

Eliana Kefalás Oliveira

Corpo a corpo com o texto literário

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Teoria e História Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

Campinas

2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

OL4c	<p>Oliveira, Eliana Kefalás. Corpo a corpo com o texto literário / Eliana Kefalás Oliveira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.</p> <p>Orientador : Suzi Frankl Sperber. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Leitura. 2. Literatura. 3. Voz. 4. Performance (Arte). 5. Corpo. I. Albano, Eleonora Cavalcante. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p> <p>tjj/iel</p>
------	--

Título em inglês: Body-to-body with literary texts.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Reading; Literature; Voice; Performance art; Body.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

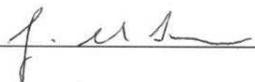
Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora), Profa. Dra. Gláucia Vieira Machado, Profa. Dra. Anita Martins Rodrigues de Moraes, Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão, Prof. Dr. João Francisco Duarte Júnior. Suplentes: Profa. Dra. Susana Souto Silva, Prof. Dr. Alik Wunder e Prof. Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz.

Data da defesa: 26/06/2009.

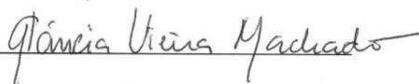
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

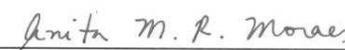
Suzi Frankl Sperber



Gláucia Vieira Machado



Anita Martins Rodrigues de Moraes



Carlos Rodrigues Brandão



João Francisco Duarte Júnior



Susana Souto Silva

Alik Wunder

Ravel Giordano de Lima Faria Paz

IEL/UNICAMP

2009

Àqueles que gostariam,
mas não tiveram a chance,
de aprender a ler.

Agradecimentos

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, por suas palavras precisas, sua atenção tocante e pelo seu olhar macio.

À Profa. Dra. Sara Pereira Lopes e ao Prof. Dr. Ezequiel Teodoro da Silva, por suas observações preciosas no momento da qualificação.

Ao Prof. Dr. Jorge Larrosa, por me receber em sua terra e em suas palavras.

À Capes, pela concessão da bolsa de estágio no exterior, fundamental para este trabalho.

À Estelita, por fazer meu mundo en-cantar nas alturas desbravadoras de sua voz, por todo apoio, toda graça, tanto amor.

À Anita, por sua profundidade teórica e afetiva, pela confiança imensa que você me inspira e pelo seu jeito carinhoso.

À Gláucia, por suas palavras lúcidas e seu acolhimento terno em terras alagoanas.

À Susana, por sua receptividade, sua presença colorida e por nossas tantas parcerias.

À Alik, pela nossa sintonia, pela força de sua escritura, que tanto me inspirou neste trabalho.

À querida Jussara Miller, por enraizar em mim o mundo da dança.

Aos Foliões das Letras e ao nosso orientador corporal, Jorge Schutze, pelos caminhos que agora se abrem.

À Glória, por me trazer de volta à força vital das palavras de mundos invisíveis.

Às maravilhosas amigas, Ciça e Eneida, por me hospedarem em seus corações.

Ao meu sempre querido amigo-irmão, Erich, pelas nossas parcerias em torno do ensino de literatura.

Aos meus pais, irmãos, afilhado e sobrinhos, por tudo que nos reúne: acalento de existência.

Resumo

O desafio, neste texto, é o de debruçar sobre um conjunto de reflexões acerca da literatura e da leitura, tomando-as como lugar de formação, de transformação e de desestruturação do sujeito. Partindo de um corpo a corpo com o texto literário e levando em conta o campo sensorial do verbo, foram elaborados quatro ensaios sobre as relações entre o corpo da palavra e o corpo do leitor. Para se experimentar um texto, é necessário, por um lado, colocar a atenção nos sentidos da palavra e, por outro, abrir ao texto os sentidos do corpo de quem o recebe. Uma relação carnal com o texto permite compreender a palavra literária, não somente através de uma perspectiva analítica, mas também sensorial, de forma que o ato de ler, silencioso ou em voz alta, seja tomado como performance, como movimento de sentidos.

Palavras-chave: Leitura. Literatura. Vocalidade. Performance. Corpo.

Abstract

The challenge in this text is to reflect on a set of issues concerning literature and reading, viewing both as a place where the subject is transformed. Starting from a body-to-body struggle with the literary text and taking into account the sensorial field of the verb, four essays have been written addressing the relationship between the body of the word and the body of the reader. In order to experience a text, it is necessary, on the one hand, to pay attention to the sense of the word and, on the other hand, to open the text to the body of those that receive it. A carnal relation with the text allows one to understand the literary word, not only from an analytic perspective, but also from a sensorial one, so that the act of reading - whether silent or out-loud - can be viewed as performance, as a movement of the senses.

Key-words: Reading. Literature. Voice. Performance. Body.

Sumário

Introdução.....	1
Perspectivas sobre o literário no ensino de literatura	2
Algumas experiências de leitura	9
Palavras entre palavras, escrituras em ensaios	11
Sobre a composição dos ensaios	18
Parte I: Sobre o corpo da palavra literária	23
Primeiro ensaio: Na carne da palavra	25
Campo sensorial do corpo do verbo	28
Entre o sagrado e o profano, a carne do verbo	34
Margens do mundo no corpo da palavra	49
Segundo ensaio: No seio da palavra literária, o gozo	59
Literatura como provocação.....	60
Brio do texto.....	66
No gozo, a língua	71
Literatura e pulsão	78
Parte II: Sobre a palavra literária no corpo	83
Terceiro ensaio: A leitura no âmbito da experiência.....	84
Linguagem, informação e experiência.....	86
Experiência e transformação.....	91
A concretude da experiência, o território da leitura	93
Linguagem da experiência: a força das palavras.....	99
Leitura, literatura e ensino como metamorfose.....	107
Quarto ensaio: Leitura, vocalidade poética e performance.....	113
No corpo do leitor	113
Entre o oral e o escrito, a performance	115
Leitura em voz alta.....	121
Leitura silenciosa, recepção e performance.....	131
Entre o texto e o corpo em movimento.....	135
Um passeio por Klauss Vianna	138
De volta a Manoel de Barros.....	142

Entre o homem e o menino.....	145
Urdidura do fim	149
Palavras em cena.....	150
Bibliografia	161

Introdução

Desconsolada, na sala de aula de literatura no ensino médio, eu via cada um dos escritores presos no quadro cronológico de escolas literárias desenhado na lousa desprendendo-se daquele quadro negro e despedindo-se de nós, antes que pudéssemos sequer tocá-los. Saíam da sala desacreditados, cansados. Suas palavras ali acuadas no livro fechado sobre a mesa permaneciam paralisadas, semimortas, saudosas de corpo humano, daquele jato de sangue em suas carnes. Nós, professora e alunos, exilados de nosso corpo, não podíamos tateá-las, as palavras, roçar nossa língua nelas, trazê-las de volta à movência do mundo. A leitura, quando havia, era desinteressada, meio fria, faltava-lhe calor.

Em outro tempo, depois de anos, na mesma escola, os livros não paravam fechados, as palavras não se acomodavam lá dentro, pulavam na nossa vista querendo a surpresa que dá no corpo agitado. Lembro-me bem do poema “Tragédia no Lar” de Castro Alves. Na sala não havia mais cadeiras nem carteiras, uma aluna dizia a dor da mãe cujo filho lhe era roubado pelo senhor daquelas terras. E um grupo cantava ecoando em coro aquela mutilação. As letras inscritas no papel, quando caíam no sangue, viravam notas musicais, compostas na pauta daquele poema.

Ler um texto literário pode ser algo atraente, quase sensual, uma experiência um tanto sensorial, quase tátil. Ler um texto literário pode ser uma atividade escolarizada, fragmentada, uma prática essencialmente analítica, informativa, cujo objetivo último seria o de classificar autores e obras, explicitando relações contextuais. É possível, ainda, ler um texto ou uma obra literária procurando investigar aspectos acerca do autor, de uma época, estudar relações entre diferentes livros, gêneros.

São infindáveis as possibilidades de contato. Interessa saber que cada forma de aproximação prioriza determinado olhar acerca do fenômeno literário, determinado viés teórico e metodológico na relação que se estabelece com o texto. Muitas vezes, no ensino de literatura ou em análises de textos literários não se leva em conta que essas práticas estejam atravessadas por concepções acerca da própria literatura e da linguagem em geral. Entretanto, essas perspectivas norteiam não somente experiências pessoais, mas também

paradigmas educacionais e sócio-culturais. O desafio, aqui, é o de percorrer nestas páginas uma determinada perspectiva sobre o texto literário e a leitura, tão enfatizada hoje em alguns dos documentos de referência nacional sobre o ensino de literatura, que têm como foco central o contato efetivo com o texto.

Nesta introdução, procurarei explicitar, tanto o meu percurso pessoal com relação ao foco desta pesquisa de doutorado, quanto alguns aspectos de concepções atuais do ensino de literatura e do trabalho com a leitura de textos literários em sala de aula. Ainda que, neste momento introdutório, eu teça considerações sobre paradigmas acerca do ensino de literatura, o objetivo central deste trabalho não é discutir documentos, nem sugerir práticas de ensino. O intuito é debruçar-me sobre uma perspectiva que sugere que é imprescindível, na leitura e na literatura, o contato direto com o texto.

Quando um texto literário em algum momento estremece o leitor, acontece algo mais do que conhecer o que se leu. Ocorre, aí, uma convocação dos sentidos, um frêmito, uma relação da qual não se pode escapar ileso. Numa abordagem em que se ressalta o âmbito sensorial da palavra literária e do ato de ler, o estudo da literatura não fica restrito a categorizações, padronizações, muitas vezes distanciadas, alheias à complexidade do texto e aos sentidos do leitor.

Perspectivas sobre o literário no ensino de literatura

No que diz respeito ao ensino de literatura do nível médio, no Brasil, alguns estudiosos vêm atualmente tentando formular propostas específicas para a questão literária na sala de aula, ressaltando a importância do contato direto do aluno com o texto ou com a obra, apontando para uma determinada concepção sobre o fenômeno literário. Desde 1996, Egon de Oliveira Rangel (2005) avalia livros didáticos de português (LDP). A partir de sua análise de diversos materiais e levando em conta as discussões propostas pelo PNLEM (Programa Nacional de Livro para o Ensino Médio) (Brasil, 2004), Rangel (2005) mostra como as discussões sobre o ensino de literatura encontram-se por vezes subordinadas a paradigmas do ensino de língua portuguesa, lançando mão de critérios que, segundo ele, estariam distantes do fenômeno literário.

O autor acima questiona a propriedade do uso do termo “proficiência” para se pensar em parâmetros de leitura do texto literário. Afirma que o objetivo de se desenvolver “proficiência em leitura”, explicitado no PNLEM de 2004, estaria mais adequado ao desenvolvimento de competências para a assimilação de um texto não-literário, ainda que ele reconheça que essa idéia de proficiência seja também eficaz para a compreensão de um certo âmbito do texto literário. A crítica que esse autor faz é a de que há uma perspectiva pragmática inerente ao proficiente que estaria em dissonância com o domínio do texto literário. Segundo Rangel (2005), espera-se que o *leitor proficiente* desenvolva habilidades como a de organizar seu tempo de leitura e saber se dispõe de alguns recursos lingüísticos, entre eles: identificar o gênero de um texto, compreender a progressão argumentativa, levar em conta conhecimentos prévios, perceber perspectivas ideológicas que atravessem o texto.

Rangel (2005) contrasta essa noção de leitor proficiente com a trajetória de um suposto leitor literário. Aponta que, com o texto de literatura, estabelece-se (ou deveria ser estabelecida) uma relação distinta daquela que visa proficiência. Na especificidade da interface com a obra, além de haver uma temporalidade distendida, um dos objetivos dessa leitura seria o de não se ter já de antemão muitos objetivos predeterminados; evidencia, ainda, como um apego aos conhecimentos prévios à leitura podem ser “falsos amigos”, ao limitarem olhares sobre o texto:

“o que busca o leitor de textos literários? A meu ver, nada. Ou, pelo menos, nada que ele saiba de antemão. Tem uma vaga esperança de que, no tempo de que não dispõe, possa entretanto ler algumas páginas (...). Quando faz previsões, erra bastante, mas nem por isso perde o rumo ou se irrita (...). Conhecimentos prévios nos são inúteis, mas podem ser falsos amigos. A experiência *evocada* é, certamente, melhor conselheira; mas também falha, porque já era; e esta de agora, está sendo, com todas as suas incertezas”(p.153)

Dessa forma, na leitura literária, não cabe muito controlar o entendimento do texto, organizando de forma proficiente a compreensão dele obtida, pois aquilo que se busca, ainda que se encontre, sempre pode escapar, já que o texto literário permite, por vezes, mais incertezas que asserções. Resta, então, atravessar o texto como quem segue pelo desconhecido, aberto ao surpreendente, ao inesperado ou ao que apareça, de forma que não se mantenha uma relação por demais distanciada ou objetiva com a palavra.

Para Rangel (2005) pensar a leitura literária prioritariamente a partir da idéia de “proficiência” conferiria, portanto, a essa prática uma perspectiva demasiadamente instrumental. Embora esse autor leve em conta a importância do desenvolvimento de competências para um leitor proficiente, ele procura evidenciar que há uma dimensão do literário em que o que interessa não é somente a assimilação do texto, categorizando-o, mas a sua fruição, o encontro do leitor com o texto.

Uma abordagem do ensino de literatura que se limite a uma concepção informativa, percebendo os textos a partir de quadros históricos ou estéticos, de forma a cristalizar as eventuais leituras em padrões prévios não permite, ou permite em segundo plano, uma aproximação efetiva do leitor com a obra. Rangel (2005) ressalta como, ainda nos dias de hoje, no nível médio, ensina-se literatura a partir de um olhar classificatório, linear e informativo, priorizando passos como: “ligar a literatura a uma suposta evolução cronológica” (p.150); “fornecer um quadro de época, com os principais acontecimentos”; “arrolar as características da Escola [literária] a que pertence(m) o(s) autor(es) estudado(s)”; “apresentar dados biográficos do autor”; e, por fim, “resumir a obra” (p.151).

O autor acima reconhece a importância de se estabelecer tensões entre textos e contextos e de se oferecer informações *sobre* a literatura. O que ele questiona é que essas sejam as únicas práticas de ensino ou que estejam elas em primeiro plano, relegando a uma instância secundária uma relação direta com o texto. Defende-se, por sua vez, a realização de experiências de leituras, permitindo que, na interlocução com as palavras, o leitor não vise enquadrá-las a categorias, mas permita que elas provoquem nele deslocamentos, transformações. O texto, nessa perspectiva, não seria dominado pelo aluno-leitor, nem utilizado como instrumento para adquirir conhecimentos: o leitor é quem seria atravessado pela materialidade das palavras, pelo seu jogo de sentidos.

Adentrar um texto procurando não enquadrá-lo a padrões demasiadamente objetivos pode ser uma experiência transformadora, na medida em que o texto não é tomado como um agente paciente a ser decifrado, mas como uma materialidade verbal que atua no leitor, seja de forma a incomodá-lo ou a encantá-lo. Ler, nesse sentido, é entrar num jogo com o texto no qual o leitor, ao abrir mão de estruturas previamente estabelecidas, está disposto a arriscar-se.

Ao se ressaltar a leitura como um jogo, aberto à surpresa, um dos elementos considerados centrais na caracterização do texto literário é o efeito de estranhamento, na medida em que aquilo que escapa aos olhos de quem lê é o que leva esse leitor a um lugar não previsto, a um deslocamento. Essa reflexão acerca do âmbito literário perpassa o texto “Literatura” de Frederico e Osakabe (2004), publicado em *Orientações Curriculares do Ensino Médio*. Nele, contextualiza-se a educação brasileira, diagnosticando o estabelecimento de parâmetros tecnicistas no ensino em geral (incluindo aí o de literatura), o que, segundo eles, provocou uma queda significativa da qualidade da formação escolar.

