

Escrita performática latino-americana contemporânea

Doutoranda Juliana Helena Gomes Leal¹

Resumo:

Esta comunicação tem por objetivo principal elucidar ao menos três características que, possivelmente, conformariam a configuração performática das narrativas literárias latino-americanas contemporâneas, a partir da análise das obras: "Tengo miedo torero", do escritor chileno Pedro Lemebel, "Técnicas de masturbación entre Batman y Robin", do colombiano Efraim Medina Reyes, e "Sexo", do brasileiro André Sant'Anna. A primeira delas apontaria a diluição das fronteiras entre história e ficção, visando a uma (re)construção do real a partir do ficcional; a segunda, o posicionamento transgressor do pensamento filosófico europeu por um eu literário e cultural latino-americano se centraria no questionamento do estatuto da subalternidade e, a terceira, a superdimensionalização do constructo discursivo da oralidade se configurando como uma forma lícita para uma representação mais acorde com as inquietudes do sujeito contemporâneo.

Palavras-chave: América Latina, performance, memória, literatura, desconstrução.

"O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?"

Roland Barthes

Atribuir uma natureza performática à escrita literária poderia se justificar, entre outras coisas, pela identificação de uma encenação do **si mesmo** da palavra para um **outro**, isto é, do verbo para o sujeito, na qual aquele (verbo) se vê movido por um desejo de se deslocar, provisoriamente, da página impressa e de se inscrever (a partir de uma reescrita ou de uma escrita outra, realizada pelo leitor) na efemeridade performática da tela da consciência ou da imaginação do receptor. De tal sorte que um texto literário final só poderia existir se o leitor/espectador fosse também seu escritor (um co-escritor performático) e não apenas mero decifrador de enigmas e jogos narrativos engendrados pelo autor do texto impresso. Na medida em que essa letra desafiadora, tal como o *texto de fruição*, definido por Roland Barthes, "faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças" (BARTHES, 2004. p. 20-21), impele esse **outro** a *erguer a cabeça* (BARTHES, 2004. p. 18), motivando-o a continuar a escrita de um outro texto, equidistante ou não da temática frente à qual se vê posto.

Essa encenação literária, produtora de intermitências textuais erógenas – localidades que dão prova de que o texto deseja o leitor –, teria como tarefa central convocar o eu enunciativo da recepção a tomar partido (a escrita mental) do que ali é tratado, pois se encontra fundamentada – tanto no que concerne à forma quanto ao conteúdo – em um caráter de movimento, de um devir de forças, de diluição de absolutismos; enfim, de um erotismo textual capaz de deslocar o receptor de uma posição passiva de leitura a outra, com a qual ritualizará, com essa escrita performática, uma narrativa inédita, só sua. Uma narrativa que, embora se dilua, tão logo é produzida pelo leitor – impedida, nesse sentido, de ser encenada ou repetida, fidedignamente, uma segunda vez (daí seu caráter de *evento*) –, será, provavelmente, poderosa o bastante para abalar as certezas ideológicas do leitor, precisamente por tê-lo induzido a reagir e, conseqüentemente, a escrever um texto mental paralelo que corrobore ou refute, apóie ou rechace o que está exposto no texto inscrito no suporte de papel.

No romance *Tengo miedo torero*, do escritor chileno Pedro Lemebel, por exemplo, é possível verificar essa proposta performática ou desafiadora da escrita literária, na medida em que o romance

¹ Juliana LEAL, Doutoranda

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFGM)
juleal@yahoo.com

se assenta sobre um procedimento escritural de alteração dos fatos do passado chileno. Procedimento que parece refutar não somente a argumentação, apresentada por Beatriz Sarlo, relativa ao termo *lembança* que, segundo ela, “não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa” (SARLO, 2007. p. 10), mas amplia a noção de *seleção da memória* (SELIGMANN-SILVA, 2003. p. 71), proposta por Márcio Seligmann-Silva, porque Lemebel não apenas realiza um recorte ou persegue uma época específica da lembrança histórica de seu país, mas a espetaculariza e a performatiza, alterando, artisticamente, sua lógica interna.

Nessa obra, a insatisfação da memória se desenvolve a partir de uma intromissão ficcional, com vistas a um pequeno acerto de contas – uma espécie de atuação de uma vingança artístico-literária –, para a apresentação de uma memória feliz, impulsionada por um desejo permanente de justiça, já que a outra, subordinada ao aval da lei, parece ter sido lenta demais. Uma memória feliz construída por meio de um novo ensaio, um jeito inusitado e desafiador de lidar com o passado traumático porque, ao revisitá-lo, não só o enfrenta, mas o subverte.

