



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i27p79-91>

Escrita, dramaturgia e performance em *Adeus, cavalo*, de Nuno Ramos

**Writing, dramaturgy and performance in Nuno Ramos's *Adeus,
Cavalo***

*Giovanna Luisa Ribeiro do Nascimento**
*Maria Rosa Duarte de Oliveira***

RESUMO

Este artigo propõe uma análise da obra *Adeus, Cavalo*, de Nuno Ramos, com o objetivo de examinar a performance na escrita da narrativa tomada como acontecimento. Sob a perspectiva de uma escrita que empresta técnicas de outros suportes artísticos (o teatro, por exemplo), a discussão pressupõe como objetivos específicos: investigar sucintamente o caminho percorrido pela tradição artística e literária para o alcance de novas possibilidades no campo da escrita; apontar os lugares do autor e do leitor em uma narrativa associada a elementos do teatro performativo e, finalmente, descrever a performatividade nos procedimentos literários empregados para a construção do romance. Utilizando os conceitos de performance de Zumthor (2018) e performatividade de Féral (2008), como pontos norteadores do debate, as demais reflexões dizem respeito a elementos que permeiam o estudo da literatura contemporânea de modo geral, a partir de críticos como Pellegrini (2007) e Schollhammer (2012).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea; Escrita performática; Dramaturgia; Performance; Corpo

ABSTRACT

This paper proposes an analysis of the novel *Adeus, Cavalo*, by Nuno Ramos, intending to examine the performance in writing of a narrative conceived as an event. Understanding it as writing that borrows techniques from other artistic forms (such as the theatre), the present discussion presupposes as specific objectives: to investigate briefly the path of literary and artistic tradition to reach new possibilities in the field of

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – giovannarnasc@gmail.com

** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – mrosa0610@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

writing; to point out the author's and the reader's places in a narrative close to the elements of performative theatre and, finally, describe the performativity used in the literary procedures used to build the novel. Using the concepts of performance, by Zumthor (2018) and performativity, by Féral (2008), as guiding points to the debate, the other reflections are related to elements which integrate the general study of contemporary literature, as stated by critics such as Pellegrini (2007) and Schollhammer (2012).

KEYWORDS: Contemporary literature; Performative writing; Dramaturgy; Performance; Body

Escrita e representação

Pensar sobre a literatura contemporânea é deparar-se com práticas e processos múltiplos que destituem ânsias classificatórias e esgarçam limites entre gêneros textuais, movimentos estéticos e meios artísticos. A liberdade de criação do texto põe em questão estruturas tradicionalmente firmadas pelos estudos literários, seja em seu berço, pelos filósofos da antiguidade clássica, seja em momentos de grande prestígio, como no século XIX. Em qualquer dos dois momentos, é necessário levar em conta que essa criação apresentava limites delineados pela relação entre ficção e realidade. Permeada por dualidades como verdade/ficção, história/estória, tal questão demonstrava a crença em uma separação muito clara de tais conceitos, o que, necessariamente, remonta ao conceito de mimesis.

Desde sua incidência inicial, isto é, nas teorias platônica e aristotélica, o conceito de mimesis referia-se a uma conexão com a realidade motivada por uma busca de estabelecer semelhanças, embora em dimensões diferentes: para Platão, operando no sentido de simulacros com graus de distanciamento da verdade e, para Aristóteles, como uma maneira de produzir, pela imitação, conhecimento e prazer.

Cabe ressaltar, no entanto que, ao longo do tempo, o conceito sofreu uma redução e a mimesis passou a ser entendida como pura imitação ou cópia da realidade. Ainda que fundamentada pela busca da semelhança, a tradução direta do termo para “imitação” acarreta um empobrecimento de sentido, dando forma à percepção de que se trataria somente da correspondência com uma realidade empírica.

De todo modo, a representação em sentido mimético manteve-se pacificada nas produções literárias ocidentais até o século XIX, momento no qual atingiu seu expoente com o romance realista. Watt identifica o realismo como a característica fundamental do romance, chegando a afirmar que o romancista teria “[...] por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana [...]” (2010, p. 14), o que permite inferir que o romance realista tomava como parâmetro de representação a fidelidade a um dado empírico.

