção do eu. Em performance autobiográfica (“Por instantes”, 1976), Laurie Anderson narra o que pretendia fazer naquela obra e as falhas que acabaram acontecendo quando se usa material autobiográfico: “Não havia mais apenas um passado, mas dois: ‘há o que aconteceu e há o que eu disse e escrevi sobre o que aconteceu’ – tornando opaca a distinção entre performance e realidade” (GOLDBERG, 2006, p. 162).

Os elementos ficcionais se fundem aos elementos autobiográficos no ato da construção de uma subjetividade intermediária autor-obra. “E a tal ponto mente, que a mentira se torna o meu modo mais radical de ser escritor, de dizer a verdade que lhe é própria, de dizer a verdade poética” (SANTIAGO, 2008, p. 7). O artista (ou homem comum, que estetiza a existência) quebra as lógicas binárias, o racionalismo engessador da vida. Seu objetivo não é copiar um modelo, seguir uma representação, se submeter a costumes, a expectativas e formatos sociais. O artista é o criador da verdade, o grande falsário em oposição ao homem da verdade, das representações (família, traumas edipianos, etc.). O artista criador que compreende que “a verdade não tem que ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 2007, p. 178). Uma ótica da diferença, da transformação.

Esses elementos autoficcionais culminam no que Beigui defende como uma escrita para além do conteúdo, da leitura fechada (*close reading*), “em seu lugar surge com força a desleitura criativa ou *creative misreading*” (BEIGUI, 2011, p. 34), com os processos performáticos destruindo a instituição do texto e do livro, assim como o escrevente Bartleby fez ruir o trabalho com ‘t’ capitular. Porém, essa presença do escritor, esse além do texto, não é uma correspondência direta a dados biográficos, não requer RG, CPF, nenhum dado real. O que chamamos de vida vai além dos fatos cotidianos que preenchem a nossa. Trata-se da força vital que se manifesta em qualquer trabalho criativo.

Diante de tantas aproximações com a *performance art*, parece mesmo que os pensadores da performance na literatura possuem um tipo de preocupação de poder encarnar os conceitos em um gênero. Seria possível pensar, então, em um estilo performático na literatura? Uma manifestação específica e passível de apreender por um sistema? Leal formula uma proposta em que a escrita performática se daria em “uma prosa complexamente organizada entre a sequencialidade narrativa e as suspensões que escandem [sic] o texto dando forma a uma estrutura narrativa errática que reforça os sentidos” (LEAL, 2012a, p. 1). Deleuze aponta algo muito semelhante para pensar o cinema moderno. Com o afrouxamento dos vínculos sensorio-motores, usados com exatidão no cinema clássico, em que as narrativas são construídas em cima de um esquema de causas e consequências,

observa-se a ascensão das situações óticas e sonoras. O cinema moderno “é um cinema de vidente, não mais de ação” (DELEUZE, 2007, p. 11).

Da mesma forma, a ideia performática para a literatura seria a de desconstruir “o encadeamento causal aristotélico” (LEAL, 2012a, p. 4), ou seja, tudo que seja clássico, o representante óbvio da estrutura tradicional. Literaturas que quebrem, seja pela linguagem, como os modernos, ou pela estrutura, como alguns pós-modernos, como David Foster Wallace, no *tour de force* que é *Graça Infinita* (2014), ou na própria estrutura da frase, nas fórmulas de destruição, descendo até mesmo no nível da palavra, como acontece, por exemplo, na escrita filosófica de Nietzsche. O pensador, ao usar a primeira pessoa do singular, o ‘eu’, caminha “no intuito de performar atos, mais do que comunicar um sistema de ‘verdades’” (BARBOSA, 2013, p. 2). Quebrando o discurso tradicional científico, normalmente elaborado na terceira pessoa do singular ou na primeira pessoa do plural, Nietzsche empodera o indivíduo que fala, ao invés de uma massa amorfa e abstrata de pesquisadores, assim como reafirma aquele que lê, outro ‘eu’.

Seria também importante questionar se esse impacto desconstrutor, de quebra das estruturas de escrita vigentes, estaria sujeito a um limite temporal, um efeito de época, se a ideia de quebra de estruturas seria datada, assim como “O apanhador no campo de centeio” (1950), de J. D. Salinger, espantou os leitores mais convencionais com sua linguagem de baixo calão, que hoje não passa de palavras caídas em desuso, xingamentos arcaicos e sem efeito fora o riso. Seria a quebra dos encadeamentos causais datada? Seria um livro moderno para uma geração, mas não para outra?