No fragmento literário seguinte, Lemebel “revisita” e se apropria de um momento específico da infância do ditador chileno – sua décima festinha de aniversário –, para apresentar um modo distinto de compreender o que poderia ser qualificado como faceta mesquinha, covarde e cruel de um Augusto Pinochet ficcional, uma vez que parte do entendimento de que “a memória é um processo aberto de reinterpretação do passado, que desfaz e refaz seus nós, para que se ensaiem novamente os acontecimentos e as compreensões.” (RICHARD, 2002. p. 77). Eis o fragmento em questão:

Un cumpleaños grandioso, la fecha en que Augustito cumplía diez años. (...) Augustito, sentado en la cabecera de la mesa, ni pestañeaba mirando la puerta de la calle donde vería desfilar uno a uno a sus detestables compañeros. Y estaba feliz esperando que llegaran y se posaran como moscas en su apetitoso pastel. Augustito no cabía de gusto, imaginando sus bocas engullendo la torta, preguntando qué gusto tan raro, ¿son pasas?, ¿son nueces?, ¿son confites molidos? No, tontos, son moscas y cucarachas, les diría con una risa macabra. (...) A las siete, tuvieron que prender las luces del salón para que al niño sentado no se lo tragara la sombra. (...) A las ocho, el timbre no había sonado ni una vez, y Augustito estaba mudo cuando entró su madre, que secándose la mirada vidriosa, quiso hacerlo todo nada, alterando la voz con una risita optimista, llamando a la empleada para que prendiera las velas, ordenándole que sirviera de todo para los tres como si no faltara nadie. (...) Y cuando sopló y sopló y sopló, la porfía de las llamas se negaban a extinguirse, como si trataran de contradecir la oscura premonición. Bueno, y como no hay mal que por bien no venga, cantó su mamá, mi niño podrá comerse toda la torta que quiera, porque a nosotras con la nana nos mataría la diabetes. (...) Ya pues mi niño, abra la boca. A ver, una cucharada por mí, una cucharada por la nana, y una cucharada por cada año que cumple. Y Augustito, conteniendo la náusea, tragó y tragó sintiendo en su garganta el raspaje espinudo de las patas de arañas, moscas y cucarachas que aliñaban la tersura lúcura del pastel. (LEMEBEL, 2002. p. 114-118)

O processo de (re)compreensão desse momento da vida de Pinochet vai ser, como visto, habilmente deslocado pelo escritor, na medida em que permite a atuação da vingança travestida na pele de um prêmio: *Augustito* se vê obrigado, por sua mãe (que acreditava estar ajudando o filho a superar o sentimento ocasionado pela total ausência de convidados em sua festa), a comer sozinho todo o bolo, o mesmo que, anteriormente, havia recheado de asquerosos insetos que, segundo planejava, devorariam seus rivais. A atitude da mãe de Pinochet, nesse sentido, funcionaria como uma espécie de materialização fictícia de um anseio de justiça (real) futura, realizada em um presente literário, sobre acontecimentos pertencentes à memória de um passado histórico.

Caberia refletir, a partir da leitura desse fragmento textual, e no que concerne às teorizações sobre a existência de uma escrita literária performática latino-americana contemporânea, quão instigante seria esse viés performático interposto pelo escritor à armadura, pretensamente incorruptível, dos fatos do passado político chileno no desencadeamento de uma encenação escritural na página corporal, mental e ideológica do receptor. Instigante o bastante para fazê-lo refletir sobre coisas como: concordo com esse julgamento ficcional? O que penso sobre isso? Como poderia também julgar esse personagem-histórico (Augustito) em outras passagens da obra, nas quais o viés histórico parece preponderar sobre o viés ficcional? Em que medida, também, desejo dar voz, ainda que ficcionalmente, a partir da elaboração de um texto performático crítico e reflexivo, a tantos discursos silenciados por uma política ditatorial com essa? Consigo, somente, ler esse texto ou anseio escrevê-lo, anseio intervir, também criativamente, na dinâmica apresentada por Lemebel quando aborda o passado histórico-político chileno?