No entanto, a passagem entre o final do século XIX e o início do XX foi um momento de limiar no qual, não só na literatura, mas nas artes em geral, a crise da representação já estava a caminho por meio de experimentos que, como no impressionismo nas artes plásticas, por exemplo, punham em questão a fidelidade ao que os olhos viam pelas manchas das cores na superfície da tela. Também na literatura,

em finais desse século, um romance nacional como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis, já colocava em crise a representação realista por meio da entrada em cena de um defunto-autor, que não apenas narra mas também escreve a partir da morte. Essa cisão no parâmetro de representação do real faz com que a atenção se volte para o universo construído pela ficção que, como já dizia Aristóteles na *Poética*, estava naquilo que poderia acontecer e não no que aconteceu de fato. É com base nessa premissa que “[...] a obra em si mesma é tudo [...]” (ASSIS, 2014, p. 32), como reafirma o defunto-autor Brás Cubas no “Prólogo” de suas *Memórias*.

Em contrapartida, a entrada no século XX foi profundamente marcada por um questionamento radical da realidade influenciada pelo capitalismo e pela industrialização acelerada, além das novas técnicas de reprodutibilidade como o rádio, a fotografia, o cinema e as artes de impressão gráfica, dentre outras, que determinaram significativa alteração perceptiva nos habitantes das metrópoles, como Benjamin aponta em seu clássico ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1936. Era o começo de novas formas de produção artística, assinaladas pela explosão das vanguardas artísticas. Assim, questionamentos acerca de conceitos cartesianos a respeito da realidade e do próprio sujeito passam a ser cada vez mais frequentes, modificando o próprio modo de apreensão do mundo. Essa alta quantidade de mutações no pensamento de uma sociedade como um todo resulta na transformação do que os estudos tradicionais tratavam, até então, como mimesis, instaurando o que ficou conhecido como crise da representação.

Em um momento marcado pela fratura e pela acepção de múltiplas realidades e pontos de vista, não há mais uma única e absoluta verdade a ser apreendida e representada, o que simboliza uma abertura a novas possibilidades no âmbito ficcional. Uma vez descolado de um objeto como referência, o estatuto da ficção ganha autonomia e a devida complexidade, afastando-se daquilo que dela se pensou até o século XIX.

Desse modo, perdem o sentido concepções como a linearidade, os princípios aristotélicos da unidade da ação, personagens caracterizadas como tipos sociais e a ideia de um universo ficcional como um microcosmo estruturado em que as ações transcorrem movidas por uma lógica de causa e consequência. Emerge a necessidade de novas poéticas que dessem conta de materializar tal forma de perceber e interagir com o mundo, ou melhor, de outros códigos de representação.

Contudo, a fragmentação, a polifonia e os demais elementos que perturbariam o romance tradicional não são capazes de declarar a sua morte, mas, sim, de

redimensioná-lo, tornando-o insubmisso a definições estáticas e critérios formais de classificação, alçando-o muito além da representação mimética.

1 *Adeus, cavalo*: performatividade, escrita e fragmentação

Sob a perspectiva de uma literatura que suscita questões estéticas responsáveis por problematizar o conceito de representação na literatura contemporânea, remete-se à obra *Adeus, Cavalo* (2017), do paulista Nuno Ramos. Conhecido por uma vasta carreira no campo das artes – como pintor, desenhista, escultor e ensaísta –, não surpreende que o autor tenha elaborado um projeto no qual a mescla entre dramaturgia, roteiro e literatura promove uma narrativa de caráter experimental.

Misturando tais elementos com o trabalho sobre a linguagem para a criação de dispositivos que colocam a narrativa em crise, o texto causa um estranhamento inicial que exige maior interatividade do leitor, uma vez que sua leitura não é comportada pela interpretação hermenêutica. Assim, “[...] a performance do autor como artista adentra o texto; a própria leitura é o fazer-se do texto, não há mais produto, mas processo, e a leitura faz parte dele [...], o leitor também é chamado a performar.” (CAPUTO, 2018, p. 63).