Com a democratização do ensino nos idos de 60, o público das escolas do governo, inclusive do nível médio, mudara bastante. Houve uma ampliação das vagas, oportunizando a chegada à escola pública de alunos de diversos grupos sociais e com distintas referências e experiências culturais. Essa abertura rápida demandou mais professores, cuja urgência de formação provocou a criação de faculdades indiscriminadamente. Para Frederico e Osakabe (2004), a democratização “súbita” acarretou em um “aviltamento do ensino: baixos salários, formação precária, por parte dos professores, condições materiais problemáticas” (p.62). O ensino em geral e especificamente o de literatura vêem-se, assim, limitados a um pragmatismo decorrente daquele contexto educacional, no qual se priorizava uma formação mais tecnicista e profissionalizante do aluno.

Zilberman e Silva (1990), em livro que se constitui um diálogo epistolar entre os dois autores sobre o ensino de literatura, ratificam essa discussão acerca das conseqüências resultantes de uma democratização do ensino de caráter populista e não programada. No capítulo “Sim, a literatura educa”, elaborado por Zilberman (Zilberman e Silva, 1990), questiona-se a legitimidade de uma mudança estrutural na educação brasileira – a qual, segundo a autora, visava o ensino profissionalizante para formar mão-de-obra voltada para o setor industrial emergente –, sem se pensar em paradigmas pedagógicos para essa nova situação. Confirma-se, então, o pressuposto de que essa abertura apressada, em seus moldes profissionalizantes, acarretou em um descaso com o ensino:

“Esse processo [de abertura], de um lado, democratizou a escola ao colocá-la à disposição de um novo público; de outro, rebaixou a qualidade

do ensino, por permanecer indefinida entre parâmetros diferentes de aprendizagem” (Zilberman e Silva, 1990, p.17)

Em meio a esse contexto, instala-se o que Zilberman e Silva (1990) nomeiam de “crise do ensino de literatura”, dada pela não valorização da formação do leitor. Deixa-se, pois, de priorizar um trabalho com literatura que tenha como foco a leitura de textos, em virtude de um ensino tecnicista. Ezequiel Teodoro da Silva (1990), no capítulo “Literatura e pedagogia: interpretação direcionada a um questionamento” desse livro escrito a duas mãos, reforça como essa dimensão técnica provocou uma instrumentalização do ensino de literatura:

“Na pedagogia tecnicista, implantada no Brasil através do acordo MEC-USAID (1969), a literatura, semelhantemente às outras matérias do currículo escolar, vira ‘pacote’ para consumo rápido. Ao aluno cabe somente ler o suficiente para se encaixar no mercado de trabalho. Reino do enredo resumido (e mastigado) para efeito de sucesso nos testes de múltipla escolha” (p.45)

A democratização do ensino de forma indiscriminada, ao ampliar o número de escolas, abrindo-as para um público heterogêneo, gerou a preocupação em adaptar os conteúdos à realidade heterogênea dos alunos. Frederico e Osakabe (2004) explicitam como essa tentativa de adequação, embora bastante apropriada para o estabelecimento de uma interlocução inicial, acabaria por estabelecer “um regime político de exceção”, afastando do aluno a oportunidade de acessar e de se confrontar com certos conhecimentos e leituras: “Trata-se de uma versão perversa do velho preconceito segundo o qual não se deve deitar pérola aos porcos, ou seja, as classes subalternas só merecem um ensino à sua altura” (p.62).

A preocupação em estabelecer um ensino acessível e um tanto instrumental torna-se, portanto, perigosa, na medida em que exclui do aprendiz a possibilidade de penetrar em um determinado universo cultural pressupostamente considerado mais “difícil”. No caso da literatura, esse *apartheid* configura-se também em nome de uma “complacência populista” (Frederico e Osakabe, 2004, p.74); ou seja, para se fazer um ensino ao gosto dos alunos, não se trabalha com textos que poderiam ser considerados difíceis ou indigestos, e portanto desinteressantes já que aparentemente seriam alheios ao universo de grande parte da comunidade estudantil. Entretanto, os autores acima apontam

justamente para a importância de se estabelecer com os alunos uma interlocução que não se resume a concordâncias, mas que também provoque contrapontos:

“Ora, é consensual para qualquer pedagogia a noção de que não se pode constituir um sujeito, sem que o mesmo esteja inscrito em um contexto definido de interlocução, logo, num contexto em que contam elementos tais como, cumplicidade, parceria, mas também contraposição e alteridade” (Frederico e Osakabe, 2004, p.74)

Sendo assim, mais do que trabalhar com textos entendidos como facilmente assimiláveis, ou então com simulacros ou fragmentos de obras, a proposta defendida no texto “Literatura” de Frederico e Osakabe (2004) é a de não exilar do ensino (principalmente do ensino público) a possibilidade de se conhecer obras literárias consideradas pouco acessíveis e nem limitar esse conhecimento a uma tipificação estética. A aposta é em um contato direto com o texto, travando uma relação sensorial com o que está sendo lido, ou seja, propõe-se experienciar, na leitura, o ritmo, a textura do texto, seus efeitos de sentido, seja de uma obra considerada “fácil” ou “difícil” (classificação, aliás, um tanto imprópria).

É dessa forma que tendo a pensar que estudar literatura sem se expor a um contato direto com o texto resulta em tomá-lo de um ponto de vista às vezes muito pragmático, utilitário, apartando-se do trabalho com a linguagem, seus desvios e trânsito de sentidos. Da mesma forma, ensinar a literatura priorizando uma leitura proficiente, ou ainda, uma perspectiva classificatória significa alhear-se do que na experiência de leitura do texto literário pode levar a uma formação transformadora do aluno-leitor. Uma relação efetiva com os textos permite a produção de efeitos de estranhamentos no leitor-aluno, convocando-o “a deslocar-se de sua percepção cotidiana, em geral, automatizada” (Frederico e Osakabe, 2004, p.76). Abarcar essa dimensão do texto contribui para o estabelecimento de um corpo a corpo com o que está sendo lido, já que a proposta é degustar as palavras, abrir-se aos sentidos múltiplos do texto, para além de um olhar excessivamente racionalizado ou classificador.

O objetivo deste trabalho é enfatizar essa perspectiva teórico-metodológica sobre o literário na qual não se descarta o campo dos sentidos ou a corporeidade tanto do texto quanto do leitor. É com a intenção de ressaltar essa instância da percepção sensorial

que optei por usar termos como corporeidade ou carnalidade da palavra¹, na tentativa de traçar alguns percursos em busca de uma relação cúmplice entre texto e leitor, feita de um contato carnal, atravessada por sonoridades, pulsações, texturas, densidades.

Reivindicando um contato direto com o texto, procuro investigar sobre o que de fato significa uma aproximação, um corpo a corpo com a palavra literária. Mesmo em uma disciplina de literatura em que se detenha e se debruce sobre obras literárias, interpretando-as, é possível pensar que essa leitura também pode assumir uma perspectiva ainda um tanto distanciada. Pode-se ler um texto centrado-se exclusivamente em procurar nele aspectos analíticos, buscar compreender elementos estruturais, ou ainda relativos a características formais do uso da linguagem, sem com isso permitir, ao menos em alguma instância, que o que está sendo lido atravesse o leitor, de forma a instaurar um contato entre a pele do texto e os sentidos daquele que o lê.

Nesse sentido, é preciso confessar certa frustração que vivenciei em minha formação universitária, como aluna de curso de Letras. É indiscutível que, nas diversas disciplinas de estudos literários, houve mergulhos de fato formadores, tanto em variadas obras, quanto nas suas tensões com contextos e com outros textos, permitindo, assim, uma incursão densa e incontestavelmente importante para a formação de um leitor e graduando. Pude estudar diversos autores e obras, deter-me neles, graças a várias disciplinas em que lêramos tanto textos literários quanto de teoria crítica. Não se trata de forma alguma de uma crítica a essas aulas ou a essas metodologias. Elas são essenciais para a formação de um aluno universitário. O que eu reivindicaria é a existência, em algum momento da formação acadêmica, ao menos de uma instância em que o texto literário possa ser experienciado em sua dimensão sensorial, aproximando-se de sua potência de movimento, por exemplo, provando-o na voz ou reverberando-o no corpo.

¹ No decorrer deste texto, usarei os termos “corporeidade” e “carnalidade” como palavras sinônimas. Por vezes também menciono expressões como “corpo da palavra”, “materialidade do texto”, “carne do verbo” (ou ainda “pulsação”, “densidade”, “força” da palavra). Ainda que elas não estejam claramente definidas em um momento preciso do texto, o que pretendo é, ao longo de todo o trabalho, ir aos poucos construindo, delineando os significados desses termos, a partir de autores como Paul Zumthor, Roland Barthes, Octavio Paz, Suzi Frankl Sperber, Jorge Larrosa. Optei por usar essas expressões atreladas ao corpo ou à carne não no sentido de constituí-las como conceitos, mas antes como forma de insistir em um olhar para a palavra que não perca de vista sua dimensão sensorial.

Algumas experiências de leitura

O desafio que foi se colocando, nesta pesquisa, desde o mestrado, tanto em relação às práticas de sala de aula, quanto no que tange às reflexões teóricas acerca da literatura foi, portanto, o de tentar trabalhar o texto de forma a explorar o que nele metamorfoseia o sujeito (muitas vezes, desestruturando-o); ou ainda, debruçar sobre aquele âmbito da linguagem, em especial a literária, que afeta os sentidos e que convoca para uma expressividade.

Desejava experienciar a força rítmica, a densidade, a corporeidade da palavra literária, aspectos não-dissociados a incursões de cunho analítico, mas concorrentes com uma abordagem utilitária e tecnicista da língua e da literatura. O que eu gostaria (e que tento perseguir) é que minhas relações com os textos dados em aulas ou analisados e lidos por mim possam, em algum momento, contagiar a mim e ao outro, possam se aproximar do que na linguagem literária é pulsação.

Tenho tentado abordar esse olhar sobre a literatura tanto na sala de aula quanto em minhas pesquisas. Realizei algumas atividades em aula explorando leituras em voz alta e em movimento em 1997 e 1998 (com alunos do segundo ciclo do ensino fundamental) em uma escola pública e em 2001 (com alunos do terceiro ciclo) em uma escola particular de Campinas; essas atividades foram relatadas e discutidas no meu texto de mestrado².

Entre os anos de 2004 e 2006, ministrei cursos para professores da rede, para alunos de graduação e interessados que também tinham por objetivo explorar a leitura de textos literários levando em conta sua expressividade, a materialidade sensível da palavra poética (tanto de textos em versos quanto em prosa). Mais especificamente, foram realizados dois cursos de extensão no Instituto de Estudos da Linguagem - IEL na Unicamp³. Ofereci, também, aulas para diferentes turmas no Programa de Formação

2 Realizei o mestrado (cujo título é “O corpo e a palavra: escrita, oralidade e performance no ensino de língua portuguesa”) na Faculdade de Educação da Unicamp sob a orientação da Profa. Dra. Lilian Lopes M. da Silva.

3 O primeiro curso de extensão foi oferecido de maio a junho de 2005; e o segundo, intensivo, no mês de janeiro de 2006 no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL – Unicamp). Os dois cursos foram realizados com a supervisão da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, sendo ainda que o segundo curso, “Literatura, corpo e

Continuada do Ensino Fundamental e Médio – Teia do Saber, formadas por professores da rede estadual do Estado de São Paulo.

É importante salientar, ainda, que procurei, desde 1995, experienciar na minha voz e no meu corpo leituras em voz alta e em movimento de alguns textos literários, seja como prática de estudo individual, seja em público⁴. As leituras que realizei diante de diferentes públicos não tiveram como objetivo a montagem de espetáculos; o que eu perseguia, nessas leituras em voz alta, era dar espaço ao que no texto admite (ou pede) movimento, interlocução, experimentando a composição de sentidos que se tece no contato com as palavras e também diante do outro.

Os cursos no Teia do Saber a professores da rede pública do ensino básico e médio foram oferecidos em diferentes localidades e a distintos grupos⁵. Nos dois Cursos de Extensão, bem como nos módulos ministrados no Teia do Saber, procurei, juntamente com os grupos, discutir questões e realizar leituras ressaltando a dimensão dos sentidos, tanto dos textos quanto dos alunos-leitores.

Ao experimentarmos, tanto nas aulas de extensão quanto no Teia, um poema ou uma narrativa em vozes ou em gestos, eu procurava criar oportunidades de ecoar as palavras do outro no corpo daquele que o lê, ou então passar com meu corpo pela sintaxe do outro e também explorar a sintaxe outra no corpo meu, ou no corpo nosso, já que muitas vezes a leitura era feita em grupos.

expressividade”, foi oferecido em parceria com a Profa. Jussara Miller, cujos trabalhos práticos e pesquisas de mestrado e doutorado enfocam a consciência corporal a partir de técnicas estudadas e desenvolvidas por Klauss Vianna.

⁴ Nessas “leituras em movimento”, tenho buscado explicitar ao vivo diante do outro um corpo a corpo com o texto, dando abertura ao que o texto provoca em mim durante as leituras. São leituras realizadas em voz alta e também colocadas em gestos, dançadas (se assim se pode dizer). Dentre elas, por exemplo, uma foi realizada no campus da Unesp de São José do Rio Preto em um seminário de estudos literários sobre Guimarães Rosa; ou ainda, outra apresentada como trabalho final de uma disciplina de pós-graduação – a qual foi gravada em DVD. Esse trabalho de colocar textos em gestos e em voz alta teve início em uma formação sobre “Educação dos sentidos” realizada durante cinco anos com a Profa. Regina Eliza de Oliveira França (Naíza) em encontros semanais (algumas dessas atividades foram descritas no meu texto de mestrado).

⁵ Participei como professora regente da área denominada “Ler para Aprender” nos anos de 2004, 2005 e 2007. Integrei-me à equipe coordenada pelo Prof. Dr. Ezequiel Teodoro da Silva, da Faculdade de Educação da Unicamp. O Teia do Saber é uma parceria entre algumas universidades e a Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Os cursos foram realizados aos sábados num período de oito horas cada encontro. Ofereci o mesmo módulo a diversas turmas, variando a duração do trabalho, de acordo com a carga horária de cada grupo.

Ainda que no decorrer das leituras e escritas desta pesquisa eu tenha realizado essas práticas de trabalho com o texto, não tenho o intuito de descrever essas atividades minuciosamente ou de fazer dessas práticas o eixo deste texto. Não se trata, portanto, de arrolar uma série de propostas de atividades de leitura no ensino de literatura levando em conta o corpo, a voz e os gestos - ou “performance” na acepção de Zumthor (2000), mesmo porque considero que resta ainda um longo caminho a ser trilhado nessa experimentação corporal dos textos.

Vale ressaltar, entretanto, que aquelas práticas de leitura desenvolvidas na extensão e no Teia dão sustentação às reflexões, na medida em que, em sua complexidade, produziram e produzem incômodos, perguntas, experimentações. A intenção é a de que essas práticas apareçam, em alguns poucos momentos deste texto, como atos inquietantes em busca de se assumir um olhar sobre a literatura que não desconsidere o corpo do leitor e da palavra.

Algumas perguntas que atravessavam esses encontros norteiam o presente texto: afinal, o que significa estabelecer um contato efetivo com o texto literário? Ou ainda, através de que percursos teóricos se pode pensar a experiência de leitura de textos literários? Que elementos do texto instigam uma relação sensorial com ele? O que, na palavra literária, pode provocar o leitor, trazê-lo para dentro do texto? Como o leitor, por sua vez, incorpora aquilo que lê? O que acontece com as palavras no corpo daquele que a lê?

Palavras entre palavras, escrituras em ensaios

Alguns conceitos e algumas perspectivas teóricas, além daquelas referentes aos estudos literários, mostraram-se interessantes para a composição da escrita do presente texto: noções tanto da filosofia quanto das artes corporais contribuíram para se pensar sobre e também para se trabalhar um corpo a corpo com o texto literário.

É bem verdade que essas incursões por áreas não especificamente atreladas aos estudos literários acabam sendo arriscadas; ou seja, inevitavelmente corro o risco de deixar lacunas conceituais no texto ou ainda de não mergulhar de forma abrangente em obras de um determinado autor ou em meandros de um determinado conceito.

