



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
GRADUAÇÃO EM LETRAS PORTUGUÊS

Lara Andressa da Silva Carvalho

**COREOGRAFIA DA ESCRITA:
A PERFORMANCE NO CORPO-TEXTO DE ALINE BEI**

Brasília
2023

Lara Andressa da Silva Carvalho

**COREOGRAFIA DA ESCRITA:
A PERFORMANCE NO CORPO-TEXTO DE ALINE BEI**

Trabalho apresentado como requisito para a obtenção do título de licenciatura do curso de Letras Português e Respectiva Literatura da Universidade de Brasília. Orientador: Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

Brasília
2023

À minha avó, que vivenciou a coreografia da vida em sua totalidade.

*olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue nas gengivas*

(Ana Cristina Cesar)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer o meu professor de Literatura do Ensino Médio, Luciano Lourenço, que facilitou os meus caminhos dentro da literatura e apresentou para mim um grande amor chamado Clarice Lispector.

Agradeço aos meus orientadores da graduação, Patricia Nakagome e Piero Eyben, pela abertura de espaço e de incentivo em todas as disciplinas e projetos realizados durante a graduação, além de terem me apresentado para as inúmeras possibilidades de engendramento da literatura, tanto em sala de aula quanto em nosso íntimo, para a compreensão de um espaço de acolhimento e de luta.

Agradeço aos meus pais por me inserirem e me apoiarem, desde criança, no caminho da literatura.

Agradeço às possibilidades do Centro Acadêmico de Letras, local onde encontrei espaços de escuta, de acolhimento, de trocas literárias e construções de projetos como o Clube de Leitura Caliandra e a Gestão do CALET, as quais ecoam fortemente ainda hoje.

Por fim, agradeço aos encontros feitos no murinho do icc sul da UnB, onde pude conhecer e construir elos fortes que perdurarão como Julia, Leona, Rafaela, Laís, Felipe e Sam. Dentro dessa rede de amizades, agradeço, também, à minha amiga de infância, Nathalia, que me acompanha há mais de 10 anos nesta jornada.

RESUMO

A presente pesquisa é uma continuidade de um artigo produzido durante a Iniciação Científica (PIBIC 2021 - 2022) ao qual foi analisada a escrita de Aline Bei sob o viés da conceituação do “Direito ao Grito” de Clarice Lispector. Contudo, aqui iremos abordar unicamente a obra de Aline Bei, por meio da ideia de subversão da escrita em prosa e do entendimento do texto enquanto um corpo repleto de cisões. Para tanto, partimos das obras *O Peso do Pássaro Morto* (2017) e *Pequena Coreografia do Adeus* (2021) a fim de analisar o movimento da escrita enquanto corpo dentro da matriz da performance no espaço-tempo narrativo, uma vez que o modo como está representado está relacionado à ontologia e à temporalidade das personagens-narradoras, entremeando os gritos, os sussurros e os silêncios expressos de modo gráfico ao longo de ambas as obras. Assim, o movimento da escrita enquanto corpo e do corpo sendo transposto para a escrita, é um movimento dicotômico e dialógico que permeia toda a pesquisa.

Palavras-Chave: Aline Bei, Performance, Corpo, Escrita

ABSTRACT

This research is a continuation of an article produced during the Scientific Initiation (PIBIC 2021 - 2022) to which Aline Bei's writing was conducted under the bias of the conceptualization of Clarice Lispector's "Right to Scream". However, here we will exclusively approach the work of Aline Bei, through the idea of subverting prose writing and understanding the text as a body full of divisions. To do so, we start from the works *O Peso do Pássaro Morto* (2017) and *Pequena Coreografia do Adeus* (2021) in order to analyze the movement of writing as a body within the matrix of choreography in the narrative space-time, since the way it is represented is related to the ontology and temporality of the narrator-characters, interspersing the screams, whispers and silences expressed graphically throughout both works. Thus, the movement of writing as a body and of the body being transposed into writing is a dichotomous and dialogic movement that permeates the entire research.

Keywords: Aline Bei, Performance, Body, Writing

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
PARTE 1	
1. ESCRITA PERFORMÁTICA.....	09
1.1 Corpo-Texto.....	13
1.2 Subversão da Prosa	18
1.3 O Silêncio.....	23
PARTE 2	
1. A ONTOLOGIA DAS PERSONAGENS-NARRADORAS	27
2. TEMPO E MEMÓRIA	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37

INTRODUÇÃO

Aline Bei surge enquanto uma escritora experimental na oficina de escrita ministrada pelo pernambucano Marcelino Freire¹, onde nasceu o seu primeiro livro *O Peso do Pássaro Morto* (2017), seguido, posteriormente, pela publicação de *Pequena Coreografia do Adeus* (2021). Ambas as obras possuem a mesma proposta estética, com uma escrita que busca subverter a noção clássica de prosa com um texto quebrado pois, como aponta Meléndez, o discurso performático “tenta rebelar-se contra a visão fechada do texto” (2001, p. 542 apud RAVETTI, 2003, p. 41), sem uma continuação completa na página, utilizando a estrutura repleta de cisões, mas que ainda assim não possui a necessidade de uma leitura ritmada como requer a poesia.

A autora utiliza o papel como uma espécie de faca a fim de alcançar duas questões: inquietar o leitor e cortar o corpo textual, com o objetivo de sangrar esses dois objetos centrais, tal como Ana Cristina Cesar evidencia em seu poema: “olho muito tempo o corpo de um poema/até perder de vista o que não seja corpo/e sentir separado dentre os dentes/um filete de sangue nas gengivas.” (CESAR, 2016, p. 63)

Assim, o entendimento do texto enquanto subversão da escrita, sobretudo na literatura contemporânea, está presente nas obras de Aline Bei em três viés centrais: corpo, tempo e memória. Para tanto, sua literatura não segue os pressupostos dos romances conhecidos como *roman à l'eau de rose*, uma vez que ela segue a ideia de escrita enquanto um agente paciente que sofre a ação do corte em sua estrutura por parte do escritor, em uma decisão (de-cisão) consciente a fim de retirar o leitor da zona de conforto, fazendo-o adentrar no espaço da escrita performática por meio do corpo da escrita na folha.

Este trabalho, portanto, está dividido em dois blocos. Em ambos proponho o entendimento do texto enquanto um corpo, inserido nas coreografias do espaço-tempo. No primeiro bloco, o foco está no entendimento da escrita enquanto performance, ou seja, de que modo a disposição do texto na folha pode implicar para que o sentido, o som e a linguagem se articulem de modo que possibilite um movimento da escrita enquanto corpo. Já no segundo bloco, busquei evidenciar os paralelos na construção do tempo e da memória, além da ontologia das personagens-narradoras dos dois romances publicados por Aline Bei até então.

¹ Marcelino Freire é um dos maiores influentes da literatura contemporânea, escritor comumente citado nas entrevistas de Aline Bei como um dos baluartes para o desenvolvimento de sua escrita

1. ESCRITA PERFORMÁTICA

O termo “performance” tem sua origem na França entre os anos 1930 e 1940, como aponta Zumthor (2014), e se estabeleceu mais fortemente no campo da dramaturgia, sobretudo partindo do entendimento dessa palavra enquanto um referente para quaisquer manifestações do corpo, tanto em ritos, como em danças ou em cantos e leituras, uma vez que é a expressividade prática de um povo ou de um indivíduo, regendo tempo, lugar e memória simultaneamente.

De acordo com Barthes (2007), a “escritura” é a máxima expressividade da língua devido ao conteúdo que é transmitido em um trabalho de deslocamento, sendo a maneira central de se pensar o fazer literário, sem se pautar numa ideia fixa da linguagem. Assim, possibilitando repensar o lugar da escrita e, sobretudo, da articulação do corpo diante do regime da linguagem em uma transitoriedade entre corpo-texto e corpo-antropológico.

A subversão da noção fixa de escrita, levando em consideração o seu papel político e social, abre espaço para o desenvolvimento de jogos de performance a partir do deslocamento da palavra e da postura corporal tanto do leitor, quanto das personagens e do autor, adicionando ao ato de escrever e de ler, sobretudo na leitura oralizada, uma posição de performance e, ao sujeito, de *performer*.

Assim, a performance está grafada nas produções por meio da expressão corporal, funcionando como uma força motriz em que os atos vitais transformam-se em representação identitária ao deslocar o foco da escrita para o corpo pois, como aponta Leda Maria, “a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se dava, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas” (2021, p. 36). Mas se a performance é corpo, em que medida a literatura enuncia esse lugar?

A dinâmica de inscrição do corpo antropológico no corpo textual é a ação central na escrita de Aline. Isso se dá pelo fato de que sua escrita baseia-se em sua experiência no teatro, com o trabalho realizado em palco com o seu próprio corpo e, assim, transforma o papel como *locus* para expressão corporal enquanto matéria poética e performática ao transferir a noção de corpo para as palavras.