A performance deve ser a-histórica, ou seja, não pode ser submetida às metodologias e ciclos do estudo histórico. Ler *Mrs. Dalloway* (1925), depois de quase um século da publicação ainda é pungente, mesmo depois de uma Clarice Lispector ou uma popularização do método de fluxo de consciência. A forma como os narradores se alternam como no fluxo do pensamento, feito uma corrida de revezamento, em que os membros da equipe devem passar o bastão para o próximo corredor-narrador e por aí seguir até o final, ainda causa constrangimento mesmo ao leitor mais profícuo, que deverá reler as primeiras vinte páginas pelo menos mais uma vez para conseguir alinhar o ritmo de seu pensamento ao de Woolf e caminhar também pela Bond Street e pelos pensamentos de seus caminhantes, em uma cartografia afetiva errante.

O fascínio com inovações no cinema, como blockbusters do tipo *Avatar* (2009), que causam rebuliço pela tecnologia inovadora, se esgotam em menos de cinco anos, pois não são verdadeiras reformulações da estrutura, não colocam as narrativas instituídas para ruir com uma frase fórmula, são apenas mudanças

pontuais em relação proporcional a uma convenção instituída pelo tempo e exercício, como as estruturas clássicas de narrativa. Da mesma forma que a ideia de velho não pode ser limitadora às noções performáticas e “O apanhador no campo de centeio”, que surpreende pela jovialidade de sua linguagem, em mais de 60 anos de publicação, permanece extremamente contemporâneo, cheio de frescor em seus temas e tratamento estilístico, com palavras antigas ou não.

Em uma última provocação que ilumine o estudo da performance na literatura, Deleuze (2011) classifica os escritores em três tipos. Dois claramente possuem as marcas da representação, da relação binária entre o que é escrito e a imagem criada; o terceiro, no entanto, seria o escritor performático, que torna a palavra em palavra-ação. A metodologia utilizada se baseia nas diferentes criações em relação às entonações de diálogos. Existem aqueles que informam a maneira como um personagem fala, com indicativos de conversa como ‘gritou’, ‘balbuciou’, ‘gaguejou’ e deixam o leitor projetar essas entonações em sua imaginação. Há outros escritores, a segunda categoria, que literalmente inscrevem essas entonações na fala dos personagens. O terceiro caso seria o em que “Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna gago de língua... Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala” (DELEUZE, 2011, p. 138).

Em “O som e a fúria”, de William Faulkner, tem-se o segundo caso. O autor, que alterna a narração pelos vários personagens, coloca os empregados do casarão decadente para contar suas histórias e não explica, em nenhum momento, que eles têm dificuldades em realizar algumas operações de concordância nominal, isso é efetivado no texto: “Onde já se viu, *trinta e três ano*, chorando desse jeito” (FAULKNER, 2014, p. 5, grifo nosso). Assim, se privando quase que completamente de descrições, o livro é conduzido primordialmente por falas já acrescidas de simbologias sociais e até mesmo a marca da deficiência. Em uma dança entre o que dizem os outros narradores, o que realmente acontece e o que Benjamin, o personagem portador de deficiência mental, o “bebê chorão” adolescente, vê no seu mundo, o leitor desbrava um universo de interação isolada, em que constantemente falam do irmão como se ele não estivesse ali. “‘Dá uma flor para ele segurar’. disse Dilsey. ‘É isso que ele quer’. Pôs a mão dentro. ‘Não, não’. disse a mãe. ‘Você vai deixa-las cair’. ‘Segura elas’. disse Dilsey. [sic] ‘Eu tiro uma para ele’”. Decisões são tomadas, entre brigas cheias de agramaticalidade, ao que o observador silencioso só faz análises afetivas como: “Ela me deu uma flor e a mão dela foi embora” (FAULKNER, 2014, p. 12).

No romance do quadrinista contemporâneo, Lourenço Mutarelli, *O Natimorto* (2004), uma personagem chamada A Voz é uma cantora de talentos incríveis, mas é completamente inaudível para todos menos para o protagonista. Em sua apresentação na sala da família, a cantora muda se manifesta em micromovimentos

contra a rostificação (DELEUZE & GUATTARI, 2012) e, para além de uma entonação, o autor cria uma sonoridade, uma música:

Então seu semblante se fecha em plena concentração. E sua boca começa a se mover. E seu rosto se transfigura a cada instante. Para alguém menos refinado, a impressão pode ser de que ela só esteja ali, de pé, movendo sua boca a esmo, ao acaso. Mas isso só para os seres de uma natureza muito bruta (MUTARELLI, 2004, p. 20).

Diante dessa cena silenciosa, sua esposa “sussurra, alto” (em uma indicação que extravasa o literal): “Que merda é essa!?” (MUTARELLI, 2004, p. 20).

No famigerado *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, temos o escritor completamente performático. Os arcaísmos, neologismos e mutações da linguagem em uma oralidade escrita “como se a língua estendesse uma linha abstrata infinitamente variada” (DELEUZE, 2011, p. 140), apresentam até mesmo as próprias indicações de fala mais simples, exemplos do primeiro tipo de escritores, extravasando o que se espera delas: “Dentro de mim falei: – ‘Eu, Riobaldo, eu!’” (ROSA, 2006, p. 202).