De todo modo, creio que a seleção e reunião de algumas perspectivas possa contribuir para que o texto literário seja tomado desde sua potencialidade de movimento, de transformação. Nesse sentido, a proposta é reunir alguns conceitos e obras, colocando-os lado a lado, numa espécie de ressonância de palavras que permitam a elaboração de reflexões, de ensaios reflexivos. Nessa aproximação entre textos de diferentes áreas, busco o limiar entre elas, transitando em textos poéticos até onde ou desde onde eles esbarram ou se desdobram em filosofia, e percorrendo o filosófico até onde ou desde onde ele se faz poético.

O desafio é o de abordar as obras aqui percorridas e discutidas, não como textos encerrados em determinado campo do saber, mas como “escrituras”, no sentido dado por Barthes, principalmente, em *O Prazer do Texto* (1996) e enfatizado por Perrone-Moisés em *Texto, Crítica, Escritura* (1993). Para Barthes, o texto (em sua acepção de escritura) é como uma madeira, não isotrópica, ou seja, não apresenta as mesmas propriedades em toda sua superfície, há nela nós, veios, ela resiste conforme o lugar em que se ataca:

“Se você mete um prego na madeira, a madeira resiste diferentemente conforme o lugar em que é atacada: diz-se que a madeira não é isotrópica. O texto tampouco é isotrópico: as margens, as fendas, são imprevisíveis” (Barthes, 1996, p.50)

Perceber que o texto não é feito de uma linguagem plana e homogênea quer dizer concebê-lo em suas irregularidades, desvios. Se tomo os textos abordados nesta tese como textos não isotrópicos, é porque procuro neles, além de suas lisuras, o que é tenso feito nó de madeira (ou o que naquele nó parece mais um olho nos interpelando): “a escritura não é uma função da linguagem (...). Ela explora não as ‘riquezas infinitas’ de uma língua, mas seus pontos de resistência” (Perrone-Moisés, 1993, p.44).

O texto assim concebido, como não isotrópico, torna-se inevitavelmente um convite para o indeterminado, para o movimento da própria escritura. No texto-escritura, o sujeito escritor não é imutável, não entra nem sai de suas escrituras ileso. Pelo contrário, ele se coloca em risco, faz-se e desfaz-se. Barthes (1996) não concebe o sujeito da escritura como um sujeito acabado ou lógico, mas sim cindido, multiplicado, ficcional:

“Talvez então retorne o sujeito, não como ilusão, mas como ficção. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como

indivíduo, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Esta ficção não é mais ilusão de uma unidade; é ao contrário o teatro de sociedade onde fazemos comparecer nosso plural: nosso prazer é *individual* – mas não pessoal” (p.80/81)

Se penso o sujeito da escritura como uma ficção, como invenção de identidades, não busco nele verdades, mas enlaces possíveis, composições fortuitas, casuais encontros, inevitáveis desvios. Na minha leitura dos textos (abordados neste trabalho) como escrituras, sou levada a entrar em sua roda viva, em sua errância: “o texto é o lugar de uma perda, de um *fading* do sujeito, produção livre e efêmera de sentidos provisórios, lugar de prazer” (Perrone-Moisés, 1993, p.51).

Percurso a pele do texto e capto nela reentrâncias, ou então sou eu capturada por fendas inusitadas, frinchas úmidas e férteis nas quais fecundo texturas minhas, palavras que se enraizam “no texto primeiro como uma segunda floração” (Perrone-Moisés, 1996, p.29). Palavras-ensaio, tentativas de crítica-escritura nas quais me desvio do intuito de desvendar significados de textos, mas re-apresentá-los e “nessa presentificação de sentidos”, o desafio é de “liberação da significância, teatralização” (Perrone-Moisés, 1994, p. 56). No encaço do texto lido, furto-me em suas palavras e, quando me recobro, surpreendo-me teatralizada, já revestida de outros figurinos de linguagens, espalho-me em pulsões de ficções, efabulações.

Suzi Frankl Sperber, em “Efabulação e pulsão de ficção” (2002), considera a efabulação como um “construto ficcional”, um “jogo representativo” (p.267). Há no sujeito uma força de efabulação, uma pulsão de ficção cuja repercussão faz com que o enunciador se distancie de si, projetando-se no jogo:

“Ao mesmo tempo que a efabulação atribui sentido a um evento (...), ela cria um produto ficcional que, posto para fora do sujeito vivente e enunciador, permite-lhe vê-lo, ouvi-lo, percebê-lo” (Sperber, 2002, p.270)

As repercussões do evento (no caso, as repercussões da escritura) no enunciador “despertam ou acionam a pulsão de ficção” (p.269), fazem com que aquele que está em enunciação veja a si como um outro, em cena, ficcional, teatralizado. Escrever de dentro da força da escritura é de alguma forma tomar uma via indireta, desconhecer-se ao ver-se outro, deparar-se com um novo disfarce, fazer da máscara um rosto possível.

Perrone-Moisés (1993) diferencia “crítica científica” de “crítica escritura”, mostra como, na primeira, o intuito é ser fiel à obra, encontrar uma interpretação original, exclusiva que permita decifrar aspectos da obra. Há aí uma “função explicadora” (p.28). Nessa concepção, o crítico é submisso à obra, está circunscrito a ela: “o crítico sempre foi o segundo, o inferior, o servidor” (p.16).

Na crítica escritura, por sua vez, abre-se mão da tentativa de deciframento de obras, para, de outro modo, investir no ciframento, colocar-se à deriva no ato da enunciação, ser impulsionado pelo jorro da linguagem, ao invés de paralisá-la, de estacioná-la em análises sistemáticas ou em tentativas de explicar algo que estaria escondido atrás ou nas entrelinhas do texto, usando a linguagem como uma ferramenta para tal desvendamento:

“O outro caminho é o da *escritura*, que privilegiará a produção de novos sentidos sobre a reprodução de sentidos prévios, que, ao invés de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á a leitura como um novo ciframento. Esse discurso, constituído não como uma utilização instrumental da linguagem verbal mas como uma aventura no verbo, não será uma metalinguagem mas entrará, em pé de igualdade com o discurso poético (Perrone-Moisés, 1993, p.29)

No circuito da escritura, desvirtua-se do propósito de explicar o texto através da ferramenta da língua, ou, como afirma Barthes (1996), através do “poder de acabamento que define a frase” (p.66) constituída por uma estrutura hierárquica que “implica sujeições, subordinações” (p.66). Na escritura, cede-se à “aventura no verbo”, abre-se ao que no texto é atópico, sem lugar, seus interstícios, suas suspensões, indícios de perversidade. Barthes (1996) sugere que a perversão do texto-escritura é a da “intermitência”, que é erótica como uma “pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha) (...); é essa cintilação mesma que seduz; ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (p.16).

Na escritura, a cintilação da pele entre duas peças de roupa é um lusco-fusco provocador, insinua-se um lado secreto da linguagem, a possibilidade de se furtar e se colocar à mostra. É esse viés dissimulado que recobra o tônus erótico do texto: “na escritura, o corpo (a voz) volta por uma via indireta” (Perrone-Moisés, 1993, p.40).

O que busco na matéria da escritura é esse lugar indiscernível do “entre” (entre o que no poético há de filosofia e entre o que no texto de cunho teórico e filosófico há de

poético). Nessa fissura, nessa brecha dos textos na qual não se distingue bem em que lugar ele se comportaria, penetro minhas palavras ou então convido palavras de um outro para ali se acoplarem, fecundando o texto primeiro. São tentativas de aproximação, colocando frente a frente, em cena, escrituras diversas, como num improviso, num ensaio.

Com o intuito de não perder a proposta de fazer da escrita deste texto uma “aventura no verbo”, de forma a não tratar a escritura de forma homogênea, mas levando em conta aquele seu caráter não-isotrópico, optei por escrever os capítulos na forma de ensaio, já que essa forma se constitui de elementos muito sintonizados com a noção barthesiana de escritura. No capítulo “O ensaio como forma” de *Notas de Literatura I*, Adorno (2003) utiliza-se de um mesmo campo semântico utilizado por Barthes em suas considerações sobre o texto-escritura, ao ressaltar que o ensaio se faz pelas “fraturas”, de forma a não “aplainar” a complexidade acidentada do real:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso” (p.35)

A assunção da forma fragmentária no ensaio vem no sentido de questionar e desconstruir uma pretensa continuidade lógica da qual o discurso científico estaria imbuída, garantindo a ele uma ilusória objetividade e neutralidade que daria conta do objeto estudado em sua completude. Adorno critica essa ordenação dos conceitos enrijecida que mais se parece com o discurso doutrinário: “Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático” (p.19).

A forma, a mediação da linguagem é tomada, dentro desse discurso científico cartesiano, como um instrumento, uma ferramenta destituída de subjetividade, a serviço de uma disciplina objetiva. Exila-se, daí, qualquer possibilidade de traços de instabilidade, de efemeridade, visando uma ordenação estruturada.

Ao discorrer sobre o ensaio, Adorno (2003) coloca em questão a construção de uma organização lógica do discurso científico a partir de fundamentos considerados

sólidos. Para ele essa estruturação é ilusória, pois não condiz com o antagonismo da realidade. Há, então, um falseamento intrínseco à natureza do pensamento cartesiano. O ensaio funcionaria como um contraponto a essa rigurosidade sistemática que mascara a compreensão do objeto estudado. Não há, no ensaio, uma busca de uma suposta estrutura sólida de organização do pensamento; há, sim, uma “intenção tateante” (Adorno, 2003, p.35), uma abdicação da ilusória percepção clara em prol de uma “consciência da própria falibilidade e transitoriedade” (p.35).

Ao se assumir que a compreensão é algo transitório e suscetível a falhas, o ensaio não se propõe a abarcar o todo e nem a se cristalizar em “andaimes” de uma idealizada construção teórica feita de certezas indubitáveis. Ele sabe que é parcial, fragmentário e não absoluto:

“O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados (...). Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças” (Adorno, 2003, p.30/31)

Ao renunciar às certezas e tomar para si uma forma fragmentária, não totalizadora, o ensaio embarca na “marcha do pensamento”, na reunião de “elementos discretamente separados entre si”. Há, aqui, uma convergência entre essa caracterização do ensaio e a noção de escritura: não se quer abarcar um todo homogêneo, liso, plano. O ensaio-escritura não quer ignorar as peculiaridades, a contingência de um conceito ou de uma enunciação. É justamente no debruçar sobre cada elemento do discurso e na composição entre eles que se tece a matéria do ensaio, sua forma. Essa abordagem vem a calhar com o propósito deste trabalho, pois justamente o que interessa é o encontro com cada rugosidade de cada escritura, com suas reentrâncias, com seus volteios, suspensões, rupturas. Além disso, ao reunir diferentes obras, a idéia não é dispô-las em uma ordenação regulada, modelada, linear, formando uma estrutura sólida conceitual, mas entrelaçá-las

para que nessa tessitura elas possam acender composições, instaurar caminhos que eu passo a perseguir para descobrir com elas um percurso, uma “aventura no verbo”.

Em “Ensaio como forma”, Adorno (2003) questiona a elaboração de um “continuum” e de um “sentido único” na constituição de um discurso; ele propõe o ensaio como um processo não gradativo nem evolutivo do conhecimento, mas emaranhado, trançado:

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la.” (p.29)

Interessa, no ensaio, esse emaranhado de pensamentos, esse novelo de noções entrosadas num vai e vem curioso. Procuro, aqui, perseguir tanto essa constituição de possíveis trançados entre diferentes escrituras, quanto o não encadeamento enrijecido, mas composições discretas, contingentes sobre a ventura do verbo na leitura do corpo. Desejo coordenar os elementos ao invés de subordiná-los, como explicita Adorno (2003):

“o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva. Não os deriva de um princípio, nem os infere de uma seqüência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos” (p.43)

Ainda que o intuito não seja de uma organização seqüencial, lógica cristalizada, no ensaio há uma construção lógica, só que seus critérios lógicos funcionam como um “campo de forças”, permitindo que “a totalidade resplandeça em um traço parcial” (Adorno, 2003, p.35). Cada capítulo deste trabalho quer ser um todo, mas um todo não totalizado, um todo que é também uma parte. Nesse sentido, os capítulos-ensaio funcionam como uma composição de olhares sobre a leitura e o texto literário, de forma a observar nele miríades possíveis do estabelecimento de um contato sensorial com a palavra. São quatro ensaios dispostos numa ordem não necessariamente fixa. É possível alterar a ordem de leitura deles. Para tanto, o desafio foi o de não amarrar laços de dependência entre cada

um dos ensaios, mas permitir que cada um pudesse servir ao outro como companheiro, formando uma confraria de capítulos, composição para um vitral de palavras.

Os quatro ensaios são percursos em torno de textos-escrituras que impulsionaram este trabalho. Os textos que eu trouxe para este trabalho (principalmente aqueles que são centrais em cada ensaio) funcionaram como uma espécie de energia, de força motriz para minha escrita, enchendo-a de entusiasmo e de questões que o entusiasmo suscita. O “ensaio” (no sentido cênico do termo) dos quatro ensaios tem o teor de uma declaração de amor (e de toda frustração que há no amor) de quem, “como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada” (Adorno, 2003, p.16/17)

Sobre a composição dos ensaios

Nos capítulos-ensaio que se seguem, o desafio proposto é o de debruçar-me sobre um conjunto de reflexões acerca da literatura, da leitura (e da linguagem), tomando-as como lugar de desestruturação e formação do sujeito, como corporeidade, materialidade sensível, produtora de deslocamentos e estranhamentos. Tomando como eixo essa instância de corporeidade da palavra, sua dimensão sensorial, procurei construir este texto em duas frentes:

Parte I: Sobre o corpo da palavra literária

Parte II: Sobre a palavra literária no corpo

Como o objetivo deste trabalho é o de tecer considerações em torno de uma proposta de contato efetivo com o texto literário, na Parte I procuro justamente uma experimentação deste contato, ressaltando nele alguns aspectos da palavra literária, em especial o que nela pode ser considerado matéria sensória. Como toda escrita acontece em um corpo, o corpo daquele que escreve, é possível pensar que na palavra há traços presentes e prementes dessa carnalidade. Nesta primeira parte, tenho o intuito de rastrear e rascunhar essa instância de corporeidade do verbo literário.

Na Parte II, o foco central é discutir questões sobre a prática da leitura, ressaltando, aí, a corporeidade do ato de ler. Partindo da idéia de que a leitura não se

resume à decodificação, nem está circunscrita a uma proficiência analítica, proponho-me, nesta parte, a percebê-la como uma prática que, na medida em que atravessa os sentidos daquele que lê, é formadora e transformadora, potência de movimento, é performance.

Acho importante fazer, neste momento, uma ressalva: a separação em duas partes – Parte I, foco na corporeidade da palavra, e Parte II, foco na carnalidade do leitor – é um tanto paradoxal e relativa, já que só posso falar de sentidos se considero ao mesmo tempo (e não separadamente) a presença do corpo do texto e do corpo de quem lê, pois o jogo de sentidos ocorre somente no contato entre eles. Apesar de a separação acima parecer um contra-senso, decidi dividir em duas partes este texto somente para poder deter-me um pouco mais ora sobre a carnalidade do texto, ora sobre a corporeidade do leitor, sem querer excluir um ou outro.

Mais detalhadamente, na Parte I, o **primeiro ensaio** é uma elaboração de uma análise sensorial de alguns poemas de Adélia Prado, em especial do livro *Bagagem*. Ressaltei uma espécie de sintaxe rítmica atrelada aos sentidos, desvelando como a poética de Adélia Prado, tecida a partir de aparentes detalhes e minúcias do cotidiano, configura a experiência do sagrado (Eliade, 1996) acontecida através de uma concepção carnal da palavra.

Procurei entrever, portanto, como essa emergência do sagrado está intimamente atrelada à materialidade do verbo, à sua cadência e densidade, a uma potencialidade rítmica (Paz, 1982; Bosi, 1983). Em *Bagagem*, a palavra tem peso, força, ela não é somente fruto da criação, mas também é criadora: sua carga poética é carne viva. Revela-se, aí, uma concepção filosófica sobre o texto poético acontecida na tangência do verso. Nesse entremeio, entre o que é poético e o que indicia o filosófico, ensaio um percurso entre alguns poemas de Adélia, aproveitando a deixa traçada por eles para desdobrar considerações sobre a matéria corpórea do texto literário.

