

***A máquina performática*, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara**

Carolina Anglada

Resumo: A obra *A máquina performática*, escrita em parceria pelos especialistas em literatura latino-americana, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, se propõe pensar o campo literário como campo expandido, no qual está implicado o corpo, a voz, o espaço, instâncias menores e que passam despercebidas da crítica tradicional. Para tal, os autores elaboram a noção de “máquina performática”, cuja atuação se dá em um campo experimental, transformando diferentes matérias em signos. A presente resenha aborda, então, alguns dos principais pressupostos da obra, evidenciando, ainda, o repertório crítico-teórico que a fundamenta.

Palavras-chave: máquina performática; performance; corpo

Abstract: The work *A máquina performática*, written in partnership by Latin American literature experts, Gonzalo Aguilar and Mario Cámara, proposes to think of the literary field as an expanded field, in which the body, voice and space are involved. For this, the authors elaborate the notion of "performative machine" that acts in an experimental field, transforming different materials into signs. The present review approaches some of the main assumptions of the work, also evidencing the critical-theoretical repertoire that bases it.

Keywords: performatic machine; performance; body

A difícil tarefa de precisar um conceito, de detalhar seus modos de atuação: eis a proposta da obra *A máquina performática*, escrita em parceria pelos argentinos especialistas em literatura latino-americana, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, e publicada em 2017. A complexidade de um projeto como esse intensifica-se quando o conceito em questão é o de *performance*, cujo sentido se dá precisamente na enunciação, muitas das vezes, atuando no

deslocamento de referências, práticas, lugares e significados. Uma das perguntas que se coloca desde o início é: seria, então, possível abordá-lo, sem sacrificar-lhe aquilo que ele possui de mais fundamental, que é precisamente a sua irredutibilidade ao acontecimento, que ele mesmo gera e do qual participa?

Um breve olhar sobre a coleção “Entrecríticas”, da editora Rocco, a qual a obra integra como o sexto volume publicado, é importante para a situarmos na construção de um panorama em cujo desenvolvimento está em jogo sempre uma abertura do pensamento sobre a arte, tendo em visto o que a tergiversa e a transforma. Desde já, é possível perceber não só o repertório crítico-teórico partilhado pelas obras da coleção, conjuntura estética e epistemológica da qual a maior parte dos livros partem, como também o ensejo que motiva a publicação de tais obras. O repertório, os objetos e o léxico determinam o posicionamento ético e político diante do pensamento sobre o contemporâneo, sobretudo diante do contemporâneo latino-americano. A pesquisadora Florencia Garramuño, por exemplo, em seu *Frutos extraños*, projeta o termo “inespecificidade” em resposta às práticas artísticas cuja categorização se furta aos conceitos estéticos do presente. A expressão “fora de si” defendida pela investigadora Natalia Brizuela concorda com o cenário entrevisto nos objetos artísticos tratados nos livros da coleção, no sentido que pensa a impropriedade das obras em relação aos gêneros. Outros importantes títulos compõem esse microcosmos crítico-ensaístico, cuja configuração apresenta, a partir das práticas artísticas *informes*, um estímulo para o pensamento rigoroso, e propõe-nos a expansão, a desmontagem e a remontagem dos campos autônomos pelo diálogo travado entre campos.

A *máquina performática* insere-se nesse horizonte ao debruçar-se sobre a constituição em ato de uma prática da literatura não literária, isto é, não sujeita aos enquadramentos e às limitações da palavra escrita. Os autores, logo na introdução, explicam: “vamos chamar de *campo experimental* um espaço que põe os signos em relação, sem distinção do domínio ao qual pertencem” (Aguilar/ Cámara 2017: 8). Essa rotação de textos, poemas, contos, gestos, imagens, efemeridades, de detalhes não percebidos e de instâncias menores, é propulsionada pela *máquina performática* que, em ação, transforma-os em signos. O signo, mais amplo do que a letra, será a matéria maquinada, no sentido de

que se afirma não só legível, ainda mais importante para o processo será a sua condição potencialmente visual – a capacidade de ser capturada e traduzir-se em imagem.

