

Escritas performativas: três estudos de caso brasileiros

Irma Caputo¹

Resumo: O presente artigo investiga o conceito de escritas performativas a partir de três casos literários brasileiros que apresentam graus diferenciados de performatividade no tipo de hibridização de práticas de linguagens propostas e no tipo de coação aplicada às regras prescritivas e normativas do código verbal. A partir dos casos selecionados *O peso do pássaro morto* (2017) de Aline Bei, *Ó* (2008) de Nuno Ramos, *Corpografia* (1992) de Josely Vianna Baptista e Francisco Farias serão investigadas as operações de linguagem que permitem definir essas escritas performativas, analisando tanto a forma como a linguagem verbal tenta sair da sua semioticidade intrínseca quanto às práticas estéticas incorporadas advindas de outras artes. Cada exemplo tratado estabelece uma relação mais íntima com áreas diversas, tais como teatro, artes plásticas e fotografia. Serão, enfim, avaliados quais os resultados comuns alcançados na recepção, independentemente do tipo de procedimentos estéticos utilizados e de que maneira novas formas sensíveis da literatura podem acarretar novos cortes epistemológicos.

Palavras-chave: Escritas performativas; Literatura brasileira contemporânea; *O peso do pássaro morto*; *Ó*; *Corpografia*.

Escrita performativa: a linguagem enlouquecida, a linguagem torcida

Uma boa pergunta para começar a reflexão sobre escrita performativa pode ser retirada sem dúvida do breve e incisivo livro de Paul Zumthor, *Performance, recepção e leitura* (2007), que abre com um questionamento, um impulso de pesquisa: qual é o papel do corpo na leitura e na percepção do texto literário? Isso se considerarmos que a escrita performativa deveria, de alguma maneira, manter algumas características da performance: a presença do corpo, ainda que declinada diferentemente, a quebra de expectativa do receptor, a hibridização das linguagens expressivas, a criação de uma energia de troca entre texto (performer) e leitor (público). A leitura, na maioria das vezes, ainda é vista como uma atividade mais passiva, cujo processamento seria exclusivamente de ordem psicológico-cerebral, como se o cérebro vivesse dicotomicamente desligado do corpo. Sabe-se, todavia, que ao lermos a palavra limão, provavelmente as papilas gustativas se aguçarão. É claro que a escrita, entendida como

¹ Pós-doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Doutora em Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestra em Literaturas e Culturas Comparadas pela Università Degli Studi di Napoli L'orientale. Especialista em Cultura Brasileira pela Universidad de San Andrés. Especialista em Ditals pela Università per Stranieri di Siena. Graduada em Plurilinguismo e Multiculturalidade pela Università Degli Studi di Napoli L'orientale. Orcid ID: <http://orcid.org/0000-0002-8312-1259>. E-mail: irma.caputo@gmail.com.

linguagem verbal encadeada no nível sintático, possui seus limites constitutivos, diga-se semióticos, pois há uma ligação indelével com um signo que se quer significante, expectativa que o signo preenche compondo-se com os outros segundo as regras de um jogo chamado linguagem verbal (sintaxe, gramática, pronúncia etc.). O próprio Zumthor (2007) salienta, como ponto de destaque e especificidade, que a performance se recusa a funcionar como signo, não podendo ser reduzida ao estatuto de objeto, ela simplesmente o transborda. Esse elemento é importante para refletir de que forma as escritas performativas conseguem transbordar os signos, isto é, torcê-los servindo-se, afinal das contas, dos próprios signos. Colocam-se então duas questões: como se resolve a necessidade da presença e de um corpo pulsante para uma escrita que se quer performativa e de que maneira essa mesma escrita consegue se colocar para além do semiótico — associação de significantes a significados — para produzir sentidos possíveis.

Zumthor (2007) atravessa a primeira questão lembrando que a leitura afeta os ritmos sanguíneos, e esse é um ponto levantado também por Paul Fussell (1979) quando afirma que ao ler poesia o corpo leitor se torna *patterns*. Isto é, *patterns* rítmicos, o leitor se deixa compenetrar pela métrica a ponto de acompanhá-la com a batida do pé e tentar alinhar, inconscientemente, a respiração e a batida do coração ao ritmo poético. Essa afirmação se justificaria, segundo o estudioso suíço, porque, ainda que a leitura seja um dos graus mais baixos de performatividade, não deixa de ser a escuta de uma voz (ZUMTHOR, 2007). Mas será que a leitura mental, digamos uma vocalidade imaginada/projetada, seria suficiente para falar de um texto como disparador de uma situação performativa?

De um lado, a ideia de presença e de corpo vibrante se daria pela vocalidade projetada (ainda que mentalmente). Do outro, os efeitos disparados pelo texto poético-literário deveriam afetar de alguma maneira o corpo leitor. Evidentemente, a vocalidade projetada não seria por si só suficiente, ou pelo menos seria uma evidência fraca. Há que se dizer, portanto, que o problema de fundo é estabelecer por quais características o texto literário conseguiria afetar o corpo vivo do leitor, produzindo assim reações de ordem fisiológica e conseqüentemente psíquicas, a fim de evitar generalizações do tipo “todo o texto afeta o corpo pela leitura mental”. Reconhece-se que Zumthor fala especificamente do texto poético, o qual apresenta, por sua natureza, peculiaridades sonoras notáveis; mas querendo investigar o conceito de performatividade textual, estendendo-o aos textos literários contemporâneos, da assim chamada literatura pós-autônoma (LUDMER, 2007), é importante entender por quais características e

operações de linguagens, ainda não se inserindo no gênero “poesia”, esses textos conseguiriam afetar o corpo leitor, configurando as escritas como performativas. Para tal investigação, aproveita-se a interpretação de Zumthor dos escritos de Josette Féral, que colocam a teatralidade como uma propriedade não intrínseca e imanente do “fazer teatro” *stricto sensu*, e que pode se realizar efetivamente sem a presença física real do corpo, por alguns fatores situacionais que a determinem. Zumthor define essa possível situação de *audição performativa*, isto é, a criação de um espaço acústico de escuta do outro, e, não considerando a teatralidade “um dado empírico, ela seria entendida como uma colocação em cena do sujeito, em relação ao mundo e ao seu imaginário” (FÉRAL *apud* ZUMTHOR, 2007, p. 41; FÉRAL, 2015, p. 85-86). A partir dos estudos de caso, serão identificadas por meio de quais características essas escritas performativas afetam psicológica e fisicamente o corpo leitor, independentemente da presença física empírica de mais corpos em relação.

Para falar de escritas performativas, é preciso entender como a semiótica da linguagem consegue ir em direção da não semiótica intrínseca à performance, ponto esse que se não for problematizado e investigado o suficiente, poderia colocar uma cisão insanável entre as duas formas expressivas, em vez de entender como se permeiam reciprocamente. A premissa que impulsiona a investigação da resolução dessa aporia é o registro de que a produção literária contemporânea, no processo de desmantelamento de qualquer tipo de gênero possível, expressa a urgência de uma volta ao performático, no qual a encenação oral estava entranhada desde os tempos dos *aedos* da Grécia antiga (1300 a.C. até 146 a.C.) ou desde as prescrições do *Natyasastra* (SCHECHNER, 2012, p. 130), texto da tradição indiana (cerca de 200 a.C. e 200 d.C.), que discorre sobre modalidades performáticas híbridas.

O próprio Zumthor, reforçando a ideia de uma literatura que vai além do semiótico, cita alguns exemplos de “poesia sonora liberada das limitações das línguas” (ZUMTHOR, 2007, p. 23), como as de Giovanni Fontana e Henri Chopin,² e a tal propósito, poder-se-ia acrescentar outro nome significativo, o de Ghérasim Lucas, desafiando o francês e suas sonoridades, sempre à beira da suspensão do sentido, usando palavras cujos sons acenam e sugerem um significado que na realidade se revela e se torna outros, a partir da abertura de novos campos semânticos:

² “Henri Chopin: La poésie sonore du plus loin que le verbe et toujours pour lui”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TIqnwpmn63E>. Acesso em: 11 maio 2022.

Canzoniere la poesia prende fiato 11: Giovanni Fontana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vd09oaoK0WI>. Acesso em: 11 maio 2022.

“*je te peau / je te porte / et te fenêtre // tu m’os / tu m’océan / tu m’audace / tu me météorite !*”
(LUCA, 1976, n.p.).³

Entende-se que, ao mencionar esses exemplos, Zumthor refere-se a uma certa produção poética que não faz simplesmente uso dos recursos sonoros (rimas, assonâncias etc) construídos dentro de formas da tradição (sonetos, métricas), mas a uma certa poesia que a partir da projeção puramente sonora das palavras suspende seu sentido, criando esculturas verbais sonoras, conceito aprofundado mais adiante.