O **segundo ensaio** tem como um dos fios condutores o texto “Aula”, de Roland Barthes (1989)⁶. Ênfase, aí, a concepção de que o texto de literatura seria composto por uma força reativa que se constitui de dentro da linguagem, sacudindo-a, na singularidade de

⁶ Este texto foi proferido em uma Aula Inaugural conferida por Barthes no Colégio de França em 1977.

cada jogo verbal, de forma provocadora, um tanto erótica. Barthes (1989) conduz suas análises para uma visão da literatura como gozo, ou ainda como o “Kamasutra da linguagem”. Nesse sentido, de forma quase brincante e por isso um tanto séria, optei por fazer uma breve incursão – numa espécie de parênteses reflexivo ou desvio significativo – em capítulos da versão de Vatsyayana do Kama Sutra (1973) e no livro “Arte de Amar” de Ovídio (1980), considerando-se como no corpo dessas obras aparece, como estratégias de volúpia, a ênfase no detalhe, na minúcia e no jogo com as palavras. O intuito é, a partir de elementos desses dois textos, reforçar a idéia de uma carnalidade necessária e intrínseca ao gozo.

Trata-se de se perceber como esse âmbito do gozo está atrelado aos sentidos, ao tato, à pele do corpo e da palavra. Para que haja essa volúpia, é necessário uma experiência tangível. O que, pois, seria potencialidade de gozo no texto literário não poderia escapar, então, de um contato, de uma relação sensorial, carnal, diferentemente de uma acepção impessoal ou instrumental da palavra literária.

Uma categorização literária, ou um olhar que se quer objetivo acabaria por destituir da linguagem literária o que nela é desejo, pulsão. Dessa forma, ainda neste primeiro capítulo-ensaio, a partir de Sperber (2002), entrelaço essa idéia de pulsão com o domínio da ficção, da literatura, entrevendo como a construção do ficcional é algo intrínseco à vida humana, ou ainda como a “pulsão de ficção” confere sentido à existência. Dessa forma, alhear-se dessa dimensão pulsante, reverberadora do texto literário, seria como destituí-lo do que o faz vital.

Na parte II, no **terceiro ensaio**, tendo em vista a intenção de pensar a leitura de textos literários como uma atividade para além de um campo estritamente analítico, informativo, delineei uma determinada perspectiva acerca da noção de “experiência” (Larrosa, 2002, 2003, 2005^a, Benjamin, 1994, 1995). Ao serem colocadas didaticamente em pólos opostos a idéia de “informação” e de “experiência”, são enfatizadas diferenças entre maneiras de perceber e de entrar em contato com a palavra, em especial a literária. Dentro dessa perspectiva, enquanto o texto como informação seria aquele que passa ao largo do sujeito, a palavra no âmbito da experiência, além de tocar, permitiria abalar esse sujeito, movê-lo. Em diversos textos de *Rua de Mão Única* de Benjamin (1995), a linguagem é

tomada em sua dimensão criadora, concreta, sensorial, em oposição a uma linguagem tagarela, informativa. Na linguagem-experiência, o sujeito é vulnerável, vê-se atravessado pela palavra e pelo mundo. Dessa forma, o sujeito da experiência não é aquele que se apodera da linguagem, mas que diante dela tomba, cambaleando entre incertezas e fragilidades que o levam a descobertas; trata-se, ainda, de um sujeito que não é abstrato ou universal, mas que é tomado em sua dimensão carnal, singular.

Através de metáforas como a do “passear” e a do “passeante” (em contraposição a um distanciado “sobrevoar” ou “voar”), assinaladas respectivamente por Masschelein (2006) e por Morey (2004), e reiteradas por Duarte (2001), enfatizo, ainda no segundo capítulo, um olhar sobre a leitura e sobre a experiência pautado na contingência, ou melhor, em uma presença corporal imersa na temporalidade que a cerca, que não deseja passar ao largo do acontecimento, mas atravessá-lo. É nesse sentido que passear por uma obra seria diferente de sobrevoá-la, ou de manter uma relação objetiva com ela. Um passeante, na medida em que se deixa padecer por essa palavra literária, não se salvaguarda, mas se coloca em situação de risco, pois sabe do que, na sua interação com o texto, é inapreensível ou permite estremecimentos. Sendo assim, a leitura enquanto experiência exigiria uma presença do leitor no seu contato com a palavra literária, uma presença que se dá através dos sentidos, entre o corpo de quem lê e a corporeidade do texto.

O **quarto ensaio** tem como proposta especular acerca da leitura enquanto vocalidade e performance. A proposta é pensar a idéia de performance apontada por Zumthor (2000), de forma a evidenciar uma potencialidade de movimento e de corporeidade que estaria imanente ao texto. Ao se destacar também a força de interlocução premente no texto, busca-se percebê-lo como uma espécie de lugar terceiro de encontro entre o corpo do escritor e o corpo do leitor; ou ainda, no caso de uma leitura que seja feita em voz alta e em movimento, trata-se de compreender essa enunciação como um encontro múltiplo entre a carnalidade do escritor, do texto, do leitor e do público.

Essa discussão aparece atrelada a algumas incursões em práticas de leitura desenvolvidas em cursos ou exercitadas pessoalmente, em que busquei experienciar textos levando em conta o corpo que o está lendo. Nesse sentido é que explícito, ainda neste ensaio, que a concepção sobre corpo aqui abordada enfatiza a experiência de percepção dos

sentidos e a formação de uma consciência corporal (Vianna, 2005; Miller, 2007), para além dos limites de um uso automatizado e instrumental do corpo, de maneira a permitir o estabelecimento de uma relação sensorial com o texto.

Nas considerações finais, cujo título é **“Urdidura do fim”**, entrelaço algumas noções trabalhadas ao longo dos quatro ensaios, como se deixasse as palavras falarem por si, tomarem vida própria, de forma que elas, numa roda de conversações, dialoguem entre si, dêem giros, volteios, formando uma espécie de urdidura de textualidades. Trata-se de uma tentativa de centrar-me na força inventiva do verbo, de dar de fato corpo às palavras, procurando ir além de um processo de uma instrumentalização ou mecanização do uso da linguagem.

Vale ainda reiterar que, apesar de ordenados como primeiro, segundo, terceiro e quarto ensaios, esse é somente um caminho possível, uma via de acesso em torno de um eixo que os conglomera, que os reúne como que pela força de um imã, ou, de outro modo, pela força de um feitiço:

O ensaio deve sua liberdade na escolha dos objetos, sua soberania diante de todas as ‘prioridades’ do fato concreto ou da teoria, ao modo como percebe todos os objetos como estando igualmente próximos do centro: próximos ao princípio que a todos enfeitiça” (Adorno, 2003, p.39/40)

Poderia, como numa roleta, lançar à sorte a escolha de qual deles seria o primeiro ensaio a ser lido, construções do acaso, consciência de que nem tudo se explica, ou talvez de que a linguagem, sua escritura, tem em si uma movência que nos escapa. Resta-nos o convite lançado, a entrada naquele lugar cintilante entre uma peça e outra da escritura, seu lusco-fusco. Palavra sobre palavra, palavra sob palavra. Depende do olhar o limiar. Uma zona de penumbra, como num fim de tarde, início da noite – cenário tão cotidiano e comum, no qual a silhueta das coisas se insinuam no espelho investido do olhar.

sobre

o

corpo

da

pa

lav

ra

literária

Primeiro ensaio: Na carne da palavra

Uma bagagem de palavras.

Uma bagagem feita de palavras não é só uma bagagem feita de palavras. Tem peso, um peso que é desdobrável e que não passa ileso na alfândega⁷. É confiscado o “dente exraizado” (também..., vale dizer, “dente exraizado” são palavras que, juntas, são muito estranhas para seguir viagem). Tal bagagem, vista por fora, é simples, menos de quinze centímetros de largura, nem cinco de altura, e uns vinte de comprimento. Em tão pequeno volume cabem não só “mosquitinhos, grãos maiores de pó”, mas também um “vestido estampado em fundo preto”, ou ainda “janela com trameia”, “bolo de noiva, puro açúcar, puro amor carnal”, um “fogão” que “atiça as brasas e acende na menina o nunca mais apagado da memória”, um “quintal ensombrado”. É carga também dessa bagagem toda uma repartição de “mortes sucessivas”, “inscrições e lápides” de “um calor amarelo”, uma “fila de viúvas, batendo papo e cabo de sombrinha”. Pertinho delas, reunidos no mesmo departamento, “sexo, morte e Deus”⁸.

O “navio partiu”. O “dente exraizado” ou “bem de raiz” ficou retido “pra pagar fiança”. No limiar da viagem, entre o depois e o antes, próximo à saída para terra estrangeira, permanece a bagagem. Junto a ela, não uma “matrona, mãe dos Gracos, Cornélia”, mas a “mulher do povo, mãe de filhos, Adélia”.

Um dos primeiros a espí-la – não se sabe se aquela mulher ou se sua *Bagagem* – é um sujeito, um sujeito poético, meio torto, meio “*gauche*”⁹. Em uma crônica, esse sujeito depois conta o que imaginara: que São Francisco, diferentemente daqueles “santos

⁷ “Alfândega” (poema final de *Bagagem*): “O que pude oferecer sem mácula foi / meu choro por beleza ou cansaço, / um dente exraizado, / o preconceito favorável a todas as formas / do barroco na música e o Rio de Janeiro / que visitei uma vez e me deixou suspensa. / “Não serve”, disseram. E exigiram / a língua estrangeira que não aprendi, / o registro do meu diploma extraviado / no Ministério da Educação, mais taxa sobre vaidade / nas formas aparente, inusitada e capciosa – no que / estavam certos – porém dá-se que inusitados e capciosos / foram seus modos de detectar vaidades. / Todas as vezes que eu pedia desculpas diziam: / ‘Faz-se educado e humilde, por presunção’, / e oneravam os impostos, sendo que o navio partiu / enquanto nos confundíamos. / Quando agarrei meu dente e minha viagem ao Rio, pronto a chorar de cansaço, consumaram: ‘Fica o bem de raiz pra pagar fiança.’ / Deixei meu dente. / Agora só tenho três reféns sem mácula”. (Prado, 1986, p.143)

⁸ Trechos citados de diversos poemas de *Bagagem* (Prado, 1986).

⁹ Expressão do “Poema de sete faces” da obra *Sentimento do Mundo* de Carlos Drummond de Andrade.

que (...) não descem do altar”¹⁰, deveria estar “ditando em Divinópolis os mais belos poemas e prosas a Adélia Prado”; em seguida ele conclui o que vira nela: “Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo”. Mas ainda se pergunta no final dessa crônica: “Como é que eu posso demonstrar Adélia se ela ainda está inédita (...) e só uns poucos do país literário sabem da existência deste grande poeta-mulher à beira da linha?” (Andrade, 1984, p.2).

Era 1975, inédita, Adélia – uma dama “requintada e esquisita” – leva sua *Bagagem* a “uma lápide, um descampado, / para chorar, chorar, chorar”¹¹. Ali ela enxerga uma lembrança “Bucólica nostálgica”¹²:

Ao entardecer no mato, a casa entre
bananeiras, pés de manjeriço e cravo-santo,
aparece dourada. Dentro dela, agachados,
na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,
rápidos como se fossem ao Êxodo, comem
feijão com arroz, taioba, ora-pro-nobis,
muitas vezes abóbora.
Depois, café na canequinha e pito.
O que um homem precisa para falar,
entre a enxada e o sono: Louvado seja Deus!

Primeiro o lugar, o fim da tarde no mato, as plantas de ervas e de frutas, o dourado tingindo a casa. Depois a imagem das pessoas comendo; em seguida o prazo bom do “café na canequinha e pito”. Tempo de louvação, tempo que se quer retardar, tempo lento, como o de alguém que deseja sempre adiar uma partida, seu Êxodo.

A dama requintada e esquisita espera. Havia ela outrora enviado aquela *Bagagem* para averiguações a um sujeito que avaliara sua carga poética e afirmara: “A danada tinha uma força estranha e o que escrevia escapulia do que eu conhecia em nossa poesia” (Sant’Anna, 1987, p.6). Para ele, aquela dama “constitui um caso em nossa poesia”:

¹⁰ Trecho da crônica “De Animais, Santo e Gente” (in *Suplemento Literário de Minas Gerais*, no. 925, junho de 1984) de Carlos Drummond de Andrade, publicada em outubro de 1975, sobre poética de Adélia Prado no ano anterior ao lançamento de *Bagagem*, primeiro livro de poesia dessa escritora levado ao público pela editora Imago (1976).

¹¹ Versos do poema “Grande desejo” de *Bagagem* (Prado, 1986, p.20)

¹² Poema “Bucólica Nostálgica” de *Bagagem* (Prado, 1986, p. 50)

conta que, quando ela faz sua própria comida, “bate o osso no prato pra chamar o cachorro e atira restos” (p.6). Aproveita e lista um tanto do que se encontra naquela *Bagagem*: “Lá estão as comadres, as santas missões, as formigas pretas, o angu, as tanajuras, as pessoas na sombra com faca e laranja” (Sant’ Anna, 1978, p.6).

“A Catecúmena”¹³ parecia preparar-se para seu batismo, sua iniciação. Foi admitida, mas “com reservas”:

A CATECÚMENA

Se o que está prometido é a carne incorruptível,
é isso mesmo que eu quero, disse e acrescentou:
mais o sol numa tarde com tanajuras,
o vestido amarelo com desenhos semelhante urubus,
um par de asas em maio e imprescindível,
multiplicado ao infinito, o momento em que
palavra alguma serviu à perturbação do amor.
Assim quero “venha a nós o vosso reino”.
Os doutores da Lei, estranhados de fé tão ávida,
disseram delicadamente:
vamos olhar a possibilidade de uma nova exegese
deste texto. Assim fizeram.
Ela foi admitida; com reservas.

No seu testemunho de iniciação, a catecúmena decide pelo batismo levando em conta algumas condições, alguns desejos: que o prometido seja a carne sem corrupções; e que não se destaque dela a matéria do mundo, como por exemplo, tanajuras no sol da tarde, urubus no vestido amarelo, asas de maio e, a maior de todas as expectativas, “imprescindível”, “o momento em que palavra alguma serviu à perturbação do amor”. É dessa forma que ela quer a vinda do “vosso reino”, atrelado à carne, à materialidade do mundo. Fé ávida, fé na vida. Assim foi admitida; claro, “com reservas”, mas não se sabe ao certo se as reservas são as daqueles doutores da lei, ou as dela, já que a catecúmena sabe e prediz o que ela quer: um reino no qual a palavra esteja infinitamente condicionada ao amor.

O amor ela põe “no pilão com cinza / e grão de roxo”¹⁴ e soca, faz dele “cataplasma” e coloca “sobre a ferida”, um amor que não é etéreo, mas matéria plástica,

¹³ Poema de *Bagagem* (Prado, 1986, p.52).

desdobrado em massa, em cataplasma para salvar da dor. Nesse componente de *Bagagem*, intitulado “Amor Violeta”, o amor “fere é debaixo do braço, / de um vão entre as costelas”. Não se separa amor, coração e costelas, eles são atingidos, de um golpe só, por uma “via inclinada”:

O amor me fere é debaixo do braço,
de um vão entre as costelas.
Atinge o meu coração é por esta via inclinada.
Eu ponho o amor no pilão com cinza
e grão de roxo e soco. Macero ele,
faço dele cataplasma
e ponho sobre a ferida.

Por essa via, que não é nem horizontal nem vertical, mas “inclinada” é que aquela dama esquisita, requintada reúne, numa bagagem só, o que por vezes é separado em planos distintos: corpo e espírito, amor e carne, o material e o imaterial. Essa via inclinada acontece nas palavras, na carne delas (macera-se o amor, ele vira cataplasma). Palavras que são como cargas, pesos e levezas que se leva na bagagem.

É essa densidade que encontro ao vasculhar *Bagagem* de Adélia, as palavras são coisas, têm texturas, luminosidades, ritmos, vibração. Aberta a bagagem, saltam pelo ar esses corpos de palavras, em suas ondulações e frequências, constituindo mundos, matéria viva. A palavra não é tomada como um instrumento, um veículo para comunicação poética, ela não diz sobre algo, ela é o que se diz: o amor violeta não é só uma seqüência de letras ou algo idealizado, é algo que atinge o sujeito, e que, triturado com grão de roxo, torna-se amor violeta, um cataplasma. Numa bagagem-livro feita de palavras, não se carrega folhas ou linhas em letras, mas corpos vivos, corpos-palavras, verbo-carne. Todo verbo se faz carne nas infinitas cargas da linguagem.