Essa absoluta exposição e disposição dos objetos em imagem incita-nos a perceber o pressuposto teórico que alicerça muitas das descrições conceituais (e da de outras obras da coleção também): o do *regime estético*, descrito por Jacques Rancière. Mesmo não citando o pensador, a cada vez que se diz sobre a alteração por parte da máquina dos *estatutos de visibilidade*, da *legibilidade* e do *poder*, ecoam-se as palavras ranciereanas que, em seu conjunto de obras, pensa a estética em sua relação com a democracia no que tange o esforço da arte em tornar indeterminado aquilo que pode ser dito e o que pode ser visto. A estética responderia, nesse sentido, não pela determinação de um tempo específico da teoria da arte, mas por uma relação singular entre o fazer, a imagem e palavra, que intervém no que Rancière nomeia de *partilha do sensível*¹.

Os dispositivos performáticos surgem, então, como práticas irremediavelmente atreladas a um regime em que as correspondências estão ainda por se estabelecer. Assumindo a tarefa de se aproximar das práticas acessórias ou menores que envolvem um certo objeto artístico (mesmo que esse objeto seja um processo), e alteram o seu estatuto originário, assim como alteram o sensível partilhado, *A máquina performática* divide-se em quatro grandes campos: o do corpo, o da voz, o do espaço e o do escritor. Todos põem em causa a enunciação e uma espécie de encenação, que imiscui espetáculo e literário, cena e texto, escritor e público.

No primeiro, trata-se a questão do corpo a partir de uma perspectiva em comum com a da *biopolítica* interrogada por obra da coleção, intitulada *Formas comuns*, de Gabriel Giorgi. Considera-se, para tanto, a política que atua e determina as condições e práticas sobre o corpo (próprio, coletivo, social, imaginário). A particularidade das análises de Aguilar e Cámara incide nos exemplos selecionados, da nudez de Diadorim como arremate de *Grande sertão: veredas* aos poemas satíricos de Oswald de Andrade, mas também nos casos do literário em sentido *expandido*², que problematiza a ideia de corpo autônomo, inviolável.

A nudez, enquanto alteração dos *regimes de visibilidade*, é pensada ainda em sua relação com os movimentos de *Arte pornô* e da pornochanchada, na transformação que eles operaram do tabu ao totem, na afirmação do “uso dos prazeres como modo de

conhecimento e de criação” (Aguilar/Cámara 2017: 41). A performatização do corpo nu de Ney Matogrosso ou nas peças de Nelson Rodrigues, por exemplo, altera o regime de visibilidade do corpo, não mais pensado exclusivamente como estrutura ou suporte, mas como experimento, podendo vir a ser, ele mesmo, corpo da obra ou “corpobra” (Aguilar/Cámara 2017: 54). Nessa concepção, os sentidos de uma obra localizam-se nos efeitos e afetos³ que o corpo mobiliza e nas alterações que ele provoca sobre ele mesmo e sobre o que nele se torna visível, dizível.

Para abordar a *dizibilidade*, o corpo é tomado em uma de suas características mais singulares: a voz. No entanto, o que interessa aos autores não é a sua proximidade com o *logos*. Os autores buscam no modernismo a emergência de um movimento de revalorização da oralidade, responsável por lhe devolver o teor de complexidade que lhe é inerente. Aqui está em jogo a disputa entre diferentes registros linguísticos, isto é, entre a condição retórica estimada pela oralidade e a defesa de uma outra concepção oral baseada no sussurro, no grito e no farfalho. São expressões sonoras que se expressam na voz e desestabilizam tanto o sentido quanto, muitas vezes, todo o contexto em que se inserem. O grito é um importante dispositivo de desequilíbrio, como podemos concluir das inúmeras vezes em que foi levado a cabo por Glauber Rocha e Gal Costa. A partir da modernidade, toda uma estética constituída pelas interjeições, balbucios, dissonâncias e expressões pulsionais vêm a tona, inclusive, na trilha de seus precursores, como *O Guesa*, de Sousândrade. O farfalho, por sua vez, “permite a constituição de uma língua literária sempre próxima do fracasso e do desvario” (*Idem*: 74).

