

DESLOCAMENTOS E ERRÂNCIAS: A CRIAÇÃO DE ESCRITAS PERFORM- ATIVAS

Sofia Rodrigues Boito¹

RESUMO: O presente artigo apresenta algumas reflexões, análises e criações poéticas feitas durante a pesquisa de doutorado intitulada *Escritas performativas: textualidades criadas por corpos e espaços*, nela a autora relaciona a experiência corporal de escritores durante caminhadas e errâncias e os resultados textuais alcançados. O intuito é de refletir sobre a natureza dos textos que emergem de tais práticas, considerando corpo e mente como duas entidades integradas. Parto, assim, da seguinte questão: seria possível engajar o corpo na atividade de escrita? A fim de responder a essa pergunta, tracei uma breve história do corpo e de sua relação com a escrita desde a modernidade, utilizando estudos de historiadores como Georges Vigarello e David Le Breton, de filósofos, como Deleuze e Rousseau e de críticos literários, como Dominique Rabaté. O intuito é demonstrar que a visão cartesiana do homem cindido – em que mente e corpo são instâncias separadas – é uma construção histórica e que pode, portanto, ser questionada e combatida.

Palavras-chave: Escrita. Literatura. Errância. Corpo.

ABSTRACT: This article presents some reflections, analysis and poetic creations from the author's P.H.D. research untitled *Performative writing: texts created by bodys and spaces*, in which we relate the body's experiences from writers during walks and wanders and their textual results. The intent is to reflect about the nature of those texts emerging form these kinds of practices, considering the body and mind as two integrated entities. I began with the following question: is it possible to engage the body in the act of writing? In order to answer this question, this article charts a brief history of the body and its relationship to writing throughout modernity, utilizing the studies of theorists like Georges Vigarello and David Le Breton, philosophers, like Deleuze and Rousseau, and literary critics, like Dominique rabaté. The aim is to demonstrate that the dualistic Cartesian viewpoint - in which mind and body are separate entities – is a historical construction that can be questioned and opposed.

Keywords: Writing. Literature. Wander. Body.

1 Porque caminho? (ou porque grito?)

Neste artigo pretendo apresentar algumas ideias que desenvolvi na minha tese de doutorado (2018) sobre a escrita perform-ATIVA. Trata-se de reflexões e análises que fiz sobre processos de escrita vinculados ao deslocamento corporal, caminhadas e práticas de errância. Para mim, acima de tudo, o interesse estava em relacionar o corpo daquele que escreve – seus movimentos, fluxos e afetos – e o texto por ele criado.

¹ Doutora e mestre em Artes pela Escola de comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: sofiaboito@gmail.com

Inquietava-me a noção de que a escrita, em geral, em todos os campos do conhecimento e das artes, mas também em particular, no teatro – campo no qual atuo e cuja linguagem está profundamente ligada ao corpo –, é frequentemente concebida como uma atividade puramente mental. A pergunta que me impulsionava era, então, a seguinte: seria possível criar textos também a partir do corpo?

A fim de responder tal questão estudei brevemente a história do corpo durante a modernidade, amparada, principalmente, por teóricos como Georges Vigarello e David Le Breton. O intuito era demonstrar que a visão cartesiana do homem cindido – em que mente e corpo são instâncias separadas – é uma construção histórica e que pode, portanto, ser questionada e combatida.

*, então, vira à esquerda,
o pé dói
sente um peso nos ombros mas eles não cedem.
olha para baixo mas não se lança.
As ideias saltam em sua mente como pequenas sementes de milho
explodindo em pipoca
mas elas
não
se fixam
em lugar
algum
é nada mais do que alguém que deseja
deseja ser
e mais nada
é apenas mais uma nesta multidão que atravessa a rua*

No livro *Performance, recepção, leitura* Paul Zumthor observa o corpo do leitor de poesia. Para o autor há nesse ato de leitura um engajamento corporal, mesmo que ele seja mínimo e difícil de identificar à distância. O leitor, mesmo solitário, muda de posição, movimenta-se e, muitas vezes, acaba por sentir a necessidade de ler o poema em voz alta. Como escreve Zumthor:

Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. (...) Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (ZUMTHOR, 2007, p. 67 e 69)