Campo sensorial do corpo do verbo

A pluralidade de sentidos, o ritmo, as consonâncias, as dissonâncias, ou seja, aspectos da linguagem poética de *Bagagem* de Adélia Prado parecem ser constituídos de uma interação com o mundo constituída de palavras. Na aparentemente mais ínfima

¹⁴ Versos de *Bagagem* (Prado, 1986, p.89).

instância do dia-a-dia, o percebido desfaz-se, torna-se desconhecido, avultando-se em uma revelação inesperada, fazendo com que o que é tomado por vulgar seja visto como unguido, com que o cotidiano seja enunciado desde sua presença encantatória: o veio da palavra encena em versos e prosa passagens da vida.

No ano de lançamento do livro *Bagagem* pela editora Imago – em 1976, Olga Savary (1976) publica um texto no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Para ela, em *Bagagem*, há uma relação estreita entre o cotidiano e o mundo dos sentidos:

“As coisas e fatos do cotidiano no que ela [Adélia Prado] escreve estão pulsantes, veementes, vivos (...). O maior mérito da poesia de *BAGAGEM* é o de ser uma poesia feita com os cinco sentidos bem alertas” (Savary, 1976, p.5)

No poema “Sensorial” (Prado, 1986, p.21), há uma forte interdependência entre os sentidos e o cotidiano. Transita-se entre cores, sabores, calores e frio, de modo a entrelaçar elementos corriqueiros, instâncias afetivas, divindade, corpo e morte. As faces do eu-lírico despontam-se entre uma espécie de agitações díspares e de efeitos de pausa ou de silêncio, iniciando-se com uma opinião sobre uma “obturação” e encerrando-se com a sombra fria da morte:

SENSORIAL
Obturação, é da amarela que eu ponho.
Pimenta e cravo,
mastigo à boca nua e me regalo.
Amor, tem que falar meu bem,
me dar caixa de música de presente,
conhecer vários tons pra uma palavra só.
Espírito, se for de Deus, eu adoro,
se for de homem, eu testo
com meus seis instrumentos.
Fico gostando ou perdôo.
Procuro sol, porque sou bicho de corpo.
Sombra terei depois, a mais fria.

O sujeito poético, em “Sensorial”, declara elementos de sua identidade através dos sentidos (cor, sabor, calor, frio); expõe, aí, seus gostos, suas escolhas sobre diversos aspectos da vida e da morte: prefere a obturação amarela; gosta declaradamente de pimenta

e de cravo; define o amor que lhe é desejado; curva-se sobre o espírito divino e testa o humano; procura o sol e sabe da inevitável sombra fria.

O poema desenvolve-se como uma espécie de flashes, tomadas, blocos de versos lançados quase como um desafio à questão da existência humana, na medida em que coloca lado a lado, nas cenas em versos, a morte e elementos corriqueiros do cotidiano. Produzem-se, aí, deslocamentos de sentidos ao serem reunidos elementos que usualmente não são colocados lado a lado. Transita-se, por exemplo, entre a cor da massa que se escolhe para tapar o buraco de um dente, o sabor, o amor, o espírito, o sol e a sombra.

Aparentemente, esses diferentes elementos estão desconexos entre si: a coesão de sentidos entre a obturação e o espírito, por exemplo, não é mostrada de forma evidente. Cita-se a pimenta e o cravo e, logo em seguida, fala-se do amor. Por um lado, o poema é composto por essas significações díspares que parecem insistir em escapar de uma logicidade ou de uma ordenação clara. Entretanto, por outro lado, há um aspecto poético, mais especificamente rítmico, que tende a unir essas polaridades de sentidos: o lugar que essas palavras ocupam na estrutura sintática dos versos é coincidente – o do tópico frasal; ou seja, os nomes “obturação”, “pimenta e cravo”, “amor” e “espírito” aparecem sempre no início do verso e antes da vírgula.

Sendo assim, em “Sensorial”, habitam ao mesmo tempo disparidades e conjugações. O jogo rítmico, a movência do poema aparece atrelada ao jogo de significados, produzindo simultaneamente forças de identificação e de fragmentação, ou seja, preenchimentos e fissuras, pulsação e silêncio, percepções atreladas ao campo dos sentidos.

A estruturação que se repete em “Sensorial” apresenta, até uma certa altura, uma reiteração que pode ser vista como uma marcação dada pela seqüência de um nome (ou um tópico), uma vírgula e um comentário; ou ainda, pode ser compreendida como um encadeamento entre uma palavra, uma ausência e um alongamento, como, por exemplo, em:

Obturação, é da amarela que eu ponho.
Pimenta e cravo,
mastigo à boca nua e me regalo.

Nesses versos acima (que abrem o poema através da boca e do paladar), instaura-se um intervalo entre a palavra-destaque que se anuncia no início do verso e sua especificação. Diz-se primeiro “obturaçã”, segue-se uma vírgula e então faz-se uma colocação acerca do nome inicial (“é da amarela que eu ponho”). Há a nomeação, o silêncio e sua identidade no mundo. Entre o verbo inicial e seu comentário, a vírgula permite um lapso de sentidos; acontece uma pausa, um abismo, um sem sentido, dá-se espaço para o desconhecido. O som permeado de silêncios parece imprimir uma estrutura rítmica importante no poema. Para Paz (1982), o ritmo é um elemento fundamental dentro da palavra literária: “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra (...). O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo” (Paz, 1982:68).

Bosi (1983) enfatiza que análises que se limitam a ressaltar os fonemas dos versos acabam por não levar em conta elementos dinâmicos da linguagem. Para o autor, há outros aspectos, entre eles o ritmo, que devem ser tomados como força expressiva:

“Ao isolar (...) este ou aquele fonema, não se pode esquecer (...) todo o processo de sonorização do tema, que enlaça o jogo de contrastes, o ritmo, o metro, o andamento da frase e a entoação. Quando falta esse esforço integrador, resultam pobres análises apenas fonológicas” (p. 53)

A cadência do poema “Sensorial” apresenta intervalos que remetem ao que afirma Paz (1982) sobre a força rítmica na estruturação da vida humana. O intervalo da vírgula, nos versos acima citados, provoca uma interrupção, abre um espaço, um vazio que nos lança à espera de algo:

“O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de ânimo que só poderá se acalmar quando sobrevier ‘algo’. Coloca-nos em atitude de espera” (p. 68).

No poema acima, a reincidência de um ritmo pautado na anunciação de um nome, no silêncio da vírgula seguido de um enunciado joga com a expectativa, com a espera, com a sensação de que algo está em revelação. Esse ritmo parece repetir-se quase ritualmente. Compõe-se, dessa forma, um movimento que se reitera de forma muito semelhante em cenas que são, num primeiro momento, muito distintas entre si. É como se

esse movimento proporcionasse um âmbito performático dentro do poema, um jogo de corpo que reincide em alguns versos, ritualizado entre durações breves, pausas e durações longas. Essa performance rítmica de nomeação, seguida de vírgula e comentário, acontece quatro vezes ao longo do poema.

Na pulsação inicial, a revelação de cada nome parece ser sopro de criação, ou seja, primeiramente diz-se o nome – ele é anunciado –, somente depois é que se revela sua força de existência no mundo. Por exemplo, fala-se “amor” e depois é que o sujeito se revela nele (“tem que falar meu bem,/ me dar caixa de música de presente,/ conhecer vários tons pra uma palavra só”). Entre o verbo inicial e sua constituição humana há a vírgula, o espaço do mistério, do indizível. Portanto, o rito poético em “Sensorial” se dá, em um primeiro momento, entre o sopro da palavra no mundo, um vazio e a realização da identidade desse verbo numa performance rítmica presente na sintaxe do verso. Anuncia-se “Espírito” e só então depois da vírgula, expõe-se “se for de Deus, eu adoro / se for de homem, eu testo / com meus seis instrumentos”.

A palavra poética pode ser vista também como movimentos de respirações e sons. O sopro do som verbal é um traço que Zumthor (1997) ressalta quando discute a importância da oralidade na poesia:

“Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula as marcas do que se perdeu e afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo” (p.13).

A partir do penúltimo verso (“Procuro sol, porque sou bicho de corpo”), principia-se uma inversão rítmica, a vírgula passa a deslocar-se para o final do verso, ocupando em “Sombra terei depois, a mais fria” praticamente o momento derradeiro do poema. Após assumir-se em primeira pessoa a enunciação verbal (“Procuro sol” ou “A sombra terei depois”), a vírgula – ou o silêncio dela – aparece como uma espécie de último suspiro da existência. Na cadência entre sons e silêncios, faz-se e desfaz-se a vida. A palavra, ao engendrar o silêncio, é sopro e sombra, toca no sagrado, num sagrado bastante carnal, quase profano.

No poema “Sensorial”, de Adélia Prado, a enunciação, ao se abrir pela exposição da boca, permite ver inclusive traços da arcada dentária (“Obturação, é da

amarela que eu ponho”). Segue-se para o paladar (“Pimenta e cravo, // mastigo à boca nua e me regalo”), o qual, aguçado pela pimenta e pelo cravo, alude também ao calor, ao quente.

O poema abre-se pela boca (por uma convocação dos sentidos, entre a sensação do sabor da pimenta e do cravo e a dos ardores por eles provocados) e já, no final, o último verso afirma uma perspectiva inexorável que é a da morte, feita de sombra e frio, em que o que é sensorial se apaga, encerra-se, findando também o poema. A vírgula antes de “a mais fria” poderia ser o último suspiro, um peito cheio de ar, cheio de vazio.

A vírgula é uma fenda na frase do verso. Ela marca no poema uma sintaxe pouco usual na escrita, muito particular, que parece remeter à idéia de sintaxe colocada no poema “Antes do nome”:

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”,
o “o”, o “porém” e o “que”, esta incompreensível
muleta que me apóia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infreqüentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror.

(Prado, 1986, p.30)

No poema acima, a sintaxe é associada a “sítios escuros”, ela emerge de um “esplêndido caos”. A palavra só pode ser tocada se se levar em conta essa fonte caótica da sintaxe, um sítio escuro, indiscernível, arriscado. Para se apanhar a palavra, deve-se atravessar esse lugar de penumbra da sintaxe, não se escapa do abismo, do lapso de sentidos, aquele presente no ritmo fundado pela vírgula no poema “Sensorial”. Apanhar a palavra é assustador e aterrorizante, toca-se o poder da criação, entende-se Deus. “Morre quem entender”. Apanhar a palavra é como apanhar “um peixe vivo com a mão”, ao mesmo tempo que ela é tanto escorregadia, infrequentíssima, quando se pode agarrá-la, ela toca o sujeito, ela é concreta, palpável.

Ao discutir a relação entre o poético e o divino em Adélia Prado, Ana Lúcia Moret (1993) cita o poema “Antes do nome”, evidenciando a relação entre o verbo e a coisa:

“Escrever com palavras é escrever o nome das coisas, e Adélia Prado quer algo anterior ao nome (como diz o poema ‘Antes do nome’, de *Bagagem*), quer a sintaxe, a música, o gênero porque se Jesus é Palavra de Deus, e Jesus é Verbo que se fez carne, ela quer a carne, quer vivenciar a coisa – um modo de ver Deus face a face (...) a missão do poeta é atingir e anunciar a palavra-coisa, a palavra-encarnada” (Moret, 1993, p. 67/68)

Há uma instância em que a palavra não é somente um nome, mas uma palavra que tem carne. Essa instância “infrequentíssima”, em que a palavra é tangível, é uma coisa, são momentos de graça (“Em momentos de graça, infrequentíssimos, / se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão”). Desse modo, é possível pensar que a palavra poética não está destacada do mundo, ela não tem com ele uma relação arbitrária, há uma consubstanciação, ela é “peixe vivo”, carne trêmula. Essa consubstanciação se dá pela não separação entre o profano e o sagrado, o cotidiano e o ungido. Em Adélia, a fusão entre espírito e matéria acontece na via inclinada da palavra. É por isso que o verbo poético tem carne. O que poderia ser concebido como arbitrário entre a palavra (imaterial) e seu sentido (material) é refundido na estética adeliânica. Confere-se, então, vitalidade à palavra poética, ela é reanimada, há um re-ligare, reconhece-se sua nervura, sua carne.

Entre o sagrado e o profano, a carne do verbo

O corpo do verbo, em sua materialidade e cadência, assume, em textos de Adélia, uma força que parece ser decisiva na realização da experiência do sagrado. Não é Deus que faz com que a linguagem seja compreendida; a autora mostra uma espécie de subversão esclarecedora: “Quem entender a linguagem entende Deus” (Prado, 1986, p.30). É na enunciação poética que elementos do cotidiano são mostrados como reveladores do desconhecido.

Enxergar em situações ou materialidades corriqueiras uma fulminante divindade é, de certa forma, desafiar o automatismo do mundo, gerido pela velocidade, pelo excesso de informação e conseqüente esvaziamento da experiência (Larrosa, 2002; Benjamin, 1984). A metamorfose do sentido usual em algo que seja transcendente faz da palavra de Adélia um movimento que arranca do mundo da informação o risco da

experiência, trânsito que se dá na própria construção literária, no lugar de encontro entre a palavra do corpo e o corpo da palavra.

Adélia Prado, ao abordar instâncias aparentemente simples do cotidiano (que por vezes acabamos por reduzir ao campo das utilidades), traduz essas circunstâncias em materialidades verbais que permitem descobertas, ressignificações, apontam para o sagrado: “Tudo que é cotidiano está assim eivado de uma naturalidade mística e a obra toda de Adélia Prado é pródiga em indicar com precisão a conjugação desses dois movimentos” (Osakabe, 1998, p.78). Uma refeição de feijão com arroz torna-se, em sua composição com a luminosidade das brasas do fogão, acontecimento “nunca mais apagado da memória” (Prado, 1986, p.121):

REGISTRO

Visíveis no facho de ouro jorrado porta a dentro,
mosquitinhos, grãos maiores de pó.
A mãe no fogão atíça as brasas
e acende na menina o nunca mais apagado da memória:
uma vez banquetecendo-se, comeu feijão com arroz
mais um facho de luz. Com toda a fome.

O poema “Registro” inicia-se com uma cena tingida pela luz e pelo que através dela transparece, os “mosquitinhos, grãos maiores de pó”. A cadência sonora do primeiro verso assemelha-se ao jorrar (“visíveis no facho de ouro jorrado porta adentro”): os sons consonantais vibram, dançam movimentos, irrompendo através das vogais uma ondulação que remete ao preenchimento da luz no espaço. Palavras como “atíça”, “brasas”, “acende”, “facho”, “luz” mantêm esse jorrar luminoso. A luz no som das palavras faz-se alimento, o verbo revela-se em sua carne de significâncias.

Nos versos acima, não somente o prato de arroz com feijão é algo que nutre, mas também o facho de luz. A luminosidade no poema parece saciar a fome da mesma forma que os grãos. Além disso, aquela comida tida como a mais rudimentar do cotidiano – o feijão com arroz – assume a dimensão de uma espécie de ritual, cuja coloração acende algo que se quer eterno: “o nunca mais apagado da memória”. A refeição desponta sobre uma certa homogeneidade dos acontecimentos cotidianos, rotineiros e passa a ocupar um lugar privilegiado, um tanto quanto sagrado. Esse processo de encantamento das coisas e dos lugares é um traço que nos remete ao transcendente, à religiosidade, ao que Osakabe

(1983) define como “ritualização bíblica do cotidiano” (p.229), na qual os elementos corriqueiros tomam uma conotação mística:

“Tanto quanto o pão de trigo ou o maná, o trivial da mesa mineira ganha aqui a vibração de uma força mística, suficiente para invocar o gosto dos primitivos regozijos ou a memória recôndita das opressões de alegria (‘uma vez banquetecendo-se, comeu feijão com arroz, / mais um facho de luz’)” (p.229)

Num mesmo poema, aparecem unidos o “trivial” (o feijão com arroz) e o “sagrado” (no caso, um facho de luz). O que faz o trivial assumir uma condição mística, segundo Osakabe, é a “vibração” que ganha a refeição na “mesa mineira”. Há um imbricamento muito particular entre a materialidade da existência, sua dimensão profana, e a considerada imaterialidade espiritual, dimensão sagrada. Adélia, em sua palavra poética, faz cruzar esses dois âmbitos que, aparentemente, estariam separados entre si.

