

A criação como performance: um estudo sobre Clarice Lispector e Mia Couto.

Profa. Dra. Márcia Pereira da Veiga Bucheb¹ (UNESA, UFRJ)

Resumo:

Trata a pesquisa de considerar, nas obras **A Hora da Estrela**, de Clarice Lispector, e **Terra Sonâmbula**, de Mia Couto, a criação literária como resultado de performance da leitura. Em outras palavras, por problematizarem os limites da ficção e da realidade e da relação autor/ narrador/ leitor, os autores transpõem os procedimentos metanarrativos, consubstanciando-os em metáfora ou paródia do processo de criação e leitura literária. Assim, a análise prospectiva busca compreender a relação dos componentes do par escrita/leitura, autor/leitor, sua dissolução, permutabilidade e resignificação, seguindo os estudos de Linda Hutcheon sobre a mudança no protocolo de leitura do texto pós-moderno.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Mia Couto, pós-modernismo, leitor, leitura

1 Introdução

Sempre foi uma das tarefas essenciais da arte a de suscitar determinada indagação num tempo ainda não maduro para que se recebesse plena resposta. (Walter Benjamin¹)

Escapar dos clichês para convidar a mais uma abordagem da obra de Clarice Lispector se impõe quase como tarefa artística, tal a extensão da bibliografia crítica consolidada e em expansão. As razões são muitas e justificáveis; dentre tantos motivos, supõe-se que a inesgotabilidade dos temas se explique por confirmar a tese de Benjamin, inspirado em André Breton: a ausência de resposta, ou uma resposta precária, no tempo da publicação. Propriedade que não se confere a muitos autores, para os quais a crítica não encontra respostas definitivas, e, por isso, as questões são permanentemente atualizadas mediante novas técnicas de análise, instrumentos e conhecimentos apreendidos de outras ciências ou pela aproximação a obras de outros escritores. Esse último foi o caminho escolhido neste estudo² e que faz parte de um conjunto de artigos que procuram contemplar o encontro das obras de Clarice Lispector e Mia Couto.

Na presente abordagem, **A Hora da Estrela**³ e **Terra Sonâmbula**⁴, dos respectivos autores, foram as obras selecionadas para darmos início à pesquisa, procurando enfatizar a questão da performance da leitura e sua relação com a “criação” do texto literário.

Além de ambas as narrativas focalizarem a leitura, ou o ato de ler, a experiência do contato com os autores resulta, não raro, na percepção de que seus textos suscitam sensações muito semelhantes de instabilidade e estranhamento. Tais sensações podem ser atribuídas à linguagem e às peculiaridades estruturais, deflagradas, respectivamente, por uma delicada (ou sensível) composição poética – que se perfaz de construções insólitas, clichês desmontados, humor e lirismo –, bem como pelas manifestações metatextuais, apresentadas em graus diversos.

¹ A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 2000. p.23

² A aproximação entre os dois autores não atenderá ao escopo de provar a influência ou identidade das obras ou nela presentes

³ Ao longo desta análise, usaremos a sigla AHE para nos referirmos à obra da autora Clarice Lispector.

⁴ A exemplo do procedimento empregado em *A Hora da Estrela*, usaremos a sigla TS para fazer referência à obra de Mia Couto, *Terra Sonâmbula*

A expressão que dá título à pesquisa nasceu de uma citação de Roland Barthes, que ganhou novos aportes de Linda Hutcheon, em **Poética do pós-modernismo**, ao propor a reflexão sobre o redimensionamento dos papéis autor/ leitor, a grosso modo, nas narrativas pós-modernas. Hutcheon cita o autor francês para contestar parcialmente suas proposições, por isso importa trazer para o debate o fragmento que deu origem a esta investigação e dedicar a ele algum cuidado.

O trecho extraído do ensaio “A morte do autor”, de Barthes, faz referência ao ato performativo, nos termos da filosofia, como se lê a seguir:

*(...)there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written **here and now**. The fact is (or, it follows) that **writing** can no longer designate exactly what linguists, referring to Oxford philosophy, call a performative, a rare verbal form (exclusively given in the first person and in the present tense) in which the enunciation has no other content (contains no other proposition) than the act by which it is uttered.(grifo do autor)(BARTHES, 1977, p.145-146)⁵*

Trata-se de menção aos *Atos de Fala*, propostos por Austin, em suas conferências reunidas na obra *How to Do Things With Words*, em que se dedica à análise, entre outros, daqueles atos que denominou *performativos*. Tais atos são definidos como aqueles em que, ao usar as palavras, estaríamos manifestando uma forma de agir: “(...) esse termo é derivado do verbo [inglês] *to perform*, verbo correlato do substantivo ‘ação’, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo.” (AUSTIN,1990, p. 27). Barthes, dessa forma, chama a atenção para a impossibilidade de se entender a escrita como apenas um “ato performativo”, pois a leitura extrapola o aqui e agora, sendo necessário considerar os efeitos da enunciação e a participação do leitor.

