

ESCRITA EM MOVIMENTO

Lia Duarte Mota (PUC-Rio)

RESUMO:

Este trabalho pretende desenvolver um conceito de escrita performática, entendendo-a como uma escrita composta com o corpo, como experimento realizado na estrutura do texto e em sua forma, na recriação da sequência frasal e de sua pontuação, de modo a reverberar no sensível e afetivo antes de ser capturada pela representação, pois é na tentativa, no experimento, que o corpo aprende algo novo. Parte-se, aqui, da proposta de escrita como movimento. Movimento dos dedos, das mãos, antebraço, ombro, até que se chegue ao tronco, centro do corpo. Principalmente, movimento do pensamento. Não se trata do binômio mente-corpo, imaginado pelos cartesianos. O pensamento se desloca. Desloca-se pelo corpo até chegar à folha branca do papel, podendo ser originado em qualquer parte dele. O pensamento, esboçado no papel, torna-se escrita. O movimento desta pede um esforço originado no centro do corpo que se espalha pelas extremidades. Por isso, trata-se de um esforço no sentido de espalhar. A escrita é um movimento de espalhamento. Ela se dissemina. Artistas como José Agrippino, Lygia Clark, Luiz Ruffato e Paulo Nazareth, em seus trabalhos, parecem expandir a noção de arte ao experimentarem com os limites impostos pelas áreas nas quais atuam. Luiz Ruffato chama *Eles eram muitos cavalos* de instalação. Paulo Nazareth propõe uma peregrinação pela América Latina, *Notícias da América*, uma residência móvel, uma arte de conduta. José Agrippino desenvolvia *happenings* ou, como preferia nomear, teatro rock. Lygia Clark interessava-se pelo “ato imanente realizado pelo participante”. É o movimento desses trabalhos que produzem uma experiência transformadora, que causa sensações físicas e emotivas, ativa-as no corpo todo. Coloca-o em prontidão, mesmo o corpo deitado que lê, pois produz movimentos, ainda que bem pequenos e só internos, invisíveis no exterior, produz pensamento que o circula.

Palavras-chave: Escrita. Performance. Corpo. Movimento.

Movimentos são formas de expressão. Rudolf Laban, dançarino e coreógrafo, compreendeu que os movimentos são realizados por impulsos internos. O corpo produz um esforço que os origina e define a sua singularidade. O esforço pode ser percebido, pode ser visto, ouvido, tateado. É composto por tensões musculares e formas espaciais variadas. Como corpos são diferentes, os movimentos são únicos. Assim, quando realizam um movimento, os homens se distinguem.

O corpo está sempre em movimento, mesmo quando parece parado. O fisiologista John Basmajian, no século XX, descobriu que não era preciso um *feedback* (uma demonstração visual) para que as pequenas unidades do corpo entrassem em movimento, bastava colocar a atenção em determinada parte do corpo para que a musculatura ganhasse tonicidade. Pensar, portanto, produz movimento.

A escrita é movimento. Dos dedos, das mãos, antebraço, ombro, até que se chegue ao tronco, centro do corpo. Principalmente, movimento do pensamento. Não se trata do binômio mente-corpo, imaginado pelos cartesianos. O pensamento se desloca. Desloca-se pelo corpo até chegar à folha branca do papel, podendo ser originado em qualquer parte dele. O pensamento, esboçado no papel, torna-se escrita. O movimento desta pede um esforço originado no centro do corpo que se espalha pelas extremidades. Por isso, trata-se de um esforço no sentido de espalhar. A escrita é um movimento de espalhamento. Ela se dissemina.

Ao se disseminar, ela se desloca, para perto ou para longe, em múltiplas direções. Um ato de propagação. A escrita, como a performance, envolve o outro. A escrita, como a performance, age no corpo. Não apenas no corpo do artista. O participante experiencia a obra no próprio corpo, com o corpo. O leitor se envolve com o livro a partir do momento em que escolhe lê-lo. O que vem depois é sensorial, toque, movimentos corporais, sinapses. A escrita precisa ser ativada, o que significa dizer que ela precisa ser de alguma maneira abordada.

Seguindo essa proposta, vale dizer que esta escrita seria impulsionada ou intensificada pelo corpo. O movimento do corpo atinge as palavras, chega nas frases. E é na tentativa, no experimento, que o corpo aprende algo novo. O experimentalismo na arte buscou a junção do ordinário ao extraordinário, abriu-se para a possibilidade de que o mundo ao nosso redor pudesse ser diferente, no sentido de que o comum – o ao redor – pudesse ser arte. No Avant Garde, a performance experimentalista se apropriava do cotidiano, intensificando-o. Era preciso propor novas formas de criação. Uma escrita performática só é possível após o questionamento dos limites da arte e a dissolução de barreiras entre o pop, o marginal e a arte estabelecida.

