

## A escrita performática de Sonia Lins

Samira Ávila Theiss

Faculdade de Letras – UFMG

Palavras-chave: Performance – Texto – Imagem

Uma espécie de “Gertrude Stein a la Minas Gerais por sua autonomia excêntrica e barroca, suas construções acrobáticas com as palavras”<sup>1</sup>. Assim o crítico de arte Luciano Figueiredo definiu a escritora e artista plástica Sonia Lins na ocasião do lançamento do seu primeiro livro *Baticum*, em 1978. Aos 59 anos, a irmã de Lygia Clark se lançava no mundo literário com uma obra que recuperava memórias de sua infância em Belo Horizonte nas décadas de 20 e 30. Em uma das primeiras páginas do livro, lembranças do primeiro contato com as palavras, narradas na estória em que sua irmã mais velha ganha um vestido do avô, pelo correio, depois de lhe escrever uma carta mostrando que aprendeu a ler e a escrever.

Sonia não se conformou. Depois do almoço, ela se sentou no chão do quarto de hóspedes ao lado da irmã. Beatriz desenhava letras e Sonia copiava. Depois do treinamento, pegou um papel de carta e escreveu sobre as pautas uma carta para o avô. As palavras saíram grudadas, “como se fossem biscoitos que ao assar tivessem crescido”<sup>2</sup>.

De acordo com Sonia, funcionou: “o vestido veio numa caixa e chegou vermelho como fogo, as bonecas sobre bolsos usando trança preta”. Desde aí, Sonia assumia a brincadeira que viria a fazer com as palavras. Depois de *Baticum*, viriam mais nove livros. E, aos 80 anos Sonia extrapola os limites do formato-livro e, sempre tendo a palavra como alicerce, inaugura a primeira de suas quatro exposições plásticas (no período de 2000 a 2003, ano de sua morte). Para entender a transgressão da escrita em Lins e seu caráter performático partimos do Livro “*Eu*”, de 1999.

Nele Sonia elabora uma obra-experiência, não abrindo mão do formato-livro, mas fazendo deste um veículo polifórmico onde a palavra constrói desenhos, que por sua vez são poesias, mas que não são somente visuais pela peculiaridade da repetição de uma única palavra em todos os desenhos: *eu*. Os dois primeiros poemas/desenhos/obras remetem à questão identitária da impressão digital, com sulcos de polegares rodeados de *eus* emendados uns nos outros. Os desenhos que seguem evoluem de formas abstratas a esboços precisos de um possível “eu” humano: uma boca, seios, uma barriga e um feto, um auto-retrato, uma mulher de corpo inteiro, dois braços soltos, dois braços acorrentados. Em seguida, quebrando a lógica de um “eu” e lançando-o a uma coletividade e ao mundo, encontramos a bandeira do Brasil, o Corcovado, vários braços entrelaçados, o rosto de um macaco, algemas.

Sonia não abre mão da letra escrita, mais que isso, a coloca como base para a transgressão do “ir mais além”. E, para tanto, muda o comportamento da palavra, cria outra relação, para que ela tenha um outro alcance. Encontramos no estudo sobre as pictografias de

<sup>1</sup> SOUTO MAIOR, 2006, p.9

<sup>2</sup> SOUTO MAIOR, 2006, p.136

Antonin Artaud *Enlouquecer o Subjétil*, do filósofo Jacques Derrida: “que a letra atravesse e trabalhe o subjétil, que ela o faça literalmente, sem submissão à escritura no sentido corrente, à “língua humana”, à literatura mesma”<sup>3</sup>. É a partir da obra “Eu” que Sonia definitivamente “quebra” com a literatura dos “escritores”, transcendendo a Linguagem, diminuindo a distância entre palavra e corpo, entre significante e significado, em um jogo de mão-dupla onde um “ato” completa o outro: a imagem se expressa por si, mas se emancipa na palavra. “Sempre achei a palavra muito plástica. É como se eu pegasse a palavra e jogasse na parede. Com os cacos das palavras eu componho outras”<sup>4</sup>, afirmava Sonia. Ao “jogar a palavra na parede” Sonia a performatiza, a transforma em corpo/veículo/processo, muda seu comportamento transformando a linguagem normativa em gerativa: dos “cacos” de palavras se compõem outras palavras de novo, uma palavra gera outra a partir da sua des-estruturação. Derrida cita um manuscrito de Artaud, onde este fala da sua quebra com a Linguagem:

Faz dez anos que a linguagem foi embora,  
que entrou no lugar  
esse trovão atmosférico,  
esse raio  
[...]  
Como?  
Por um golpe  
[...]  
da língua  
por meu lápis preto apoiada  
e é tudo.  
[...]  
digo, portanto, que a linguagem desviada é um raio que eu introduzia agora no  
feito humano de respirar, e que minhas lapisadas no papel sancionam.  
E depois de um certo dia de outubro de 1939 nunca mais escrevi sem também  
desenhar”<sup>5</sup>

Artaud descreve a Partida de Linguagem que assina sua obra pictográfica e, da mesma maneira, depois do livro “Eu”, Sonia Lins nunca mais escreveu sem desenhar, sem transpor os subjéteis, sem desorganizar os significantes e significados, performando as letras “como biscoitos que ao assar tivessem crescido”.

No ano seguinte ao livro “Eu”, Sonia apresenta no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sua primeira exposição, intitulada “*Se é para brincar eu também gosto*”. Rolos de papel higiênico viraram suporte para a poesia. Em uma instalação com vários rolos de papel higiênico, Sonia imprimiu frases e versos que brincam com a imagem e o som das palavras, como:

“Quero quero  
Quero queixa  
Quero bem  
Querubim quero sim

<sup>3</sup> DERRIDA, 1998. p.94

<sup>4</sup> SOUTO MAIOR, 2006, p.224

<sup>5</sup> Artaud, citado em DERRIDA, 1998, p.96

Quase quero  
O que quero  
Que é o que tu queres  
Que quiseras eu  
Querer

Quebrei a palavra  
Deixei a letrainteira ”<sup>6</sup>

O uso da consonância também parece em outro rolo da instalação:

“Para que o pára-quedas  
Pare de parar a queda  
A queda pára o pára-quedas “<sup>7</sup>

Em *A arte da performance* Jorge Glusberg afirma que a performance elabora signos que são essenciais por sua mobilidade, onde o paradigma é sempre aberto e “ao atuar o performer cria; e, neste sentido, enriquece o paradigma de sua a ação sintagmática”<sup>8</sup>. O performer é agente de transformação de códigos lábeis em mensagens lábeis. Ao imprimir versos em rolos de papel higiênico Sonia continua sua proposição de transformação de signos. Ela desloca o código do objeto (rolo de papel) ao dar ao mesmo outra função, enriquecendo-o nesta dinâmica, abrindo outras possibilidades combinatórias entre código e mensagem, ampliando possibilidades de percepção e interpretação. Em 1917 o formalista russo Vítor Chklovski rebatia, no artigo “A arte como procedimento” o pensamento simbolista de que “a arte é pensar por imagens”<sup>9</sup> enfatizando a economia mental deste procedimento. O autor entra em oposição à função dada a imagem pelo teórico Aleksander Potebnia, onde “a imagem é um predicado constante para sujeitos variáveis, um meio constante de atração para percepções mutáveis”<sup>10</sup>, ao vê-la como um meio de criação de uma expressão máxima, sendo como função, igual aos outros procedimentos da linguagem poética e “igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os objetos)”<sup>11</sup>. Chklovski atenta para as leis habituais da percepção que geram de maneira inconsciente ações automáticas, onde não se vê o objeto, mas simplesmente o reconhece, na sua superfície. O automatismo não permite o jogo performático da recepção onde a imagem não é um predicado constante, mas um signo articulado, que exige a participação ativa e consciente do receptor.

“A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte.”<sup>12</sup>

<sup>6</sup> SOUTO MAIOR, 2006, p. 228.

<sup>7</sup> Souto Maior, 2006, p.229

<sup>8</sup> GLUSBERG, 2003, p.77

<sup>9</sup> CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, 1971. p.39

<sup>10</sup> Potebnia, citado por Chklovski, In: TOLEDO, 1971, p.40

<sup>11</sup> Chklovski, In: TOLEDO, 1971. p.43

<sup>12</sup> Chklovski, In: TOLEDO, 1971. p.43

Na instalação de Sonia o receptor não consegue simplesmente reconhecer o signo do rolo de papel higiênico, na medida em que este contém palavras impressas. Existe um estranhamento nesta apreensão, uma mobilidade no significante e significado que exige um tempo dilatado para a percepção, tanto da imagem do objeto (rolo) e da imagem poética (poesia impressa). O meio de sentir o devir do objeto remete à definição de transgênero de Graciela Ravetti <sup>13</sup>, pelo movimento de “ir mais além”, quando indo mais além, na noção de gênero literário, intensifica-se a especificidade num movimento onde se transpassa a experiência performática.