Percebe-se, portanto, que uma escrita performativa consegue superar a semioticidade do signo do qual se constitui, colocando em jogo operações de torções de linguagem como, por exemplo, a criação de uma sonoridade do texto que em uma primeira leitura sobressai ao sentido. Por operações de torção de linguagem entendem-se todos aqueles procedimentos estéticos que brincam, à maneira derridiana, com a capacidade da linguagem verbal realizar correspondências, mais ou menos unívocas e exatas entre as palavras e as coisas, tarefa essa evidentemente destinada à falência, se a olharmos fora de uma perspectiva essencialista da linguagem. Ver-se-á quais outras operações de torção da linguagem são postas em jogo nos estudos de caso selecionados a fim de recriar o efeito *performance*, ou *now effect*, em que vários sentidos possíveis são abertos, ativando a vivência de um processo pela afecção do corpo senciente.

Através dos estudos de caso propostos: *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, *Ó* (2008), de Nuno Ramos e *Corpografia* (1992), de Josely Vianna Baptista e Francisco Faria, serão investigados os procedimentos estéticos através dos quais se consegue criar no verbal uma vivência do corpo e, para esse fim, serão problematizadas as operações de criação ligadas à uma estética do som (audição performativa, espaço acústico, esculturas verbais sonoras, acusmática), à sensorialização da escrita, à incorporação de elementos das artes cênicas, à relação entre texto e imagens e entre grafema e o ícone que ele representa no espaço branco da página.

³ Texto disponível para a leitura em: <https://www.livrescolaire.fr/page/15762628>. Acesso em: 11 maio 2022. Áudio-leitura teatralizada disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/poeme-du-jour-avec-la-comedie-francaise/prendre-corps-un-poeme-de-gherasim-luca-4840159>. Acesso em: 11 maio 2022.

Em segunda instância, veremos como todos esses procedimentos, para além da estimulação de uma vivência do corpo, conseguem coagir e torcer o código trabalhando na mistificação da mensagem — se é que se pode falar de mensagem — típica da performance.

Três estudos de caso brasileiros: práticas híbridas e torções da linguagem quando escrever é viver

Os estudos de caso selecionados foram escolhidos porque se configuram como exemplos interessantes de escritas performativas com níveis diferentes de coação das regras que regem o código verbal e que situam uma obra dentro ou fora do cânone. Às vezes, a linguagem liberada das amarras da *nomos* (*Nóμος*)⁴ — a lei — envereda por caminhos de articulação diversos que se traduzem em operações mais ou menos radicais, dentro do seu paradigma constitutivo, onde os signos encadeados encontram fissuras de liberdade.

Pensando na literatura contemporânea, e na produção latino-americana, é preciso fazer uma observação nada secundária: a abordagem desses textos, como sugere Josefina Ludmer (2007), não pode ser feita através dos conceitos clássicos da hermenêutica literária, como enredo, personagens (protagonistas e secundários), narrador (ponto de vista), gênero e estilo, isto porque não respondem mais a um suposto critério de “literariedade”. O capítulo 2 de *Eles eram muitos cavalos* (2013), de Luiz Ruffato, que, pela novidade da sua narrativa, em 2001 impressionou e chocou críticos e leitores, segue assim:

Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.
 Temperatura – Mínima: 14°; Máxima: 23°.
 Qualidade do ar oscilando de regular a boa.
 O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.
 A lua é crescente. (RUFFATO, 2013, p. 13).

Uma primeira leitura, desconectada/isolada, do conjunto da montagem fotogramática e híbrida do livro, poderia deixar amplas dúvidas sobre a procedência do texto. O literário sempre

⁴ Por *nomos* entende-se em linguística as regras que convencionalmente regem uma linguagem. Essa definição remonta à Grécia Antiga, que dividia os partidários da *physis*, que achavam que a língua imitava a natureza e seus sons, dos da *nomos*, que acreditavam na linguagem de ordem convencional (ROBINS, 2004, p. 13).

mais entranhado com a vida, não só absorve elementos do cotidiano como o texto de uma possível previsão meteorológica, mas também se hibridiza, já que a própria realidade da vida é fragmentada e múltipla. Isso impede, obviamente, qualquer forma de categorização, ou no mínimo a dificulta.

Beatriz Resende, no seu estudo *Expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), avisa que, ao lidar com a literatura brasileira produzida a partir da metade dos anos 1990 até a primeira década do século XXI, é preciso:

[...] deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás. Teremos que deixar jargões tradicionais e no trato literário e, saudavelmente conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática. (RESENDE, 2008, p. 15).

A pesquisadora continua apontando para algumas características dessas escritas contemporâneas e que é importante mencionar:

- i) O fato de testemunharem o profundo conhecimento que os autores têm da sintaxe brasileira, apresentando, por isso mesmo, elementos de grande originalidade na escritura (RESENDE, 2008). A consequência que pode ser retirada é que, para desconstruir o paradigma ou o cânone, é preciso antes de tudo conhecê-lo.
- ii) A presença da multiplicidade, entendida como convivência da heterogeneidade, que se daria pela linguagem, pelo formato, pelo tipo de relação com o leitor e, por fim, nos suportes (RESENDE, 2008).
- iii) Finalmente, a incorporação da performance à própria linguagem, na visualidade e na relação com o público (RESENDE, 2008).

A América Latina em geral, ainda que cada país de formas diversas, tem aberto investigações de linguagem poderosas que Monegal (*apud* MORENO, 1972) aponta ser o tema tácito do romance.⁵ A linguagem, pensando no meio/forma como parte integrante da mensagem do texto, seria, segundo ele, a verdadeira protagonista das produções literárias novelísticas latinoamericanas e que também pode ser identificada no dinamismo da poesia concreta

⁵ “[...] llega ahora un verdadero delirio de invención prosaica y poética a la vez. Es el tema subterráneo de la novela latino-americana más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) em que ‘realmente’ ocurre la novela. El medio que es el mensaje.” (MONEGAL *apud* MORENO, 1972, p. 165-166).

brasileira, nas vivazes experimentações visuais de Octávio Paz e no teatro experimental. A América Latina, portanto, como caldeirão de investigação e busca identitária que se dá também pela literatura, no desatendimento do cânone, não como ato de rebeldia pueril, mas como gesto de pesquisa criativa de sua identidade, continua sendo um laboratório magmáticamente ativo sobre as formas mais dinâmicas de fazer literatura.

Aline Bei e *O peso do pássaro morto* ou quando a linguagem é leve

Aline Bei (São Paulo, 1987) é uma autora de sucesso recente, cujo primeiro livro, *O peso do pássaro morto* (2017), publicado pela editora independente de São Paulo - Nós -, ganhou grande relevância ao receber o prêmio estadual São Paulo de Literatura para a categoria escritores estreados *under 40*. Sucessivamente, a aclamação do público e da crítica fizeram com que uma grande editora, a Companhia das Letras, publicasse o segundo romance da escritora, *Pequena Coreografia do Adeus* (2021).

A operação principal da escrita de Aline Bei, e isso se pode afirmar para ambos os livros publicados, parece ser a mesma que Italo Calvino reivindica para a sua escrita em *Lezioni Americane* (1988): a leveza. Se em um primeiro momento pode parecer uma contradição, no mínimo conceitual, a escrita de um livro chamado *O peso do pássaro morto* apresentar uma forma de linguagem leve, feitas as devidas premissas, e a própria leitura do livro, poderiam corroborar essa afirmação. Há duas razões que justificam a definição da escrita de Aline Bei como leve: a) o formato breve do livro, situado fora de qualquer gênero, feito de poucos signos, diga-se poucas palavras espalhadas no layout da página na forma visual da poesia, acompanhando a vida de uma mulher dos 8 até os seus 52 anos; b) e a capacidade de falar do real sem a opacidade e o peso do real, mas também sem se tornar frívolo. Existe, como lembra Calvino (1988), uma leveza da pensosidade que pode fazer parecer a leveza do frívolo e do superficial algo pesado e opaco. Como falar das urgências do real sem cair no peso que isso comporta? Exatamente esse era um dos interrogativos do escritor que, logo depois da segunda guerra mundial, na época do grande cinema de compromisso político, o neorealismo, vê-se responsabilizado, como autor e intelectual, a se posicionar politicamente perante uma difícil realidade pós-guerra e pós-ditadura, respondendo a esse pedido de engajamento, depois de uma primeira fase de adesão, com fórmulas completamente distintas das esperadas.