Ao pesquisar diversas tradições religiosas, Eliade (1996) aponta diferenças entre o campo do profano e o do sagrado no que se refere à constituição de espaços. Segundo ele, o homem moderno acaba por encarar o mundo de forma mais homogênea, neutra, sendo poucos os lugares e objetos que são sacralizados. A sua casa, por exemplo, segundo o autor acima, é muito mais um espaço geométrico, uma “máquina de habitar” (p.49) do que um local existencial e sagrado:

“A casa ideal do mundo moderno deve ser, antes de tudo, funcional, quer dizer, deve permitir aos homens trabalharem e repousarem a fim de assegurarem o trabalho. Pode-se mudar a ‘máquina de habitar’ tão freqüentemente se troca uma bicicleta, uma geladeira ou um carro” (p.49).

A funcionalidade da casa para o homem moderno sobrepõe-se à possibilidade de encantamento, de sacralização do espaço, submetendo-se a uma visão utilitária da vida. Entretanto, para o homem religioso, de acordo com Eliade (1996), há territórios que são consagrados; espaços, objetos, situações destacam-se da homogeneidade, revelando sua sacralidade, fenômeno denominado pelo autor de “hierofania”:

“Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (p.30)

No momento em que um prato de feijão com arroz é tingido por um facho de luz, a experiência tão cotidiana da refeição parece transformar-se, ganhar um estatuto qualitativamente diferente do usual. É como se a palavra poética de Adélia, ao ser enunciada, fizesse irromper um processo similar ao da hierofania. No poema “Registro”, uma ação corriqueira esgarça-se no mundo amorfo, faz-se criação, buscando eternidade na memória, através da palavra, do seu campo sensorial: do que nela é potencialmente calor, luz, textura, força. Poder-se-ia pensar então que o mundo cotidiano é traduzido em sua sacralidade pela travessia dos sentidos (e não se alheando deles).

Aliás, talvez seja interessante pensar que nessa sacralização, o que é mundano, cotidiano em “Registro” não “tem como resultado destacar *do* meio cósmico que o envolve [grifo meu]” (no sentido em que é afirmado na citação acima de Eliade); talvez ela se destaque *no* meio cósmico. Ou seja, em “Registro” não há uma separação delineada entre o que está no mundo (o profano) e o que é sacralizado; pelo contrário, há uma agudização do mundano, o cotidiano levado a suas últimas conseqüências. Seria possível pensar que o sagrado dependeria do corriqueiro; pelo menos, aquela dama requintada e esquisita, em “A catecúmena”, reivindicava que a vinda do “vosso reino” não se destacasse do “sol numa tarde com tanajuras”, “do vestido amarelo com desenhos semelhante urubus”, da “carne incorruptível”.

Ao anunciar uma análise do poema “Solar”¹⁵, Sperber (1996)¹⁶ aponta, não para o *destacamento* do real, mas para o “*descascamento* da realidade” produzido por Adélia na sua inserção poética diante de uma experiência rememorada: “O ponto de partida da poesia é a palavra comum, assim como o trampolim para a transcendência é a mesquinhez humana” (p.117). O humilde, expresso nessa mesquinhez, nesse lugar restrito e minimizado do dia-a-dia, é de alguma forma implodido pela escritora. Esse âmbito muitas vezes desprezado socialmente – o da condição feminina “do lar” - é habitado pela poeta através

15 “Minha mãe cozinhava exatamente / arroz, feijão-roxinho, molho de batatinha./ Mas cantava.” (Prado, 1991:151)

16 A versão que tenho desse texto está mimeografada, sua paginação está em ordem alfabética.

da alquimia da palavra, fazendo daquilo que por vezes é tido como o mais “baixo” a matéria do sagrado.

Esse desvelamento do real gera, segundo Octavio Paz (1982), uma surpresa que é assombro: “A surpresa é assombro ante uma realidade cotidiana que de repente é revelada como nunca foi vista” (p.155). Segundo o autor acima, perceber o sobrenatural é enxergar ao mesmo tempo, sincronicamente, o real e o irreal, o vulgar e o unguido: “Tudo acontece de um modo comum e corriqueiro, de um modo que freqüentemente nos fere por sua agressiva vulgaridade; e ao mesmo tempo tudo está unguido” (p.155).

A compreensão do sobrenatural está imbuída da sensação de estranheza, um espanto que não somente é terrível, inexplicável, mas que também é fascinante. Essa estranheza põe em jogo o próprio estatuto do real, tira-nos a certeza do palpável, provoca uma certa paralisação, coloca-nos diante do indizível:

“a estupefação ante o sobrenatural não se manifesta como temor ou terror, como alegria ou como amor, mas como horror. No horror estão incluídos o terror – o cair para trás – e a fascinação que nos leva a nos fundirmos com a presença. O horror nos paralisa. E não porque a presença seja por si mesma ameaçadora, mas porque sua visão é ao mesmo tempo insuportável e fascinante” (Paz, 1982, p.156,157)

Em “Registro”, o sobrenatural, o âmbito do sagrado é dado pelo jogo do estranhamento. No terceiro verso (“A mãe no fogão atíça as brasas”), o verbo “atíçar” engendra seu duplo sentido, o de atear o fogo e o de despertar, fomentar, instigar, sentido que é associado ao quarto verso (“e acende na menina o nunca mais apagado da memória”). Há um fogo recriador: ao atear-se, excitar, reavivar o fogo, atíçam-se as brasas da memória. O jogo provocado pela palavra “atíçar”, conectando as brasas com a memória, provoca um estranhamento, abre espaço para o quase inexplicável, o fascinante, como se num sopro de palavras, aquela “trivial refeição mineira” (Osakabe, 1983, p.229) avivasse de novo. “Com toda fome”.

O momento prévio àquele da paralisação, da fascinação parece estar indiciado no poema “Disritmia”. Há nele uma espécie de prenúncio do sagrado, pressentido por uma

sensação de turbulência, um estado tempestuoso que está enredado na ação cotidiana, está imbricado nela.

Em “Disritmia”, fala-se de Deus, assim como se fala de “velhos” que “cospem”, de “velocípedes”, de uma escova velha de cabelo, de meninos jogando bola contra a parede. É nessa juntura entre o que é tomado como comum e o que é divino que se dá o prenúncio, a sensação de que “alguma coisa vai acontecer”:

Os velhos cospem sem nenhuma destreza
e os velocípedes atrapalham o trânsito no passeio.
O poeta obscuro aguarda a crítica
e lê seus versos, as três vezes por dia,
feito um monge com seu livro de horas.
A escova ficou velha e não penteia.
Neste exato momento o que interessa
são os cabelos desembaraçados.
Entre as pernas geramos e sobre isso
se falará até o fim sem que muitos entendam:
erótico é a alma.
Se quiser, ponho agora a ária na quarta corda,
pra me sentir clemente e apaziguada.
O que entendo de Deus é sua Ira,
não tenho outra maneira de dizer.
As bolas contra a parede me desgostam,
mas os meninos riem satisfeitos.
Tarde como a de hoje, vi centenas.
Não sinto angústia, só uma espera ansiosa.
Alguma coisa vai acontecer.
Não existe o destino.
Quem é premente é Deus.

(Prado, 1986, p.66)

O cuspe dos velhos é “sem destreza”; os velocípedes não passeiam: “atrapalham”; é necessário desembaraçar os cabelos, mas a escova é velha. O poema “Disritmia” lista uma série de eventos corriqueiros, mas todos carregando algum incômodo. O olhar do sujeito da poesia sobre as coisas do mundo é enviezado, disparatado, é um tanto desbaratinado. Fala de assuntos diferentes quase ao mesmo tempo, pula de um para outro, como se não conseguisse se assentar, sossegar. O modo como se enuncia as cenas é um modo embaraçado, do qual o sujeito não se desvencilha, tudo o afeta nesse início do poema. Um estado de demorada e impaciente espera se desenha (“o poeta obscuro aguarda a crítica / e lê seus versos, as três vezes por dia”).

Gera-se algo é “entre as pernas”. A criação passa pelas coxas e inunda o sujeito, tira-lhe o ar, provoca-lhe disritmia: a alma acontece é no erótico. Há a tentativa de apaziguamento, mas do Criador prevalece a Ira, um estado de fúria, agitação. Reaparece então o incômodo: o brinquedo de meninos é algo de que se desgosta e eles ainda “riem satisfeitos”. A tarde é como uma outra qualquer, não cabe a tarde na “espera ansiosa”. Tudo provoca, está a ponto de. O destino não há, não há o traçado, o já sabido, o de antemão. Há o premente, Deus, sua Ira, toda a tempestade, a disritmia. “Alguma coisa vai acontecer”.

A enunciação disparatada no poema acima faz com que universos distintos estejam colocados lado a lado. Moret (1993) discute em sua dissertação de mestrado como esse “choque de temas” confere uma força particular à obra de Adélia:

“não se pode avaliar a poesia adeliana sem atentar para o efeito criado por esse choque entre temas e cenários tão diferentes. Há uma quebra de expectativas e uma sensação de estranhamento que conferem uma força enorme à obra da escritora” (p.12/13)

Na poética de Adélia, a unidade e o diverso coexistem, não se separam, na medida em que são reunidos sob o foco horizontal da sensorialidade: “os opostos se acasalam” (Moret, 1993, p.22) ao se contaminarem pelo campo dos sentidos. O sujeito poético, no poema acima, horizontaliza as experiências distintas, atravessando-as por uma via sensorial muito específica, a da disritmia. É o ritmo descompassado que embaraça, entrelaça situações distintas. Parece haver no mundo uma quase convulsão. A coexistência entre a unidade e o diverso não é feita de harmonia, mas de ira, de descompasso rítmico, de estranhamentos.

São colocadas lado a lado cenas distintas entre si: os velhos ao lado dos velocípedes; o poeta ao lado dos monges; a escova e os cabelos quase entre as pernas. Praticamente no centro, no meio da juntura de disparidades, o erótico embrenhado na alma, a alma imbuída de erotismo. Alma e erótico não costumam ser vistos juntos. Usualmente são quase opostos: para ser noiva de Jesus, por exemplo, é preciso renunciar às coxas. O cristianismo de Adélia diferencia-se de uma tradição de renúncia ao mundo dos sentidos, à matéria como práticas que levam a um Deus inatingível:

“O Deus de Adélia Prado também não está inacessível no altar de uma igreja mas presente em cada criatura, a todo momento e lugar, mesmo (ou

sobretudo) nos mais improváveis. Adélia resgata também o papel importante dos sentidos humanos, corpóreos no processo de encontro com Deus” (Moret, 1993, p. 50)

Em “Disritmia”, a premência divina não aparece desvencilhada, destacada do que se gera entre as pernas. A pulsação descontrolada dos versos díspares colocados lado a lado desestabiliza o ritmo harmônico, provoca uma excitação, erotismo. Se “erótico é a alma”, então a alma é animada por essa excitação. O espiritual está imbuído do profano. Antônio Hohlfeldt (2000), em artigo sobre a escritora Adélia Prado, mostra como Adélia finca-se nessa imbricação na qual o que é terreno e santidade não se separam: “o comportamento poético de Adélia (...) pretende ser a própria experiência erótica e sensorial de Deus” (p.96). Para esse autor, a revelação da divindade está atrelada em Adélia à revelação “do humano no mundo”:

“Ora, o que temos no texto de Adélia Prado, se não essa revelação súbita, quando o poeta surpreende um aspecto da vida anônima, dela mesma e de seus semelhantes, no cotidiano que é o de todos nós? Daí que a graça da epifania é uma espécie de graça profana” (p.115)

Hohlfeldt, na citação acima, ao equiparar a “graça da epifania” a “uma espécie de graça profana”, acentua esse caráter intrincado da escrita de Adélia. Nela, a epifania acontece na vulgaridade do cotidiano. Elementos corriqueiros saltam aos olhos configurando um olhar extático ao experienciado. De um jogo de taças numa pensão empoeirada de uma cidade “que não era bonita” salta aos olhos do sujeito poético uma constatação-revelação:

CÍRCULO

Na sala de jantar da pensão
tinha um jogo de taças roxo-claro,
duas licoreiras grandes e elas em volta,
como duas galinhas com os pintinhos.
Tinha poeira, fumaça e a cor lilás.
Comíamos com fome, era 12 de outubro
e a Rádio Aparecida conclamava os fiéis
a louvar a Mãe de Deus, o que eu fazia,
na cidade de Perdões, que não era bonita.
Plausível tudo.
As horas cabendo o dia,
a cristaleira os cristais
(resíduo para esta memória)
sem uma palavra demais.

Foi quando disse e entendi:
cabe no tacho a colher.
Se um dia puder,
nem escrevo um livro.
(Prado, 1986, p.24)

Quase como numa natureza-morta, as licoreiras grandes colocam debaixo de suas asas “um jogo de taças roxo-claro”. Os fiéis, como pintinhos reunidos em torno da “Mãe de Deus”, comiam e eram convidados a louvar. Tudo conforme, cabível, plausível, pronto, como uma cena figurada para uma pintura. Vai-se pintando cada aspecto daquela memória, acendida pela força da resistência da cristaleira que não se desfizera da lembrança (“As horas cabendo o dia, / a cristaleira os cristais / (resíduo para esta memória)”). As palavras reinauguram o vivido.

A “sala de janta da pensão”, o jogo de taças, as licoreiras, as pessoas comendo, a cidade à vista são compostos na tela das palavras; a cristaleira e os cristais também recompõem-se. Não há nenhuma sobra de palavra, as horas cabem o dia. Então uma nova voz enuncia-se, recobre o recomposto de um novo entendimento metafórico, colocado todo num único verso: “cabe no tacho a colher”. À ordem e harmonia um tanto silenciosa da cena plasticamente visível, segue-se uma voz, irrompe-se um signo que remoldura todo o espaço do vivido.

O verso “cabe no tacho a colher”, ao revestir a cena dada, a cena estável, recai sobre ela tingindo-lhe de algo novo. Aquela cena, quase natureza-morta, esfumada e lilás da cidade de Perdões é sacudida com o lançamento daquele verso proverbial. Ao se dizer “cabe no tacho a colher”, compreende-se de novo o vivido, reinstaura-se um olhar inédito sobre ele, acontece uma ressurreição do passado. São como palavras mágicas que lembram bruxaria: “cabe no tacho a colher”. Lançadas sobre os versos anteriores, elas os vitalizam.

Affonso Romano de Sant’Anna (1978), em sua crônica sobre Adélia, publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, dois anos após o lançamento de *Bagagem*, enxerga Adélia, não como uma senhora católica recatada, vê nela algo de feitiçaria: “Adélia pertence à raça dos mágicos e, diria, bruxos, se não a soubesse católica com uma fé de fazer inveja ao vigário” (Sant’Anna, 1978, p.6).

O processo de poetização de Adélia (ou de sentir-se poetizada), segundo Hohlfeldt (2000), passa pela “descoberta das plenas potencialidades que a poesia permite” (p.89). Para trazer à tona mais detalhadamente essa idéia de potencialidade poética, ele cita uma passagem de uma entrevista com Adélia realizada por Giovanni Ricciardi, na qual a poeta fala sobre o modo pelo qual a palavra entra na poesia:

“A palavra para mim é a coisa mais sutil que existe. Palavra é coisa (...). Às vezes, a palavra entra no poema não pelo que ela significa, mas pelo puro som dela; aranha, cortiça, pérola são belas coisas ou palavras belas? (...) palavra é sentido. Por exemplo, se eu falo ‘papel’, isto não significa nada; ‘cadeira’, ‘gravador’, ‘xícara’, ‘café’ são sons. Agora as palavras ‘papel’, ‘café’ ganham consistência quando elas estão poetizadas. No poema, elas ganham densidade, concretude, sentido” (Ricciardi, 1994 *apud* Hohlfeldt, 2000, p.89, 90)

A palavra está poetizada no poema pelo som dela, pela densidade, concretude dela. Quando se coloca em evidência, quando se ressalta a materialidade do verbo, sua carne, ele desdobra-se numa espécie de revelação, na qual a palavra é coisa. De outro modo, na utilização da língua como um veículo, um instrumento de comunicação, a palavra muitas vezes se torna uma sequência de sons que faz referências ao mundo destacada da força dos sentidos. Agora, quando se traz à tona, quando se joga com a matéria da palavra (seu som, seu ritmo, texturas, colorações), ela fica poetizada, ela “é coisa”.