Assim, esse corpo-leitor atualizaria, por meio da leitura, a virtualidade performativa do texto poético. Sob esse ponto de vista a leitura não é vista como algo passivo. Pelo contrário, ela é a conjunção das atividades de absorção e criação. Criação essa que depende daquele que lê e, inclusive, do momento em que esse sujeito pratica sua leitura. Não apenas por questões referentes à compreensão lógica e mental das palavras escritas, mas também, e principalmente, pelo caráter material e concreto dos movimentos corporais e dos afetos que a poesia proporciona, por vias não racionais. Se Zumthor pensa no corpo do receptor, ou seja, daquele que lê ou ouve a poesia, será que seria possível considerar os movimentos e variações corporais daquele que escreve? O pulsar do sangue, o movimento das vísceras, as variações emocionais, os afetos que atravessam o corpo, seriam tais elementos passíveis de serem considerados como parte integrante da escrita? Poderíamos considerar a escrita como uma forma de atualizar os movimentos e variações do corpo?

*está cansada.
A lombar dói do percorrer dos labirintos urbanos.
Às costas não lhes agrada a ideia esdrúxula de tentar ser elegante.
A elegância tem hora e contexto adequado*

*Por fim,
Enfim,
É tudo e é nada.
Não devia ter saído de salto alto. Eles estalam o tornozelo e entalam nas incongruências do
asfalto. Fazem as palavras saírem mancadas.
Ou surdas
Ou tortas
Ou mudas
Elas se enroscam na calçada e dizem truncadas
je
suis
là*

Há muito tempo, desde o renascimento, para não considerarmos a Idade Média – quando a ação de escrever era reservada apenas a alguns membros do clero –, a escrita está ligada à ideia de reflexão, pensamento, um exercício puramente mental e solitário. A grande máxima “penso, logo existo” de Descartes não é a invenção de um ponto de

vista único, mas a formulação de um pensamento hegemônico que já regia a ciência, a literatura e a filosofia do período (LE BRETON, 1990). E, como se sabe, essa visão racionalista do mundo cindia radicalmente a existência humana em dois: de um lado a materialidade corpórea, do outro, o espírito.

O pensamento era, então, praticado de maneira independente, considerado como anterior ao mundo sensível. Os cinco sentidos corporais, que nos fornecem uma relação sensitiva com o mundo exterior, eram ignorados. Assim como as sensações internas do organismo. Nesse período “a instância primeira continua sendo a vontade e o cérebro, imaginação, memória, compreensão. Nada que não seja pensamento”² (VIGARELLO, 2014, p. 37, tradução nossa).

Tal concepção influenciou todos os campos do conhecimento humano, atingindo também a prática da escrita. Desde então, é muito difícil não pensarmos na figura do escritor, ou dramaturgo ou ensaísta, como uma pessoa solitária, sedentária, isolada do seu entorno, utilizando apenas suas funções intelectuais.

Antes disso, no entanto, durante a Grécia antiga, os filósofos e outros pensadores consideravam a produção de conhecimento como o resultado de uma vida em que corpo e mente eram integrados, assumindo práticas corporais e reflexivas cotidianas. Essas práticas também incluíam a escrita, que não era apenas exercida como forma de formular e comunicar uma ideia, mas como forma de exercitar-se.

Nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício; não se pode mais aprender a arte de viver, a *technê tou biou*, sem uma *askêsis* que deve ser compreendida por um treino de si por si mesmo (...) Parece que, entre todas as formas tomadas por esse treino (e que comportavam abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro), a escrita – o fato de escrever para si e para o outro - tenha desempenhado um papel considerável por muito tempo. (FOUCAULT, 2004, p. 146)

Foi, portanto, no “momento cartesiano” que as práticas cotidianas e a relação corpo/mente foram abandonadas. Desde então a única atividade considerada necessária para conhecer a “verdade” é a reflexão (QUILICI, 2012).