Como era de se esperar, pelo notável conhecimento de Gonzalo Aguilar a respeito do Concretismo, uma seção mais longa é destinada ao movimento, em especial, ao esforço do grupo em criticar o privilégio do verso e do aspecto grafossonoro da poesia. O “Plano-piloto para a poesia concreta” já anunciava a linguagem “verbibocovisual” desejada por eles. Dois poemas são, então, analisados, a fim de se evidenciar efeitos tão díspares gerados pela leitura. Em “Tensão”, a dupla vocalização de Augusto e Cid Campos, *serializa* o poema. Já em “Cristal”, de Haroldo, a leitura feita por Eclília Azeredo Grunewald e Augusto de Campos acaba por produzir uma *fricção*. Em ambos os poemas, “a dimensão vocal reintroduz uma abertura e dinamiza a composição” (*Idem*: 81).

Descrito um pouco o que podem a voz e o corpo, é preciso especificar o seu local de atuação: o espaço. O terceiro capítulo é fundamental, pois introduz, pela primeira vez na obra, a questão do performativo linguístico, cuja origem teórica remonta ao estudioso J. L. Austin. Como é próprio das obras da coleção, a teoria é uma espécie de camada da qual se parte e que cabe ao leitor remontar o trajeto pelas referências deixadas ao final de cada capítulo. Parte-se, então, para os exemplos e para a análise: ao debruçarem-se sobre a *Carta do achamento*, os autores evidenciam que, por um ato de fala, não só nomeia-se as terras encontradas, como também toma-se posse delas. Desde logo, na história do Brasil, o vínculo incontornável “entre escrita e conquista, entre mediação e território” (*Idem*: 107) revela seu dano irreparável. A escrita mostra-se, ainda, um modo de se impor frente à *inconstância da alma selvagem* (em referência ao argumento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, lembrado pelos autores)⁴, desenvolvendo-se como modos de dominação, estatização e estabilização do espaço.

Aguilar e Cámara abordam ainda dois tópicos relativos ao espaço. O primeiro diz respeito ao conceito foucaultiano de *heteropia*, flexionado pelos autores para se pensar a célebre obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande & Senzala*. Esses dois espaços distintos trabalhados por Freyre e anunciados já no título mostram sua dinâmica paradoxalmente comunicante e a maneira como elementos míticos e elementos reais participam da percepção e do modo como agimos nos espaços concretos. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é um outro exemplo de como sobrepõem-se, em uma mesma zona, elementos tão díspares como croquis militares e fotos de rostos humanos massacrados.

Essa seção de *A máquina performática*, intitulada “Inventar o lugar”, parece, por meio dos exemplos citados, dialogar com a perspectiva mais ampla de que a literatura brasileira teve uma espécie de função genealógica, de criar um espaço, delimitando-o, imaginando-o. De fato, o performativo usado por Pero Vaz de Caminha abre espaço para que pensemos, desde então, que a escrita performática cria a situação, e cria, em ato, o próprio referente, no caso, o próprio Brasil.