A forma em Sonia radicaliza-se não em estrutura poética, mas em **veículo** poético. Encontramos na obra *Enlouquecer o Subjético*, de Derrida, o propósito de “desvelar o drama de gestação de uma fala particular, suporte e superfície (acepções possíveis do termo subjético) de um inconsciente criador, contestador, enigmático, desde sempre em desafio à ordem burocrática da linguagem, à mesmice”<sup>14</sup>. O texto sai do seu universo de significações e se torna objeto de uma experiência concreta, onde a palavra torna “pele de um corpo transitório e polissêmico”<sup>15</sup>. Derrida busca cercar os possíveis sentidos de Subjético:

"(...) o local de uma precipitação, ou mesmo de uma perfuração, no instante mesmo em que um determinado projétil enceta sua superfície, deve-se aprender a não ter pressa em apreender, a compreender, deve-se ainda deixar que se absorva a tinta de tantas palavras que deverão depositar-se lentamente na espessura do corpo: exatamente do subjético que ainda não sabemos o que é”.<sup>16</sup>

Não podemos chamar, na instalação de Sonia, o objeto ou a poesia de subjético, mas podemos pensá-lo como o sentido que encontramos *entre* este e aquele elemento, sentido este inominável, intrínseco à experiência e ao gesto, performático. Para isso produz um espaço onde nenhuma palavra pode resumir ou compreender, onde a palavra está escondida e ao mesmo tempo estampada, quando eu leio através de códigos móveis e signos móveis, que se transformam, fazendo a poesia nascer de outras vias, “de uma anarquia que se organiza”<sup>17</sup>, onde a palavra é gesto que responde à provocação do subjético. No artigo *Inscrições Hipertextuais: a Escrita como Imagem na Criação Visual Contemporânea*, Julie Pires e Carlos Murad discursam sobre a dinâmica do gesto-palavra aprendida nos processos criadores:

“Essas dinâmicas fundam-se, então, em não lugares de um imemorial da memória, nas camadas mais primordiais da escritura e do gesto. Vemos que a palavra inscrita no ambiente-superfície não mais se atém ao plano material, mas antecipa, anuncia seu poder imaginal, fala antes de uma impulsão de um processo.”<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Ravetti, p.38, “Performance escritas/ O diáfano e o opaco da experiência” in HILDEBRANDO, et al. (Orgs), 2003

<sup>14</sup> DAMAZIO, Reynaldo, em *Ensaio: Enlouquecer o subjético*, Portal eletrônico Web Livros, sem data.

<sup>15</sup> Idem

<sup>16</sup> DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjético*. São Paulo: Ateliê Editorial: Ed. UNESP, 1998. p.37

<sup>17</sup> Artaud, citado em Derrida, 2004, p.174.

<sup>18</sup> [MURAD](#), 2006, p. 412

Ao conseguirmos perceber o processo, que antecede e pulsa com o gesto, a palavra-imagem perfura, faz entrar, atravessa o corpo:

“Nos coloca na origem do Ser falante (être parlant)” (BACHELARD, 1957, p.7) num gesto primordial de gênese da linguagem. Diante de cada nova apreensão da palavra-imagem estaremos permeados pelos potenciais originantes da poiesis da palavra (parole) ativados por este “être parlant”, que torna a palavra-imagem ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser.”<sup>19</sup>

A palavra-imagem precipita o ato performático, propondo uma experiência humana, que só pode acontecer naquele momento e naquele tempo-espço. Sonia lança em *Se é para brincar eu também gosto* uma proposta artística literária experimental e libertadora, utilizando, se apropriando e brincando com as estruturas.

### **Bibliografia**

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (org). *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p.39-56.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial: Ed. UNESP, 1998

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.77

LINS, Sonia *Baticum*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abilio Barreto, 2003.

MURAD, Carlos A; Pires, J. *Inscrições hipertextuais: a escrita como imagem na criação visual contemporânea*, Congresso do SIGRADI 2006; Santiago, 2006

RAVETTI, Graciela “Performance escritas/ O diáfano e o opaco da experiência” In: HILDEBRANDO, Antonio et al. (Orgs), *Corpo em performance*. Belo Horizonte: FALE – UFMG, 2003

SOUTO MAIOR, Marcel. *Se é pra brincar eu também gosto: um perfil biográfico de Sonia Lins*. Rio de Janeiro Casa da Palavra, 2006.

---

<sup>19</sup> Idem, p.413