O espaço da escrita performática torna-se, portanto, um espaço subjetivo de expansão da alteridade, tanto do leitor quanto de quem produz para uma compreensão do texto que envolve o lugar do corpo como ponto de partida, levando em consideração as significações estabelecidas pelo autor e pela alteridade - o leitor - , já que a performance pressupõe um

envolvimento do público com a arte, além de uma maior liberdade na construção, perpassando pontos de convergência, pois “na escrita performática os leitores são levados a construir seus próprios e delirantes paradigmas de vida” (RAVETTI, 2003, p. 34).

A escrita com um caráter subjetivo, que possui disseminação de possibilidades de leitura e da produção de significação do interlocutor, se faz presente a cada leitura particular, envolvendo o leitor com o próprio corpo (suas impressões, seus medos, seus desejos, suas referências) e com o corpo do texto. Aline Bei convida o leitor a ler seus textos em voz alta a fim de exprimir por meio do som as possíveis interpretações dos elementos gráficos de sua escrita, o que promove um papel ativo do leitor, com sua própria voz, sua respiração, seus sentidos e interpretações possíveis. Nesse contexto, Zumthor articula a questão da experiência empreendida por meio dos textos, com significações que consideram a individualidade do interlocutor, além do fato de que embora relacione a performance com a oralidade de textos poéticos, também há um paralelo com o elemento corporal e o texto em si, uma vez que: “O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos.” (2002, p. 28)

Portanto, a leitura enquanto experiência, sobretudo no que concerne às escritas performáticas, proporciona um atravessamento dos corpos, pois o texto afeta a alteridade diretamente ao construir significações e uma matéria poética ativa nos campos discursivos e não-discursivos. Já no que concerne a obra em si, a experimentação da linguagem é uma extensão da experiência e da composição cênica, fazendo com que ocorra uma simbiose entre as duas expressões performáticas diante das vivências e lembranças-cicatrizes de ambas as personagens-narradoras nas obras de Aline.

Em o *Peso do Pássaro Morto* (2017), o leitor é apresentado a uma narrativa intimista e entrecortada entre alguns dos anos mais traumáticos da vida de uma mulher que não possui nome, partindo dos 8 anos de idade e finalizando aos 52, quando ocorre sua inevitável morte. Uma narrativa agônica, marcada pelo abandono, sempre com uma estrutura gráfica de quebras nos sintagmas, bem como com um jogo de possibilidades com os elementos gráficos, como os espaços em branco e com as letras maiúsculas e minúsculas para ênfase, mas feitas de um modo mais simples se comparada com a segunda obra de Aline Bei.

Já em *Pequena Coreografia do Adeus* (2021), temos Júlia Manjuba Terra, desta vez uma protagonista com nome identificado, mas que ainda assim possui como tema central as perdas e os traumas acarretados, sobretudo, pelos problemas familiares. Acompanhamos Júlia desde o início da sua pré-adolescência, com o início da primeira menstruação e da separação dos pais, até o seu desenvolvimento enquanto uma artista já na fase adulta.

Narrativa também entremeada por uma construção performática da matéria da escrita, mas aqui de modo mais desenvolvido e com elementos novos, trazendo a perspectiva da dança ao lado da perspectiva da escrita, seguindo um ritmo semelhante ao que Leda Maria propõe nas performances: “Nessa gramática rítmica, os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais, simultânea que escondem as espacialidades também como giras desenhadas, coreografadas, cartografadas.” (LEDA, 2021, p. 81)

Portanto, a escrita de Aline Bei dobra-se sobre ela mesma, sobretudo por ser uma escrita com estética de rupturas, sendo passível de experimentações e de transitoriedade, uma vez que a sua intenção central é a quebra motivada pela estrutura, pelo ritmo e pela estética. Pode-se dizer, então, que há uma relação intrínseca entre os substantivos “cisão” e “decisão” (de-cisão), sendo cabível a análise em duas matrizes no âmbito semântico, pois embora o substantivo feminino “cisão”, do latim *scissio.onis*. possua o sentido de rompimento, e o substantivo feminino “decisão”, do francês *décision*, do latim *decisio.onis.*, possua o sentido de deliberação, escolha consciente, ambas as palavras encontram um ponto convergente ao colocar o ato da escrita em destaque, pois entende-se que a autora, intencionalmente, constrói as cisões na prosa, ou seja, há uma escolha, uma decisão consciente em recortar o corpo textual, como é possível analisar no seguinte trecho:

seu Luís é um velho sabido com cheiro de grama.
acho que o desodorante dele
é verde
e o corpo deve ter uns 100 anos de tanta ruga
na pele toda, um homem
tartaruga.

(BEI, 2017, p. 7)

Neste contexto narrativo, a autora insere o personagem Luís, o vizinho idoso da personagem-narradora ao qual ela nutria um grande afeto e o enxergava enquanto representação de figura paterna durante a infância. Sua apresentação inicia-se com uma frase simples e em prosa contínua, “seu Luís é um velho sabido com cheiro de grama”, seguido a isso, ocorre um recorte no corpo textual em um plano macro, perceptível de modo imediato aos olhos do leitor, pois além da quebra há um espaçamento maior a fim de alinhar verticalmente os sujeitos de ambas as orações “seu Luís” e (eu) “acho”. Seguido a isso, há outro corte mas, desta vez, no adjetivo “verde” acompanhado pelo verbo de ligação “é”,

visando a ênfase na possibilidade de seu desodorante ser, de fato, verde, a fim de construir uma relação semântica entre grama - verde.

Há, ainda, uma ideia de cisão e analogia transposta para a estrutura de duas palavras parecidas estruturalmente e foneticamente, não fosse pelo emprego do fonema velar nasal [n] e do fonema fricativo velar [x] em “tanta ruga” e “tartaruga”. Por fim, existe uma cisão entre o substantivo "homem" e o adjetivo "tartaruga", empregando ênfase ao adjetivo e, inclusive, com a cisão também ocorre a abertura de duplo sentido morfológico para a palavra "tartaruga", podendo ser um substantivo ou um adjetivo, dependendo da leitura empreendida.

Assim, levando em consideração que o texto poético possui um jogo entre os signos, nascido do imaginário do poeta e transformado pela representação estética para a construção do objeto textual, o escritor passa a ser uma espécie de *performer*, como Graciela Ravetti pontua:

Escreve-se como um performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real ‘indomável’ convocando os agenciamentos coletivos. (RAVETTI, 2003, p. 33.)

É uma escrita performática ao qual o leitor não apenas lê a obra, mas observa os elementos dispostos que reproduzem as perdas das protagonista-narradoras ao articular o corpo da escrita e os corpos dessas perdas por meio dos sinais gráficos que Blanchot (2011) denomina como “signos de espaço”, ou seja, o desenho da página apresentado na escrita por meio da pontuação, da acentuação e do ritmo.

na escola

em casa

na cozinha

perguntei pra minha mãe:

o que é morrer? (BEI, 2017, p. 20-21)

Nesta citação é possível perceber o modo como Aline Bei trabalha com o espaço da folha e os elementos que compõem a narrativa. Em primeiro plano, o que é passível de análise imediata, são os espaçamentos entre os versos que indicam os locais em que a protagonista esteve em períodos diferentes, ou seja, o espaço-tempo da obra. Além disso, o

último local, demarcado pelo advérbio de lugar “na cozinha”, é seguido por uma pergunta, de uma criança de 8 anos para a sua mãe durante o almoço, sobre o que é a morte, separada do verso acima, sem quebras de sintagmas e em itálico, a fim de indicar uma fala. Esse diálogo agônico irá introduzir o conceito de morte para a protagonista durante a sua infância e irá acompanhá-la ao longo de toda a narrativa.

Por outro lado, a constituição de campos vazios na obra, por meio da ausência de palavras, pressupõe uma problematização do espaço literário, uma vez que a linguagem ficcional interage com a impossibilidade da morte e a morte passa a ser compreendida enquanto razão, poder e objetivo, contudo, cria-se um paradoxo pois no discurso literário não há morte enquanto existe a produtividade da palavra, segundo Blanchot (1997).

Portanto, a priorização no modo como as palavras estão dispostas na página suscitam uma forma de pensar a escrita enquanto um lugar permeável para enunciar impressões corporais e ontológicas, de entendimento de si e do outro, sobre a matéria poética, pois como aborda Merleau - Ponty “É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo ‘coisas’.” (2011, p. 253). Isso se dá pelo fato de que a linguagem está entremeadada entre esses dois corpos, o da alteridade e do “eu”, em uma subjetividade múltipla que permite o aparecimento de novos gestos e vozes na compreensão do espaço narrativo.