Calvino escreve — entre 1952 e 1959 — a trilogia *os meus antepassados*, que têm por protagonistas um visconde partido ao meio, um barão que vive nas copas das árvores, pulando de lugar em lugar, e um cavaleiro inexistente, do qual só se vê a armadura vazia. Quais imagens mais poderosas de leveza e agilidade para falar de coisas do mundo na sua fabulação impregnada de realidade? Calvino (1988) identifica, ao longo da sua palestra sobre a leveza, três formas para esse sentimento de suavidade transpirar na escrita literária, e que o romance de Aline Bei parece preencher. A primeira operação é o *aliviamento*, entendido como redução da linguagem, isto é, os significados construídos por uma rede de palavras sem peso. Ainda que o autor não tenha se aprofundado no conceito, pode-se imaginar que ele se refira às estruturas sintáticas leves, à transposição na escrita literária da linguagem assim como a experimentamos no falar do cotidiano, sem preciosismos e excessos. A segunda forma seria a criação de uma narração a partir de um raciocínio ou processo psicológico no qual intervêm elementos sutis e imperceptíveis, ou ainda descrições com um alto grau de abstração. Por último, Calvino identifica o recurso a alguma metáfora capaz de simbolizar a leveza e que, possivelmente, atravessasse a escrita na sua inteireza.

O peso do pássaro morto apresenta esse aliviamento através de uma operação que, à maneira de Michelangelo Buonarroti na escultura, tira tudo o que sobra na construção sintático-verbal para chegar ao essencial, já contido no universo total das possíveis combinações de palavras. A autora descortina o que precisa ser visto da linguagem e o mínimo indispensável para contar a história que ela quer. Na sua prática escultórica, Michelangelo afirmava enxergar num bloco de mármore o essencial que estava dentro dele (a forma), a operação que lhe cabia consistia em tirar os excessos para que o que já havia lá embaixo pudesse tomar vida, corpo e presença. A autora usa para tal propósito uma sintaxe enxuta, breve, que reproduz a fala coloquial, mas também a tempestividade do pensamento. O “pensar pensamentos” se traduz em uma escrita desenvolvida por orações encadeadas breves, sem excesso de conjunções, exatamente como no fluxo da mente, onde não existe hierarquia de pensamentos e todos, longe da sintaxe da subordinação, possuem a mesma importância. Essa sintaxe enxuta serve-se de uma forma similar à da poesia, versos terminando em enjambement, com cortes sintáticos repentinos, às vezes “dolorosos”, que aumentam a intensidade das pontadas narrativas, alongam reflexões, obrigam a voltar atrás na leitura. É o layout da poesia, mas com a expressão e carga do guião do teatro. A escrita que se movimenta na página parece substituir a função das rubricas,

indicando, com o seu movimento, intensidades expressivas diversas, recuperando a potência icônica do signo e do espaço branco, como de boa tradição da poesia concreta brasileira.

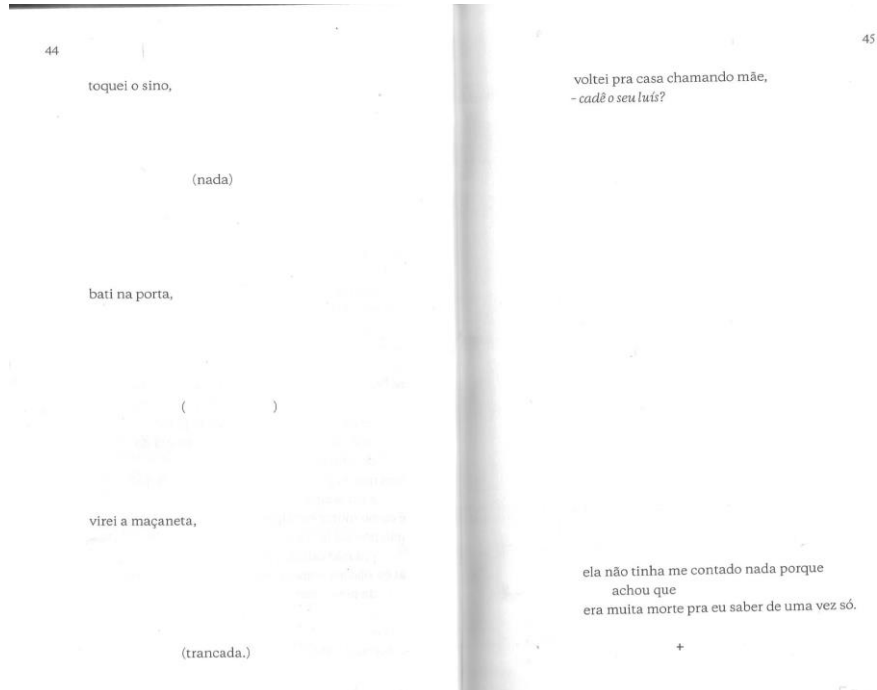


Fig 1 Duas páginas retiradas do livro de Aline Bei (*O peso do pássaro morto*). Fonte: Bei (2017, p. 44-45).

Essas duas páginas mostram a construção da narração feita através de um uso icônico da escrita, a espera da personagem depois de ter tocado a campainha é sinalizada por largos espaços vazios. As ações cumpridas diretamente pela personagem são livres de parênteses e funcionam como uma sequência de fotogramas construída através de três estruturas transitivas divididas por vírgulas (“toquei o sino [...], bati na porta [...], virei a maçaneta [...]”). O espaço vazio, isto é, a distância física dentro da página, e que intercorre entre uma oração e a outra, parece operar à maneira de congelamento de imagem, realçando a demora de cada ação junto com o comprimento definido e demarcado de cada uma delas — cada ação começa e termina. Entre uma estrutura transitiva e outra intercalam-se duas palavras e um espaço em branco nessa sequência “(nada)/ ()/ (trancada.)”. Essas indicações apontam para circunstâncias que não dependem diretamente das ações da personagem que “está em cena” naquele momento. O fato dessas duas palavras e do espaço branco estarem entre parênteses estimula, para o leitor, uma situação receptiva similar à do teatro. O que no teatro se realizaria pela execução de uma ação por parte de um ator, a fim de tecer a trama, nessa escrita se dá pela listagem da execução de ações sem a intervenção de elementos narrativos *stricto sensu*. Ao mesmo tempo, a espera

da personagem, que no teatro seria sinalizada por uma suspensão da execução de ações, na escrita, realiza-se através do intervalo do espaço gráfico e da colocação dos parênteses. A autora escolhe não desenvolver tudo de maneira discursiva, realizando situações perceptivas na escrita que fogem à narratividade pura. Em vez de escrever “*toquei o sino e ninguém me atendeu, bati na porta e esperei mais um pouco sem que acontecesse nada, enfim decidi virar a maçaneta e descobri que a porta estava trancada*” simplifica ao máximo a sintaxe, preservando unicamente aqueles elementos que seria impossível cortar, os essenciais, dos quais depende a compreensão dos espaços brancos e das palavras soltas, “nada” e “trancada”. Na realidade, se a autora quisesse, poderia recortar ainda mais, pois, só a sequência “toquei no sino, bati na porta, virei a maçaneta e voltei para casa”, seria suficiente para entender que nenhuma das tentativas de falar com alguém deu certo. A escolha por uma estrutura que alterna oração e palavra em parênteses beira a escrita do guião teatral, cria-se efetivamente um espaço acústico de escuta e de atuação do outro.

A personagem que conta autobiograficamente sua vida, parece quase estar atuando em um monólogo, no qual, porém, intervêm vozes de outras personagens, que são ao mesmo tempo lembranças fantasmáticas, evocadas por ela mesma, e reais, presentificadas na cena por meio de falas grifadas em itálico, criando com essa irrupção um efeito de agoridade. Na página sucessiva, correspondente ao final de uma das seções do capítulo “aos 8”, entre a renovada pergunta da protagonista (“*Cadê o seu Luis?*”) e o desenlace (“ela não tinha me contado nada [...]”) repete-se um espaço vazio, um branco que é espera e ao mesmo tempo tensão de saber uma resposta que só chegará no final da página, fechando assim também o capítulo. Uma cruz finaliza cada seção em um livro repleto de situações de luto e morte. A hibridização da escrita pode ser percebida em várias camadas, na retomada do layout da poesia, usando, porém, a sintaxe da prosa; nas características da escrita próxima à do teatro pós-dramático,⁶ colocando o leitor dentro da cena; na recuperação da potência gráfico-icônica dos signos verbais, cobrindo as mesmas funções das rubricas, criando atmosferas, caracterizando momentos, enfatizando gestualidades e sentires das personagens.