A partir do século XVIII, contudo, vemos um resgate das “técnicas de si” por parte de alguns filósofos, pensadores e, posteriormente, artistas. Esse resgate³ revela o

² “L’instance première demeure celle de la volonté et du cerveau, imagination, mémoire, entendement. Rien d’autre que la pensée.” (VIGARELLO, 2014, p. 37)

³ Cabe apontar que as características dessas práticas, assim como as finalidades delas, não são as mesmas quando comparadas à Grécia Antiga, variando muito em cada período histórico e para cada pensador ou artista. Tais diferenças, transformações e muitas vezes contradições são aprofundadas por Quilici no

início de uma transformação na concepção da existência humana e na produção de conhecimento, uma transformação do modelo cartesiano do mundo. Trata-se de uma nova maneira de experimentar-se. Não mais apenas como uma consciência intelectual, mas como um sentimento ligado às sensações corporais. Como observa Georges Vigarello: “Não mais o pensamento, mas o corpo instalando o indivíduo, não mais a ideia, mas a impressão orgânica – tão difusa quanto surdamente observada. O que renova profundamente as práticas de centramento em si” (VIGARELLO, 2014, p. 82).

Em um primeiro momento, uma das práticas de “centramento em si” mais recorrentes foi a caminhada na natureza, essa era considerada, por vários filósofos e escritores, como uma atividade fundamental para a produção intelectual. Entre esses filósofos está Nietzsche, que “será um caminhante notável, resistente. Faz sempre menção a esse fato. A caminhada ao ar livre foi como o *elemento* de sua obra, o acompanhamento permanente de sua escrita” (GROS, 2010, p. 19).

*quer ser vento
quer soprar do fundo do pulmão da terra
sair voando
sem tempo
invadir os espaços
carregar o mundo em redemoinho
derrubar as placas
as sinalizações
o muro em que se encontrava o rabisco
as proibições
arrancar as linhas desenhadas no chão
a faixa de pedestre a fronteira as barreiras
rasgar os peitos e deixá-los nus
corações expostos*

Para Nietzsche havia uma grande diferença entre uma obra concebida por alguém sentado em um local fechado e uma obra criada em um espaço externo, por alguém em movimento. O filósofo alemão reconectava o conhecimento ao corpo, as ideias aos músculos, voltando a colocar em pauta a existência orgânica do homem: “estar o menos possível *sentado*, não ter fé em qualquer pensamento que não tenha surgido ao ar livre e em plena liberdade de movimento – em que também os músculos não celebrem uma festa. Todo preconceito provém das entranhas” (NIETZSCHE, 2008, p. 28). Mas não foi apenas Nietzsche que traçou relações entre corpo e escrita, também

artigo citado. No entanto, não vamos discutir esse problema aqui. Para o bem da nossa reflexão, é relevante apenas notar uma volta à noção unitária entre corpo/espírito, a fim de, posteriormente, analisar como essa visão não dualista afetará e irá se manifestar em alguns casos específicos.

Jean-Jacques Rousseau, no final de sua vida, decidiu assumir longas caminhadas solitárias a fim de escrever seus últimos ensaios, que compõe o livro *Devaneios de um caminhante solitário*. Rousseau buscava nesse processo uma maneira de liberar os seus pensamentos, de deixar sua mente livre dos anseios e resistências da razão. O deslocar-se do corpo resultaria, então, em um deslocamento da mente, do afeto, e influenciaria diretamente sua escrita. Esta já não seria mais resultado de uma atividade puramente racional, mas sim o afloramento da experiência vivida por ele.

Em sua quinta caminhada o filósofo escreve, enquanto está sentado à beira de um lago:

O fluxo e o refluxo dessa água, seu ruído contínuo mas crescente por intervalos, atingindo sem repouso meus ouvidos e meus olhos, supriam os movimentos internos que os devaneios extinguíam em mim e bastavam para me fazer sentir com prazer minha existência sem ter o trabalho de pensar. De tempos em tempos, nascia alguma fraca e curta reflexão sobre a instabilidade das coisas deste mundo do qual a superfície das águas me oferecia a imagem: mas, em breve, essas impressões leves se apagavam na uniformidade do movimento contínuo que me embalava, e que, sem nenhuma ajuda ativa de minha alma, não deixava de me fixar (...). (ROUSSEAU, 1986, p. 75)

Podemos observar nesse trecho que além dos movimentos musculares – aos quais se referia Nietzsche – liberarem o pensamento, a caminhada também proporciona um encontro entre corpo e mundo. Dessa exposição do corpo ao exterior – nesse caso a natureza – surge uma nova sensação física. Ou seja, graças aos estímulos externos com os quais Rousseau entra em contato, por meio de seus sentidos, sua atenção volta a se concentrar sobre seu próprio corpo.