A encenação performática da palavra literária, que possibilita a atuação do leitor na formulação de narrativas, também se encontra presente no romance *Sexo*, do belo-horizontino André Sant'Anna. Nessa obra, a escrita literária, a partir de uma superdimensionalização do constructo discursivo da oralidade, se configuraria como uma forma lícita para uma representação mais acorde com as inquietudes do sujeito contemporâneo, por exhibir uma lógica narrativa mais harmônica com a natureza das temáticas abordadas no livro. Secretárias que desejam obter prestígio social, fazendo sexo com seus chefes; homens e mulheres que mantêm seus casamentos às custas de uma representação social falsa e degradante; mulheres que se submetem à dura “lei” das plásticas estéticas e às táticas e estratégias de *sex-shops*, para que seus maridos as desejem tanto quanto desejam suas secretárias loiras e de bundas grandes, entre outros assuntos, estão representados, na obra de Sant'Anna, em uma tessitura narrativa original, cuja substância discursiva parece se esforçar para não negar os princípios mesmos dessa hiperbanalização da vida cotidiana, desse achatamento humano, a que muitos de nós nos vemos, diariamente, submetidos, como é possível depreender da leitura do seguinte fragmento literário:

As Cinco Negras, Que Não Fediam, cantavam uma canção de amor ao rei etíope Haile Selassie – o Leão de Judá, enquanto olhavam a televisão sem volume, que estava sintonizada na CNN. As Cinco Negras, Que Não Fediam, estavam nuas. As Cinco Negras, Que Não Fediam, pararam de cantar abruptamente quando a câmera da CNN focalizou negras, que fediam, com as cabeças cobertas de moscas, com as costelas aparecendo sob a pele, com cinco bebês negros, que fediam, com as cabeças cobertas de moscas, com as costelas aparecendo sob a pele, nos colos. As Cinco Negras, Que Não Fediam, aumentaram o volume da televisão e choraram. Depois da reportagem sobre a seca na Etiópia, pátria do rei etíope Haile Selassie – o Leão de Judá, a CNN exibiu uma reportagem sobre o divórcio do Príncipe Charles e da Princesa Diana. Durante a reportagem, a CNN mostrou uma foto que mostrava celulite nas coxas da Princesa Diana. As Cinco Negras, Que Não Fediam, que eram princesas rasta, riram. (SANT'ANNA, 2001. p. 92-93)

O “Japonês Da IBM”, o “Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas”, o “Executivo de Óculos Ray-Ban”, a “Gorda Com Cheiro de Perfume Avon” e outros sujeitos que, como “As Cinco Negras, Que Não Fediam” do fragmento textual transcrito acima, são, na obra de Sant'Anna, estranhamente batizados não por nomes comuns e sobrenomes paternos e/ou maternos, expressão social de um indelével vínculo familiar, mas pelos produtos que usam, pela maneira como se vestem, pelo cargo que ocupam ou pela etnia ou religião a que pertencem ou que seguem. Como falar da natureza das relações sociais e sexuais desses indivíduos, baseadas, quase sempre, em interesses econômicos ou em necessidades físicas – a libido, o desejo –senão por meio de uma linguagem bestializada e angustiosamente prolixa? Seria o constructo discursivo repetitivo, digressor, que tangencia a infantilidade, da obra *Sexo*, uma das opções formais mais adequadas para

transmitir ao seu leitor parte da angustiosa sensação que experiencia, diariamente, o sujeito contemporâneo, diante do bombardeio de apelos comerciais de uma sociedade de consumo e de informação?

Nesse sentido, talvez, é que poderíamos atribuir um valor performático a essa obra, por constatar que uma escrita espiralada, em redemoinhos, que expõe, visceralmente, a descrição de situações cotidianas e de atitudes humanas em um ritmo discursivo estruturado em um sem-fim de retomadas e repetições de nomes e das inúmeras depravações – as taras – de personagens – causará incômodo e confusão no percurso leitor da recepção, exigindo pausas e retomadas. Narrativa literária que, mesmo sendo árida para um leitor menos paciente ou menos disposto a travar, com esse texto, aparentemente inocente, uma *lectoescritura*² performática, porque, segundo o escritor argentino Hector Libertella, “no leemos como podemos sino como queremos y elegimos” (LIBERTELLA, 2000. p. 45), possui um alto potencial produtor de outras narrativas que acontecerão, caso a recepção interaja, performaticamente, com essa materialidade textual.