O enredo se compõe a partir da figura de um ator idoso que vai conceder uma entrevista a um jornalista. A conjuntura cênica, inicialmente, parece bem estruturada para compor uma situação representativa da realidade, com sequencialidade linear e estrutura narrativa, ao menos próxima da tradicional com a demarcação gráfica de diálogos, por exemplo:

Darei a entrevista em cena, pronunciou gravemente, e seguiu para a sala de relaxamento, onde costumava adormecer antes de iniciar a performance. Girando o polegar na lateral da própria testa, o assistente piscou para o repórter.

Tinha tempo agora. Passou entre as coxias e as grutas aveludadas do velho teatro até encontrar seu lugar. Quando pousou os olhos no programa, onde a metade do rosto do ator estava impressa, as luzes diminuíram e uma campanha soou. (RAMOS, 2017, p. 7).

O trecho acima consta das páginas iniciais do livro. Contudo, após o primeiro capítulo – se é que se pode chamá-lo de capítulo, dada a instabilidade de seu formato –, o narrador parece retirar-se da cena, dando lugar às múltiplas vozes incorporadas pelo

ator: de Procópio, Ungaretti e Nelson Cavaquinho. Tudo que o leitor passa a ter, então, é a materialização dos acontecimentos a partir de tal incorporação.

[...] e como pude demorar tanto para entender? –, eu não vou estar aqui para ver esse espetáculo. Que palavra! Essa banalidade.

(gesto lento, abaixando a cabeça e abrindo os braços, como quem recebe aplausos)

Não tá dando pra entender nada, Ungaretti. Fala do Nelson. Como ele é? Tocou pra você? Com quantos dedos? Cantou? Fala. Fala.

(gesto, as duas mãos à frente, como quem dá uma braçada de nado clássico) (RAMOS, 2017, p. 45).

Embora se possa observar que o uso do itálico no projeto gráfico do texto parece diferenciar as vozes que assumem a narrativa, é árduo o trabalho para identificá-las. A alternância de vozes sem marcações que as especifiquem e a confusão quando duas ou mais se misturam, não apaziguada nem mesmo pela pontuação (marcação típica de diálogos), confrontam o leitor e somente o que aparentam ser rubricas fornecem elementos da marcação cênica que, no entanto, pouco ajudam a situar os eventos vivenciados pelas personagens.

Não se trata, portanto, do simples relato de acontecimentos, mas, sim, dos próprios acontecimentos que avultam em sua corporeidade de performance, permeados por dispositivos narrativos apropriados da dramaturgia.

Em *Adeus, Cavalos*, aquele que escreve desaparece no discurso. Ao entregar a narrativa às falas e gestos de todas as vozes galopantes que entrecortam seu discurso, a ausência do autor se eleva ao nível máximo, de modo que não apenas o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular, assumindo o papel do “morto no jogo da escrita” (FOUCAULT, 2001, p. 270), como também o próprio narrador o faz.

Contudo, é perigoso afirmar uma ausência total do narrador, tendo em vista que as próprias rubricas do texto poderiam ter essa função se percebidas como “gestos” de um narrador-autor, que dão entrada a vozes, sem identidade precisa, como no excerto:

E quem são os desertores, Procópio?, perguntamos em uníssono. A longa legião dos molambos, anjos sem asa, cantores sem voz, fodedores de cona, enamorados da chuva, cachorros espíritas, losers em looping - toda essa turba sou

(gesto, cospe)

eu!, unicamente, apenas

(gesto, cospe)

eu, e não, e não

(gesto, cospe)

e nunca

(gesto, cospe, o dedo rijo apontado para o repórter)

você, patê de abutre, ladrão do fogo alheio.

(gesto, vestindo a camisola) (RAMOS, 2017, p. 52).

Essas rubricas se unem no ato de escritura como o momento de sincronia e encontro com as demais vozes do texto, que são tantas a ponto de produzir uma caótica polifonia em um galope quase ensurdecedor.