Em tais experimentações o autor permite-se, portanto, ser afetado pelo que ocorre à sua volta: a passagem por diversas paisagens, climas, ambientes e o encontro com outros corpos – humanos ou animais – promove sensações corporais que atravessam o caminhante.

Na caminhada, como prática para a produção de conhecimento, assume-se, então, o corpo como um veículo mediador entre interior e exterior. E para além de mediador o corpo passa, também, a ser o local onde essas duas instâncias encontram-se, misturam-se e confundem-se. Já que o próprio corpo é, como se sabe, a um só tempo, exterioridade e interioridade.

Os devaneios de Rousseau estendem-se, assim, sobre “esse sentimento de existência, com sua referência implícita à presença corporal”⁴ (VIGARELLO, 2014, p.

⁴ “(...) ‘sentiment de l’existence’, avec sa référence implicite à la présence corporelle(...)”. (VIGARELLO, 2014, p. 82)

82, tradução nossa). Presença, essa, que só pôde ser experimentada a partir da relação com o que lhe é exterior e alheio: o mundo.

A partir das afecções sofridas pelo corpo em sua exposição ao exterior, surgirão sensações internas inesperadas ou desconhecidas e delas nascerão ideias, memórias, perguntas... E é nesse percurso do caminhante que se encontrará também o percurso dessa textualidade. Não há mais pré-concepção da obra ou previsão do resultado, pelo contrário, há uma entrega a uma atividade sem fim ou objetivo claro, uma escrita que será descoberta aos poucos, no decorrer de sua prática e que deixará os devaneios da caminhada – para usar a palavra de Rousseau – emergirem na superfície do texto.

Esse modo errático de composição textual condiz com a errância corporal proposta pelo caminhante. Aqui, portanto, como se vê, processo e resultado estão em sintonia. É por isso que o ritmo do movimento corporal, da respiração, a quantidade de energia empregada na prática, a velocidade dos pensamentos, a irrupção de memórias ou a invasão de emoções, entre outros movimentos internos e externos, ficarão impressos no texto naturalmente. Ou seja, sem que isso precise ser uma preocupação racional do indivíduo que exerce a escrita. A textualidade, assim, acabará por ter uma forma híbrida, ambígua, cheia de interrupções. Não há mais um gênero específico, mas sim uma escrita com lógica própria, que se desenvolve no decorrer da ação. Pois:

Aquele que compõe caminhando está (...) livre das amarras (...) não há contas a prestar, ninguém. Só pensar, julgar, decidir. É um pensamento que brota de um movimento, de um impulso. Sente-se aí a elasticidade do corpo, o movimento da dança. (...) não haverá extensas demonstrações bem concatenadas, mas pensamentos leves e profundos. (...) pensar caminhando, caminhar pensando, e que a escritura limite-se a ser pausa ligeira, como quando o corpo descansa durante a caminhada pela contemplação dos vastos espaços. (GROS, 2010, p. 28)

Nessa recusa deliberada em ficar parado, em enclausurar-se e isolar-se reside, então, um posicionamento ético e estético. Um procedimento de criação que nega a visão cartesiana dualista a separar corpo/mente; afeto/razão e interior/exterior. Como explica Georges Vigarello, o espaço fechado e isolado do estúdio é um equivalente espacial da concepção racional do homem:

A imagem de uma consciência a ser examinada, instância “interior” imediatamente em contato com ela mesma, independente da experiência dos sentidos. O pensamento se assegura e se afirma. O que valoriza também dispositivo espacial decisivo: o *studium*, a torre, a célula, são lugares onde se efetua a meditação sobre os outros e sobre si. (...) O que transforma o

studiolo em equivalente espacial da consciência, local retirado onde essa pode observar a si mesma (...).⁵ (VIGARELLO, 2014, p. 30-31)

Poderíamos, então, inverter essa análise e dizer que, se o estúdio é o equivalente espacial da consciência humana, a saída do estúdio significa uma forma de escapar a essa consciência. Assim como também parece inevitável expandir tal lógica e continuar o paralelo afirmando: se desejamos novos caminhos para a escrita é necessário encontrar novos caminhos para o corpo no espaço, “o prazer de encontrar novas estradas e novas certezas, provar o gosto de construir para si um pensamento com o seu próprio corpo e agir com a sua própria mente” (CARERI, 2015, p. 171).