1.1 Corpo-Texto

As narrativas de Aline Bei partem de pontos semelhantes que evocam a questão da corporeidade, pois enquanto em *O Peso do Pássaro Morto* (2017) a narrativa nasce do sangue do abuso, da morte, do corpo fragmentado, em *Pequena Coreografia do Adeus* (2021) a narrativa nasce da violência, do sangue menstrual, dos movimentos performáticos do corpo. Fato que leva os dois textos a uma simbiose tanto na forma quanto no conteúdo da escrita.

Assim, o corpo está no centro da narrativa, corpos frágeis e marcados por perdas. Temos, então, no primeiro livro, a imagem do corpo do pássaro, o corpo dilacerado de Carla, o corpo-tartaruga de Seu Luís, o corpo violentado da personagem principal, o corpo do cachorro Vento sem materialidade após sua morte, enquanto que no segundo livro temos o corpo violetando de Júlia, sobretudo pela mãe.

Para tanto, surge o questionamento: é possível inscrever o corpo antropomórfico no corpo da escrita? O corpo na escrita de Aline é construído como um corpo de palavras, um corpo performático na folha do livro, ressaltando o sujeito na própria escrita, com sua subjetividade e marcas da dimensão das ações possíveis, pois os movimentos físicos e

emocionais são o ponto de partida, tendo em vista o escopo central da performance está enfocado na questão corporal e, aqui, mais precisamente no corpo da escrita. Desse modo, podemos notar como a autora utiliza o espaço do papel enquanto *locus* para a manifestação de um corpo-texto.

a Madame me repreendeu
severamente, estava Áspera.

começou a Dançar me mostrando o caminho

- vê
como faço.

! ^ |\| !

(BEI, 2021, p. 142 e 143)

A personagem Júlia Terra está em uma aula de balé e no que tange às questões gráficas, sua professora, Madame, possui uma demarcação com letra maiúscula, mas nesta obra os nomes próprios são todos grafados como a gramática normativa requer - ao contrário do que ocorre em *O Peso do Pássaro Morto* (2017), pois a representação dos nomes nesta obra possui uma grande importância para a constituição da narrativa. Em contrapartida, o adjetivo “Áspera” e o verbo “Dançar” também estão com as iniciais maiúsculas, mas para indicação de intensidade, empregando um valor maior.

Além disso, há uma disposição dos sintagmas de modo mais espaçado na folha, remetendo às pausas entre uma ação e outra, além do fato de que a frase “começou a Dançar me mostrando o caminho” está centralizada em conjunto com os signos dos movimentos realizados para articular na folha a visão de Júlia do palco, com a Madame sempre centralizada, fazendo com que os olhos do leitor percorram a página de modo a acompanhar a dinâmica da aula de balé.

Já no que tange ao diálogo, sempre será apresentado na folha em itálico, iniciando na margem esquerda da folha e nas falas deste trecho há um corte entre as orações “vê” e “como faço”, para exprimir maior ênfase no ato de ver a ação da professora. Por fim, os signos gráficos ! ^ |\| ! buscam representar o movimento de balé realizado por Madame, ou seja, é uma inscrição dos movimentos do corpo da personagem no corpo da escrita.

Uma técnica semelhante pode ser analisada no trecho em que seu pai, Sérgio, quase morre engasgado com uma azeitona. Nesse cenário, após desengasgar, o pai deita no chão e surge a narração de Júlia sobre o modo como estava a camisa dele e, logo após, travessões espaçados divergentemente, a fim de representar o movimento de engatinho de Júlia até o seu pai imóvel, com o verbo “engatinhar” em uma fonte gráfica menor do que o restante do texto, como se realizasse essa ação de modo silencioso, sem intenção de chamar atenção.

Ainda nesse contexto, há a disposição das palavras na folha que representam, como na cena do balé, a disposição dos corpos no ambiente, movimentando Júlia da esquerda para a direita, onde está seu pai, representado com o pronome Ele em inicial maiúscula e com uma ruptura no sintagma “me aninhei ao seu corpo”, pois apesar de ter se aproximado do corpo de seu pai, ainda assim está distante de Júlia no sentido afetivo, fato expresso pelo espaçamento à esquerda do sintagma “ao seu corpo”, que também gera um destaque sobre o pai.

até que meu pai se estirou no chão.
os botões de sua camisa
estavam abertos

— — — — — — — engatinhei

até Ele
me aninhei
ao seu corpo

(BEI, 2021, p. 89)

Somos, então, impulsionados para uma espécie de escrita sinestésica, pois ela se articula de acordo com os sentimentos das personagens e de sua temporalidade, uma vez que as performances na página do livro de Aline Bei seguem a lógica de entremear os gritos com os sussurros e os silêncios, o que possibilita, de fato, uma organização das palavras no papel assemelhando-se a uma performance coreografada.

Nota-se que a personagem é articulada na página do livro como uma atriz em um palco e a autora se preocupa com sua movimentação nesse espaço de acordo com a dinâmica, a respiração e a ontologia das personagens, possibilitando que encontremos diversas performances de tempo, espaço, recolhimentos e sentimentos, todas empregadas nas páginas do livro, fato que ocasiona uma leitura que extrapola a história, uma vez que a intensidade da escrita se manifesta no paradoxo da busca pelo grito e pela presença do silêncio no uso das

ferramentas da linguagem que são construídas pela autora e interpretadas por aqueles que leem suas obras.

Nesse sentido, é possível analisar, inclusive, as divergências de escrita entre uma obra e outra, uma vez que em *O Peso do Pássaro Morto* (2017) há uma ênfase maior na disposição das palavras na página mas, principalmente, do uso das letras maiúsculas e minúsculas pelo fato de que a representação das palavras, sobretudo dos substantivos próprios, serem um dos principais enfoques na escrita desse livro, pois refere-se ao modo como o Outro afeta o íntimo da personagem. Isso pode ser analisado no cenário em que a personagem-narradora está brincando de esconde-esconde com sua amiga Clara, quando ambas tinham 8 anos de idade:

no pátio
eu brincava de esconde-
esconde com a
Carla, contava até 30 e usava sempre o mesmo
Pinheiro para apoiar o braço,
eu não roubava nadinha e a carla
se escondia tão Sumida que
às vezes
batia o sino fim de recreio comigo sem achar
a minha amiga, [...]
(BEI, 2017, p. 16)

A cisão no corpo da prosa é bem marcada, em primeiro plano há a ênfase na ambientação, “no pátio”, seguido do pronome pessoal reto “eu” e do verbo “brincar” que está conjugado no pretérito imperfeito como os demais verbos deste trecho (“contava”, “roubava”, “escondia”). Além disso, o substantivo esconde-esconde está separado a fim de individualizar o ato de esconder em uma cisão, que envolve os dois corpos que estão participando da brincadeira. Seguido a isso, o substantivo próprio “Carla” está expresso com letra maiúscula para enfatizar o fato de que a brincadeira não era com um desconhecido, mas com uma amiga próxima e fruto de afeto para a personagem-narradora, motivo que diferente quando analisamos o substantivo Pinheiro, que está sendo apresentado desta forma pois é um objeto importante para o cenário da brincadeira.

Na sexta linha, em contrapartida, o nome de Carla aparece com letra minúscula em detrimento do adjetivo Sumida, a fim de construir um contraste entre ambas as palavras, uma vez que o ato dela sumir se sobressai nesse contexto, sobretudo quando levado em conta que

a personagem está apresentando uma memória de sua infância e que esse sumiço, mais tarde, será uma prerrogativa para a morte de sua amiga.

Em *Pequena Coreografia do Adeus* (2021), por outro lado, a ênfase está presente na representação do corpo físico da personagem e de suas emoções no corpo do texto, pois a inserção de elementos como travessão, colchetes, fontes maiores e menores, além de um trabalho maior com o espaço em branco, possibilita o deslocamento do corpo da personagem de modo que fique visível ao leitor no próprio corpo do texto.

na terceira-feira que encerrou meu ciclo

]

coloquei o corpo atrás da porta pela última vez.

esperei as Vozes
no escuro

(BEI, 2021, p. 147)

Neste trecho, Aline utiliza um único colchete como elemento gráfico a fim de dispor o corpo de Júlia Terra no corpo do texto, apresentando quase que plasticamente para o leitor o ato da personagem se esconder atrás de uma porta e, atrelado a isso, há a diminuição no tamanho da fonte da letra, o que expressa a ideia de uma ação escondida, sussurrada dentro da narrativa. Os espaços em branco suscitam o espaço-tempo da narrativa, os vácuos entre uma ação e outra (“encerrou meu ciclo”, “coloquei o corpo”, “esperei as Vozes”). Por fim, há apenas uma palavra com letra maiúscula, o substantivo Vozes, pois o seu objetivo central era escutar atrás da porta o que outras personagens falavam sobre ela e o substantivo “escuro” sofre a cisão no texto visando, também, enfatizar a ambientação.