Nesse ponto, remete-se a Agamben (2007) que, a partir da associação da conferência *O que é um autor?*, de 1969, com *A vida dos homens infames*¹ (texto também publicado por Michel Foucault em 1977), percebe o gesto autoral com o lugar vazio onde encontram-se aqueles indivíduos que tiveram suas vozes caladas por dispositivos discursivos e institucionais (prisões, manicômios etc.). Tal aproximação entre os textos é percebida por Agamben (2007) a partir da possibilidade de que a vida infame constitua um paradigma entre a presença e a ausência do autor na obra, como explica:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Ao afirmar que o gesto autoral se inscreve no vazio, entende-se que aquele que escreve manifesta sua presença exatamente a partir de sua ausência, primeiramente a partir da eliminação de marcas individuais que o vinculem a uma biografia ou indícios do vivido e, principalmente, como experiência performativa.

¹ Texto publicado originalmente como prefácio para uma coletânea de documentos contendo relatos de sujeitos considerados “infames”, logo, sem história e cuja existência só pôde ser conhecida por meio dos relatórios e prontuários de funcionários das próprias instituições responsáveis por calá-los.

No tocante à presença das rubricas no texto, isso significa dizer que a prevalência do gesto autoral em vazios tornados performance no texto permite à obra alçar outro espaço literário a partir do ato narrativo: o texto deixa o enquadramento do suporte livro e invade o espaço de uma cena, em tempo real.

Dizer que os procedimentos literários dessa narrativa se inscrevem no campo da performatividade implica dizer que esta incide, justamente, sobre a crise da representação em termos de mimesis de referentes extraliterários. Ao invés disso, o ato narrativo, ao investir na performatividade dos seus próprios materiais, assume-os como corpo e organismos pulsantes de vida. São narrativas que se afastam do modelo de realismo do século XIX para constituir outro tipo de realismo, o performático. O crítico Schollhammer defende que, nessas obras, são encontrados:

[...] efeitos de realidade que se dão por aspectos performáticos da escrita literária não exclusivos à comunicação racional nem aos efeitos sobre uma consciência receptiva, senão que atuam afetivamente agenciados pela expressão textual num nível que só pode ser denominado de não hermenêutico. (2012, p. 143).

Trata-se, portanto, de um tipo de realismo que – como fruto de uma tendência de transferir a ênfase, no estudo do objeto literário, dos conteúdos e das características de discurso para “[...] o fazer pragmático do texto, seus efeitos e sua performance” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 143) – se baseia na qualidade essencial da performance, qual seja a corporificação capaz de fazer com que as palavras passem a ser as próprias coisas existindo no presente da narrativa. Tudo acontece no aqui e agora dessa escrita que é acontecimento, como, por exemplo, na seguinte cena de *Adeus, cavalo*,

Ó que cheio de rugas. Esquenta isso. É meio marrom mesmo. Ferrugem. Cheio de dobras. Meu Deus! Era tão esguio. E pulava feito um cavalo empinando. Algo assim. Isso. Exatamente. Um pergaminho elegante, todo esticado. Pronto para. Aqueles papéis. Cuidado. Vou ler para você. Agora. Olha. Eu pago.

(atira as roupas num canto)

Sou eu o pagante, agora. Que palavra! Um peixe carnudo na água fria, já disse isso? O mizão do violão do Nelson Cavaquinho. Uma voz, todas elas. Um cavalo. Eu podia encená-los, Esfria isso, Vou ler para você.

(gesto, a água da banheira até o peito, a mão com um maço de papéis apoiada na borda, como o Marat, de David)

Cuidado comigo.

(dorme) (RAMOS, 2017, p. 12-13).

Considerando, então, tratar-se de uma narrativa-acontecimento, é necessária uma leitura que se realize no corpo a corpo com o próprio acontecimento narrativo. Há aí uma exigência de que, para compreender as cenas se realize uma intervenção corporal, mesmo que não exteriorizada, destacando o papel do corpo na percepção do literário. Para Zumthor, o corpo: “[...] é o peso do sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo.” (2018, p. 25).

Em *Adeus, Cavalo*, a performatividade do texto converge para um chamado do corpo-leitor (pois já é claro que se lê com o corpo), com todos os seus sentidos, para participação no processo de significação. A teatralidade, a construção da cena, o corpo do ator principal e a multiplicidade de vozes que incorpora dão vida ao texto e é vivenciando-o como experiência que o leitor se faz *performer*, no processo. “O corpo-leitor sente a consistência dos materiais e participa das dificuldades de junção dos díspares que o autor vive: o deslize da forma, o tropeço da matéria.” (CAPUTO, 2019, p. 63).