Ao termo serão dados novos significados quando inserido na teoria de Hutcheon, pois ela entende que a perspectiva de Barthes exclui o processo de produção, aspecto presente nas obras pós-modernas, e de onde conclui que, para o teórico francês, “a metáfora para a criação se modifica, deixando de ser uma metáfora de expressão e passando a ser uma metáfora de registro de *performance*”(HUTCHEON, 1991, 107).

Nesse sentido, verifica-se que Hutcheon emprega a expressão “performance” em acepção diversa daquela utilizada por Barthes, por deslocar o significado de Ato Performativo, a que o autor fazia referência – como o ato ilocucional proferido por aquele que cria o texto e, portanto, não podendo ser considerado por si só–, como registro que extrapola o ato da escritura. Assim, o termo “performance” deixa de ser o atributo ou a denominação a um Ato de Fala, como o emprega Barthes, para ser um substantivo decorrente de uma ação, empregado em sentido metafórico.

Efetivamente, o cerne do debate não se localiza no termo, pois Hutcheon procura recuperar a “autoridade discursiva” que está “codificada no próprio ato enunciativo” como relevante nas relações entre as “forças interativas envolvidas na produção e recepção de textos”(HUTCHEON, 1991, p108) na pós-modernidade. Todavia e sobretudo nesse ponto consideramos oportuno debruçar-nos sobre o termo *performance* e as possibilidades de interpretação que ele admite, pela possibilidade de atualizá-lo, aplicando-o ao ato de leitura, ou seja, à relação entre escrita/leitura, autor/leitor, narrador/ receptor, com o objetivo de compreender as considerações sobre a importância da leitura nos textos característicos da pós-modernidade.

2.A performance: a leitura pelo corpo.

Um sentido possível para **performance** será investigado a partir dos estudos de Paul

⁵ Não há outro tempo que não seja aquele da enunciação e todo texto é eternamente escrito *aqui e agora*. O fato é (ou, parece) que a escrita não pode mais determinar exatamente o que os linguistas, se referindo a filosofia de Oxford, chamam de um performativo, uma empresa verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no Presente) na qual a enunciação não tem outro conteúdo (não contém outra proposição) do que o ato pelo qual é levada ao seu mais alto grau, à perfeição.(tradução minha)

Zumthor, cujas pesquisas nascem tomando como *corpus* a poesia medieval e estendem-se de forma bastante original para uma teoria da “recepção” do texto literário.

Sua teoria explica, de certa forma, a aproximação entre os dois autores, Clarice Lispector e Mia Couto, distantes no tempo e no espaço, pela semelhança de comprometimento do corpo na leitura de suas obras; não porque demandem esforço, mas por exigirem os sentidos da audição, tato, visão, olfato, enfim, os sentidos físicos. Como nota Antonio Maura a respeito da peculiar característica da obra clariceana:

*(...)Se trata de una escritura no sólo hecha con palabras, sino también con la carne, de una escrita con el cuerpo, de una lucha titánica por lograr que el lenguaje literario se asemeje lo más possible a la lengua de la sangre, a los fluidos y las descargas nerviosas con las que se comunican las diferentes partes de un organismo vivo.*⁶ (MAURA, 1997, p. 36)

A questão da “escrita do corpo”, como tema de análise dos textos da autora, passa a receber um novo enquadramento, mais próximo da possibilidade de compreender as referências ao corpo material e por conduzir ao correlato pacto com o leitor.