Os capítulos, no total de sete — “aos 8”, “aos 17”, “aos 28”, “aos 37”, “aos 48”, “aos 50”, “aos 52” — são divididos em subseções, cada uma funcionando como uma cena teatral, e cada capítulo funcionando como um ato. Observe-se o seguinte trecho:

⁶ Com essa expressão entende-se um tipo de teatro da segunda metade do século XX que, em vez de dar prioridade à rígida estrutura aristotélica, concentra-se nos efeitos perceptivos causados no público.

Riram muito
do meu pé me apontando
dedos, fizeram 1 Roda em volta de mim.
eles Giravam gritando *é cópia*, gritando
é feia,
pensei que morreria igual à carla, será que aquilo
era morrer?
minha calça ficou
Molhada, calça cinza de moletom virando escura.
comecei a ouvir risadas mais altas e um:

-ela se Mijou!
muito Alto, [...]. (BEI, 2017, p. 30, grifos da autora).

Nota-se que entre os vários dispositivos usados, capazes de recriar uma situação suspensa entre o relato do passado e a vivência do presente, há interpolação das vozes de outras personagens grifadas em itálico, criando um espaço acústico para a escuta do outro. O passado presentifica-se em um constante novelo de recordações reavivadas pela intervenção de vozes em que a narrativa se dinamiza ao grito das crianças “*ela se Mijou*”, fala esta, que se percebe gritada e amplificada, não só pela adjetivação “muito Alto”, mas também pela grafia do adjetivo “alto”, cuja inicial se encontra em caixa alta.

A escrita, metalinguisticamente, faz o que diz, e não consegue esse efeito só quando se evocam falas e vozes, mas também quando, em contextos diversos, opta-se por escrever algumas palavras com a inicial em caixa alta (“Roda”), sem necessidade normativa, ou em caixa baixa (“carla”), contra a necessidade prescritiva. O verbo *gitar*, usado para indicar o cerceamento tenso e a situação de vergonha vividos pela criança, é grafado com a primeira letra em maiúsculo *G* potenciando, pela própria forma da letra, a situação de opressão em que a criança se vê, rodeada por pessoas apontando o dedo para ela, exatamente como remetido pela imagem gráfica *G*. A protagonista relata breve e incisivamente a intensidade das brincadeiras de crianças, que chegam a ter algo da maldade, potencializando ao máximo o espaço da página, a disposição das palavras dentro dela e os grifos. As regras (caixa alta, uso do itálico, cortes sintáticos) não são usadas convencionalmente, mas são inseridas em uma gramática própria ao universo da autora e a serviço das suas intenções, de forma a recuperar a ideia de que a linguagem é a própria mensagem.

Pode-se notar, portanto, uma linguagem que, através de procedimentos de escritas e técnicas, vive do dinamismo que é capaz de construir brincando com as suas próprias regras, recriando para o leitor uma situação parecida à de um espetáculo de teatro. Situado fora do lugar

físico do teatro, o corpo da personagem irrompe na cena através do corpo leitor que é colocado no centro da cena. O nível de desconstrução e de criatividade na escrita coloca-se no meio termo entre o cânone e uma linguagem excessivamente experimental, podendo ser aproximada à que Jossette Féral define assim:

A escrita cénica não é mais hierárquica e ordenada; ela é construída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena: Kantor praticava já esta antecipação da obra sendo feita; Lepage a coloca no centro de sua conduta de criador. (FÉRAL, 2015, p. 124).

Pode-se constatar que ainda estando presente um enredo, o leitor está exposto ao processo da história em cena, e ao processo de uma linguagem que em vez de dizer, “quer fazer coisas”. Essa linguagem revela-se capaz de mostrar através da sua *physis* que a personagem está cercada (“fizeram 1 Roda em volta de mim./ eles Giravam”); ainda reconstrói suspense e espera através do espaço vazio da página e de recursos gráficos e ortográficos (maiúsculas e grifos),⁷ permitindo ouvir as intensidades das vozes e introduzindo sua audição, interpolando-as numa narrativa que poderia ser feita só de lembranças.

O grande sucesso deste livro provavelmente é também identificável pelo fato de falar do real cotidiano, objeto do qual se nutre boa parte da indústria de entretenimento e também da literatura brasileira contemporânea, ainda que usando estéticas diversas. Karl Erik Schøllhammer (2011) lembra que essa busca pelo real, em literatura, não se daria apenas pelas formas de realismo já conhecidas, mas pelas maneiras de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva. Entre uma realidade constantemente captada pelas redes sociais, afinal de contas enfeitada, embelezada pelos filtros e anestesiada de qualquer tipo de dor, e a apropriação da pobreza e da violência no estilo de série TV, onde a dor aparece como espetáculo a ser consumido, Aline Bei restitui, através das operações de linguagem apontadas, um real, de maneira sensível e íntima, chegando no afeto do leitor, afetando seu corpo, sem anestesiá-lo a dor, presente à maneira de pontadas que vão e vêm. A autora nos fala da realidade da existência de muitas mulheres da classe médio-baixa brasileira — poder-se-ia dizer de muitos outros países do mundo — uma existência feita de realidades difíceis, de abusos, de decepções

⁷ No seu livro mais recente, *Pequena coreografia do Adeus* (2021), Aline Bei começa também a usar tamanhos diversos para palavras na mesma “cena-ato”.

amorosas reiteradas, dificuldade de emergir no trabalho, uma condenação infinita a uma mediocridade sob a égide do patriarcado capitalista, em que as relações se diluem, se esfumam os laços solidários e as conexões com bichos tornam-se centrais para a sobrevivência. A protagonista mata-se depois de ter perdido o seu cachorro, abrigo de uma reencontrada sensibilidade afetiva.

A exposição da realidade do cotidiano, que através da indústria de entretenimento é captada nas suas formas de capitalização mais brutais, pensa-se no *Big Brother* ou nas exposições das redes sociais, acontece dessa vez fora da linguagem brutalizada do entretenimento. Assume contornos delicados, abre a exigência de sensibilidades para abordar os sentimentos de vergonha, de rechaço, de revolta. O leitor não poderá deixar um comentário como acontece nas redes sociais, mas a colocação do seu corpo “em cena” age no nível da instantaneidade perceptiva, que requer, porém, uma sensibilidade e uma relação que dure mais que a passagem de um post no feed de notícias, pois no final das contas há um livro inteiro a ser lido. A história que acompanha a vida inteira da protagonista e que poderia ser um romance de formação, acaba desatendendo todas as expectativas de um leitor que deseja a emancipação e a salvação da personagem. O efeito de interminável dor que se experimenta situa-se longe da educação paliativa, pela qual passa o nosso corpo e da qual fala Byung-Chul Han em *A sociedade paliativa, a dor hoje* (2021). Segundo o filósofo coreano, estaríamos vivendo “a sociedade do curtir” (*Gefällt mir*), que degenera numa mania de curtição, sendo o *like* nas redes sociais o verdadeiro analgésico do presente (HAN, 2021, p. 14). Acrescenta “Falta, à cultura da curtição, a possibilidade da catarse” (HAN, 2021, p. 14); essa referência parece apropriada porque na leitura de *O peso do pássaro morto* experimenta-se uma vivência catártico-simbiótica com o texto, o corpo leitor está tão dentro da cena, tão imergido que é quase impossível parar a leitura. Beatriz Resende, ao mencionar a performatividade incorporada à literatura, afirma que as narrativas contemporâneas com um interesse pelo presente, entendido como realidade cotidiana, possuem um traço de páthos trágico, e acrescenta que o próprio Aristóteles liga o trágico sempre ao presente (RESENDE, 2008, p. 29-30).

A linguagem de Aline Bei opõe à uma agoridade anestesiada do *like* a agoridade do corpo leitor que vive no sentir presente um texto na sua delicada dor.

Concluindo, o texto reduzido ao seu essencial já transmite uma sensação de leveza que unida à potência imagética do título *O peso do pássaro morto*, pois, *quanto pode pesar um*

pássaro? realiza o terceiro ponto exposto por Calvino (1988), a criação, ainda que na morte, de uma poderosa imagem de leveza.