É evidente, portanto, o percurso estabelecido no corpo do texto para a construção de uma matéria performática que coloca em evidência a dimensão sensível e plástica da linguagem, priorizando o modo como as palavras estão dispostas na página e influenciando diretamente a semântica da narrativa.

1.2 Subversão da Prosa

As obras de Aline Bei possuem um contraste na escrita devido ao fato de ser uma prosa repleta de cisões e por não seguirem um rigor métrico-sintático, uma vez que seguem ritmos orgânicos que levam em consideração a subjetividade do espaço narrativo, além da ontologia das personagens. Então como caracterizar sua escrita em termos estéticos?

Em primeiro plano, é necessário retomar a escrita de franceses como Baudelaire que, apesar de ser caracterizado como alguém que “escreve uma poesia mais clássica, realista, inclinada a fortes efeitos teatrais e satíricos, mais do que ele talvez estivesse disposto a admitir” (BERARDINELLI, 2007, p. 50), migrou para uma escrita inclinada para a prosa poética, com seus poemas em prosa em *Spleen de Paris - petits poems in prose* (1998), uma vez que a prosa atuaria para a estruturação de um discurso que sustentaria a poesia, pois a narrativa poética leva em consideração as características descritivas do romance em consonância com a linguagem da poesia.

No Brasil, por outro lado, Clarice Lispector mantém em sua escrita a prosa poética como uma das principais características estéticas, alcançando sua magnitude em *Paixão Segundo G.H* (2009), com o uso de uma linguagem envolta pelo traço polissêmico e pela subjetividade do tempo-espaço narrativo, além do fato de existirem retornos do discurso para si mesma, em uma manifestação de dois gumes: antropológico e poético.

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que empresta do poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve levar em conta, ao mesmo tempo, as técnicas de descrição do romance e as do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. (TADÍE, 1978, p. 7 tradução ALONSO, 2013, p.45)²

Já no que tange ao cenário contemporâneo da poesia francesa, Jean-Marie Gleize surge com a escrita que ele nomeou como “prosa em prosa”, a pós-poesia, caracterizada por ser uma escrita experimental com processos de montagem que não estão atrelados à

² Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème.

estruturação da poesia, em versos, encaminhando-se mais à prosa propriamente dita, ainda que não siga a estruturação clássica.

Para compreender a dicotomia entre prosa e poesia, Gleize propôs uma visão entre o cão e o gato como uma analogia às imagens presentes nas obras *Les fleurs du mal* (1991) e *Spleen de Paris - petits poems in prose* (1998), respectivamente, pois enquanto o gato é uma figura atrelada aos aspectos líricos da poesia, o cão representa o prosaísmo de Baudelaire. Sendo assim, a prosa se articularia enquanto uma espécie de espelho da realidade, presente na figura de um animal que viveu na pobreza.

Ainda nesse contexto, Derrida em *O animal que logo sou* (2002) expõe o fato de que, “o pensamento animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, em essência, teve de privar” (p. 22), em uma espécie de transposição do corpo do poeta e desnudamento do fazer literário, ao apresentar o lado que vai para além do antropomórfico. Desse modo, Gleize defende o rompimento com a prosa em detrimento da poesia, o cão que está relegado à realidade, que é transposta para a estruturação do texto, já que a prosa “não é um instrumento do informe na regularidade do verso: é mistura e dissonância de tons, energia intelectual.” (BERARDINELLI, 2007, p. 44)

Assim, Aline Bei está alinhada mais com a pós-poesia do que com a prosa poética, sobretudo devido ao caráter de representação da realidade, em um espaço demiúrgico, por meio de uma produção contemporânea experimental de subversão da escrita prosaica sem se prender a pressupostos estruturais da estética literária, como o modelo descrito por Milaneze (2015, p. 20):

Uma prosa não ritmada e não rimada se transforma em uma ‘simples’ prosa, desprovida de prosódia, de imagens, de comparações e de metáforas; por isto, o pós-poeta reescreve a frase baudelairiana: “qui de nous n’a pas rêvé d’une prose? D’une prose non re-poétisée par l’image, sans comparaison ni métaphore, d’une prose ‘très prose’, comme dit Flaubert dans une lettre à Louise Colet, d’une ‘prose en proses’, comme je suggère qu’on dise [...]” (GLEIZE, 1996b, s.p., grifo nosso)

Contudo, ainda que seu texto possua uma estruturação com cesuras, ainda existem momentos da narrativa em que nos deparamos com uma escrita uniforme, dentro dos padrões da prosa, como no caso dos enxertos de diários ou de cartas, mas também em contextos de descrições de ações ou de características de determinado objeto ou indivíduo:

que conselho

a senhora daria
para alguém que é o fruto

de um amor devastado
me conte!

como eram seus pais Madame. amáveis? na sua Dança
que é dona de qualquer espaço dá para ter uma boa noção
dos pais que a senhora teve, eles devem ter sido incríveis.
(BEI, 2021, p.144)

Neste trecho, o leitor se depara com um sentimento de incredulidade e revolta por parte da narradora, uma vez que compara sua dança com a de Madame e entende o fracasso como o resultado de uma família desestruturada, recaindo no questionando e no pedido de conselho para uma pessoa que não foi “fruto de um amor devastado”. Sintomaticamente, a questão do abandono torna-se o tema central deste trecho, imagens são evocadas a fim de construir uma base de representação da ânsia pelo Outro.

A primeira estruturação do texto inicia-se com a conjunção explicativa “que” a fim de introduzir uma pergunta, contudo, a oração está invertida, pois o objeto direto “que conselho” vinculado ao verbo “daria” surge em primeiro plano e com um espaço em branco entre as quebras de sintagmas, a fim de promover uma ênfase no substantivo “conselho”. Além disso, o substantivo “fruto” surge na terceira linha acompanhado pelo artigo definido “o”, pois é um fruto específico que, em contrapartida, vincula-se ao pronome indefinido “alguém”, não especificando a fonte que receberia o conselho.

Contudo, pelo fato de ser um fruto específico, suscitado pelo emprego do artigo definido, na quarta linha há uma definição para ele, “o fruto de um amor devastado”, mas há a cisão para suscitar a ênfase tanto no fruto quanto no amor devastado sendo seguidos, por fim, pela oração imperativa “me conte!”.

Seguindo-se a isso, há a estruturação da prosa corrida, como uma espécie de fluxo mais intenso de pensamentos, com rupturas na pontuação e com o uso de letras maiúsculas e minúsculas. Embora não possua as quebras, esta possui uma estrutura sintática semelhante como a sentença anterior, sendo expresso pelo início demarcado pelo “como”, uma conjunção explicativa, seguida pela inversão na ordem direta da frase e na subversão do uso regular da pontuação, com ausência do emprego da vírgula para separar o vocativo Madame, além do fato do emprego do ponto final que separa o adjetivo “amáveis” da oração “como

eram seus pais Madame.”, com o objetivo de isolar e promover mais ênfase ao adjetivo. Contudo, mesmo com o emprego do ponto final, a palavra seguinte, o pronome “no”, não inicia com letra maiúscula, uma vez que o uso das maiúsculas, para além dos substantivos próprios, busca dar ênfase nas demais palavras, como ocorre no caso do substantivo “Dança” e, por fim, após esta palavra a prosa segue a sua estrutura clássica.

É perceptível o fato de que em *Pequena Coreografia do Adeus* (2021), por possuir mais elementos gráficos sendo trabalhados no corpo do texto, entre um capítulo e outro há a demarcação de uma ruptura por meio de uma linha contínua na página, o que contribui para a ideia de um paradoxo, pois ao mesmo tempo que rompe o corpo do texto, também promove a ideia de continuidade, como a prosa requer. E, embora não contenham um discurso propriamente dito, é um elemento gráfico que pode ser comparado, inclusive, com o trecho “*Sensação parecida com o abraço da professora Cláudia, escrevi no diário dias depois*” (BEI, 2021, p. 37) pois, por ser a narrativa de um diário, está escrito da esquerda para a direita, preenchendo ambas as margens, como a prosa clássica pede.

Figura 1: A linha

**morei brevemente
entre as roupas
respirando lã
com dificuldade,**

***Sensação parecida com o abraço da professora Cláudia, escrevi
no diário dias depois.***

Fonte: BEI, 2021, p. 37

Já no que se refere à subversão do texto literário, Compagnon afirma que “a tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo da

tradição como totalidade” (1999, p. 34), ou seja, o sistema Aristotélico literário não se mantém de modo fixo dentro de uma lógica temporal, devido ao fato de que, organicamente, a literatura irá transmutar-se a cada obra, pois a dimensão do novo surge em consonância com a ruptura.