As palavras evocam ação, atritos afetivos, em que até mesmo os sentidos mais comuns são desdobrados em semânticas mais ativas: “O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele” e “Eu tinha gostado em dormência de Diadorim, sem mais perceber, no fofo de um costume” (ROSA, 2006, p. 291). Não é a mistura de dois sistemas, a língua em seu registro padrão e a mesma língua em registro oral, mas a criação de um sistema de resistência em um paradigma dominante: “O que fazem antes é inventar um uso menor da língua maior no qual se expressam inteiramente; eles minoram essa língua...Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime” (DELEUZE, 2011, p. 141).

Não é mais a imaginação da entonação ou a entonação graficamente encarada, mas a criação de uma nova forma de falar. É a balada⁸ nos filmes de Jean-Luc Godard, em que os personagens, enquanto caminham pela cidade, falam como andam, em um diálogo errante, sem objetivos, em devir, uma missão situacionista⁹. O escritor performático cria uma língua, um dicionário, um novo gaguejar e como um deus exclama: faça-se o verbo! Como Horácio, o escritor romano que dizia querer construir algo mais duradouro que o bronze, o desafio performático é que suas desterritorializações e problematizações sobrevivam aos próximos livros

8 Expressão deleuziana, a forma de balada (DELEUZE, 2007).

9 O movimento artístico situacionista pretendia rever a relação com o espaço urbano retirando toda a funcionalidade da relação com a cidade. Uma das práticas situacionistas é andar sem rumo, conhecer bairros que ainda não percorreu, sair da rotina pré-organizada e, nisso, criar uma nova cidade.

e novos atos performáticos. Um Aquiles, que vai de encontro ao destino previsto pelo oráculo e escolhe morrer na guerra de Tróia para que seu nome seja lembrado. A performance também visa sobreviver à própria morte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Luciane. Representação e performance na literatura contemporânea. *Revista Cerrados*. Brasília, n. 24, p. 203-217, jun. 2007.
- BARBOSA, Rodrigo Francisco. Nietzsche e a linguagem performativa: performativos explícitos e a fala do martelo. *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, vol. 6, n. 1, 2013.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 vols.
- BECKETT, Samuel. Pra frente o pior. In: _____. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Ed. Globo, 2012.
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, vol. 21 n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2011. (Coleção Todas as Artes)
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COLMENERO, Patrícia. *Porque até a morte terei fome*. Brasília: edição do autor, 2012.
- DEL RIO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performances: powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012. vols.1 a 5.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- DIAS, Rosa. *Nietzsche*. Vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographie/Verité psychanalyse*. Paris: Puff, 1988.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance. Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Ed. Globo, 2004.
- HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.
- KAFKA, Franz. *Metamorfose*. Trad. Marcelo Backes. São Paulo: L&PM, 2001. (Coleção Pocket).
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

- LAUB, Michel. *Diário da Queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LEAL, Juliana Helena Gomes. Errâncias narrativas em Nadie nada nunca, de Juan José Saer: a performance na letra. *Revista Vozes dos Vales da UFVJM*: Publicações Acadêmicas. Minas Gerais: UFVJM, n. 2, ano I – 10, 2012a.
- _____. *Literatura e Performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8RVH4C/tese_juliana_leal_vers_o_final_25032012.pdf?sequence=1. Acesso em: 10 set. 2014. Tese de Doutorado. 2012b.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby: o escrevente*. São Paulo: Grua Livros, 2014.
- MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Hong Kong: Indiana University Press, 1989.
- MUTARELLI, Lourenço. *O natimorto*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PEDRON, Denise. A escrita/performance de Diamela Eltit. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, vol. 21 n. 1, jan./abr. 2011.
- POE, Edgar Allan. *Retrato Oval*. 1842. Disponível em: <http://www.livros-digitais.com/edgar-allan-poe/o-retrato-oval/1>. Acesso em: 31 mar. 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. *Matraga*. Rio de Janeiro: EDUERJ, n. 12, 1999. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo112.htm>. Acesso em: 31 mar. 2015.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela & ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: PosLit, 2002, p. 47-68.
- ROSA, Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SALINGER, J.D. *O apanhador no campo de centeio*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1950.
- SANTIAGO, Silvano. *Meditação sobre o ofício de criar*. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/o8_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silvano%20Santiago.pdf. Acesso em: 10 set. 2014. Palestra. 2008.
- WALLACE, David Foster. *Graça Infinita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Globo, 2013.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Hogarth, 1963.

*Recebido em 03.07.2015
Aceito em 30.11.2015*