Nuno Ramos: matéria e linguagem, o que a escrita pode aprender das artes plásticas

“‘Gestar, justapor, aludir, duplicar’ são quatro modos que Nuno Ramos encontra para salientar e problematizar a invenção na arte. É através deles que construiu, para além das variações estilísticas ou de aparência visual imediata, um invariante poético” (TASSINARI; MAMMÌ; NAVES, 1997, p. 29), o crítico resume eminentemente os *leitmotiv* da poética do autor, que nos últimos anos tem ampliado o leque de práticas postas em jogo. Para se adentrar na poética do autor, é necessário pensar a literatura de Nuno Ramos⁸ no conjunto da força poética da sua produção plástico-instalativa e performática. O autor, de fato, trabalha com conceitos de montagem similares nas várias formas expressivas. Particularmente no livro *Ó* (2008), manifesta-se de maneira evidente o uso do procedimento de justaposição, a não ser entendido como uma simples sequência ou lista de palavras, mas sim como a construção de novas lógicas de sentido, ou contra-lógicas se comparadas com os procedimentos de ordenação e compreensão epistemológica vigentes. A aplicação de processos de justaposição na escrita tem a mesma função que nas artes plásticas: aludir. A alusão não fecha os círculos dos significados, ao contrário, deixa-os abertos. Comparando, por exemplo, os procedimentos de justaposição/asmblagem dos *Quadros* de 1994⁹, é possível notar uma testagem das possibilidades organizativas dos materiais a partir do entrosamento recíproco, e ao mesmo tempo que as formas iniciais dos materiais se abrandam, acenam novas conformações, criadas a partir do diálogo com os outros elementos, gradualmente inseridos. Essas novas formas também não possuem contornos definidos, pois a persistência de um certo grau de porosidade entre as materialidades juntadas, faz com que, mesmo na disparidade, os elementos se tornem fragmentos de um único conjunto. O inapreensível da metamorfose da matéria encontra-se

⁸ Nuno Ramos (São Paulo, 1960). Artista plástico e escritor, sua fortuna crítica, inicialmente ligada à produção plástica, estendeu-se para a literatura ao ganhar em 2009 o Prémio Telecom Portugal de Literatura, hoje Oceano. Mais informações sobre o autor encontram-se disponíveis em: <https://www.nunoramos.com.br/>. Acesso em: 11 maio 2022.

⁹ Registro dos quadros disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/quadros-1994/>. Acesso em: 4 maio 2022.

firmado nos quadros-esculturas. Assim, em literatura, a justaposição aplicada no nível da oração, com sequências de palavras, no nível do parágrafo ou do capítulo, com justaposição de assuntos, e no nível do livro ou do capítulo com justaposição de gênero, torna-se um processo constante de remissões sucessivas e alusões de significados *in fieri*. Observe-se:

Escuto o cântico que busca seu bueiro e segue pelo cano. Enfrento a manhã branca, a branca concretagem do viaduto, o calçamento espatifado, os restos de um pombo, a maravilha cotidiana que nossos pés pisoteiam, uma espécie de tez encardida dos automóveis (por mais coloridos), como uns olhos escuros transplantados às coisas mesmas. Nada pode escapular, nem o néon, nem a manchete, nem o pelo trôpego de um cão amigo, nada foge à mancha contínua, ao leite espesso que envolve tudo. Mesmo quando o céu é azul a nebulosa grisalha, como prata falsificada, cobre sempre a última camada, unificando o casario, o poema e a encruzilhada. (RAMOS, 2008, p. 177, grifo do autor).

O processo de justaposição-asmblagem nesse trecho é feito a partir de um atravessamento de um transeunte pela cidade, as imagens visuais, são perpassadas por outras percepções sensoriais: táteis (calçamento espatifado, pés que pisoteiam, pelo trôpego) e sonoras (escuto o cântico). Nota-se, à maneira dos quadros, uma colocação em sequência de coisas percebidas, que se desfazem umas nas outras, acompanhando a ideia do transitar. A concretagem do viaduto é também a visualização do desmoronamento das construções, o calçamento espatifado, que por contiguidade espacial, também se mistura aos restos de um pombo, que lá devem estar depositados.

Assim, as materialidades justapostas nas formas de imagens visuais, táteis e sonoras desmancham umas nas outras, uma alude à outra e uma se torna a outra no jogo de remissões infinitas, dado por algum denominador comum, uma lógica a ser desvendada. No final do parágrafo, notam-se a aproximação de elementos bem inusuais, o neon, a manchete e o pelo — parece que esses elementos captados na coexistência de algum ambiente urbano unificam-se visualmente pela névoa (leite espesso), que só alude a algum outro elemento compartilhado não apreensível de imediato. No final, conclui-se que ainda quando o tempo está bom (o céu azul) a presença da nebulosa grisalha no ar persiste unificando tudo, porque atravessa as várias materialidades-imaterialidade (o casario, o poema, a encruzilhada). Maria Esther Maciel, estudando a forma de ordenar e juntar elementos de Arthur Bispo do Rosário, diz que essas nascem, não como fúria ordenadora enciclopédico-iluminista, mas como “transbordamento

poético dos sentidos” (MACIEL, 2010, p. 36); essa definição parece ser aplicável também a Nuno Ramos. Nessas assemblagens verbais ou de gêneros, opera-se segundo o princípio do excesso, do desperdício, assim como nas poéticas barrocas, estudadas por Severo Sarduy (1987), as quais, na realização de objetos sempre parciais e ainda assim excedentes nas suas componentes, constituiriam uma forma de parodiar o fundamento da sociedade burguesa, que usa a linguagem para funções domésticas de informação, o gasto em função do prazer seria algo da ordem da subversão. O “transbordamento poético dos sentidos” passa também por uma escrita sensorializada. O vocabulário inerente às sensações, ao plástico, ao tátil, ao auditivo, ao visual, faz com que o leitor experiencie o texto exatamente como em uma instalação, sendo afetado por múltiplos códigos emaranhados. A escrita sensorializada realiza-se também por uma plasticização de todo o mundo ao redor; sentimentos e emoções substancializam-se, passam por um processo de reificação: o sentir se dá pelas qualidades da matéria, assim um beijo torna-se plissado (RAMOS, 2008), o amor é cutâneo, cravado (RAMOS, 2008) e o saber é um aroma (RAMOS, 2008), o tempo apodrece ou é defecado (RAMOS, 2008). A poética dos sentidos, que brota da experiência do artista para com a matéria, se desdobra a partir de 2008 em uma intensificação da presença do som e das vozes, que se de um lado preenche todos os requisitos de audição performativa como em *o Peso do pássaro morto*, do outro acrescenta mais elementos a serem discutidos.

Na escrita, por exemplo, reproduz-se uma sensação de acusmática (*acusmatics*) (LABELLE, 2018), como acontece em inúmeras instalações em que voz, som e ruído, sem a localização da fonte, se espalham de maneira profusa. Através do conceito de *acusmatics*, LaBelle investiga a presença do som e dos ruídos nas instalações de arte contemporânea, nas performances e diversas intervenções artísticas, realçando o potencial que a colocação de vozes e ruídos não associáveis ao emissor pode ter. Investigam-se as possibilidades de o sonoro compenetrar o visual, emaranhando as relações entre sentidos; o infra-sonoro é, como lembra o estudioso, de ordem penetrativa, da *métexis*, e não da *mimesis*. A *métexis* exige uma posição de engajamento acústico, que “dê visibilidade” a essas vozes, ou ruídos, colocando em questão a hierarquia dos sentidos. A acusmática coloca também uma outra importante questão: a da escuta seletiva, de que maneira “secionamos” e selecionamos os sons e as vozes que processamos para conhecer o mundo e obter saberes? Na escrita, o autor consegue criar um novelo de vozes interpoladas, que por vezes parecem ser a mesma, por vezes outras, através de um fluxo de pensamentos que reproduz uma situação de tagarelar. O leitor fica investido da

tarefa de construir uma topografia dessas vozes: De quem são? Quem fala? É sempre a mesma ou são mais vozes alternadas? Uma polifonia contemporânea que reflete realidades inapreensíveis e que se expressa na dinamização da audição performativa, quando como *intermezzi* do livro são colocados capítulos em itálico que parecem *khóros* gregos e que reencontramos nas instalações em variantes gravadas, que além de juntar/alternar vozes na reprodução encenada, coagulam textos diversos através da colagem. Esse fascínio pela realização fonética das palavras é visível também no procedimento de criação de esculturas verbais sonoras, em que sequência de frases com padrões rítmicos acentuados e repetições de células sonoras atraem centripetamente a atenção ao redor do som.