Contudo, há ainda um embate no entendimento da subversão pois, ao mesmo tempo que a escrita de Aline Bei demarca uma ruptura com a prosa nos termos clássicos, devido a utilização de processos de montagem com o uso das cisões textuais e dos elementos gráficos dispostos no corpo-texto, corroborando para o projeto pós-poético gleizeano, por outro lado o fato da autora visualizar o papel enquanto um palco de teatro não é um ato subversivo em sua natureza, pois corpo, palavra e espaço teatral não rompem paradigmas. Para Artaud, o teatro segue na contramão das forças alienantes do corpo, do espírito e, inclusive, do espetáculo, uma vez que o verdadeiro teatro criaria o vazio da representação, pois:

“O teatro não é esta parada cênica onde um mito se desenvolve virtual e simbolicamente, mas esse cadinho de fogo e carne verdadeira onde, anatomicamente, por pisoteamento de ossos, de membros e de sílabas, os corpos se refazem e o ato mítico de fazer um corpo se apresenta fisicamente e de modo natural.” (ARTAUD, 1948, p.15 apud DUMOULIÉ, 2010, p. 69)

Empreende-se, então, que o espaço teatral possui a crueldade e a violência da vida em seu âmago, enquanto que o ator é o centro das identificações ao mesmo tempo que encarna o não-lugar, o vazio da representação e do palco. Assim, o teatro da crueldade de Artaud não articula-se enquanto uma mimese pois, como aponta Derrida, “O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida na medida em que é irrepresentável. A vida é a origem não representativa da representação. (1969, p. 07, tradução nossa), isso se dá pelo fato de que a literatura enquanto representação não alcança níveis de transgressões, de instaurar algo novo capaz de transformar no rigor da palavra.

A experiência da transitoriedade nos limites da linguagem pressupõe escapar da determinação clássica da escrita, se reinventando continuamente, como ocorre no movimento sugerido por Foucault, em sua conferência intitulada *Literatura e Linguagem*, ao qual deixou claro o fato de que a transgressão é uma figura exemplar e paradigmática que está presente na literatura, sobretudo no que concerne a escrita que mantém, em si mesma, a subversão, como pontua Marco Alves (2013).

Assim, a subversão até atrelada de modo evidente na perspectiva da disposição dos elementos textuais na folha, mas não enquanto espaço teatral ou representativo, sobretudo ao

analisarmos aspectos como: a fronteira subjetiva entre a prosa e a poesia, a questão do texto enquanto corpo, o trabalho com temas densos como matéria poética, além do uso de elementos gráficos, letras maiúsculas e minúsculas, itálico, espaços em branco, corpo da escrita descontínuo e, até mesmo, a subversão das regras de acentuação.

1.3 O Silêncio

“É como se o silêncio soprasse na nuca da palavra”, comenta Aline Bei em uma mesa da Feira Literária de Paraty (Flip, 2022), pois sua escrita possui como um dos destaques os espaços em branco da narrativa enquanto matéria poética, atuando enquanto auxílio discursivo e estético, objetivando ser um aparato de transposição da semântica presente entre os sintagmas entrecortados, importante para o sistema linguístico e poético.

Assim, é aberta a possibilidade a atuação no campo dialético entre som e linguagem, pois o silêncio é uma forma discursiva e é uma base essencial para a constituição da estratégia artística. O silêncio não está empregado em um contexto discursivo unicamente para representar um vácuo, mas está empregado visando trazer um peso para as palavras, movimento que podemos encontrar na escrita de Aline Bei, uma vez que o silêncio manifesta-se para articular ideia de tempo, distância física e ênfase semântica:

[...] Todos têm a experiência de como as palavras, quando pontuadas por longos silêncios, adquirem maior peso – tornam-se quase palpáveis; ou de como, quando uma pessoa fala menos, começa-se a sentir mais plenamente a sua presença física em um espaço dado. O silêncio solapa o “discurso ruim”, pelo que se pretende dizer o discurso dissociado – dissociado do corpo (e, portanto, de sentimento), o discurso não organicamente informado pela presença sensória e particularidade concreta do locutor e pela ocasião individual para o emprego da linguagem. (SONTAG, 2015, p. 27).

. Em entrevista para #NaMiraArte1, canal *Arte1*, publicado na página do Facebook do canal³, Aline Bei afirma que “a voz da personagem teria que ser como o corpo dela, amadurecendo, a voz teria que ter uma pele e foi tentando trabalhar esse efeito, a voz é a pele”. Isso se dá pelo fato de que a forma como a palavra se manifesta, está atrelada diretamente com a entonação, a respiração e os gestos que são inscritos no corpo e transporte

³ <https://www.facebook.com/hashtag/namiraarte>

para a página nas fragmentados das frases, nos silêncios e na articulação entre as letras maiúsculas e minúsculas.

Portanto, diante da mortalidade e da dor, a voz narrativa representa o silêncio por intermédio dos elementos estéticos como espaços entre as letras ou entre as palavras e nas quebras de sintagmas, que articulam a expressividade do silêncio, além disso também há a expressão das letras minúsculas que apresentam para o leitor uma manifestação do recolhimento da personagem em si mesma, bem como de sentimentos como medo e tristeza, aos quais possibilitam, para quem lê, sentir o peso desse vazio. Como é possível analisar no trecho:

comecei a tirar a roupa
timidamente
tomara que a minha calcinha não esteja suja.
vesti a meia-calça
e o collant bem rápido, meus seios ainda eram
a espera pelos seios da minha mãe.

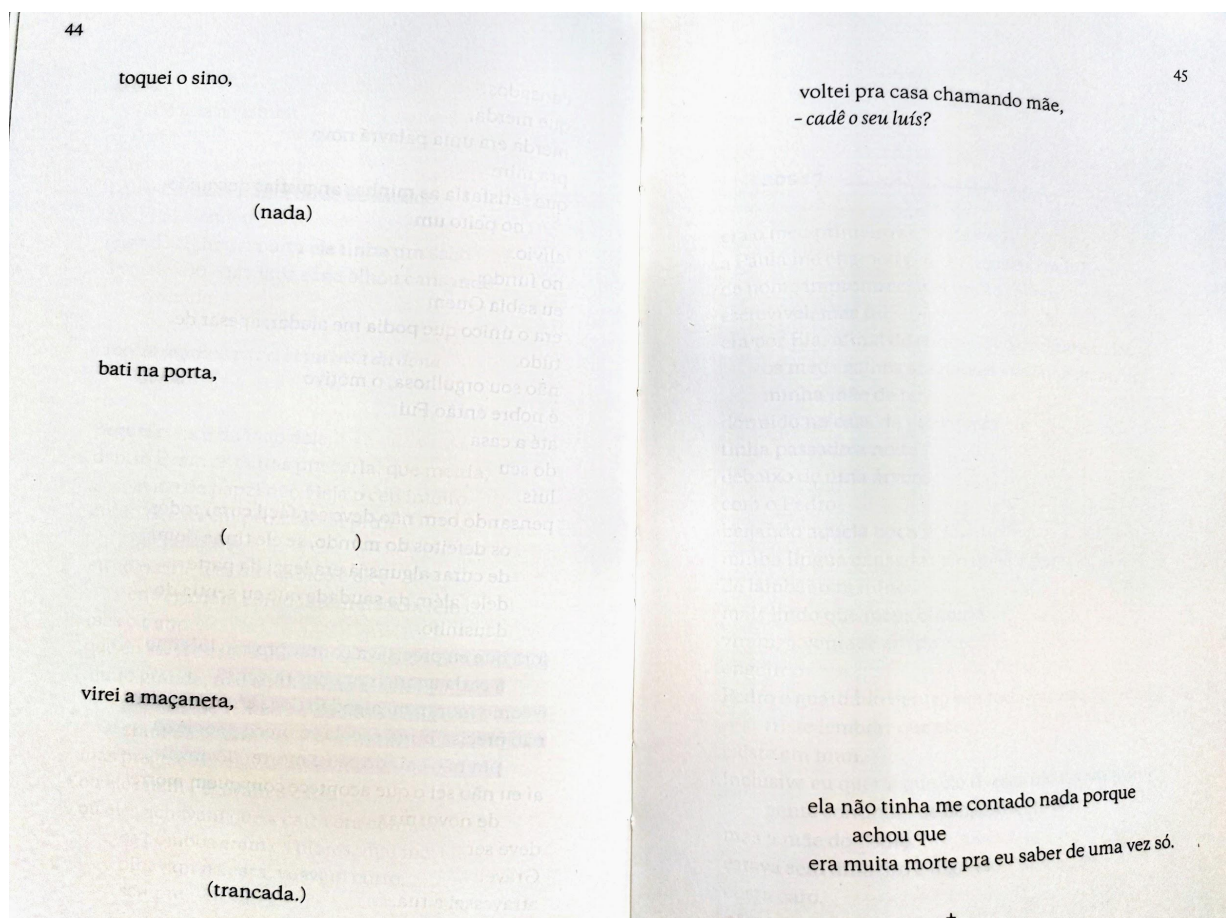
(BEI, 2021, p. 125)