O apelo aos sentidos corpóreos do leitor ou, em outras palavras, a leitura pelo corpo, seguindo a teoria de Zumthor, entende-se como o registro e a importância da experiência física do ato de ler os textos de ambos os autores. Observemos os fragmentos das duas obras:

(...) Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar. A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade.(AHE, p.25)

Meu verdadeiro episódio, contudo, começa nas areias de Tandissico onde o mar se abre como uma palavra azul. Ou quem sabe, ali, a cor azul é a própria água? Aquela manhã estava bem-disposta, aplaudida pelo sol.(TSp. 41)

No primeiro trecho, as referências ao corpo e seus sentidos se colocam de forma agressiva, violenta, recorrendo a sensações físicas para metaforizar o relato impiedoso que se empreenderá. A dor incômoda e o som estridente ativam os sentidos do leitor para que este se coloque no nível do narrado. Embora o mesmo comportamento invasivo não se observe no trecho transcrito de **Terra Sonâmbula**, a “provocação” poética – mediante os sentidos da visão e da audição – enreda o leitor na descrição metafórica do mar.

Os trechos têm, em similitude, a força da exploração de imagens poderosas, que exigem o envolvimento dos sentidos, bem como o ritmo imposto pela sonoridade na escolha das palavras. Assim, no trecho clariceano, onde temos “Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar”, observa-se a seleção lexical que, por meio da aproximação antitética, último/primeiro, e pela aliteração em “próprio”, “primeiro”, “pulsar”, provoca uma reação dos sentidos, evocando o corpo físico na recepção e na reprodução das imagens e dos sons. No texto de Mia Couto, de forma semelhante, notam-se a presença da metáfora e a plasticidade do trecho pela aproximação de “mar/água/azul”, e ainda pela prosopopéia, que traz o “sol” para servir de assistência da manhã vigorosa, berço da narrativa.

A meticulosa construção poética da linguagem das narrativas desses autores, singularizada pela operação de leitura, estabelece um vínculo incomum com o leitor, que nem sempre encontra no texto a referencialidade do real⁷. A linguagem, por um procedimento poético, nesse sentido, representa um sentir o mundo, e procura oferecer a experiência de sua interpretação pelos sentidos

⁶ Trata-se de uma escrita não apenas feita com palavras, mas também com a carne, de uma obra escrita com o corpo, de uma luta titânica para alcançar que a linguagem literária se assemelhe o mais possível à língua do sangue, aos fluidos e as descargas com as que se comunicam as diferentes partes de um organismo vivo.(tradução minha)

⁷ Importa salientar que a obra de Mia Couto apresenta aspectos do Realismo mágico, tema que será tratado em outra etapa de nossa pesquisa.

do corpo.

Em síntese, a escrita do corpo encontra, mediante a performance da leitura, um correspondente para a recepção do texto, igualmente sinestésico. De forma que, ao recriar a fala, ao imaginar a leitura, ponderar a percepção da sonoridade, reproduzir mentalmente as palavras em sua extensão e textura, constata-se um processo dinâmico em curso, que se denomina **Performance**. Na medida em que o leitor presentifica o enredo pela performance de sua narração, transcende a materialidade do livro, como nota Zumthor acerca do texto “poético” em “situação performancial”:

Todo texto poético é, nesse sentido performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. (ZUMTHOR, 2007, p.54)

De fato, ficamos tentados a estabelecer o “engajamento do corpo” como parâmetro de definição do poético, mas a teoria merece cuidados pela radicalidade com que propõe a interpretação. O tratamento à apropriação individual do texto, no entanto, dispõe reflexões muito interessantes, visto que, ao definir a leitura como “uma performance ausente-presente”, Zumthor concede ao leitor a primazia da interpretação pela possibilidade de reiteração, via memória. Assim, o aqui-agora do texto “poético”, em seus termos, ou literário, remeteria ao “campo dêitico particular” de cada leitor. A performance, nesse sentido, proporcionaria ao leitor experiências da ordem do físico, mas que encontrariam significado pela sua capacidade de associá-las ao seu contexto social, geográfico, histórico.

Por outro lado, é importante frisar que essa concepção de **Performance** se diferencia de uma análise da simulação da oralidade na obra. Em outras palavras, quando o leitor atualiza o texto mediante a sua performance, a voz do narrador e as dos personagens são recriadas mentalmente, provocando sensações que lhe permitem perceber fisicamente o texto. Interpõe-se e reitera-se a advertência, pois não se procura analisar a oralidade recriada, especialmente em **Terra Sonâmbula**, já que o tema pode nos conduzir a outra seara, igualmente importante: a reconfiguração da língua falada⁸ como estratégia de recuperar as contribuições culturais – tema de outra etapa de nosso trabalho. A oralidade nos interessa aqui pela ilusão da multiplicação de vozes, que se apresentam ao longo do romance, compondo um falso patchwork narrativo.