A linguagem apresenta-se nas suas relações de dinamismo sonoro entre as palavras. Considere-se a seguinte sequência: “[...] e caminhar sobre as cinzas dos pés feitos de cinza, as cinzas das solas, as cinzas do asfalto, as cinzas das folhas, ao provar do pó de cinza pousado em tudo” (RAMOS, 2008, p. 59), nela percebem-se algumas sonoridades repetidas, podendo ser o leitor fisiologicamente atraído principalmente pelo som; atrasando, assim, ainda que por poucos segundos, o processamento de sentido dado pelo encadeamento sintático. Na busca de novas lógicas de assemblagem, o som revela-se um poderoso instrumento de manipulação, especialmente porque se consegue trabalhar no nível da mistificação do código usando o próprio código. No âmbito da arte sonora, a ideia de escultura feita de som já é datada. Lembra-se, dentre as primeiras artistas a associar o som a conceitos e práticas das artes plásticas, a japonesa Tanaka, que com relação ao seu trabalho *Bell* (1955) dizia estar desenhando o espaço com o som (TANAKA *apud* WEIBEL, 2019), enquanto Bill Fontana afirmava estar criando, desde 1976, esculturas sonoras, usando o ambiente humano e natural como recurso de captação de informação musical e criando uma rede de simultâneos pontos de escuta num espaço sonoro compartilhado (FONTANA *apud* WEIBEL, 2019). Fontana acrescenta que a música, entendida como *patterns* de sonoridades coerentes, é um processo em constante formação, como questionando o entendimento da ideia de coerência ligada a uma tradição musical com códigos definidos, já que novas e outras “coerências” podem se aninhar no cotidiano. A tal propósito é interessante mencionar também Henri Chopin, o qual declarou: “As minhas esculturas, que não são esculturas, são neo-alfabetos criados usando aparelhos eletroacústicos de segunda mão [...]” (CHOPIN *apud* WEIBEL, 2019, p. 35, tradução nossa).¹⁰ Neste caso, o próprio poeta que se

¹⁰ “My sculpture, which are not sculptures, are a neo-alphabet created using second-hand electro-acoustic devices [...]” (CHOPIN *apud* WEIBEL, 2019, p. 35).

serve de uma linguagem despojada de qualquer significado inteligível, segundo os códigos convencionais já afirmados, fala do som reproduzido através dos equipamentos inventados como se fosse um neo-alfabeto. Entende-se, portanto, que cada nova produção fora das linguagens prescritas, a rigor, poderia ser uma nova forma expressiva — anticanônica — de organizar o mundo. Essa ideia de neo-alfabeto poderia ser entendida como um procedimento aplicado à própria linguagem verbal, quando se procura entender como seria possível torcer o signo dentro de um sistema de regras puramente semiótico, isto é, ressignificando-o através de novas montagens. Os procedimentos de manipulação sonora aplicados ao verbal podem solucionar um problema em termos de linguagem sensível.¹¹ Na poética do artista, um dos problemas é a aporia interna da linguagem verbal e sua inefabilidade, cuja tentativa de resolução se encontra em operações de linguagem que trabalham para reduzir o descompasso entre as palavras e as coisas. As operações-soluções encontradas por Nuno Ramos parecem ser a aplicação de práticas das artes plásticas à escrita tal que a justaposição, a sensorialização da escrita e a manipulação, através do realce do lado melopáico da linguagem verbal, afastando-a do seu caráter informacional-logopáico.

Josely Vianna Baptista e Francisco Faria: quando os suportes se cruzam e a escrita se alastra

Depois do poema *Um lance de dados* de Mallarmé (1897), afirma Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2014, p. 78), introduz-se “a organização do espaço gráfico como campo de força natural do poema”. Essa lição de linguagem muito cara aos poetas concretos brasileiros do grupo *noigandres* estabelece novas tendências na poesia brasileira que, inspiradas pelo círculo de Praga (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2014, p. 78), consideram a obra “com todos os seus elementos formando parte integral de uma estrutura unificada”:

[...] o poema assume o aspecto de um complexo de partes equilibradas, nenhuma das quais é mais importante do que as restantes. A distinção

¹¹ A ideia de solucionar problemas em termos de linguagem não é da autora, mas refere-se a um *modus operandi*, a uma expressão de Décio Pignatari: “criar problemas justos e resolvê-los em termo de linguagem sensível” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2014, p. 69).

tradicional entre conteúdo e forma é substituída por outra, mais acurada, entre a forma e o material empregado. Por *material*, entendemos tudo o que entra na obra e deve ser organizado pelo artista, a saber: os elementos linguísticos, ideias, sentimentos e eventos etc., enquanto *forma* para nós é a maneira pela qual o escritor manipula esse material para produzir o efeito artístico visado (MURAKOVSKY *apud* CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2014, p. 78, grifo do autor).

Haroldo de Campos ressalta que forma está por procedimentos, referindo-se, com essa expressão, às técnicas estéticas de organização do material verbal junto com os demais elementos concorrentes, que, particularmente, para a poesia concreta se identificam com o suporte e a iconicidade do signo, isto é, a capacidade das palavras de ser também imagem e desenho no espaço branco da página. Haroldo de Campos, na tentativa de definir elementos centrais na prática de escrita concreta, lembra as teorias de Sartre em *Situations II* (1948), as quais enfocam no gesto poético que entende as palavras como coisas e não como signos, agrupando-as por associações mágicas de conveniência e inconveniência, como as cores e os sons, se atraindo e repelindo, se inflamando e restituindo na unidade da frase-objeto a unidade poética (SARTRE *apud* CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2014). Essa premissa se faz necessária entendendo que *Corpografia* (1992) engloba aspectos da poesia concreta, trabalhando a linguagem como sistema onde intervêm diferentes fatores e dentro do qual se considera o aspecto icônico dos signos verbais, formas-desenhos na página branca.

No livro *Corpografia* (1992), sintetizam-se diversos aspectos de uma escrita performativa e por razões diversas. Antes de tudo, o layout da página engloba uma outra forma expressiva — a imagem trabalhada a partir da base fotográfica —, em segunda instância, a organização espacial da linguagem verbal na folha, recuperando a ideia concretista de um verbal cuja funcionalidade não se reduz à convergência das esferas de significantes e significados, precisa ser colocada em relação solidária com a iconicidade dos signos (o signo como imagem) e dos demais elementos (espaço da página e imagens englobadas). Além disso, a relação, também clássica, entre significante e significado é renegociada a partir de figuras de som extremamente poderosas.

Pode-se notar na Figura 2 que, entre uma letra e outra há um espaçamento inusual que se torna um pouco maior, talvez duplo, entre uma palavra e outra. Percebe-se uma suspensão de sentido, tanto no nível da palavra, como unidade autônoma de significado, já que as letras se encontram espaçadas, tanto na cadeia da frase, considerando que visualmente não é possível

identificar e contornar a oração. A maneira na qual se configura o espaçamento, dificulta uma leitura sintaticamente e semanticamente prática e rápida, a folha do livro em formato quase quadrangular, fora do padrão, permite ter uma visão total da página enredando, porém, visualmente, a percepção de dois núcleos de sentidos, as palavras e as frases. Essa exploração do espaço da página possibilita um certo nível de arbitrariedade para o leitor criar seu fatiamento sintático, reinventando dentro de um texto dado, graças aos dispositivos de liberdade inseridos, elementos de autonomia na recepção da leitura.