O que se percebe neste contexto narrativo é a articulação do silêncio no sentido de distanciamento entre Júlia Terra e sua mãe, envolvendo a questão da afetividade, mas também da imagem materna e da referência feminina. Mesmo quando há a inserção de espaços em branco, ainda assim é um constituinte da linguagem, pois de modo correlacionado, há um “entre palavras” no ato prático da palavra e, na escrita de Aline, essa noção é articulada de modo intencional e com mais ênfase, uma vez que esse espaço é pensado e com uma extensão maior. Sendo assim, inda diante do silêncio, existe algo sendo enunciado, pois:

Como insistiu Cage: ‘Não existe o silêncio. Sempre há alguma coisa acontecendo que provoca o som’. (Cage descreveu como, mesmo numa câmara silenciosa, ainda ouvia dois sons: a batida de seu coração e o fluxo do sangue em suas têmporas). Da mesma forma, não existe o espaço vazio. Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo - quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas. (SONTAG, 2015, p. 17)

Ainda que exista o eco no corpo textual, há a provocação de significações e de reações ao leitor, uma vez que permeia uma provocação e uma intenção em detrimento dos espaços preenchidos por palavras. A linguagem, então, comporta de modo consonante a palavra e o silêncio, pois sem a existência dessa relação todo o sistema da linguagem entraria em colapso, devido a uma relação dialética e co-dependente, como aponta Merleau-Ponty (2002), mesmo em contextos sociais em que um sujeito não exprime qualquer som, é possível empreender um sentido em seus gestos e em seu silêncio, o mesmo pode ser vinculado à arte, como é possível analisar no seguinte contexto narrativo:

Figura 2: Os silêncios



Fonte: BEI, 2017, p. 44 e 45

É notório que neste corpo textual, o uso mais expressivo dos espaços em branco produz a noção de plasticidade da escrita pois, conforme a leitura vai se desenvolvendo de modo orgânico, os espaços em branco na folha constroem a ideia de temporalidade e de silenciamento diante da morte, uma espécie de prenúncio para o que está por vir. Assim, os ecos, produtos da cisão na prosa de Aline, manifestam-se nos vãos entre os sintagmas

entrecortados, além do uso da utilização de elementos gráficos, como é o caso dos parênteses, envolvendo vãos e palavras, expondo a dimensão do cenário agônico.

Um movimento semelhante ocorre em sua segunda obra mas, desta vez, não com um sentido relacionado à morte de alguém próximo, mas sim relacionado ao medo e à violência que parte da figura materna de Júlia Terra:

Figura 3: O esconderijo

resp
ira
baix
o,
Júlia, resp
ira
baix
o.

a dona Vera começou a me chamar.

será que
eu
consi
go
me
trans
form
ar
em
um
inset
o?

Júlia, Julia, Júlia, cada vez mais
Impaciente

com
asas,
pelo
amo
r de Deu

Fonte: BEI, 2021, p. 102 e 103

Neste trecho, o espaço em branco na folha é maior e as palavras estão dispostas de forma menos espalhada no corpo textual, ao contrário do que ocorre em *O Peso do Pássaro Morto* (2017), pois enquanto uma protagonista está procurando respostas diante da ideia da

morte, a outra protagonista está tentando se esconder da mãe. Devido a isso, a voz da personagem está posicionada apenas do lado direito da folha, suscitando um vácuo maior no corpo do texto e, em contrapartida, a ação e a voz da mãe está posicionada na margem oposta, com a intenção de situar na escrita a dinâmica entre os dois corpos das personagens no espaço da narrativa, além de demarcar o fato de que “a fala do outro não atravessa nosso silêncio, nada pode nos dar além de seus gestos” (MERLEAU - PONTY, 2002, p. 139). O silêncio, então, enquanto constituinte indissociável da linguagem e utilizado de modo intencional para a performance da palavra na página, delinea novas formas de experienciar o ato da leitura ao articular os corpos das personagens no corpo do texto.

PARTE 2

1. A ONTOLOGIA DAS PERSONAGENS-NARRADORAS

Ambas as obras, narradas em primeira pessoa, são compostas pelo lugar de partir e dos traumas vividos pelas personagens-narradoras, pois o lugar de reconhecimento de si parte desse espaço doloroso e repleto de violências, tanto físicas quanto psicológicas, construindo uma via crucis para ambas as personagens narradoras. Desse modo, a autora inicia a trajetória das personagens partindo da infância, uma vez que esse período compreende os traumas mais primitivos de um sujeito, além do fato de que, segundo Aline, em entrevista⁴ para o programa Provoca, da TV Cultura, “a infância é esse grande acontecimento de corpo com pouca linguagem para dar conta disso.”

Enquanto em sua primeira obra o leitor é inserido na narrativa dolorosa de uma personagem sem nome identificado, no período que compreende acontecimentos vividos dos 8 aos 52 anos de idade, momento final em que ocorre sua inevitável, e esperada, morte. Na segunda obra, em contrapartida, temos a trajetória de Júlia Manjuba Terra, de sua infância até a fase adulta, sendo uma narrativa contrária à narrativa agônica da primeira obra, pois visa uma esperança, ainda que pequena, após tantos traumas vivenciados dentro da própria família.

Logo, o espaço das narrativas de Aline Bei é caracterizado como demiúrgico, ou seja, pauta-se quase que inteiramente na reprodução do espaço interior do personagem, cada imagem e cada símbolo apresentados possuem uma ligação direta com aspectos da

⁴ Programa Provoca 2022: <https://youtu.be/FAfVlpwgGmw>

subjetividade do sujeito. Ao utilizar a primeira pessoa na obra, é aberta a possibilidade da preocupação de si, da inconcretude e da volubilidade da própria imagem, o existencial se sobrepõe e torna-se latente à medida que a estilística da escrita, de versos livres, é desenvolvida, sendo mais enfatizada em momentos traumáticos.

Nas obras de Aline Bei, os ciclos de violência e de abandono permeiam toda a construção ontológica das personagens. A violência pode ser analisada no corpo violentado, na solidão de uma gravidez indesejada, na ausência de afeto durante o crescimento de uma criança, no abandono paterno e recaem na tentativa de reencontro consigo mesma por meio do cachorro Vento, como é o caso da protagonista sem nome, ou por meio da arte, como é o caso de Júlia Terra.

A linguagem coloca em jogo os processos sociais e a ontologia das personagens, isso é perceptível pelo fato de que as representações gráficas no texto possuem uma relação direta com as impressões, experiências e questões pessoais das narradoras. Desse modo, a identidade passa a ser configurada por meio da enunciação individual de cada uma, além do fato de que a representação dos nomes, ou a ausência, incitam a inscrição de si mesmo e da alteridade na narrativa.

No que tange a construção das personagens, a autora parte inicialmente pelo nome, em *O Peso do Pássaro Morto* (2017), a personagem-narradora não possui qualquer identificação por meio do nome, o leitor vincula-se a ela apenas pelas suas lembranças-cicatrizes e pela metáfora do pássaro, pois apesar de pequena e frágil, tinha a possibilidade de força de vida, mas não conseguiu alcançar a sua totalidade. Além da ausência de um nome suscitar na ausência de uma existência, ainda que metafórica, também vincula-se ao fato de que não possuindo uma identificação é mais fácil a relação pessoal do leitor com a obra pois, como comenta Aline:

O nome não aparecia de jeito nenhum e, aos poucos, fui entendendo que era muito mais solitário ela não ser chamada nunca por ninguém, que isso a deixaria muito mais potente. Outra coisa é que o livro é em primeira pessoa, então isso, em um fluxo de consciência, iria trazer ao leitor a pele dela, que pode ser a sua ou a de qualquer pessoa. Qualquer um pode se colocar naquele lugar. A partir do momento em que não tem nome, ela é todo mundo e não é ninguém. Isso, para a narrativa, ajudava muito, sabe? Colocar um nome poderia afastar essa experiência. Se ela fosse a Mariana não poderia ser eu. E ela é qualquer uma de nós, todo mundo perde, todo mundo está nesse jogo.⁵

⁵ ibidem

Ainda nesse sentido, por existir uma grande significação para a representação dos nomes próprios, há uma divergência explícita no modo como os nomes de outros personagens são representados que possuem uma relação direta com o contexto e o modelo de relacionamento da personagem-narradora com os demais personagens. O nome de seu filho, Lucas, é apresentado em quase toda a obra com inicial minúscula, pois a ausência de afeto e a forma que ela o enxerga possuem uma relação direta com o estupro que provocou a gravidez, bem como a recusa pela maternidade. Em contrapartida, o nome de seu abusador, Pedro, é grafado com iniciais maiúsculas, o que representa o fato de ele possuir uma imposição de força sobre ela, ainda que anos após o abuso:

às vezes
penso que só lembrarei dessas 2 coisas pro resto da
vida, a minha mão na cara do lucas, a mão do
Pedro na minha cara,
a cara do lucas e a cara do
Pedro, acima de qualquer
memória. (BEI, 2017, p. 97)

Contudo, como a escrita de Aline Bei segue o fluxo psicológico da personagem, a grafia dos nomes não é contínua, o nome de seu filho passa a ser apresentado com inicial maiúscula quando se torna independente e prestes a se casar, já o nome de Pedro aparece com letras minúsculas em um diálogo com o seu filho, quando ele lhe pergunta sobre seu pai. Esse diálogo, inclusive, demarca bem a forma como a protagonista enxerga o núcleo familiar e o papel da paternidade e da maternidade:

– *como ele chamava, mãe?*
– *pedro.*
parei no posto, pra abastecer.