Escritas performáticas mentais que poderão vir a ser desencadeadas, por exemplo, pela leitura da cena descrita nas páginas noventa e nove a cento e cinco do livro *Sexo*, na qual a “Gorda Com Cheiro de Perfume Avon” e o “Chefe Da Expedição da Firma” só conseguem atingir o orgasmo assistindo, juntos, a um filme pornô, no canal privê do motel em que estavam, uma vez que o que deixava a “Gorda Com Cheiro de Perfume Avon” com tesão era a leitura de poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade e, ao “Chefe da Expedição Da Firma”, ao contrário, eram as cenas exibidas nos filmes pornográficos aos quais assistia, e não os dois como seres-objetos do desejo um do outro. Esse episódio *entreabre*, para a recepção, potencialidades textuais a partir das quais *lectoescrituras* performáticas poderão ser construídas, tal como a que me veio à cabeça no decorrer da leitura daquelas páginas: “compreendo perfeitamente as possíveis funções do uso de subterfúgios eróticos para estimular uma relação afetiva entre dois seres humanos, mas o que me dá pânico é vislumbrar que, em breve, ou talvez já até estejamos vivenciando isso, as fantasias e o próprio corpo desses indivíduos poderão ser desprezados, isto é, terão sua importância invalidada, em favor de um prazer artificial, embora limpo e seguro, proporcionado pela mídia televisiva.

Uma terceira característica que poderia traduzir a configuração performática das narrativas literárias latino-americanas contemporâneas estaria relacionada ao posicionamento do pensamento filosófico europeu por um eu literário e cultural latino-americano. E que, por essa mesma razão, questionaria o estatuto da subalternidade desse *eu*, por construir seu raciocínio textual sobre bases tão refinadas quanto a lógica que estruturou o pensamento científico e filosófico europeu, embora se valendo de imagens esdrúxulas e comparações, muitas vezes, aparentemente, inconciliáveis. Uma lógica irreverente de pensar a condição humana muito menos aurática, mas não menos complexa e motivadora, do que um desencadeamento de reflexões outras, tais como as transcritas a seguir: “¿Si toda criatura es la forma de su creador y mato a una mosca... me autodestruyo?” (REYES, 2003. p. 225); “La sexualidad del hombre es plana, le basta frotarse un poco” (REYES, 2003. p. 13); “el conocimiento es tan confiable como la sonrisa de Julio Iglesias (REYES, 2003. p.218); e:

Creo en la poesía, sé que esa lucidez bien usada nos hace más intensos. No quiero ser un sujeto que gracias a sus *virtudes* se libera del mundo (recoge sus cosas y sube a una montaña hasta la muerte). Antes que un monje que se eleva o una momia que se ilustra prefiero ser un chimpancé iluminado que ríe. Cuando la indolencia de este mundo me abrumba opto por una borrachera triple. No hago cruzadas a favor de los delfines rosados ni investigaciones sobre el amor. Adoro lo que se me antoja bello, trátese de un gol de Rivaldo, tres líneas de William Blake o un par de zapatos Skechers. (REYES, 2003. p. 138-139)

² Termo cunhado pelo escritor argentino Héctor Libertella em sua obra *El árbol de Sausure: una utopía*. (LIBERTELLA, 2000. p. 49)

Reyes parece lançar, por meio de reflexões como essas, um questionamento sobre a validade de certas temáticas como elementos para uma abordagem filosófica. Discorrer sobre o estatuto da verdade, da condição humana, por exemplo, parece ter sido uma prática comum do discurso filosófico ocidental que, conforme afirma Nelly Richard, possuía uma “condição de totalização opressiva e sistematização repressiva” (RICHARD, 2002. p. 159). A abertura, então, para a divagação sobre os mais diversos temas, de modo caracteristicamente desconstrutor e inusitado, cria, ao mesmo tempo, uma localidade do desejo (o lugar onde o vestuário se entreabre, a que se referiu Barthes, na epígrafe desta comunicação) a partir da qual, mesmo não se sentindo confortável – já que a natureza mesma da escrita performática é de desafiar o leitor – a recepção possa travar, com o texto, uma performance literária, um texto produtivo, se não para a literatura, para o leitor, como sujeito sócio-cultural porque não somente “miramos el texto [mas] miramos *dentro* del texto [porque] practicamos observaciones intensivas y extensivas de la materia escrita, nos quedamos *en* el texto y *con* el texto.” (SARLO, 1997. p. 2)

E o que acontece com o estatuto de um “projeto” filosófico, quando se centra em discorrer acerca de questões da cotidianidade das relações sexuais ou do sexo, em si, como neste trecho de *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*? Não seria esse “filosofar subalterno” uma resposta inteligente à reflexão do filósofo Michel Foucault, quando pondera “se certo número de temas da filosofia não vieram responder a esses jogos de limitações e de exclusões e, talvez também, reforçá-los.” (FOUCAULT, 2005. p. 45)?:

Un sujeto arroja una flecha para matar un ciervo, cuando la flecha cruza el aire un hombre aparece y es atravesado por ésta. El ciervo huye y el hombre muere. ¿Cuánta culpa le cabe al sujeto?