Uma leitura progressivo-linear, no esforço de superar lacunas espaciais — que abrem lacunas de sentido — permite vivenciar uma outra operação de linguagem, parecida com as esculturas sonoras de Nuno Ramos. Criam-se núcleos de sentido a partir da reiteração de células sonoras, palavras que pela lógica usual não se encontrariam justapostas. Sequência de palavras como *silêncio, silêncio, sílex, céu, se* inseridas na cadeia maior “e sobre o mar de vidro silêncio, silêncio – sílex de céu que se recolhe como livro [...]” (BAPTISTA; FARIA, 1992, p. 68) atraem a atenção sobre a sibilantes, criando uma abstração de sentido e um interesse todo voltado ao gozo do sonoro. Já quando o sentido começa a compor-se, condensa-se ao redor das palavras portadoras do som preponderante, as quais juntas formam núcleos semânticos novos. Em linguística a ideia de campo semântico refere-se a um mosaico de palavras unidas por alguma situação comunicativa de uso, similaridade conceitual ou de sentido (BUSSMAN, 2006). Por exemplo, no campo semântico ativado pela palavra “céu” poder-se-iam encontrar as palavras “nuvem, sol, azul” e assim por diante. O uso exacerbado do lado naturalmente performático da linguagem verbal (como *céu de celofane*) derivado do seu desempenho sonoro — a projeção da locução da palavra — determina, em combinação com outras palavras com sonoridades afins, a construção de novos campos semânticos, cujas conexões deveriam ser estabelecidas a partir de um grau zero da linguagem. Um grau a partir do qual reinventar relações, exatamente como acontece com a performance. Um campo semântico construído por palavras “loucamente acopladas” levaria àquela possibilidade de uma linguagem que é torcida a partir de si mesma, do desatendimento e da recopilação de suas próprias regras. Reinventar campos semânticos equivale a desacreditar na imobilidade e na imanência das palavras, exatamente como recita o manifesto da poesia concreta de 1956 que “[...] recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história – túmulos-tabu com que a convenção insiste a sepultar a ideia” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2014, p. 71). Afirma-se, à maneira concretista, a ideia de que a linguagem verbal pode “fazer coisas” através

de um “sistema de relações de equilíbrios” entre várias partes do texto e não “pelo encadeamento sucessivo e linear de versos” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2014, p. 72).

Ao longo do texto há partes em que metalinguisticamente se coloca com veemência a questão da insuficiência da linguagem verbal “as palavras nadam entre as ondas, as palavras câncer”. A insuficiência dessa ferramenta, que se dá na convencionalidade e que por isso também pode sempre ser renegociada, traz uma faceta positiva, a da maleabilidade que propicia a aplicação do enjambement como na sequência que segue:

As palavras nadam entre as ondas
s, as palavras - canc
er. (BAPTISTA; FARIA, 1992, p. 69, grifos nossos).

Visual e sonoramente o final da palavra câncer poderia ser dado pela leitura cruzada do “s” do início da linha anterior e o “er” do início da linha sucessiva (ver negrito). Cruzam-se os sentidos, o ver não é simplesmente mimético, é também um ver sonoro, mais uma vez a poesia concreta ajuda a definir: “o olhouvido ouvê” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2014, p. 69), ou olho, feito ouvido, ouve e vê ao mesmo tempo. Nesse caso o estímulo visual, leva a completar a parte sonora que está faltando. Pode-se se ver que na redefinição de relações perceptivas, Josely Vianna Baptista (responsável pelo verbal) usa o visual no verbal para desconstruir as relações mimético representativas que estariam supostamente depositadas no significante, mas para fazer isso não abre mão do poder do olho. Assim, as imagens englobadas, criadas por Francisco Farias, não são mero suporte visual, elas também dizem além de mostrar. As relações entre visível e dizível desfazem-se, à maneira rancièriana da frase-imagem. Os elementos retinianos, todavia, mantêm uma certa centralidade, diferentemente de Nuno Ramos, que desconstrói a hierarquia dos sentidos, tirando o primado da visão e desvencilhando a escrita o mais possível das imagens retinianas. A escrita de Ramos sensorializa-se a partir de um relato tátil e de uma estética do som enraizada em uma fantasmática sonora e ruidosa. Em *Corpografia* também é possível registrar o gozo pelo som através da intervenção de figuras retóricas tais como as rimas, por exemplo, logo no início entre as palavras *vidro* e *livro*, na metade do texto entre *absinto* e *abismo* e mais no final entre as três palavras de orações encadeadas *turvasse*, *face*, *vidrasse*. Recriam-se, através de recursos clássicos da poesia, não só um ritmo interno, mas também pequenos círculos de sentido. O gozo pelo som e a fisicidade, diga-se uma parte

matérica da linguagem verbal, talvez venham da tarefa de tradutora que Josely Vianna Baptista desenvolve. Lembra-se que na tradução de prosa literária e poesia trabalha-se sempre no limiar do embate entre significante e significado, na tarefa anelada de reproduzir sonoridades junto com a necessidade ética de manter um cordão umbilical com o lado semântico da palavra.

Ao longo do livro há páginas inteiramente de texto, páginas só de imagens e páginas em que o material verbal e as imagens dialogam, ou melhor dito, se interseccionam, recriando novas suspensões de sentidos. O mesmo texto da Figura 2 é reproposto em páginas sucessivas em diálogo com uma imagem fruto da junção de quatro fotos retangulares (duas do lado direito e duas do esquerdo), unidas no meio por uma outra forma geométrica retangular de um vermelho intenso. Em cima e embaixo da geometria composta pelas fotos e o retângulo central, espalha-se o mesmo texto, anteriormente reproduzido isoladamente. Dessa vez, o mesmo texto está sujeito a um novo fatiamento, quiçá casual, quiçá arbitrário por parte da autora (ver Figura 3). O olho só consegue enxergar porções de palavras e umas porções de texto. A desconstrução vérbico-visual é completada, se anteriormente os espaçamentos sugeriam suspensões de sentidos, conferindo ao leitor uma certa liberdade de leitura, nesse caso, a autora suspende a leitura onde ela quiser. A junção com a imagem, a captação de fragmentos de palavras e discursos propicia uma nova leitura do mesmo texto, que fragmentado/decegado também se torna outro. A autora sugere leituras *palimpsesticas*, o mesmo texto pode ser lido em camadas sempre novas e reescrito de formas diversas, entrosando-se com outros elementos.

A relação e o diálogo entre o texto parcialmente apagado e a imagem fazem emergir uma contradição da própria linguagem, ainda quando ela é tratada de forma icônica, e assim coisificada, o apagamento total da sua estrutura lembra que ao abrir mão por completo de qualquer tipo de regra, sintático-semântica (de encadeamento), ela precisa ser necessariamente ressignificada a partir do diálogo com os demais elementos. Ao mesmo tempo que se afirma a insuficiência da linguagem verbal, também se afirma a falência da operação de desconstrução, a não ser que se pratique uma nova forma de ler, isto é, percebendo o verbal para além da ideia fechada de sentido, renegociando seu significado, lá onde mais aparece fragmentado, a partir da sua nova forma.

No prefácio do livro, a autora explicita de forma pouco ensaística, mas profundamente poética o caráter dos textos apresentados e uma intenção estética subjacente: “Escrituras de formas esgarçadas na pele da imagem do texto, deslizando lenta a sua estrofação sensível, revivendo a floração da leitura como proximidade, experiência afetiva.” (BAPTISTA; FARIA,

1992, p. 13). O verbal não é mais construção de sentido, a escrita se dá em formas esgarçadas; o fragmento feito linguagem, e a linguagem feita fragmento não prezam por associações essencialistas. A performatividade da linguagem que austianamente indicaria o agir expressado na oração proferida, não é o mesmo tipo de performatividade dessa escrita, já que é colocado em xeque o poder referencial e transparente da linguagem. Ela torna-se performática a partir do momento em que, desconstruindo essa referencialidade convencionalmente aceita, coloca sentidos “sendo feitos”, renegociados à medida que a leitura acontece. Exige-se uma nova postura de leitura que substitua a expectativa de sentido que o normal processamento sintático daria, pois trata-se de um texto que favorece a experiência afetiva, quer tocar nos afetos do leitor, através da forma como afeta o corpo.

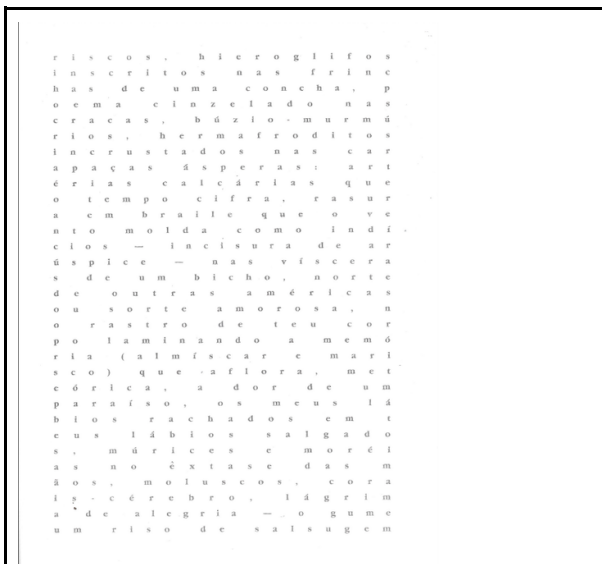


Fig 2 Página retirada do livro de Josely Vianna Baptista e Francisco Faria (*Corpografia*). Fonte: Baptista e Vianna (1992, p. 69).