(BEI, 2017, p. 103)

Um movimento contrário ocorre em sua segunda obra, *Pequena Coreografia do Adeus* (2022), pois somos apresentados a uma personagem com nome e sobrenome, Júlia Manjuba Terra, e nesta obra a questão da representação dos substantivos próprios não possui a mesma importância como na primeira obra de Aline Bei, pois todos são representados como a gramática normativa requer: iniciais maiúsculas. Isso ocorre também pelo fato de que o

corpo da personagem é o elemento central, sobretudo pela sua relação com a dança e com a arte:

Por isso que eu criei esse nome “coreografia”, porque ela é uma artista, então ela se demora nessa coreografia, nessa despedida, e ainda assim tem o movimento que é artístico, tem uma certa beleza quando a gente olha de fora e tem também um peso de ser coreografado por ser muito pensado, por ser muito visto, ela mesma tem essa reflexão que ela se olha um pouco de cima, quando ela está vivendo isso mais velha também, quase como se ela não conseguisse ser absolutamente orgânica e natural, acho que tem muito a ver também com essa despedida e esse peso de partir.⁶

Júlia vivencia uma sucessão de violências e de abandonos estabelecidos desde a sua infância pelo fato de possuir uma mãe com o transtorno narcisista e ser relaxada ao abandono paterno, para suportar tamanha dor, passa a escrever em um diário, pois via na escrita uma forma de diminuir o peso das dores internas: "A minha mãe ele abandonou de uma vez, mas comigo é pior, ele fica me abandonando devagar" (BEI, 2021, p. 28). Um movimento semelhante ocorre em um cenário específico com a protagonista de *O Peso do Pássaro Morto* (2017) pois, ao não suportar a dor das perdas e de suas lembranças-cicatrices, opta por escrever cartas, primeiro para sua amiga Carla, que morreu quando ambas tinham 8 anos, segundo para uma tarefa da escola ao qual intitulou como “a cura não existe” e, por fim, que inicialmente seria endereçada para seu filho, mas que acaba sendo despejada em uma casa abandonada ao qual, posteriormente, viria a ser sua casa, sendo uma espécie de retorno para si mesma:

escrever eu consegui,
mas a carta eu
fiz morrer
numa casa com placa de aluga-se na rua mato dos
santos. passava por ela a caminho do trabalho
e minha vista grudava na velhice daquele lugar
que já deve ter visto tanto com paredes, minha
história seria só mais uma
pra casa guardar.
desci do ônibus com a carta no bolso.
joguei por debaixo do portão, o papel
estacionou no jardim
se alguém encontrar

⁶ Ibidem

saberá da minha história
sem saber quem eu sou.

(BEI, 2017, p. 101 e 102)

Este trecho evidencia o caráter de construção da própria imagem diante dos traumas, ainda que seja um espelhamento do corpo físico da personagem-narradora para o corpo do texto. É evidente que toda a estrutura está escrita com letras minúsculas, elencando o fato de que a personagem está em um processo de recolhimento em si mesma e não há qualquer ideia de ênfase, na questão tipográfica, pelo fato de estar em um local desconhecido, bem como na pouca importância que a personagem destina à carta.

Já no que tange à questão sintática, a primeira oração está na ordem indireta, com o objetivo de evidenciar o verbo “escrever” em detrimento do pronome pessoal do caso reto “eu”, contudo, na oração seguinte, que inicia-se com a conjunção adversativa “mas”, há a repetição desse mesmo pronome, o que deixa em evidência a própria personagem. É importante notar que os verbos “consegui” e “fiz”, que seguem o pronome “eu”, estão conjugados no pretérito perfeito, indicando uma ação que ocorreu no passado. Já no verso seguinte, há a ambientação do local em que a carta foi jogada, “numa casa com placa de aluga-se na rua matos dos/santos.”, sendo que o substantivo “santos” está separado do restante do nome da rua, a fim de adicionar ênfase à palavra, numa espécie de busca por salvação ou proteção, ainda que esteja expresso em letras minúsculas.

E, assim, continua sendo construído em uma prosa repleta de cisões, cada cisão sempre evidenciando aspectos importantes que necessitam de uma atenção individual, sobretudo nas primeiras palavras de cada linha dos sintagmas recortados, enfocando, principalmente, os verbos. Ainda nesse contexto, Earl Fitz, em *A Discourse of Silence* (1987), indica que o silêncio se configura como metáfora da incomunicabilidade, uma vez que advém do impulso das personagens em direção à autorrealização e ao autoconhecimento, fato que entremeia linguagem, silêncio e corpo.

A ontologia da personagem está presente na finalização do trecho com “joguei por debaixo do portão, o papel/ estacionou no jardim/ se alguém encontrar/ saberá da minha história/ sem saber quem eu sou.” o que constitui a noção de inscrição do sujeito no texto, sobretudo quando é uma escrita de si que, pois como aponta Merleau - Ponty: “O ‘eu’ que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas, ao contrário, como num aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro.” (2002, p. 32) Contudo, a noção de identidade presente no texto, torna-se subjetiva ao entrar em

contato com o Outro, o leitor, imbricando novas significações ao texto e, de fato, ocorrendo o que a protagonista previu, não saberão quem ela é. Assim, torna-se possível inferir a constituição da ontologia dos sujeitos por meio dos cenários apresentados, pois, enquanto seres diegéticos, analisam, expõem e articulam sua própria manifestação existencial, ainda que de modo recortado.

2. TEMPO E MEMÓRIA

A escrita articula-se enquanto lugar de expressão da memória por meio da subordinação da narração em detrimento da performance oral, assim a captura desse objeto ocorre com o uso de objetos com fins de captar e arquivar a memória, como livros, partituras, museus, hieróglifos, sendo caracterizadas, por Leda Maria (2021), como dispositivos privilegiados pelo Ocidente. Isso se dá pelo fato de que a expressividade da escrita foi imposta culturalmente sobre outros povos, em um movimento de apagamento das expressividades performáticas oralizadas ou que possuem a articulação do corpo, como a dança, cantos, ritos e cerimônias sinestésicas.

O mesmo ocorre com a noção de temporalidade, que é um constituinte da filosofia ocidental, simbolizado pela imagem do Deus Cronos, inaugurando a ideia de cronologia das narrativas e subvertendo a ideia subjetiva de caos temporal, sem linearidade. Assim, o tempo passa a ser constituído enquanto uma aporia e pela demarcação entre passado, presente e futuro, uma vez que é capturado pela expressão discursiva e se inscreve nas narrativas individuais e coletivas.

O vínculo entre memória e temporalidade é expresso no discurso pressupondo ciclos e eventos temporais, em uma dinâmica de ir e vir por meio dos ritmos, da duração, da estética, da construção morfossintática e do sistema fonético empregado. Desse modo, o discurso poético é tempo e pressupõe uma espacialidade e um ritmo próprios, relegando à palavra um lugar singular.

O tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não

o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021, p. 23)

No corpo do texto, a memória é móvel dentro da narrativa pelo fato de se articular com a temporalidade, podendo realizar retornos constantes ao passado, como é o caso das personagens de Aline Bei que estão sempre remontando as suas lembranças, tanto as primitivas constituídas durante a infância, quanto lembranças recentes durante a fase adulta, pois:

[...] a escrita não é só *medium* de eternização, ela é também um suporte da memória. A escrita é, ao mesmo tempo, *medium* e metáfora da memória. O procedimento da anotação e da inscrição é a mais antiga e, através da longa história das mídias, ainda hoje a mais atual metáfora da memória. (ASSMAN, 2011, p. 199)

Ainda nesse sentido, Aline Bei comenta em entrevista que para ela o ato de escrever é um voltar contínuo para a infância, uma vez que “é pela escrita que a gente consegue elaborar as coisas que a gente perdeu, talvez se aproximar um pouco de como o mundo era quando a gente tinha essas coisas por perto”⁷. Evidenciando, desse modo, a articulação construída acerca da imagem da infância em suas duas primeiras obras, sempre remontando ao espaço-tempo que envolve as faltas e os traumas desses sujeitos. A questão da memória está demarcada, inclusive, na dedicatória da primeira obra de Aline, *O Peso do Pássaro Morto* (2017), que é destinada ao seu pássaro de estimação da infância que faleceu em suas mãos dentro de um contexto de zelo e cuidado, por parte dela e de sua mãe.

ao canário que,
Assustado em caber na palma,
morreu na minha mão

Empreende-se que o percurso criativo de Aline Bei parte de suas próprias reminiscências, o que traz a noção de uma voz autoral para o texto, uma vez que o pássaro não está presente apenas no título, mas também enquanto um constituinte da narrativa tanto pelo animal ser alvo de violência por parte de Lucas, o filho da protagonista, como também enquanto metáfora para a natureza existencial da narradora e, então, a memória assume um caráter importante na obra pois articula-se à ideia de corpo, espaço e tempo.

⁷ Ibidem

Só se compreende o papel do corpo na memória se a memória é não a consciência constituinte do passado, mas um esforço para reabrir o tempo a partir das implicações do presente, e se o corpo, sendo nosso meio permanente de “tomar atitudes” e de fabricar-nos assim pseudopresentes, é o meio de nossa comunicação com o tempo, assim como com o espaço. (PONTY-MERLEAU, 2011, p. 246)

Assim, a memória é apresentada no corpo do texto pelos verbos no pretérito perfeito, indicando fatos que aconteceram em um determinado momento do passado, além de que o conteúdo narrativo, em ambas as obras, envolve lembranças-cicatrices das personagens narradoras, desde a infância até a fase adulta, questão ainda mais demarcada na primeira obra de Aline, uma vez que os capítulos são demarcados pelas idades da protagonista, a fim de explorar os cenários traumáticos vivenciados em cada período.

Além disso, ambas as narrativas terminam com a questão da memória posta em primeiro plano, uma vez que em *O Peso do Pássaro Morto* (2017), a personagem-narradora morre engasgada com o próprio vômito enquanto sonhava com lembranças de seu falecido cachorro, o Vento, único companheiro e antítese dos abandonos vivenciados por ela. Sua morte e a de seu cachorro sentenciaram a casa em que viviam às memórias agônicas, evidenciado pelo fato de que, com o passar do tempo, nunca conseguiram vender, alugar ou demolir a casa e, mesmo após 200 anos, a casa continuou intacta.

só a casa se manteve Viva e o proprietária nunca
mais conseguiu alugar,
além de velha morreu gente lá dentro e deu no jornal.
(BEI, 2017, p. 160)

Já em *Pequena Coreografia do Adeus* (2021), Júlia Terra vivencia a morte do Outro, a de seu pai, pessoa que sempre a relegou para um campo marginalizado, de abandono, enquanto que a sua mãe sempre presente, mas violenta, termina a narrativa com Alzheimer, relegando a protagonista para um destino de cuidados com a mãe devido a degeneração de sua memória.

No que tange à temporalidade, as técnicas utilizadas propiciam que o tempo interiorizado se sobreponha ao tempo cronológico, pois a autora utiliza o espaçamento entre as letras das palavras para a construção de uma leitura sinestésica, sendo outro modo de trabalhar com a cisão no corpo textual.

ela ficou curiosíssima, também porque eu disse isso

D e v a g a r.

(BEI, 2017, p. 12)

foi quando eu descobri
que a viúva mantinha um
esconderijo, uma pequena sala
de Chá. com paredes vermelhas, móveis antigos, um
cheiro de tapete que fica guardado
por m u i t o tempo.

(BEI, 2021, p. 181)

Portanto, a lógica de espaço-tempo-memória se constitui na narrativa de modo síncrono no corpo textual, tanto pela construção morfossintática quanto pelas quebras nos sintagmas ou, ainda, na contribuição estética nos espaçamentos entre as letras de uma palavra, suscitando uma sequência fragmentada e intencional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou evidenciar o entendimento do corpo-texto de Aline Bei enquanto *locus* da expressão corporal como matéria poética e performática. Para tanto, a análise perpassou as obras *O Peso do Pássaro Morto* (2017) e *Pequena Coreografia do Adeus* (2021). A análise da estruturação do *corpus* da escrita compreende grande parte da pesquisa, partindo de pressupostos morfossintáticos, estéticos e da construção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, como propõe Jakobson.

Desse modo, em primeiro plano analisamos o escopo textual em três matrizes: corpo-texto, subversão da prosa e o silêncio. A escrita, com seu caráter subjetivo de expansão dos espaços da alteridade, inscreve-se no entendimento do corpo enquanto lugar de partida e recai na questão performática, sobretudo por meio da força motriz instaurada na expressão corporal e ontológica para a construção da matéria poética. Para tanto, o que contrasta a obra de Aline é, sobretudo, a estruturação de sua escrita repleta de cesuras que articula-se de modo simbiótico com o ato de leitura, possibilitando, então, que o leitor e o autor se atuem enquanto *performers* após o contato com o corpo-texto. Em consonância a isso, há o corpo-antropológico, que envolve sua existência no tempo, espaço e na constituição da memória e foi analisado na segunda parte desta pesquisa partindo do pressuposto de que o papel do corpo na memória é o meio de nossa comunicação com o tempo e com o espaço, como pontua (MERLEAU-PONTY, 2011).

Nota-se, a saber, que a linguagem possui um papel vivo no que concerne às ações do corpo, sendo dinâmica e viva. Assim, a abordagem aqui realizada entre corpo, escrita e silêncio - fruto das cisões na prosa - permitiu a compreensão do funcionamento da dinâmica entre os dois corpos mencionados, textual e antropológico, como também entre o “eu” e o Outro dentro da matéria narrativa e, assim, sendo evidente o percurso estabelecido no corpo do texto para a construção de uma matéria performática e subversiva ao colocar em evidência a dimensão sensível e plástica da linguagem, priorizando o modo como as palavras estão dispostas na página e influenciando diretamente em um espaço narrativo corporificado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Mariângela. *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2013.
- ALVES, Marco Antônio Sousa. A escrita literária em Foucault: da transgressão à assimilação. Em *Tese*, v. 19, n. 1, p. 12-28, 2013.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.
- BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. Paris: Flammarion, 1991.
- BAUDELAIRE, C. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Pocket, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.
- BEI, Aline. *Pequena coreografia do adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DA SILVA, Kaline Cavalheiro. *Autobiografia x escrita de si = autoescrita*. Revista Letras Raras, v. 7, n. 1, p. 8-21, 2018
- DERRIDA, Jacques. *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Ideas y valores, n. 32-34, p. 5-31, 1969.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2022.
- DUMOULIÉ, Camille. *Antonin Artaud e o teatro da crueldade*. Lettres Françaises, 2010.
- Entrevista com Aline Bei para o #NaMiraArte1, canal Arte 1. 06/11/2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/hashtag/namiraarte>. Acesso em: 25/10/2022.
- Entrevista com Aline Bei para o Provoca, canal TV Cultura. 16/08/2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/hashtag/namiraarte>. Acesso em: 08/01/2023.
- Entrevista com Aline Bei para o podcast Bom dia, Obvious. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/0Wj31aQarFo2HWTivkDrxI?si=5w-6pJJNROOLIpo_8wdf5A
- FREUD, Sigmund. “Der Dichter und das Phantasieren”. In: *Gesammelte Werke*. Vol. VII. Frankfurt am Main: Fischer, 1999, pp. 213-223. Tradução revista por Verlaine Freitas.

- LISPECTOR, Clarice. *Paixão Segundo G.H.* Editora Rocco. Rio de Janeiro, 2009.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.* Editora Cobogó, 2021.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- MILANEZE, Erica. *Da poesia à prosa: a influência da releitura de Baudelaire e Rimbaud na pós-poesia de Jean-Marie Gleize.* Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 20, n. 1, p. 17-31.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas.* São Paulo: Perspectiva, 2006. — Debates 14/dirigida por J. Guinsburg.
- FITZ, Earl. *A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector.* Contemporary Literature, Vol. 28, No. 4, After the Boom: Recent Latin American Fiction (Winter, 1987), pp. 420-436.
- SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- RAVETTI, Graciela. *Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência.* In: Hildebrando, A.; Nascimento, L.; Rojo, S. (orgs). *O corpo em performance.* Belo Horizonte: Nelap/Fale/UFMG, 2003, p. 34.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 1994, tomo I.
- ROMAN, Jakobson. *Linguística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1974.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.