“Fiquei para trás como um pássaro migrante que envelheceu e não pode mais voar. Voem, minhas queridas, voem com Deus!”

(gesto, batendo as mãos molhadas num aplauso lento)

“Fiódor Ilitch, o senhor fez mal em raspar o bigode.”

(gesto, aumentando a velocidade dos aplausos e molhando os papéis)

Os homens de guarda-chuva disseram me amar. E querer me educar. Ensinar um ofício. Diga, o que é que vai ser? Mímico? Serralheiro? Calculista? Não. Não. Ator. (RAMOS, 2017, p. 15).

Não se trata, portanto, de um esforço interpretativo para apreensão de significados, mas, sim, de uma experimentação viva que sincroniza e engaja a obra e seu receptor-*performer*, isso porque “[...] a performatividade elude o escopo da teoria estética tradicional, pois resiste às demandas da hermenêutica de compreender a obra de arte.” (FERNANDES, 2011, p. 17).

Em relação à literatura, a leitura caminhará, também, no sentido oposto ao da interpretação, como explica Oliveira:

[...] já que nenhuma palavra é capaz de traduzir o intraduzível ou comunicar aquilo que resiste e permanece incomunicável, embora isso não signifique o puro nada, mas a presença da negatividade enquanto potência, isto é, viver a cisão, a lacuna e a falta de que todo dito leva ao não dito, e de que todo não dito guarda uma possibilidade de dizer. (2017, p. 70).

Esse processo se dá em *Adeus, Cavalos* de maneira não somente linguística, mas também pelo fato de que o projeto autoral constrói um encenador que, como característica essencial do teatro performativo, passa a ocupar o papel de *performer*, o que significa a colocação à frente de suas competências técnicas, seu corpo, seu jogo, a exemplo do trecho:

Encontrou sua plateia, *dizia, apontando o dedo para mim,*

(pausa)

encontrou a maldita e nunca mais, presta atenção, nunca mais, entendeu?, sou eu quem garante isso, e pulava no colchão redondo, nunca mais

(gesto, rebolando os quadris)

cavalo, entendeu?, – vai trair, ao mesmo tempo, o sem plateia e o em qualquer parte, surdo para os sopros e os ícones visuais dos mortos. Nunca mais (*e batia no peito*) vai carregar a fúria analfabeta dos meus (*batia na testa*) autores (*batia na bunda*), os (*batia nas paredes, no lustre, no espelho, em nós dois, subindo e descendo do colchão, aos saltos*) compositores sem canção, pintores sem paisagem, os... desertores!

(gesto, socando uma mão na outra) (RAMOS, 2017, pp. 51-52).

Trata-se, novamente, de uma valorização maior da ação em si do que de seu valor de representação, tendo em vista que não é empecilho à obra que o *performer* saia de seu personagem ou que ao final o interlocutor não faça associações ou significações. O ponto nevrálgico da execução da cena é o fazer, como perceptível pela cena anterior, em que o ator incorpora a voz e os gestos ao mesmo tempo em que interage com Procópio.

Durante tal processo, o espectador entra e sai da narrativa, guiado por um jogo de signos instáveis, fluidos, que forcem seu olhar a adaptar-se o tempo todo a um texto mais inserido no lúdico, pois, de acordo com Féral, “o *performer* instala a ambiguidade

de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem.” (2008, p. 203). A partir do momento em que autor e leitor se colocam no lugar do *performer*, passa-se a falar na construção da arte a partir de uma perspectiva autorreferencial.

Em relação ao *performer*, a performance se resume, então, a um ato de nudez espiritual que acontece em uma região difícil, no limiar entre a personagem e o trabalho que o indivíduo faz sobre si mesmo. Para Silva,

[...] participar de uma performance implica deslocar-se para determinado local, estar no ambiente exclusivo ou, então, penetrar os espaços reservados, físicos e simbólicos de um ‘mundo recriado’ momentaneamente; envolver-se na experiência singular de ‘ser levado a algum lugar’, quando num estado de ‘transe’, ou o desafio (psicológico) de tornar-se ‘outro’ sem deixar de ser a si mesmo, quando da representação cênica de um personagem qualquer. (2005, n.p.).