A poesia de Adélia aponta para uma determinada concepção de linguagem, em especial, a linguagem poética. A palavra poetizada tem densidade, concretude. Há uma tônica filosófica em sua escritura; ela escancara essa potencialidade carnal do verbo. Em Adélia, não há como escapar de um jogo instaurado na tessitura da palavra poética. Na textura de seus versos, provoca-se a força rítmica, sensorial da linguagem até que o poema se irrompa em algo vivo, vivificado.

“Cabe no tacho a colher”: o efeito dessas palavras é tal que quase nem será mais necessário escrever um livro. “Cabe no tacho a colher” – chave para enigma, composições de sons e sentidos que, como o espírito santo, reacende a língua. Diz-se “Cabe no tacho a colher” e o mundo daquela lembrança é recriado, reacende-lhe seu ânima, de novo as palavras tornam-se vitais. Mostra-se aí, nesse verso do tacho e da colher, o peixe vivo, a carne ressuscitada na nervura do verbo.

Entre o poema “Disritmia” e o poema “Círculo”, há distintas maneiras do místico ser instaurado. Em “Disritmia”, o sujeito poético é tomado pela sensação de que “alguma coisa vai acontecer”. Já em “Círculo”, espreita-se o vivido até que, quase imperceptivelmente, o sujeito da poesia confere ao acontecido um estatuto de ordem mística, joga-lhe uma feitiçaria. No primeiro, o sujeito é cooptado, sofre ele uma interferência que está fora de seu domínio; no segundo, ele manuseia o sagrado.

Há um poema em *Bagagem* que remete a essas duas instâncias – “Duas maneiras” – de relação com o que é divino:

DUAS MANEIRAS

De dentro da geometria
Deus me olha e me causa terror.
Faz descer sobre mim o íncubo hemiplégico.
Eu chamo por minha mãe,
me escondo atrás da porta,
onde meu pai pendura sua camisa suja,
bebo água doce e falo as palavras das rezas.
Mas há outro modo:
se vejo que ele me estreita,
penso em marca de cigarros,
penso num homem saindo de madrugada pra adorar o Santíssimo,
penso em fumo de rolo, em apito, em mulher da roça
com balaio cheio de pequi, fruta feita de cheiro e amarelo.
Quando Ele dá fé, já estou no colo d’Ele,
pego Sua barba branca,
Ele joga pra mim a bola do mundo,
eu jogo pra Ele.

Depara-se com duas maneiras de misticizar. Uma delas é a de um corpo que é possuído, o olhar divino é baixado geometricamente sobre o sujeito da poesia, causando-lhe terror, como se fosse tocado pela ira divina. Trata-se de uma revelação assustadora, que apavora o eu-lírico, deixando-o desorientado. Sob tamanha força e tamanho risco de desvelamento, a saída é esconder-se sob a proteção materna e paterna, “beber água doce” e enunciar “as palavras das rezas”.

A outra maneira, por sua vez, não se dá pela possessão: ao se ver estreitado, o eu-lírico escapa, pensa na matéria do mundo, em marcas de cigarro, em fumo de rolo, apito, mulher de roça. Uma palavra encadeia-se na outra de tal forma que produz um estado de criação tal que se ganha o mesmo estatuto de divindade: “Quando Ele dá fé, já estou no colo d’Ele”.

No primeiro modo, o sujeito é surpreendido, pego de surpresa, criatura que se sente abalada, temerosa; no segundo modo, o sujeito é quem surpreende Deus, utiliza ele próprio uma artimanha que o torna criador. Entre uma maneira e outra, estabelece-se um jogo, um jogo tecido de palavras, pois, no primeiro modo, a cartada final para se safar do terror da possessão (“Faz descer sobre mim o íncubo hemiplégico”) é dada através das “palavras das rezas”; já no segundo modo, é através das palavras diversas que se despista Deus e que o sujeito se torna divino; ou seja, na medida em que ele enuncia seus versos (“marca de cigarros”, “homem saindo de madrugada”, “fumo de rolo”, “apito”...), as palavras vão tomando corpo e, de repente, *vupt*: está lá o sujeito no colo de Deus. Num dos modos, a palavra (das rezas) torna o divino mundano; no outro, a palavra faz do mundano o divino.

Diante do estranhamento face ao divino, na primeira maneira, em que o eu-lírico tenta escapar do olhar divino, as palavras das rezas permitem que o sujeito suporte a revelação escancarada, dão então conformidade ao divino, controlam-no, colocam-no no mundo.

Na maneira seguinte, ao serem encadeadas umas palavras às outras, elas passam a assumir uma dimensão material no poema, atingindo o ponto em que provocam um estranhamento: o pequi é assumido como “fruta feita de cheiro e amarelo”. Nesse verso, a fruta não é descrita como contendo uma coloração amarela e um cheiro específico; é o amarelo e o cheiro que fazem a fruta, ela é composta pelos sentidos (olfato e visual), ou melhor, pelas palavras que carregam em si os sentidos: “cheiro” e “amarelo”. Da coloração e do perfume (consubstanciados nas palavras “amarelo” e “cheiro”), faz-se a fruta, o pequi. O amarelo e o cheiro atingem o pequi, inundam o balaio, espalham-se pelas palavras outras, mostrando que o sujeito poético também faz divindades.

Na primeira maneira, Deus joga a bola do mundo para o sujeito poético; na segunda é o sujeito que a joga para Deus. A bola do mundo do sujeito, feita de palavras, acontecida na poesia, é que dá a palavra final (“Ele joga pra mim a bola do mundo, eu jogo pra Ele). A via do sagrado não é uma via de submissão ou de ascensão, é antes um jogo.

Esse jogo pode ser visto, de uma maneira, no poema “Disritmia”; e, de outra, em “Círculo”. Em “Disritmia”, o estado do eu-lírico assemelha-se ao primeiro modo (em

“Duas maneiras”) no qual Deus causa terror, faz descer sobre o sujeito da poesia “o íncubo hemiplégico”. Tanto em “Disritmia” quanto na primeira maneira do poema “Duas maneiras”, o eu-lírico desorienta-se, ele está a ponto de ser possuído, pula de uma idéia a outra tentando safar-se do olhar divino. Em “Disritmia”, o eu-lírico está sem lugar, tudo o incomoda, seja o velho que cospe na rua, os velocípedes impedindo o trânsito. Na primeira parte de “Duas maneiras”, ele tenta se esconder, bebe “água doce”, fala “palavras das rezas”. Deus está premente, como se estivesse prestes a possuir o eu-lírico. Deus assusta o sujeito da poesia, *Ele* joga para *ele* a bola do mundo.

Já no poema “Circulo”, o sujeito pensa uma lembrança, destrinchando-a em versos (a da sala de jantar, das licoreiras rodeadas de taças, da cristaleira e seus cristais). À medida em que ele anuncia cada verso, o poema vai ganhando corpo, até que se diz “cabe no tacho a colher”. Ao lançar esse verso, o poema avulta-se em criação, a criatura torna-se criadora. De forma semelhante, em “Duas maneiras”, no segundo modo, o pequi é recriado do cheiro e do amarelo. Tanto nessa segunda “maneira” de reinventar o pequi (anunciada no poema “Duas maneiras”), quanto no lançamento do verso “cabe no tacho a colher”, é o eu-lírico que se torna criador, ele é quem sopra as palavras e faz delas mundos, é ele quem joga para Deus a bola do mundo.

As palavras criadoras do eu-lírico são tecidas com o mundano do mundo, as palavras “mágicas”, como “cabe no tacho a colher”, não são palavras ascéticas, da ordem do espiritual-imaterial. Fala-se de tacho e colher, de fruta do cerrado, o pequi. Em Adélia, a transcendência não acontece por uma sucessiva abstração, não se parte do mundano em direção ao divino, o transcendental se dá na concretude sensorial da vida e do mundo:

“Adélia Prado procede no sentido de uma comunhão com as coisas em sua completa imanência (...), a transcendência não se encontra além da existência. A sua fé na ressurreição e a crença de que a poesia é a forma concreta de Deus, instaura um modo poético de visceral concretude” (Moret, 1993, p. 23)

O cristianismo de Adélia diferencia-se de uma tradição de renúncia ao mundo dos sentidos, à matéria como práticas que levam a um Deus inatingível. Após estabelecer algumas aproximações entre a mística de San Juan de la Cruz e de Santa Teresa com o sagrado em Adélia, Moret (1993) aponta para uma particularidade da poeta brasileira:

“Neste ponto tocamos numa diferença entre Adélia Prado e essa tradição mística de que temos falado: é que a escritora mineira dá um passo maior no sentido da concretude de Deus, ao ponto de quase dessacralizá-lo, torná-lo uma figura profana. O sublime é de tal forma aproximado ao cotidiano, ao concreto, que acaba sendo contaminado pela imanência das coisas. É claro que, neste movimento, a autora acaba por alçar o nível do terreno ao nível do transcendente” (p.73)

A dessacralização, a inacessibilidade ao divino é subvertida na “ponta do lápis”, na textura da palavra, no momento, por exemplo, em que ela faz de um pequi uma aparição. Lança o “cheiro”, joga o “amarelo” e aí está: um “pequi” todo novo, reavivado, atizado em brasas. A criatura fez-se criador na força da linguagem.

No poema “No meio da noite” (Prado, 1986, p.25), a palavra também redimensiona o acontecimento. Acorda o sujeito poético ainda à noite para contar ao seu “bem” um sonho com “buganvílias brancas”:

Acordei meu bem pra lhe contar um sonho:
sem apoio de mesa ou jarro eram
as buganvílias brancas destacadas de um escuro.
Não fosforeciam, nem cheiravam, nem eram alvas.
Eram brancas no ramo, brancas de leite grosso.
No quarto escuro, a única visível coisa, o próprio ato de ver.
Como se sente o gosto da comida eu senti o que falavam:
“A ressurreição já está sendo urdida, os tubérculos
da alegria estão inchando úmidos, vão brotar sinos.”
Doía como um prazer.
Vendo que eu não mentia ele falou:
as mulheres são complicadas. Homem é tão singelo.
Eu sou singelo. Fica singela também.
Respondi que queria ser singela, e na mesma hora,
singela, singela, comecei a repetir singela.
A palavra destacou-se novíssima
como as buganvílias do sonho. Me atropelou.
O que que foi? – ele disse.
- As buganvílias...
Como nenhum de nós podia ir mais além,
solucei alto e fui chorando, chorando,
até ficar singela e dormir de novo.

As buganvílias como aparições no meio da noite não são resplandecentes nem alvas, não são coisas do espírito, imateriais; são elas “brancas de leite grosso”, têm textura, estão vivas, materializadas. O ato de ver é a “única visível coisa”, o que o eu-lírico vê naquela espécie de vidência não é algo irreal, fantasmático, pelo contrário, são tão reais as

buganvílias, são tão vivas, que elas falam. E o que elas falam dói “como um prazer”. O homem ao lado, ao ser interpelado, pede que a mulher se descomplique, torne-se como ele singela. Repete ela, singela, singela. Como as buganvílias, a palavra cinge ela, levando-a ao choro, tornando-a singela, para que descanse e de novo volte a dormir, enfeitiçada por ela. Singela, singela.

O que se ouve ao ver as buganvílias é uma enunciação um tanto enigmática, nela as alegrias são tubérculos que se incham úmidos, dos quais brotarão sinos – eis a urdidura da ressurreição (“(...) eu senti o que falavam: / ‘A ressurreição já está sendo urdida, os tubérculos / da alegria estão inchando úmidos, vão brotar sinos’”). Para se possibilitar o reviver, para tornar à vida, há que se jogar com as palavras: a “alegria” é enxertada em um “tubérculo”, torna-se úmida e os “sinos” passam a brotar. A alegria, ao se tornar um tubérculo, e os sinos, ao brotarem, tornam-se orgânicos. E, por outro lado, os tubérculos vêem-se alegres e o que brota pode soar, tocar, embalar. Nesse jogo de linguagem, as palavras ganham corpo, provocam uma dor que é prazer.

- As buganvílias...

As buganvílias prenunciam a ressurreição e ela acontece no corpo da palavra “singela”, que, carregada de vitalidade, atinge o eu-lírico, levando-o ao choro e de volta ao sono. A aparição das buganvílias reacendem os sentidos; o que se ouve, sente-se como se sente o gosto da comida (“Como se sente o gosto da comida eu senti o que falavam”). A urdidura, a trama se dá no jogo de sentidos, que ao misturar em si elementos de naturezas distintas (sentir o que falavam como se sente um gosto), tornam-nos distintos, renovados.

Em “No meio da noite”, o sujeito da poesia é abalado, o que ele vê e ouve (as buganvílias brancas como leite grosso e a fala delas) provoca dor e prazer (alma e erótico aí parece indiscerníveis). Para se acalmar, a mulher, eu-lírico do poema, passa a enunciar a palavra “singela”. É através da enunciação da palavra, ou é no corpo da palavra que o sujeito do poema vê sua obra – as “buganvílias” e “singela” – aparecerem novas. “Singela” (como as buganvílias) atropela o sujeito do poema; em seguida, diz-se “As buganvílias...”; e então as duas palavras – criaturas, obras de criação – tomam em seus seios a vida do criador, isto é, incorporam a mulher, eu-lírico do poema, e embalam-na até que ela mesma, tranquila como o branco das buganvílias, torne-se singela e volte a dormir de novo. Fica a

dúvida: quem é singela? A palavra ou ela? Criador e criatura aqui são indissociáveis, um depende do outro. No corpo da linguagem, o mundo e os nomes interpenetram-se.

O que sempre fora o mesmo, o natural (o feijão com arroz, as taças, a cristaleira, o pequi, as buganvílias, a alegria, os tubérculos, a palavra singela) é enxergado como distinto na materialidade do verbo. O igual torna-se um outro. O conhecido, desconhecido. Morre o que se sabe para irromper o que está em descoberta. Configura-se um risco, um “salto mortal”: “o ‘salto mortal’, a experiência da ‘outra margem’ subentende uma mudança de natureza – é um morrer e um nascer” (Paz, 1982, p.149).

Essa ressurreição de sentidos acontece no seio da palavra, em sua dimensão de revelação, pois na medida em que se enuncia algo é como se seu jogo de significações fosse sendo exposto (e ocultado) através de uma presença orgânica e inventiva do próprio verbo. É na palavra literária que se dá o encontro entre o corriqueiro e o ungido, ou melhor é na densidade desse corpo verbal que a matéria é sagrada e que o sagrado é matéria. A força do verbo, sua carne, sua crueza, sua tessitura é feita de uma carga inexplicável, que está rente ao mistério; a palavra, ao mesmo tempo, não é e é a própria coisa, porque ela mesma é uma coisa, tem corpo.

Há que se lembrar do corpo das palavras. Lidar com elas como se fossem sempre somente um instrumento, um veículo de idéias é menosprezar sua força criadora, sua carne viva, seu poder, um tanto mágico, feiticeiro de surpreender, de atizar, reavivar o mundo.

Margens do mundo no corpo da palavra

No poema “Módulo de Verão” (Prado, 1986, p.26), o eu-lírico descreve uma cigarra, sob diferentes perspectivas: o canto, a cor, a transparência das asas, os olhos. No momento em que se chega ao olhar da cigarra, o inseto parece atravessar o eu-lírico, agarrando-se ao seu coração, anunciando o incompreensível, fazendo-se presença na esperança:

MÓDULO DE VERÃO

As cigarras começaram de novo, brutas e brutas.
Nem um pouco delicadas as cigarras são.
Esguicham atarracadas nos troncos
o vidro moído de seus peitos, todo ele
(chamado canto) cinzento-seco, garra
de pelo e arame, um áspero metal.
As cigarras têm cabeça de noiva,
as asas como véu, translúcidas.
As cigarras têm o que fazer,
têm olhos perdoáveis.
- Quem não quis junto deles uma agulha?
- Filhinho meu, vem comer,
ó meu amor, vem dormir.
Que noite tão clara e quente,
ó vida tão breve e boa!
A cigarra atrela as patas
é no meu coração.
O que ela fica gritando eu não entendo,
sei que é pura esperança.