No caso de uma escrita performática, o experimento se dá na estrutura do texto e em sua forma, na recriação da sequência frasal e de sua pontuação, de modo a reverberar no sensível e afetivo antes de ser capturada pela representação. O resultado é uma literatura como experiência transformadora, que pede um corpo ativo, preparado,

que reconhece que o pensamento circulará todas as suas partes antes de criar uma forma inventiva no papel.

Nesse contexto, a literatura pode ser vista como marca ou desenho do corpo no espaço. O texto torna-se um conjunto de signos que podem ser simbólicos, imagéticos ou indiciais (sombras, ruídos, fumaça). Essa literatura se caracteriza por ser composta de texto e fotografia, texto e silhuetas, texto e o corpo no texto, já que se aproveita do cut up, da bricolagem, de montagens diversas.

José Agrippino, Lygia Clark, Paulo Nazareth e Luiz Ruffato parecem expandir a noção de arte ao experimentarem com os limites impostos pelas áreas nas quais atuam. Luiz Ruffato chama *Eles eram muitos cavalos* de instalação. A escrita, em *PanAmérica* e *Eles eram muitos cavalos*, reverbera no corpo físico que a lê para além de seu corpo da linguagem. Esses dois livros produzem, assim, uma experiência transformadora, que causa sensações físicas e emotivas, ativa-as no corpo todo. Coloca-o em prontidão, mesmo o corpo deitado que lê, pois produz movimentos, ainda que bem pequenos e só internos, invisíveis no exterior, produz pensamento que o circula. O leitor, portanto, não participa do processo literário de forma imóvel, passiva. Ele não está em repouso. Leitor e autor estão envolvidos numa mesma ação, jogam com as fronteiras do seu corpo, da arte, do mundo.

Trata-se de um mundo em que a experiência da escrita literária está relacionada ao movimento do corpo, das palavras, da estrutura textual. Logo, que rompe com a estrutura clássica, que escava a linguagem em busca de uma literatura menor¹, que se apropria de diferentes fontes, mídias e suportes. Uma escrita performática, inseparável da presença do corpo. Corpos que se desafiam, que buscam ultrapassar limites internos e externos – fisiológico, psicológico, social –, que se apresentam e se presentificam na escrita. Uma escrita que não distingue produção de pensamento e de sensibilidade, pois ambas acontecem juntas no corpo.

PanAmérica, um livro de 1967, é permeado pelas situações bélicas que ocorriam no Brasil e no mundo no momento de sua escrita, como o Golpe Militar no Brasil e nos países latinos americanos, a Guerra do Vietnã e a Guerra Fria, pelo pensamento estético presente na Pop Art e pela cultura de consumo, que instiga ao mesmo tempo que é criticada por esse fenômeno artístico. A Pop Art, fenômeno inicialmente das artes visuais, faz uso de temas e objetos presentes na vida cotidiana veiculados pelos meios

¹ No sentido apresentado por Deleuze de uma desterritorialização da língua, por meio do desenvolvimento de tensores ou intensivos, exemplificados pelo uso incorreto de preposições, pelo abuso pronominal, etc.

de comunicação de massa e possibilita uma relação outra entre espectador e obra, em que o reconhecimento se dá por colagens e repetições.

PanAmérica faz uso de tais recursos no texto. Seu protagonista e a escrita estão sempre em movimento. Eles se deslocam pela América Latina, sem aviso prévio, sem indicadores elucidativos. O eu-protagonista, que se apresenta na maioria das frases a partir da construção “eu + verbo” está cercado por personagens da cena cultural pop americana (Marilyn Monroe, Marlon Brando, Harpo Marx), entre outras figuras importantes da cultura mundial do período, mas é ele o centro, o originador de qualquer ação. Ele age e faz a narrativa acontecer. O texto repete a estrutura frasal composta pelo conectivo “e”, suprime a divisão de parágrafos, reduz o uso de vírgulas, retirando-lhe a possibilidade de pausas que o suavizem.