Mais à frente, quando os autores se detêm na relação dos artistas com o espaço público, na condição da ditadura e das censuras e cerceamentos do AI-5, a questão do *performativo* é retomado sugestivamente. Ao tratarem dos “Poemas visuais”, de Lygia Pape,

o que eles intitulam como “performance, mas de *linguagem*” realiza-se, na medida em que “as palavras tomam posição, adquirem forma, ocupam um espaço, se articulam com as coisas” (*Idem*: 122). A partir desse exemplo, não poderíamos afirmar que, quando não é possível ou não é desejado referir-se a alguma situação, a linguagem (seja ela verbal ou não-verbal) possui, potencialmente, modos de se realizar nesse real, criando-o? Pois o que uma obra como “Língua apunhalada” opera é a própria agressão de uma linguagem, além de uma agressão em uma linguagem (o mostrar a língua), que nos impele a projetar outras linguagens – haja vista que a palavra ali está suspensa. E o que emerge a partir das obras de 1960 é como um embrião, no qual a arte e o artista estão implicados, como em outra obra dessa época, na fotografia “O ovo”, em que a artista atravessa uma espécie de anteparo branco, de frente para o mar, realizando o nascimento da obra e o da artista enquanto “corpobra”.

Haveria ainda um outro modo de pensar a operação da máquina performática: a da performance sem performativo, como os *Babilaques*, de Waly Salomão, na medida em que “põem a linguagem em performance” (*Idem*: 124). Nesse caso, as obras se constroem expondo o seu engendramento, e, nesse sentido, acabam por revelar as forças que as impulsionam para um certo limite conceitual. Não podemos pensá-las sem considerar o modo como nelas o seu sentido é ativado a partir da disposição de sua engrenagem. Certamente, o entrelaçamento entre prática artística e crítica, no regime estético, conhecido também como a *virada política da arte*, ou *engagement*, ecoa na performatização tão em voga nos dias de hoje.

É, então, no sentido da arte entendida como gesto político, que o fim da terceira seção, dedicada ao espaço, se atém ao acontecimento singular dos saraus. Aqui, a aliança entre voz, corpo e situação revela a sua fundamentação mais crítica e, possivelmente, mais radical, sobretudo se temos em vista os saraus de periferia, os duelos, o rap – ainda que os autores não o afirmem. Para eles, “[o] campo experimental não tem a ver com radicalidade das linguagens artísticas: a experimentação é dada em relação com a instituição e com o que deixa ver e dizer” (*Idem*: 134). No entanto, a instituição literatura, para além das outras instituições que se tornam objeto de questionamento por muitos dos saraus da periferia, é percebida, ou seja, se deixa ver e dizer, de modos muito diferentes – e essas diferenças não

podem ser homogêneas. Por isso, consentimos que há, claro, certa radicalidade em performances ainda que institucionalizadas, como a de Flávio de Carvalho (não só artista, mas também arquiteto e engenheiro). No entanto, incorreríamos na injustiça ao afirmar que o corpo que se expõe nos saraus não esteja reivindicando outras visibilidades, imediatas, autoautorizadas, a partir de uma vivência que precisa ser singularizada e contextualizada. O próprio uso da voz, nessas situações, adquire outras nuances, inseparáveis da noção de “direito de fala”.⁵ Quando os autores afirmam que, nos saraus, a palavra literária está “fora da lei, mas não contra ela” (*Idem*: 132), eles não estão abrangendo todas as nuances de um evento muito mais diverso, complexo e que envolve questões para além da dimensão propriamente artística, mas que nela estão inscritas.

Nesse mesmo sentido, as conceituações de *máscara* e *pose*, advindas do trabalho de Sylvia Moloy e Antonio Candido, e utilizadas pelos autores de *A máquina performática*, seriam pouco adequadas para se pensar a realidade das produções literárias dos saraus da periferia, como a de Sérgio Vaz. Uma realidade que talvez se enquadre mais no que os autores sinalizam como a pose de não ter pose, pela sua *immediatez*. No entanto, refletir a partir dos conceitos de *pose* e de *máscara* permite-nos indagar sobre as implicações do mercado e da mídia nas imagens do autor. Enquanto a *máscara* responde pelo discurso performatizado, a *pose* envolveria o corpo e o que a ele se associa, como roupas, gestos, trejeitos. Apesar dessas imagens não serem imputadas exclusivamente ao escritor, não tendo ele domínio irrestrito sobre a sua construção e os seus efeitos, delas participa, mesmo os que recusam qualquer exposição para além do que já se expõe na obra. Aguilar e Cámara são precisos ao afirmar: “tanto a *máscara* quanto a *pose* produzem, *performativamente*, efeitos de ‘verdade’ ou de ‘falsidade’, de autenticidade e afetividade, no interior de uma cadeia discursiva sempre sujeita a reconfiguração” (*Idem*: 144). Sujeita também a reconfigurações por conta do mercado, de suas leis e de suas perversidades, incluiríamos.