El amante está dentro de ella, se mueve confiado. Ella le guía. El pene se pone tenso como el arco donde la fecha está a punto de salir. Ella le pide tiempo, él acepta. Ella hace un inesperado giro y el semen se precipita, él trata de frenarlo pero ya es tarde: plos, plos, plos. Phissssssss. El pene se escurre y ella llora. El amante ofrece disculpas y ella lo manda al demonio. ¿Cuánta culpa le cabe al amante? (REYES, 2003. p. 17)

Um projeto filosófico que se vale de referenciais comerciais, que lança mão, como no exemplo acima, de comparações como aquela entre homem e animal, para justificar o fracasso ou o sucesso dos homens, quando se dispõem a ter êxito em uma relação amorosa ou sexual, quando tentam alcançar a felicidade, ou mesmo quando decidem construir um raciocínio lógico-matemático que os levaria a alcançar, a todo custo, o objeto do seu desejo sexual, teria menos êxito na produção do conhecimento do que outros, assentados em bases menos extravagantes? Estaria esse projeto desautorizado de compor o repertório do pensamento filosófico ocidental, pela “simples” razão de ter sido formulado por um “eu” latino-americano – identidade cultural que, segundo Beatriz Sarlo, parece indicar que “debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente lo europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte” (SARLO, 1997. p.11) – ou, ainda, por divagar, jocosamente, pelos meandros da sexualidade humana, dos rituais frustrados ou exitosos da sexualidade? Haveria, nesse sentido, fundamento para se atribuir à estirpe européia a exclusiva propriedade de discorrer sobre temas filosóficos? O que vemos, na obra do escritor colombiano, nesse sentido, seria uma contra-resposta literária de um eu enunciativo latino-americano, mas, nem por isso, menos cosmopolita, à manutenção do que Michael Foucault, em *A ordem do discurso*, denominou *sistemas de sujeição do discurso* (FOUCAULT, 2005: 45). Veja-se, a propósito, o exemplo a seguir:

El sexo no tiene pies ni cabeza. El amor sólo pies y cabeza. Entre la cabeza y los pies no hay nada. El sexo es natural y el amor real. El sexo es el alma del cuerpo. En los números naturales entre 1 y 2 no hay nada.³⁷ En los reales, entre 1 y 2 hay

un infinito. Lo natural es poco denso, lo real no puede atravesarse. (REYES, 2003. p. 224)³

Desconstruir a aura da memória histórico-política, rearranjar a tessitura narrativa literária escrita a partir da exploração de recursos da oralidade e reorganizar a lógica do pensamento filosófico são apenas três exemplos da infinidade de estratégias textuais utilizadas por escritores latino-americanos, na contemporaneidade, que estão autorizando e convocando, cada vez mais, a atuação real da recepção no ato da leitura. Performance leitora ou narrativas desmaterializadas – duas expressões para nomear o resultado do embate performático entre texto e leitor – suscitadas pela existência de textos literários abertos e dialógicos. Nomeações que resguardam o caráter de uma narrativa literária também pertencente aos domínios do repertório, do não-registrável, de um acontecimento irrepetível, mas que, pode pertencer ao âmbito do arquivo, quando, por vezes, é registrado, por meio de palavras, desenhos, signos ou outras marcas semióticas, nas margens da obra literária ou, ainda, graças a marcas coloridas, sublinhadas, circuladas, que apontariam um desejo simbólico, não-verbal, de diálogo entre texto e leitor. Escritura dialógica que não se invalida, por não possuir a concretude oferecida pelo papel do texto impresso, mas que, ao contrário, potencializa amplas, irrestritas e infinitas interconexões de sentido textuais.

Referências

- [1] BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- [2] FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. 12. ed. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- [3] LEAL, Juliana Helena Gomes Leal. *La esquina es mi corazón: espacialidades performáticas nas crônicas de Pedro Lemebel*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- [4] LEMEBEL, Pedro. *Tengo miedo torero*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- [5] LIBERTELLA, Héctor. *El árbol de Saussure: una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000.
- [6] REYES, Efraim Medina. *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*. Barcelona: Ediciones Destino, 2003.
- [7] RICHARD, NELLY. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- [8] SANT'ANNA, André. *Sexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- [9] SARLO, Beatriz. Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. In: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/sarlo.pdf>. Acesso em 15/062008.
- [10] SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- [11] SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

³ A nota 37 da dita referência diz o seguinte: “Se refiere a la existencia de otros números”.