Essa massificação das repetições proposta pela pop art se apresenta no texto por meio da repetição de expressões que caracterizam um personagem ou situação. Elas são repetidas com alterações e acréscimos de novos detalhes, de modo que o texto não está dizendo a mesma coisa insistentemente, não está usando a repetição como recurso que indique voltas e voltas no mesmo lugar. Ao contrário, as repetições com determinados acréscimos faz o texto caminhar. Nos dá, nas estruturas das frases, o estado do personagem. Sempre caminhando. Não há retorno a um lugar, mas sempre o movimento de seguir adiante, talvez dando, antes, um passo atrás. Aqui está um trecho que explicita a ação construída por meio de repetição:

Quando eu entrei o surdo-mudo Harpo pintava um quadro jogando minúsculas pernas e braços na tela. As minúsculas pernas e braços colavam-se à tinta e permaneciam pregados a um enorme mapa. Harpo Marx arregalou os olhos e buzinou exaltando o seu quadro e indicou para mim a parte que envolvia o mapa onde ele jogava as minúsculas pernas e braços e disse que o azul representava o mar. Eu reconheci primeiro a barriga e o umbigo de uma mulher que poderia ser Marilyn Monroe, onde Harpo jogava as minúsculas pernas e braços que se pregavam na tinta que ainda não estava seca, e depois reconheci um mapa que poderia ser os Estados Unidos cercado pelo mar. (AGRIPPINO, 2001, p. 106-7)

José Agrippino, que foi uma figura essencial para o surgimento do Tropicalismo, chama seu livro de uma epopeia experimental, que não pretende narrar a história de um personagem ou de um povo, mas que apresenta o deslocamento de seu protagonista sem que a trajetória seja linear e precisa, criando imagens por meio das descrições. O fim de *PanAmérica* está relacionado ao fim do mundo.

A experimentação fez parte de todos os trabalhos de José Agrippino. Na cidade de São Paulo da década de 1960, desenvolvia *happenings* ou, como preferia nomear, teatros rock, que se aproveitavam de diferentes mídias (as histórias em quadrinhos, a música, a dança moderna, o cinema).

A caminhada na cidade acontece na multidão. Pode-se estar só ao mesmo tempo que cercado por toda gente. Em *Caminhando*, de Lygia Clark, não há autoria. Importa o ato e o ato acontece num espaço-tempo, num momento único. Não existe antes e depois, direita e esquerda, frente e verso, dentro e fora. Apenas a escolha do caminho percorrido. Só importa o tempo e espaço de expressão do autor-espectador. *Caminhando* é dissolver-se no coletivo. A realidade torna-se uma totalidade revelada durante aquele tempo. Há uma totalidade mesmo na singularidade, na vida privada que separa os corpos. Tempo e espaço envolvem todos os corpos. Sugerem ritmo. O ritmo é movimento. Uma pulsação num intervalo de tempo. Tudo no mundo tem ritmo e a percepção do ritmo é comum aos corpos. Nos passos da multidão, um mesmo ritmo pode ser compartilhado temporariamente. Na proposição de Lygia Clark, o corpo não se transforma em objeto, em arte. A proposição é criação de corpo. *Caminhando* acontece no papel. A proposição consiste em pegar uma faixa de papel branca, torcê-la e unir as pontas como a fita de Moebius. Depois, enfie uma tesoura num ponto da fita e corte-a no sentido do comprimento. Após a primeira volta, basta escolher a lateral direita ou esquerda da primeira linha ao invés de cair na parte já cortada. Continua-se percorrendo a fita de Moebius com a tesoura até que o caminho seja estreito demais para continuar. O fim do trajeto não é uma conclusão, é um impedimento. Porque muito estreito, porque muito entrelaçado. Não porque atingiu-se um ponto final. A fita de Moebius não tem fim. Não faz nó e sim uma dobra. Mais que uma dobra, uma articulação.

Não há molduras. Não há limites. Nem no espaço da arte nem na própria escrita. Trata-se de experiência que pode se dar na relação com elementos naturais, no amor, nos gestos, na presença do papel. O corpo coletivo é uma rede de pessoas dispostas a colocar o fora dentro e o dentro fora. E ainda assim cada pessoa segue o seu caminho. A temporalidade de *Caminhando* é o ato. E o ato é a soma de uma sucessão de escolhas.