Abrir caminhos no solo, com os próprios pés, descobrir e criar novos territórios fora de si e deixar-se afetar pelo mundo, auxiliar-nos-ia, então, a encontrar caminhos desconhecidos e novos territórios dentro de nós. O que levaria a emergir uma nova escrita. Ou, nas palavras de Deleuze, “É possível que escrever esteja em uma relação essencial com as linhas de fuga. Escrever é traçar linhas de fuga, que não são imaginárias, que se é forçado a seguir, porque a escritura nos engaja nelas, na realidade, nos embarca nela” (DELEUZE, 1998, p. 35).

*ser o precipício
a queda livre
o segundo que antecede o choque
as nuvens
o vapor
o último suspiro
invisível e profundo
inaudível e triste
imperceptível e selvagem*

De fato, Gilles Deleuze, em se tratando de literatura, não nos deixa esquecer que os grandes escritores foram, antes de tudo, grandes “vivedores”⁶, que não apenas escrevem, mas vivem o mundo empírica e intensamente. Buscando, sempre, novos modos de existência. Por isso suas obras são traições, rasgos, rupturas.

⁵ L’image d’une conscience livrée à l’examen, instance « intérieure » immédiatement en contact avec elle-même, indépendante de l’expérience des sens (...) La pensée s’assure et se dit. Ce qui valorise aussi un dispositif spatial décisif : le *studium*, la tour, la cellule, sont les lieux où s’effectue la méditation sur les autres et sur soi (...) Ce qui transforme le *studiolo* en équivalent spatial de la conscience, lieu retiré où celle-ci peut observer elle-même. (VIGARELLO, 2014, p. 30-31)

⁶ Deixaremos de lado aqui a comparação que o filósofo faz entre literatura francesa e anglo-saxã, pois essa análise de Deleuze não é relevante para nossos estudos.

Partir, se evadir, é traçar uma linha. O objeto mais elevado da literatura (...). Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. (...) O devir é geográfico. (DELEUZE, 1998, p. 30)

Nessa última frase Deleuze aponta o que consideramos mais acima – uma relação íntima entre a escrita de ruptura e o movimento do corpo no espaço, ou seja, “o devir é geográfico”. Uma escrita errática é, portanto, resultado de um corpo que experimenta, que abre e cria novos espaços.

2 A pele que habitamos!

Uma questão que nos interessa, ainda, é a recepção de tais textos criados a partir de práticas experimentais e corporais. A nossa hipótese é que a escrita perform-ATIVA criará uma ligação com os *outros* corpos, os corpos-leitores, ou auditores, do texto dela resultante.

Pode parecer paradoxal, mas à medida que o escritor reconecta-se com sua própria existência física, parece-nos que ele estará mais apto a conectar-se com o outro e a convidá-lo a encarnar-se em sua própria corporeidade. Isso porque, consideramos aqui, como Deleuze, que não há nada de pessoal na existência, “*a vida não é algo pessoal*. Ou, antes, o objetivo da escritura é o de levar a vida ao estado de uma potência não pessoal” (DELEUZE, 1998, p. 41).

Há, portanto, aqui, uma diferenciação entre os fluxos de uma existência orgânica, corporal, mais próxima ao universal, e as questões pessoais referentes a uma existência psicológica, mental, mais próxima da ideia de identidade. Nesse sentido podemos considerar também a observação que Frédéric Gros faz sobre a caminhada: “Ao andar escapa-se à própria ideia de identidade, tentação de ser alguém, ter um nome e uma história. (...) A liberdade, caminhando é não ser ninguém, porque o corpo que caminha não tem uma história, tem tão somente uma corrente de vida imemorial” (GROS, 2010, p. 14).

para que os homens tentem te inventar e não consigam

A corrente de vida imemorial é a conexão carnal e epidérmica entre os corpos, que transcende as camadas mentais da compreensão. É por meio dessa continuidade entre as peles que nos vemos fazendo o mesmo movimento, ou o mesmo gesto, de um

outro corpo quando nos vemos confrontados com a presença desse.

É, portanto, graças a essa delicada e invisível continuidade física entre os corpos – nervosa, sensível, concreta – que a textualidade criada em processos perform-ATIVOS pode ultrapassar as barreiras do tempo-espaço – entre escritura e recepção da obra – para continuar a se atualizar. Daí, talvez, pode-se explicar as afirmações de Zumthor sobre a leitura da poesia. À medida que o corpo do autor foi ativado durante a escrita, o texto conterà um movimento corporal virtual, que ao ser confrontado com o corpo do leitor, será atualizado pela leitura. Nesse caso há uma continuação entre o momento de concepção da obra e o momento de recepção dela, mesmo que essa continuidade seja invisível. Há um fluxo que, iniciado no momento da escrita, transbordará para o instante da leitura.