Já a simulação da oralidade, em **A Hora da Estrela**, é verificada pela atitude do narrador Rodrigo S.M., que atua como um intérprete de um texto, cuja construção finge ser simultânea à leitura. Não é de estranhar, assim, que a obra nos envolva mediante à insistência aos sentidos físicos, como se a narração acontecesse em tempo presente, diante do leitor, cuja cumplicidade garante a existência de ambos –narrador e leitor –, resultando no pacto ficcional.

Teríamos, então, outra modalidade de performance perceptível na malha fina da distribuição das falas e das indicações dos tempos do enredo e da narrativa, no texto clariceano. Constata-se, também, a insuficiência dessa acepção aplicada ao termo para explicitar a intervenção ou a ilusão da presença de várias vozes narrativas que desdobram o enredo inicial, constituindo a instauração da atividade da leitura como fio condutor do enredo, em **Terra Sonâmbula**.

⁸ A questão da reconfiguração da oralidade, aspecto muito presente na narrativa de Guimarães Rosa, reveste-se, na obra de Mia Couto, de nobre empresa: trazer à cena o conhecimento oriundo da tradição das etnias africanas conviventes com o colonizador português. Em outro artigo, retornaremos ao tema, procurando analisar a presença da referência a diversos códigos nas obras de Mia Couto e Clarice Lispector e de que forma se pode dimensionar a importância da estética diaspórica na construção da(s) identidade(s) das sociedades pós-coloniais.

3 A performance: uma cena em permanente construção.

Quanto do leitor existe em **A Hora da Estrela** e em **Terra Sonâmbula**?

A indagação parece ultrapassar o limite do razoável, ou talvez já tenha merecido respostas em memoráveis estudos de Teoria da Literatura. No entanto, ambas as narrativas escapam à obviedade da tematização da leitura, para problematizá-la, enquanto ação que colocará em funcionamento o texto e dará vida ao narrador, aos personagens e ao próprio leitor.

No texto clariceano, por exemplo, há referências claras ao papel do leitor como co-responsável pela narrativa, “Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé.” (p.21); “Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (p.26). A esse leitor cúmplice, convocado pelo narrador Rodrigo S.M./ Clarice Lispector, cabe o papel de dar andamento ao enredo construído aos poucos, com dificuldade, no tempo presente – “(...) sou eu que escrevo o que estou escrevendo” (p. 25). Afinal, Rodrigo S.M. foi instituído como um dos personagens de sua própria narrativa, função que não concedeu ao leitor.

Assim, a leitura do texto ficcional que dá sustentabilidade à representação é manipulada pelo narrador Rodrigo S.M., estabelecendo com o leitor uma falsa relação de co-autoria. De fato, a delegação da voz narrativa (“na verdade Clarice Lispector” assinatura da “Dedicatória do autor”) faz parte do jogo de cena. A performance⁹ da leitura institui-se, sim, como encenação, pois está acontecendo no espaço do livro, no tempo da leitura, como se recriasse permanentemente o tempo real do texto – “Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita” (AHE, p. 26). Sua encenação seria a leitura/construção da narrativa sobre a protagonista Macabéa –

Quero acrescentar , à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente pois sempre e eternamente é o dia de hoje e o dia de amanhã será um hoje, a eternidade é o estado das coisas neste momento. (LISPECTOR,p. 32-33)

É importante destacar que estamos atribuindo ao termo **Performance**, neste momento, a acepção de encenação, ou melhor, a realização de algo em tempo real. É o que nos revela o narrador de **A Hora da Estrela**: “Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto” (p.37-38)

Em **Performance como linguagem**, Renato Cohen trata da expressão artística “performance”, nascida com a contracultura nos anos 70. Consiste, segundo o autor, em uma modalidade artística que se caracteriza pela simultaneidade com que é apresentada e criada – “para caracterizar uma **performance**, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (COHEN,2007,p. 28). A interface do termo se estabelece entre a linguagem cênica e a linguagem literária, na medida em que se coloca como uma definição para a representação de uma ação em outro topos, que seria o da ressignificação dos constituintes do fazer narrativo¹⁰, ou citando Marvin Carlson: a performance seria uma “arte completa, na qual ambas, a passagem do tempo e a separação entre o observador e o observado cessam de existir.” (CARLSON, 2009, p. 143)