Paulo Nazareth caminhou do Brasil aos Estados Unidos. Não uma linha reta, não definindo o norte como ponto fixo. Algumas vezes eram três passos ao norte e um ao sul. Um ir e vir acordado pelas circunstâncias. Levou um ano em sua peregrinação, *Notícias de América*. Uma residência móvel, uma pesquisa de campo, uma arte de conduta. Era uma coleta de hábitos, modos de vida, de palavras, de imagens, coleta de

identidades. Suas próprias identidades. Paulo Nazareth viu-se confundido com negro, brasileiro, índio, cubano, marroquino. “As identidades balançam, sua localização se perde nas vizinhanças imprecisas, a contradição hesita mesmo ante o confuso.” (SERRES, 2011, p. 220) Além do acúmulo de imagens, memórias, histórias, contatos, narrativas, acumulou poeira nos pés. Paulo Nazareth fez todo o percurso com havaianas. Na fronteira da Guatemala com México, os pés são patas rachadas. Pela caminhada, pelo trabalho, pelo desgaste diário. Os pés sujos são uma metáfora das migrações, do seu percurso, de sua percepção de que é um Latino Americano ou apenas um Americano. Os pés sem água, em contato direto e ininterrupto com a poeira, formam uma crosta em constante modificação. Parte da poeira se renova. Os pés se transformam assim como o seu portador. As unhas foram se perdendo pelo caminho. Unhas são formadas por células mortas. Elas quebram e não sentimos dor. Os pés foram lavados nas águas do Rio Hudson. Ele levou a poeira de toda a América para os Estados Unidos.

Para Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos*, de 2001, é uma instalação literária, porque composto de fragmentos que não se completam, que não se concluem, porque composto por diferentes recursos de diagramação para demonstrar os diferentes operadores textuais (bilhetes, panfletos, santinhos, cardápios, diálogos, telefonemas, etc.) que serviram de gatilho para a escrita.

A escrita questiona a estrutura narrativa por meio do conteúdo e da forma. O romance é formado por 69 fragmentos enumerados, que variam de tamanho, de estilo, de temática e de ocupação do texto na página. Depois do último fragmento enumerado, há um blackout gráfico de duas páginas, nas quais aparece um quadrado preto, seguido pelo fragmento que finaliza o livro, com um diálogo noturno entre um casal. O trecho final não é enumerado e está disposto entre chaves.

As chaves, após o blackout, parecem indicar um momento extra, pois se trata de um diálogo acontecido na madrugada, quando um outro dia já está começando, não mais o 9 de maio que contém toda a história. O casal acorda no meio da noite assustado por um barulho. A fonte textual utilizada é diferente das narrações anteriores, ela é fina e clara, como se indicasse mesmo algo que principia, que é uma suspeita, mas que ainda não possui o peso do evento acontecido. O diálogo vai se desfazendo entre aspas e incertezas sobre o barulho que os dois não irão se arriscar para descobrir. Um diálogo extra que pode ser o indício do início de mais um dia massacrante para a gente comum que vive o cotidiano de São Paulo ou um indício de um novo dia aberto a qualquer novo fragmento.

Cada fragmento pode ser lido isoladamente e produz uma imagem não visível da cidade caótica de São Paulo, “uma espécie de ‘imagem do pensamento’” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 81). A montagem, a polifonia, a colagem, a enumeração, o experimento sinestésico, a bricolagem, diferentes recursos utilizados nas vanguardas artísticas do início do século XX, mas que ao serem organizados no texto dizem da proliferação do inacabado e do múltiplo que definem este hoje, este agora.

O corpo apreende o meio em que está inserido. É na prática – no movimento – que ele conhece. E produz gestos. Os gestos de um corpo são intransponíveis, singularizam-no. A escrita é gesto, é uma forma de corpo a corpo com o mundo. O mundo e o texto são da ordem do sensível, precisam ser vivenciados. A escrita se faz no corpo. E é o corpo que a recebe e a recria, recontextualiza, reescreve, transforma.

Durante o processo de escrita, usa-se toda a energia do corpo. A concentração, a escolha de palavras, a construção da narrativa – um encandeamento de ideias complexas – todos os dias, durante um logo período, implicam o envolvimento do corpo todo. O escritor “pensa com todo o seu ser.” (MURAKAMI, 2010, p. 71)

Na criação de uma escrita sobre o corpo é preciso deixar fluir a experiência da escrita pelas mãos. A experiência da escrita e da leitura, por se darem no corpo, lidam com sensações, os fluxos, os espasmos, os buracos existentes entre órgãos e ossos do corpo. A escrita e a leitura não serão incorporados por outros corpos da mesma maneira. São experiências individuais.

Referências

CLARK, Lygia. **Caminhando**. Três Rios: Associação cultural O mundo de Lygia Clark, 1964. Disponível em: <http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17>. Acesso em: 31 mar. 2015.

DELEUZE, Gilles. **Kafka – por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

MURAKAMI, Haruki. **Do que eu falo quando eu falo de corrida**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

NAZARETH, P. **Paulo Nazareth: arte contemporânea/ LTDA**. Textos de Janaina Melo... et al. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.