Na base da transmissão dessa corrente de movimento está, portanto, mesmo que implicitamente, o corpo – ou a conexão invisível entre os organismos e as peles dos animais que somos. Nesse aspecto podemos, mais uma vez, lembrar de Artaud que em seus escritos não deixava de considerar que a recepção da poesia poderia se dar pela ressonância da vibração corporal entre aquele que recita e aquele que ouve o texto: “No momento em que eu recito um poema, não é para ser aplaudido, mas para sentir os corpos de homens e mulheres, digo *corpos*, tremer e se deslocar (...)”⁷ (ARTAUD, 2003, p. 19, tradução nossa).

[Afinal, não seriam esses os fluxos conjugados sobre os quais fala Deleuze? “Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos (...) Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição” (DELEUZE, 1998, p. 41)].

Como afirmaria Dominique Rabaté, no final de seu livro *Gestes Lyriques* (2012), na análise que faz da obra do poeta Olivier Cadiot: estamos, enquanto corpos, “sozinhos juntos”. Somos “*um* corpo, um corpo no meio de outros semelhantes e diferentes, e capaz de comover e de tocar outros corpos, capaz de estar sozinho com todos eles” (RABATÉ, 2013, p. 226, tradução nossa)⁸. Nesse sentido, a experiência da recepção desse tipo de obra não será apenas contemplativa, mas ativa e física – exatamente como já considerava Zumthor ao analisar o leitor da poesia.

⁷ “Lorsque je récite un poème, ce n’est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d’hommes et de femmes, je dis *des corps*, trembler et virer (...)” (ARTAUD, 2003, p. 19).

⁸ “*un* corps, un corps parmi d’autres semblables et différents, et capable d’émouvoir et de toucher d’autres corps, capable d’être seul ensemble avec eu tous.” (RABATÉ, 2013, p. 226).

Ainda segundo Rabaté é nesse sentido que a poesia moderna, a partir de Baudelaire, constitui-se enquanto “gesto lírico”, pois ao liberar-se das amarras dos modelos pré-concebidos de versos, rimas e estrofes, esses poemas canalizam um movimento iniciado pelo autor. São textos, portanto, que efetuam gestos: “o poema se torna a expressão de um gesto que o funda e que o reinventa, no entanto, na mesma medida, como em uma fita de Möbius”⁹ (RABATÉ, 2013, p. 19, tradução nossa).

Podemos considerar, assim, que ao traçar linhas de fuga o escritor-experimentador efetua um gesto que se mantém presente, de forma virtual, na textualidade. Tal virtualidade será, então, atualizada a cada leitura, o leitor tornando-se, assim, um repetidor do gesto inaugural. “O gesto realizado pelo texto poético não é apenas aquele que descreve o escritor, caso ele consiga. Ele torna-se também o gesto do leitor ou do ouvinte”¹⁰ (RABATÉ, 2013, p. 12, tradução nossa). Não se trata, portanto, de uma simples imitação, mas uma repetição, uma reativação do gesto, que, em outro corpo, encontrará uma forma inédita. Como explica Jean-Frédéric Chevallier sobre o conceito de repetição em Deleuze:

O sentido da repetição indica o sentido da vida – e a esse último é necessário procurar para além da estética e do Idêntico. É necessário que a repetição avance, faça avançar, crie algo novo. (...) Depende de uma repetição “o prazer em se rejubilar”, pois, adotando essa repetição em um movimento à frente, desejando-a, é a vida mesmo, o movimento da vida, que adotamos, que aceitamos, que afirmamos.¹¹ (CHEVALLIER, 2015, p. 38-39, tradução nossa)

Na repetição do gesto inaugural pela leitura ou audição do texto, o gesto seria “mais o ajuste de uma experiência singular a uma outra singularidade”¹² (RABATÉ, 2013, p. 12, tradução nossa), assim, como explica o autor, a repetição de um gesto seria “como se nós nos colocássemos nos rastros de um movimento que carrega a mesma dinâmica e, às vezes, o mesmo clima afetivo” (RABATÉ, 2013, p. 12, tradução nossa).