Tal aspecto diz respeito a uma característica particular que Schechner denomina *transportation*, ou seja, o momento em que o *performer* apresenta-se, perante si e aos olhos da audiência como um “duplo”, definido como, simultaneamente, um não eu e não não eu. Schechner afirma que o “[...] *performer* precisa trabalhar duro se quiser desenvolver a coragem e a técnica necessárias para deixar a sua máscara de lado e se revelar como ele realmente é, na situação extrema da ação que ele está interpretando.” (2009, p. 334). Não por acaso, o primeiro capítulo de *Adeus, cavalo* chama-se *A máscara branca*:

Parecia muito velho por trás da máscara que uma sequência de cremes ia deixando branca. Para cobrir a calvície, seu assistente trouxe uma tiara de onde pendia, até a cintura, um manto aveludado. Quando se levantou, as mãos trêmulas, ocupou todo o camarim, surpreendentemente alto. (RAMOS, 2017, p. 7).

A alteração do espaço ficcional inicialmente delimitado, que se enquadra de maneira programada, para a caótica narrativa com multiplicidade de vozes de naturezas muito diferentes parece se correlacionar com o processo descrito por Schechner, como se o corpo do texto retirasse sua máscara para ingressar como realmente é na situação extrema que é a ação, no caso, a escrita. Se na performance o corpo como veículo da arte está em evidência, na literatura a forte presença do corpo pode caracterizar a escrita como performática.

Considerações finais

Com projeto autoral baseado no caos, na fragmentação e em um amálgama de vozes e gêneros, o texto *Adeus, cavalo* é desafiador. Borrando os limites ainda existentes (apesar de frágeis) de tipificação textual, a colocação do artista como *performer* é capaz de fazer o corpo-leitor sentir e participar do complexo processo de criação que envolve o deslize da forma, o tropeço da matéria e o esvaziamento do sentido.

Considerando o enredo como pilar que sustentaria a representação, sua descontinuidade exige uma inscrição do leitor, trazendo à tona o alto potencial experimental próprio de linguagens artísticas voltadas à performance.

Assim, a partir de uma relação mútua e até simbiótica entre o gesto autoral, no limiar entre a impossibilidade e a possibilidade de dizer, e do leitor, sensível participante da cena teatral envolvido no processo de receptividade e interação corporal, a escrita performática permite que a obra não seja definida somente como uma narrativa em sentido tradicional de relato, mas, sim, como uma experiência liminar e performativa no processo de um corpo a corpo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O autor como gesto. *In*: AGAMBEN, G. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ASSIS, M. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CAPUTO, I. *Adeus, cavalo*, de Nuno Ramos: quando o corpo vibra e o texto estremece um ato de leitura. **Veredas**, n. 30, p. 56–75, 28 ago. 2019. Disponível em: <https://www.revistaveredas.org/index.php/ver/article/download/552/440>. Acesso em: 16 nov. 2021

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>. Acesso em: 16 set. 2021.

FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, v. 1, n. 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/60436075/5391-14426-1-PB20190829-29194-1upfbqh.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2021

FOUCAULT, M. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (v. III).

GAGNEBIN, J. M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, v. 16, p. 67-86, 1993. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/download/771/632>. Acesso em: 16 nov. 2021.

OLIVEIRA, M. R. D. Da imaterialidade na narrativa contemporânea. *In*: OLIVEIRA, M. R. D. de; PALO, M. J. **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 2017, p. 57-90.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137–155, 2007. Disponível: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/download/4119/3120>. Acesso em: 16 nov. 2021.

RAMOS, N. **Adeus, cavalo**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SCHECHNER, R. Performer. **Sala Preta**, v. 9, p. 333-365, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57416>. Acesso em: 16 nov. 2021.

SCHØLLHAMMER, K. E. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 39, p. 129-148, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/dSzWFLKdDkmP3qmScLPJbHD/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 16 nov. 2021.

SILVA, R. A. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes antropológicos**, v. 11, n. 24, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/GLxbmtS4ZtKGQwHhSmPPxSH/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 16 nov. 2021.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Data de submissão: 21/06/2021

Data de aprovação: 06/09/2021