A performance da leitura se instaura, em **Terra Sonâmbula**, quando os caminhantes Muidinga e Tuahir encontram os cadernos de Kindzu. O cenário de horror, ocupado pelos corpos queimados, abre a narrativa e o leitor é apresentado à guerra e ao desamparo dos sobreviventes. A surpresa se estabelece quando o rapaz Muidinga, que desconhece o seu passado – em decorrência

⁹ Para Renato Cohen, “pode-se conjugar o nascimento da “performance” ao próprio ato do homem se fazer representar (a ‘performance’ é uma arte cênica)” (COHEN,2007,p. 41)

¹⁰ “Se tivermos em mente um modelo topológico, a performance funcionará como uma linha de frente, uma arte de fronteira, , que amplia os limites do que pode ser classificado como expressão cênica, ao mesmo tempo em que, em seu movimento constante de experimentação e pesquisa da linguagem, funciona como um espaço de rediscussão e releitura dos conceitos estruturais da cena (forma de atuação, forma de transpor o objeto para a representação, relação com o espectador, uso de recursos, uso da relação tempo-espaço etc)” (COHEN,2007, p.116)

de uma grave doença ou de magia – , ao tomar os textos resgatados, descobre que sabe ler –

Balbuia letra a letra, percorrendo o lento desenho de cada uma. (...)

– Que estás a fazer, rapaz?

–Estou a ler.

–É verdade, já esquecia. Você era capaz de ler. Então leia em voz alta que é para me dormecer.

(...)

A lua parece ter sido chamada pela voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que desponta dos cadernos: ‘Quero pôr os tempos. p. 13-14

O narrador observador, à maneira de Rodrigo S.M., quer assegurar desde o princípio que a narrativa transcorra em tempo real, tempo presente, como se não fosse possível determinar o seu fim previamente, por absoluto desconhecimento. Institui o personagem-leitor, Muidinga, leitor performático dos cadernos de Kindzu, personagem da maior parte das peripécias do texto. Sua leitura, que acontece no presente narrativo, tem o poder de modificar a paisagem da dupla dos desvalidos personagens, porque, conforme acompanha o desenrolar da narrativa, o contexto espacial se modifica, e ambos, Muidinga e Tuahir, denunciam ao leitor o deslocamento: “– Lhe vou confessar miúdo. Eu sei que é verdade:não somos nós que estamos a andar. É a estrada.”(TS, p. 137)

Interessante notar que os personagens, assim como o leitor Muidinga e o receptor do texto, ou leitor virtual, são colocados em situação de submissão ao relato e ao registro da autoridade de um narrador, que está por trás daquele texto, impondo essa alteração de contexto; como se a estrada, metaforizada em fluxo da narrativa, externalizasse seu poder conduzindo os personagens aonde lhe aprouvesse, ou ainda, como forma de demonstração da existência de um narrador, que estivesse todo o tempo reivindicando a sua presença no texto.

Os episódios se apresentam como uma falsa colagem de narrativas de outros personagens; criando uma ilusão de desdobramento de vozes – como já mencionado– que, no entanto, são narradas em terceira pessoa. Esse estabelecimento de uma narrativa no interior de outra se repete várias vezes ao longo do romance, como se observa já na leitura do Primeiro Caderno, quando Kindzu menciona a habilidade paterna de “contar estórias”, mas o narrador Kindzu tem consciência de que se tratavam de “imprevistos improvisos”. As estórias do pai não tinham fim porque o “sono lhe apagava a boca antes do desfecho” (p. 15-16), a exemplo do que se observa na obra *As mil e uma noites*, cuja protagonista, Sherazade, contava histórias para o sultão até adormecê-lo. Aqui a relação intertextual remete à semelhança da técnica de encaixe¹¹, mediante a qual Kindzu dará andamento ao seu relato. Nesse sentido, como narrativa encaixante, o narrador Kindzu introduz os relatos biográficos,

Quero pôr os tempos, em sua mansa ordem, conforme esperas e sofrências. Mas as lembranças desobedecem, entre a vontade de serem nada e o gosto de me roubarem do presente. Acendo a estória, me apago a mim. No fim destes escritos, serei de novo uma sombra sem voz” (p. 15)

O movimento de desdobramento, mediante o qual o narrador apresenta o seu passado e os