Portanto, e por ainda mais, a obra *A máquina performática*, dialogando com algumas das principais linhas teórico-críticas contemporâneas, constrói a sua perspectiva singular, ao informar o conceito do literário de um sentido mais largo, precisamente quando o literário escapa. Uma de suas maiores relevâncias diz respeito, ainda, à afirmação do experimentalismo da arte, mesmo em momentos em que ela não se assume modernista ou

circunscrita a um movimento específico. Concorda-se com os autores no sentido de que a arte tem a capacidade de engendrar, em seu próprio mecanismo e construção, formas de experimentar e desafiar o campo da qual emerge, sem a ele, necessariamente, pertencer.

Notas

¹ Cf. Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

² O termo *expandido* remete, originalmente, à expressão “escultura como campo expandido”, proposta pela crítica norte-americana Rosalind Krauss, no ano de 1979, para pensar as transformações da prática e do objeto escultura. Desde então, o termo tem sido utilizado, inclusive em outras obras da coleção, como dispositivo importante para lidar com a multiplicidade ao mesmo tempo desconcertante e potente da arte contemporânea.

³ O *afeto* é central em várias das obras que compõem a coleção, sobretudo em *Poesia e escolhas afetivas*, na qual a pesquisadora Luciana di Leone interpela práticas poéticas argentinas e brasileiras, em sua qualidade de afetar, de viver com, de se relacionar.

⁴ O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro propõe-se o estudo da particularidade inquieta da alma ameríndia, a partir do ensejo entrevisto nas descrições de missionários, como Padre Antônio Vieira. Assim narra o antropólogo: “O inimigo aqui não era um dogma indiferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher. Inconstância, indiferença, olvido: ‘a gente destas terras é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo’, desfia e desafia o desencantado Vieira”. (Viveiros de Castro 2011: 185)

⁵ Sobre a singularidade das manifestações artísticas e expressivas, sugere-se a obra *Escritos da sobrevivência*, do pesquisador e professor João Camillo Penna.

Bibliografia

Aguilar, Gonzalo/ Cámara, Mario (2017), *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, tradução de Gênese Andrade, Rio de Janeiro, Rocco (Entrecríticas).

Brizuela, Natália (2014), *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, tradução de Carlos Nougué, Rio de Janeiro, Rocco (Entrecríticas).

Camillo Penna, João (2013), *Escritos da sobrevivência*, Rio de Janeiro, 7Letras.

Garramuño, Florencia (2014), *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, tradução de Carlos Nougué, 1ª ed., Rio de Janeiro, Rocco, (Entrecríticas).

Giorgi, Gabriel (2016), *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*, tradução de Carlos Nougué, Rio de Janeiro, Rocco, (Entrecríticas).

Leone, Luciana di (2014), *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*, 1ª ed., Rio de Janeiro, Rocco (Entrecríticas).

Rancière, Jacques (2009), *A partilha do sensível: estética e política*, tradução de Mônica Costa Netto, São Paulo, EXO experimental org., Editora 34.

Viveiros de Castro, Eduardo (2011), *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo, Cosac Naify.

Carolina Anglada (angladacarolina@gmail.com) é doutoranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Na dissertação de mestrado, intitulada “O poema é um animal”, estudou a poética de Herberto Helder. Atualmente, desenvolve uma pesquisa sobre o conceito de forma na literatura brasileira e portuguesa.