⁹ “Le poème devient l’expression même d’un geste qui le fonde et qui l’invente pourtant à mesure, comme dans un anneau de Möbius.” (RABATÉ, 2013, p. 19).

¹⁰ “Le geste qu’accomplit le texte poétique n’est pas seulement celui que décrit, s’il réussit, l’écrivain il dévient aussi celui du lecteur ou de l’auditeur.” (RABATÉ, 2013, p.12).

¹¹ “Le sens de la répétition indique le sens de la vie – et ce dernier, il faut le chercher au-delà de l’esthétique et de l’Identique. Il faut que la répétition avance, fasse avancer, crée du nouveau. (...) Il y va d’une répétition “dont on a plaisir à se réjouir”, car, en adoptant cette répétition en avant, en la *voulant*, c’est la vie même, le mouvement de la vie, que l’on adopte, que l’on accepte, que l’on affirme.” (CHEVALLIER, 2015, p. 38-39).

¹² “C’est plutôt l’ajustement d’une expérience singulière à une autre. (...) comme si nous nous remettions dans les traces d’un mouvement qui porte la même dynamique, et parfois le même climat affectif.” (RABATÉ, 2013, p.12).

Nesse sentido esse texto seria transmissor de um movimento. Tal movimento não seria aleatório, mas possuiria uma íntima relação com o movimento iniciado no momento de criação da obra, isto é, nesse processo de escrita perform-ATIVA.

Vale ressaltar que consideramos o movimento externo do escritor como propulsor de um movimento interno nesse mesmo escritor e, posteriormente, no leitor da obra. Tal qual propõe Deleuze e explica Jean-Frédéric Chevallier: “trata-se de mover para comover (...) o *movimento real* como aquele que *realmente* nos move”¹³ (CHEVALLIER, 2015, p. 26-27, tradução nossa).

Poderíamos, assim, concluir que se por um lado os textos criados por escritas perform-ATIVAS são resultantes de uma prática que mobiliza o corpo – do *mover* para *comover* – por outro lado elas também atualizarão esse movimento no momento de sua recepção, aqui, talvez, pode-se mudar o sentido dos fatores e dizer-se que se trata do *comover* para *mover*.

Portanto, se essas escritas são resultados de deslocamentos e errâncias elas não deixam de ser, tampouco, um convite ao leitor, para que ele próprio coloque-se em movimento. Como diria André Breton em seu livro *Nadja*, escrito a partir de suas deambulações por Paris: “Espero, de todo modo, que a apresentação de uma série de observações dessa ordem e da que se segue seja de natureza a precipitar alguns homens na rua (...)” (BRETON, 2007, p. 102).

REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. **Pour en finir avec le jugement de dieu**. Paris: Gallimard, 2003.

BRETON, A. **Nadja**. São Paulo: CosacNaify, Éditions Gallimard, 2007.

CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como práxia estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.

CHEVALLIER, J-F. **Deleuze et le théâtre** – rompre avec la représentation. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2015.

DELEUZE, G.; PARNET, C.. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

FOUCAULT, M. A escrita de si, In: **Ditos e escritos V** – ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

¹³ “ Il s’agit de mouvoir pour émouvoir (...) le *mouvement réel* comme celui qui *réellement* nous *meut*.” (CHEVALLIER, 2015, p. 26-27).

GROS, F. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

LE BRETON, D. **Anthropologie du corps et modernité**. Paris: PUF, 1990.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. Covilhã, Universidade da Beira, 2008. Disponível em:
<http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_ecce_homo.pdf>. Acesso em: 25
abr. 2018.

QUILICI, C.S. **As técnicas de si e a experimentação artística**. In: ILINX – A Revista
do Lume, n.2, Campinas: Unicamp, periódico digital, 2012. Disponível
em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/171/163>>
. Acesso em : 25 abr. 2018.

RABATÉ, D. **Gestes Lyriques**. Mayenne: Éditions Corti, 2013.

ROUSSEAU, JJ. **Os Devaneios do caminhante solitário**. Tradução de Fúlvia Maria
Moretto. Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

VIGARELLO, G. **Le sentiment de soi**. Paris: Seuil, 2014.

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

[Recebido: 30 maio 2017 – Aceito: 30 junho 2017]