¹¹ A inserção de uma narrativa em outra foi analisada por Todorov, em um dos capítulos da obra *As estruturas narrativas*: “ Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.”(TODOROV,2006,p 126)

personagens que o compuseram, parece consistir em uma opção estrutural autobiográfica, cujos fatos e personagens neles envolvidos serão mencionados e projetados do passado. No entanto, com a progressão da leitura dos cadernos de Kindzu, compreende-se que os personagens retornam à narrativa e o que parecia desmembrado e isolado constitui-se em corpo articulado. De forma que os encaixes são feitos mediante à repetição dos mesmos temas evocados constantemente de seu passado: o irmão Junhito, o fantasma do pai, o comerciante indiano, Farida e seu filho perdido, Gaspar. Muidinga, leitor de Kindzu, dá vida às personagens, substancializa as suas angústias e preenche com elas a inanidade de sua existência precária, sobrevida de exceção no panorama inóspito da guerra.

De modo semelhante, em **A Hora da Estrela**, a voz que aparece entre parênteses tem dupla função, pois, por um lado, parece funcionar como didascália, expondo a performance da escrita teatralizada, conforme se verifica pelos repetidos registros da expressão “(explosão)”(AHE, p. 75); por outro, pode atuar como um mecanismo de reivindicação reiterada de autoria –

(É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esqualido igual a ela.)
(AHE, p. 45)

(Com excesso de desenvoltura estou usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade. Mas continuarei.)(AHE, p. 53)

Ao constituir um leitor, o narrador de **Terra Sonâmbula** não lhe autorizou a criação do texto. No capítulo “Miragens da solidão”, a brincadeira de teatralizar o narrado alivia o sofrimento dos personagens, mas não os autoriza a criar um enredo para Kindzu e seu pai –

À medida que aquele fingimento avança ele já não sabe se o que ali está passando não está ser tirado do livro, como folha rasgada da própria realidade.(TS, p. 155)

(...) Fazendo de almofada, se amontoam os cadernos de kindzu. Antes de adormecer o miúdo passa a mão por aquelas folhas, em cúmplice afago.
(TS, p.156)

O leitor do texto, todavia, é surpreendido por uma súbita mudança de planos. Apesar de os personagens garantirem que existem dois enredos, o deles próprios e o dos cadernos, no capítulo derradeiro ocorre uma confluência das narrativas, demonstrando a impossibilidade de considerar o tempo presente da narração como uma ilusão de enunciação, trata-se da reivindicação de autoridade do narrador.

Ora, como vemos, o conceito de **performance** extraído das artes cênicas permite a presença do leitor exigido pelo texto pós-moderno, pois fingindo o texto como “página rasgada da própria realidade”, ele apenas é o ator, mas o roteiro não poderá ser contestado, nem modificado. A tragédia da situação do leitor pós-moderno consiste em ter conhecimento de sua impotência ante à autonomia do narrador, e prosseguir inexoravelmente enredado desarticulando-o, desconstruindo-o, apropriando-se de sua história, mas preso ao texto.

4 A performance do romance pós-moderno: a leitura paródica

As estruturas metaficcionais instauradas por ambas as narrativas não são idênticas, como vimos, distinguem-se, em sua referência à leitura, pelo fato de na obra clariceana encontrarmos a menção a um leitor, com quem o narrador dialoga, e que pode assumir o corpo do leitor físico; enquanto na obra de Mia Couto, há, pelo menos, dois leitores: Muidinga e o leitor virtual a quem o narrador se dirige – narrador que se torna explícito nas últimas páginas da narrativa.

Com efeito, a sombra de Kindzu, no último caderno, machadianamente, assume a função de narrador como defunto-autor, e Muidinga, neste novo e inesperado contexto, muda de status,

transformando-se em personagem da narrativa, pois ele é Gaspar. Apagando os limites entre leitor e personagem, o narrador nos revela a estrutura circular da narrativa, de forma que os enredos se encontram, permutando os lugares e categorias, narrador, personagem, leitor. Permitindo o questionamento ao fim e ao cabo: quem conta o quê?