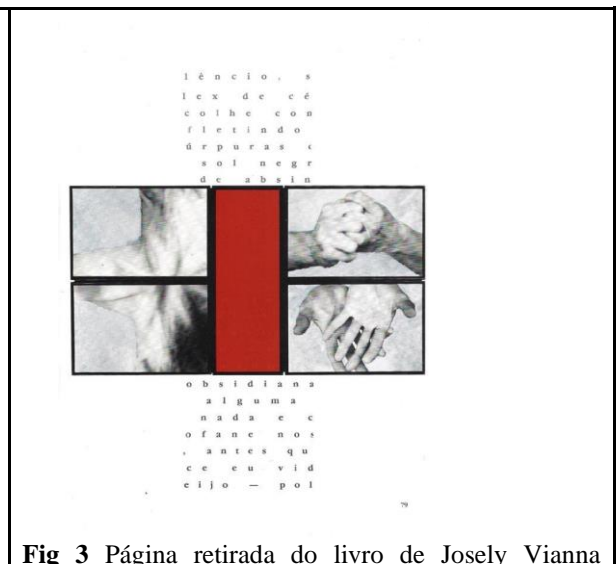


Fig 3 Página retirada do livro de Josely Vianna Baptista e Francisco Faria (*Corpografia*). Fonte: Baptista e Vianna (1992, p. 79).

Algumas considerações: tentando achar o fio à meada

Todos os textos analisados, independentemente do tipo de procedimentos estéticos usados, apresentam elementos inesperados dentro do sistema verbal, regido por regras sistêmicas, sem as quais o código não poderia ser socialmente compartilhado. Pensando na teoria da entropia informática, essa baseia-se na ideia de que existe um emissor de uma mensagem, um veículo que a transporta e um receptor. A partir dessa premissa desdobram-se vertentes distintas, uma primeira vertente postula que quanto maior for o nível de “distúrbio” do código, menor será o nível de informação alcançada, considerando que existiria uma mensagem “pura” contaminada por outros elementos; uma segunda linha postula que a intervenção de elementos inesperados definidos por uma certa “incerteza” aumente o grau de informação, porque a informação inicial implementar-se-ia com as novas ocorrências, consideradas como uma implementação. A ideia de informação pura, que permeia a primeira perspectiva, baseia-se em critérios de ordem e de processamento que abraçam, segundo a perspectiva abordada neste estudo, uma visão disciplinadora da linguagem. A mesma aplicação pode ser feita à escrita, isto é, a introdução de elementos e o uso de procedimentos que desconfiguram, ainda que levemente, a ordem do código verbal, pode ser abordada com duas atitudes críticas e de gosto distintas: com desprezo porque o afastamento do cânone e da regra resulta num obscurecimento de uma linguagem que se quer transparente, ou com abertura receptiva, abandonando estruturas de julgamentos e abrindo-se a uma nova experiência do texto onde o leitor assume seu papel na reinvenção e reestruturação da linguagem. Essa resignificação da recepção que deve lidar com o cumprimento ou descumprimento de algo esperado é um feitiço típico da performance, que se vale, para trabalhar nessa mistificação, da hibridização do código e da montagem de uma mistura de elementos, disparadora de perguntas, enigmas, ironia, gerando muitas vezes a convivência de sentimentos divergentes. Na escrita, consegue-se reproduzir essa hibridização através da incorporação de elementos de outras artes diretamente no texto (imagem, fotos etc.) ou através de reprodução de práticas das outras artes na escrita (recriação de um espaço de audição performativa, justaposição etc.), lidando e se confrontando sempre com os limites intrínsecos do signo verbal.

Os textos analisados apresentam como ponto comum uma descompensação, em diversos graus, do código verbal, que se traduz em formas e operações de linguagem que colocam o leitor diante de textos diversos dos da tradição. Outro ponto a ser realçado é que os três autores

incorporam na escrita traços de outras práticas expressivas e artísticas pelas quais transitam, pois nenhum deles está ligado a um ofício único.

Uma das formações de Aline Bei, por exemplo, é “Artes Cênicas”, mesmo não querendo “biograficizar” as escritas dos autores, ousando associações de conveniência para aproximar dados de vida a uma interpretação quase psicanalítica da escrita, a prática e o conhecimento da linguagem teatral e do espetáculo parecem permear a sua escrita. Assim, para Nuno Ramos a aprendizagem do ateliê torna-se uma pesquisa de linguagem, de transposição dessas práticas plásticas na literatura. Josely Vianna Baptista, por sua vez, é poeta e tradutora, e ambas as tarefas parecem proporcionar uma pesquisa artística na direção do embate entre sonoridades, iconicidade e significados das palavras. Outro elemento comum nas práticas de Josely Vianna Baptista e Nuno Ramos é o desempenho da escrita como uma possibilidade de superar a insuficiência das palavras, um ímpeto para recolocar o verbal numa pulsão vital. As palavras câncer das quais fala Josely Vianna Baptista expressam a mesma finitude das palavras de Nuno Ramos que, por não serem matéria, buscam através da pesquisa de linguagem diminuir esse descompasso sensorial.

A questão dos sentidos torna-se também na escrita uma questão política e é por isso que a vivência do corpo, ainda que a partir de uma ausência de fato na escrita, ressignifica-se e reconstrói-se através de escritas que tentam atingir e despertar o sentir fisiológico e seus desdobramentos psicológicos em várias formas: colocando um embate visual entre palavras e textos, retomando uma escrita que aguça tato e ouvido, ou ainda colocando o leitor no centro da cena, como em um teatro intimista.

Referências

BAPTISTA, J. V.; FARIA, F. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BEI, A. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Nós, 2017.

BUSSMAN, H. *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*. Translation and edition: Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi. London: Routledge, 2006. Originalmente publicado em 1996.

CALVINO, I. *Lezioni Americane*. Milano: Garzanti, 1988.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

FÉRAL, J. *Além dos limites*. Teoria e prática do teatro. Tradução: J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

FUSSEL, P. The Nature of the Meter. In: FUSSEL, P. *Poetic meter and poetic form*. New York: McGraw-Hill, 1979. p. 3-14.

HAN, B.-C. *A sociedade paliativa: a dor hoje*. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2021.

LABELLE, B. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmith Press, 2018.

LUCA, G. Paralipomènes. In: LUCA, G. *Prendre corps*. Paris: Éditions José Corti, 1976. Não paginado. Disponível em: <https://www.livrescolaire.fr/page/15762628>. Acesso em: 11 maio 2022.

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. SOPRO 20 desterro, janeiro de 2010. Panfleto político-cultural. *Ciberletras – Revista de crítica literária y de cultura*, New Haven, n. 17, p. 1-6, 2007.

MACIEL, M. E. *As ironias da ordem*. Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MORENO, C. F. (org.) *América Latina em su literatura*. México: Siglo eintinuno editores, 1972.

NUNO RAMOS. [2023?]. <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/quadros-1994/>. Acesso em: 4 maio 2022.

RAMOS, N. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RESENDE, B. *Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ROBINS, Robert Henry. *Pequena história da linguística*. Tradução: Luiz Martins Monteiro. Rio de Janeiro: Editora ao Livro Técnico, 2004. Originalmente publicado em 1979.

RUFFATO, L. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Originalmente publicado em 2001.

SARDUY, S. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica México-Buenos Aires, 1987.

SCHECHNER, R. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior et Al. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Ática, 1997.

WEIBEL, P. (org.). *Sound as a medium of Art*. Germany: ZKM: MIT Press, 2019.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Performative writing: three Brazilian case studies

Abstract: This article investigates the concept of performative writings based on three Brazilian literary cases that present different degrees of performativity in the type of hybridization of different language practices and in the type of coercion applied to the prescriptive and normative rules of the verbal code. Based on selected cases, *O peso do pássaro morto* (2017) by Aline Bei, *Ó* (2008) by Nuno Ramos, *Corpografia* (1992) by Josely Vianna Baptista and Francisco Farias, will be investigated the language operations that allow defining these productions as performative writings, analyzing both the way in which verbal language tries to get out of its intrinsic semioticity and the way in which incorporate aesthetic practices arising from other arts. Each example establishes a more intimate relationship with different areas, such as theater, visual arts and photography. In conclusion it will be evaluated the common results of the texts achieved at the reception, regardless of the aesthetic procedures used and how new sensible forms of literature can lead to new epistemological cuts.

Keywords: Performative writing; Contemporary Brazilian literature; *O peso do pássaro morto*; *Ó*; *Corpografia*.

Recebido em: 14 de março de 2023.

Aceito em: 25 de julho de 2023.