Também, o narrador Rodrigo S.M., expondo sua fragilidade ante à responsabilidade que o aguarda, pergunta:

(Mas e eu? E eu que estou contando esta história que nunca me aconteceu e nem a ninguém que eu conheça? Fico abismado por saber tanto a verdade. Será que o meu ofício doloroso é o de adivinhar na carne a verdade que ninguém quer enxergar?...)
(AHE, p. 74)

Observemos, no trecho exemplar, a miscibilidade entre as posições ou categorias da narrativa, a exposição das costuras do texto. Em suma, as referências metatextuais atualizam o debate sobre o processo de produção, mas não apenas; porque o texto, para ser compreendido em sua totalidade, deve ter o seu contexto de produção recuperado pelo leitor, constituindo, em última análise, a abrangência que se deseja ao configurar uma poética da pós-modernidade, como observou Hutcheon:

Para ativar o processo dinâmico da geração de sentido, a enunciação exige mais do que somente o texto e o receptor(...). O texto tem um contexto, e talvez a forma passe a ter sentido tanto por meio da inferência do receptor em relação a um ato de produção quanto por meio do próprio ato de percepção. Isso se aplicaria sobretudo aos irônicos textos pós-modernos em que o receptor realmente pressupõe ou infere uma intenção de ser irônico. Se a arte for considerada como produção histórica e como prática social, então a posição do produtor não pode ser ignorada, pois entre o produtor (inferido ou real) e a audiência existe um conjunto de relações sociais que tem o potencial de ser revolucionado por uma mudança nas forças de produção que podem transformar o leitor num colaborador, e não num consumidor.”
(HUTCHEON, 2007, p. 111)

A presença da narradora Clarice Lispector teatraliza a narrativa por parodiar a criação literária. O romance que critica a si mesmo, que focaliza a sua própria edificação, mediante o olhar atento e crítico do escritor, induz o leitor a uma relação ambígua de recepção: criador e criatura do processo narrativo. Nesse sentido, Hutcheon entende que se configura um expediente das narrativas pós-modernas: a metaficção paródica. A performance, pelo nosso olhar, consiste em uma maneira de se questionar o estatuto ficcional e a mimese, como expediente que revela uma operação metaficcional.

Conclusão

Macabea, protagonista de **A Hora da Estrela**, não é uma resposta da autora ao regime político ditatorial em que vivíamos, nem a exploração de um vezo regionalista. Há uma recusa clara em transformá-la em mártir ou alegoria de todos os desvalidos, porque sua constituição, enquanto personagem, é a de metáfora da liberdade do autor. A leitura que soprará a vida à narrativa deverá travar uma cumplicidade que permita ultrapassar os limites do tempo, do cânon, do vínculo com a realidade. Talvez, nesse ponto resida a grande perversidade da narrativa metaficcional da pós-modernidade: na consciência declarada de ser ficção, embora faça referência aos fatos registrados pela história, e de exigir uma atitude intelectual e efetiva na co-produção do texto por parte do leitor¹².

Muidinga/Gaspar carrega o mistério da síntese da ficção e da realidade, do passado e do futuro, do

¹² Assim Linda Hutcheon se refere ao aspecto narcisista das narrativas metaficcionais.

leitor e do personagem de seu texto. Em **Terra Sonâmbula**, Mia Couto sublinha a superação da dor pela recuperação dos fantasmas da história de um país devastado pelas guerras. A leitura, assim, se consubstancia como etapa fundamental para se interpretar e compreender a realidade, e sua performance atualiza, mediante os sentidos ou a encenação de sua prática, o contexto da enunciação inserido na recuperação da interpretação enquanto discurso.

Referências Bibliográficas

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARTHES, Roland. *Image, music, text*. Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica: In: ADORNO et al. *Teoria de cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.221-254.

CAMPOS, Maria Luisa de Luján. “Palabra y antipalabra: la mística de la verdad y lo absoluto en La hora de la estrella de Clarice Lispector”, In: *Narratologia e mundos de ficción*. Diana Salem (coordinadora). Buenos Aires: Biblos, 2006 pp.49-66

CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 219/ dirigida por J. Guinsburg)

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. (Série Logoteca)

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 22.ed Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MAURA, Antônio. “Presencia de Clarice Lispector em el panorama cultural brasileño del siglo XX”, *Anthropos* (extra), 2, pp 36-39

REGUERA, Nilze Maria de A. *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Coleção Debates/14 dirigida por J. Guinsburg)

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

iAutor

Márcia Pereira da Veiga Bucheb, Profa Dra.

Universidade Estácio de Sá (UNESA)

Curso de Letras

veiga.marcia@gmail.com