No início do poema, não se caracteriza a cigarra com traços elogiosos; parece haver um estranhamento, ou ainda uma certa repulsa nessa caracterização: ela é vista como bruta, nem um pouco delicada, seu canto esguicha, sua garra é de arame, metal áspero. Entretanto, em um segundo momento, associa-se à cigarra a imagem de uma noiva, suas asas são como véus. Em seguida, estabelece-se uma cumplicidade entre o eu-lírico e os “olhos perdoáveis” daquele inseto; uma cumplicidade que remete a brincadeiras de infância com intervenção de mãe carinhosa (“Filhinho, meu, vem comer / Ó meu amor, vem dormir”). Daí não há mais um sujeito que observa um outro, um quase-objeto; a cigarra, sua imagem, suas lembranças atrelam as patas no coração de quem antes a observava. O que estava cindido em dois, o observador e o observado, torna-se um na enunciação do verso (“A cigarra atrela as patas // é no meu coração”).

Na relação que o eu-lírico estabelece com a cigarra, parece haver um distanciamento seguido de um movimento inevitável de ser habitado pelo outro, no caso, o inseto. Para Paz (1982), esse estranhamento provocado no ato de perceber o outro – a “experiência do Outro” – é dado através de uma aparição. É como se o outro, ao se mostrar diferente do que sempre fora, provocasse um susto, um assombro, uma paralisação abismal,

produzida pela própria presença desse outro, por essa aparição de algo que se revela ressignificado em palavras:

“o universo se torna abismo e não há nada diante de nós a não ser essa Presença imóvel, que não fala nem se move, nem afirma isto ou aquilo, a não ser o simples fato de estar presente”(p.157)

A constatação dessa presença inexorável acima citada acontece no final do poema. Quando o eu-lírico se depara com a cigarra agarrada em si, não há mais um entendimento à distância, ele é habitado por ela. O corpo da cigarra atrela-se no corpo do sujeito da poesia através do corpo da palavra. É na performance do verbo, na materialidade presente da escritura que o eu-lírico se torna, portanto, um só com a cigarra, não *entendendo* o seu canto mas *sabendo* que é esperança. O entendimento acaba sendo superado por uma compreensão íntima, inexplicável, mas indubitável – compreensão que une. Essa transcendência do que é dual no uno, do eu e do outro em uma unidade, é para Paz (1982) o salto mortal, a reconciliação:

“A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. Abrindo-se para trás já se dá o salto para frente (...). Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos conosco” (p.161)

Para Paz (1982), tanto o amor, quanto a poesia, quanto a experiência do sobrenatural vêm de uma mesma fonte, a do salto que pretende chegar à outra margem. Há simultaneamente sede e satisfação, abismo e unidade. Não se sai intacto da experiência, há de fato uma transformação, uma metamorfose. Um habitar-se que desmancha a dualidade sujeito-objeto:

“na experiência do sobrenatural, como na do amor e na da poesia, o homem se sente arrancado de si. E a essa primeira sensação de ruptura segue-se outra de total identificação com aquilo que nos parecia alheio e no qual nos fundimos de tal maneira que já não é distinguível e separável de nosso próprio ser” (Paz, 1982, p.164)

No desejo de saciar a sede, de retomar a unidade, atravessando a dualidade e o estranhamento, nessa travessia que vai além do abismal, da morte, o homem “jorra para se satisfazer. O homem imagina e, ao se imaginar, revela-se” (Paz, 1982, p.165). É através do

imaginar que se dá a passagem. Um imaginar que na poesia acontece em linguagem, no corpo do verbo.

É como se, no poema “Módulo de verão”, por exemplo, a passagem inicialmente dual entre o eu-lírico e a cigarra fosse transfigurada pela poesia. O verbo, ao ser tecido, entrelaça em suas linhas e entrelinhas a experiência, ele é o salto. A carne da poesia – sua potencialidade de movimento e de densidade – guarda em si a outra margem, a transcendência.

O percurso sonoro do poema “Módulo de Verão”, citado acima, soa o canto da cigarra na composição musical da palavra, a repetição de “bruta” no primeiro verso (“As cigarras começaram de novo, brutas e brutas”) parece nos levar a uma viagem sonora que remete ao início do canto daquele inseto, cuja musicalidade se anuncia arranhando sons.

Em seguida, a cantoria da cigarra é referida pelo termo “esguicha”, cujo som agudo, centrado na vogal “i”, produz algo de estridente no leitor (que quase poderíamos chamar de ouvinte), sonoridade que pode ser associada à materialidade de um vidro moído, de um arame, de um áspero metal (“o vidro moído de seus peitos, todo ele /(chamando canto) cinzento-seco, garra / de pelo e arame, um áspero metal”). Essa estridência do som leva o eu-lírico a uma agudeza da experiência.

A força da cantoria da cigarra, seu grito, seu tom alarmante, ao serem traduzidos em palavras, desencadeiam no eu-lírico uma espécie de êxtase que faz com que ele salte da interação com os objetos que o cercavam para uma espécie de rememoração acontecida no corpo do verbo. E ainda esse canto em agudos, ao disparar a memória, torna-se o condutor implícito do atrelamento das garras do bicho no peito da mulher (“A cigarra atrela as patas / é no meu coração. / O que ela fica gritando eu não entendo, / sei que é pura esperança”).

Do mesmo modo que em “Módulo de verão” a dualidade entre sujeito e objeto é transfigurada na tessitura do poema, em “Anímico”, no qual essa dualidade também é dissolvida na enunciação poética:

ANÍMICO
Nasceu no meu jardim um pé de mato
que dá flor amarela.
Toda manhã vou lá pra escutar a zoeira
da insetaria na festa.

Tem zoado de todo jeito:
tem do grosso, tem do fino, de aprendiz e de mestre.
É pata, é asa, é boca, é bico,
é grão de poeira e pólen na fogueira do sol.
Parece que a arvorinha conversa.
(Prado, 1986, p.76)

Com o início do poema, nasce um pé de mato de flores amarelas. Em seguida, ouve-se a “zoeira da insetaria”; do som, aparecem os bichos, metonimizadas por partes de seus corpos (“É pata, é asa, é boca, é bico”); dá-se então o movimento, levanta-se a poeira, espalha-se o pólen, visto no meio do alumiado da fogueira e do calor solar.

Primeiro, as cores, depois os sons, em seguida ouve-se de perto, as diferentes modulações sonoras; os bichos animados, em movimento; é quase tátil a percepção da poeira e do pólen na fogueira do sol. O pé de mato, por muitos considerados erva daninha, planta indesejada ou desprezada, avulta-se na medida em que se reconhece os diferentes campos sensoriais que a envolvem.

Ao se descrever que há zoeira da fina e da grossa (“Tem zoado de todo jeito: / tem do grosso, do fino, de aprendiz e de mestre), misturam-se aí audição e sensação tátil (o som fino lembra o agudo, o som grosso remete ao grave). A zoeira parece se materializar no ritmo dos versos “É pata, é asa, é boca, é bico / é grão de poeira na fogueira do sol”. Na medida em que os versos aparecem, a “arvorinha” vai ganhando vida, até que ela então “conversa”.

Ainda que haja um processo similar entre a relação do eu-lírico com a cigarra (em “Módulo de verão”) e do sujeito do poema com o pé de mato (em “Anímico”), parece haver também um movimento distinto na dissolução das dualidades sujeito-objeto. Em “Módulo de verão”, a cigarra atrela-se ao coração, ela passa a habitar o de dentro do sujeito poético; já em “Anímico” parece haver uma objetivação da experiência, o sujeito poético vai até a árvore e reconhece nela um outro que tem as mesmas potencialidades de si. A arvorinha parece conversar, mesmo sendo ela um pé de mato, algo para muitos quase inútil.

Tanto em “Módulo de verão” quanto em “Anímico” a transfiguração da dualidade entre aquele que observa e o que é observado em uma unidade acontece no veio

da palavra, na sua via inclinada, o que permite que uma cigarra cante e que uma arvorinha converse.

Entre “Módulo de verão” e “Anímico”, a diferença é que, no primeiro, o eu-lírico é tomado pela aparição da cigarra e, no segundo, ele recupera o campo sensorial da arvorinha e, dessa forma, anima-a, dá-lhe voz. No primeiro a criação desce sobre a criatura, cinge-lhe o peito; no segundo, a criatura recupera sua dimensão de criador, confere vida a um pequeno “pé de mato”.

É possível ainda reconhecer uma terceira via, a da própria poesia. Na poesia, a palavra final não é do criador, nem da criatura, é senão dela própria, para além dessa outra dualidade. A poesia dita a regra do jogo e aquele que seria criador, nas mãos dela, torna-se criatura:

SEDUÇÃO

A poesia me pega com sua roda dentada,
me força a escutar imóvel
seu discurso esdrúxulo.
Me abraça detrás do muro, levanta
a saia para eu ver, amorosa e doida.
Acontece a má coisa, eu lhe digo,
também sou filho de Deus,
me deixa desesperar.
Ela responde passando
língua quente no meu pescoço,
fala pau para me acalmar,
fala pedra, geometria,
se descuida e fica meiga,
aproveito para me safar.
Eu corro ela corre mais,
eu grito ela grita mais,
sete demônios mais forte.
Me pega a ponta do pé
e vem até na cabeça,
fazendo sulcos profundos.
É de ferro a roda dentada dela.

(Prado, 1986, p.70)

O poema “Sedução” inicia-se e termina com a “roda dentada” da poesia. Ao ser engrenado nessa roda, não há mais como dela escapar. O sujeito da poesia é então submetido à poesia engrenagem, ao seu “discurso esdrúxulo”. Ela o abraça “detrás do muro”, “amorosa e doida”, levantando, para ele, sua saia. Poesia provocadora, safada

poesia. Torna-se inevitável que a “má coisa” aconteça. O sujeito poético pede para que ela o deixe “desesperar”; ela, por sua vez, responde é com sua língua quente no pescoço dele, fala “pau” e “pedra”. A poesia se distrai, descuida-se, “fica meiga”. O eu-lírico aproveita da fragilidade dela para escapar, safar-se dela, sai correndo, mas ela corre atrás dele “sete demônios mais forte”, pega-o pela “ponta do pé” e vai até a cabeça, o corpo todo, fazendo sulcos nele. A sua roda dentada é de ferro.

Coisa mais concreta que ferro está para se ver. A roda de ferro da poesia é feita de uma materialidade sensorial dura, rija e também prenhe de movimento, abre sulcos, deixa marcas profundas no sujeito. A poesia coloca o eu-lírico contra a parede, detrás do muro e, nesse local escondido, dá-lhe um abraço de opressão, desnuda-se para ele, “amorosa e doida”. A poesia, além de ter vida, é insinuante, quase depravada, mais para pornográfica do que erótica, nada etérea, muito carnal, um tanto prostituta, oferece-se a ele, aborda o eu-lírico, deixa-o imobilizado. É inevitável a “má coisa”, o desespero, a fissura, o desejo.

Após esse momento de amor furioso, louco, ela aproxima-se do pescoço dele, passa aí sua língua quente. Com a língua, vêm palavras: “pau” e “pedra”. A palavra “pau”, com sua consoante plosiva, irrompe na boca como num jato, erétil. A palavra “pedra”, por sua vez, em sua geometria, sua imobilidade aparente, altera o ritmo do poema, a ponto da poesia distrair-se, permitindo que o sujeito poético quase se safe dela. Então a disputa, o jogo, acelera-se o ritmo de novo: ele corre; e ela, mais ainda; ele grita; ela, ainda mais; fatalmente, pega-o pelo pé, marcando-o profundamente, até à cabeça, com sua “roda dentada”.

Ela é “sete demônios mais forte” que ele. Frente a ela, ele nada ou quase nada pode. De qualquer modo, é ela quem vence. Não somente o toca, o imobiliza, mas ainda abre sulcos nele. O corpo dela, resistente, robusto, veloz, às vezes meigo, às vezes amoroso, por vezes louco. Diante da poesia, não há criador ou criatura que vença, é ela que fala, ela quem fala mais alto. Ela dita as regras, ela é o jogo, a bola do mundo, a roda, dentada.

Ilusionados, nem criador nem criatura jogam a bola do mundo um para o outro. É ela, a poesia, com sua roda dentada, a Roda da Fortuna. Ela imprime o ritmo, a velocidade do jogo. Ou, mais especificamente, a vibração do verso, dente da engrenagem,

traça o percurso, o caminho. O jogo depende dela, da palavra poética, do seu ritmo, de sua língua, de seu peso, seu corpo. O corpo da palavra.

A aproximação entre obturação e amor, entre o feijão com arroz e um facho de luz, entre as brasas de um fogão e a memória, e ainda entre o erótico e a alma, ou entre o canto da cigarra, a arvorinha e o sujeito poético, de alguma forma, remetem à dicotomia espírito-matéria, elementos que, no poema, assumem uma outra possibilidade de coexistência que não se limita ao paradoxal.

Pelo contrário, a superioridade divina é rearticulada pela concretude do mundo, ou seja, pela coloração da obturação, pelo feijão com arroz, ou pelo encontro do eu-lírico com a cantoria orgânica da cigarra. Esse aparente paradoxo – corpo-espírito –, poderia ser tomado como um abismo dicotômico, mas é assumido, na roda dentada do verso, como algo coeso. O que há de sensorial, ou seja, de tátil, de sonoridades, de texturas, de movimento e espera no corpo da palavra, reúne em si o que é espírito e o que é matéria. O que aparentemente era dual, ao ser enunciado dentro de uma mesma sintaxe rítmica, é reintegrado, recriado.

Hohlfeldt (2000), após analisar o poema “Grande desejo”, de Adélia Prado, explica como uma sina atravessa a poética dessa escritora, a de ser uma espécie de arauto de Deus, que torna concreta essa presença divina, através da palavra: “sua palavra poética é a revelação da Beleza que, por seu lado, concretiza a existência de Deus entre os homens. Daí a perspectiva do lirismo em sua poesia – mais que isso – *epifania*” (p.78) A epifania em Adélia, para Hohlfeldt (2000), acontece no texto:

“se a palavra constitui uma permanente transformação (...), a vida torna-se aprendizado constante, descoberta permanente e, por isso mesmo, o texto acaba se constituindo uma espécie de *rito de passagem*” (p.106)

É o corpo da palavra que constitui o “rito de passagem”. Trata-se de perceber nessa palavra literária potencialidades de movimento, sua possibilidade de ressurreição dos sentidos, sua língua quente, sua roda dentada, seu peso. Aliás, “roda dentada” são palavras que, juntas, não são somente pesadas, mas também perigosas.

Então, diante de tal perigo, rapidamente eu fecho de novo aquela *Bagagem*. Assim, eu sim me safo dela, por uma via inesperada, a do corpo leitor que decide quando quer abrir, vasculhar, carregar, fechar e soltar a bagagem. Não cobro fiança alguma, mas também não devolvo àquela dama “requintada e esquisita”, que não estava mais ali, a bagagem que outrora fora somente sua. Deixo-a (rearranjada) no meio da estrada, na beira da linha. Ainda sentindo a língua quente em meu pescoço.

Segundo ensaio: No seio da palavra literária, o gozo

Quando se roça na textura das palavras, em seus jogos de sentidos, o texto literário torna-se matéria atrelada à sensibilidade do leitor. Tal presença na leitura implica em estabelecer um olhar sobre a composição do texto que considere, não somente seu aspecto analítico, mas ainda sua instância sensorial¹⁸. Dessa forma, uma perspectiva que não se satisfaz com um olhar demasiadamente objetivo sobre o texto literário, ou ainda que deseja abordar a palavra literária em sua modalidade sensorial, não poderia manter um recuo em relação à linguagem.

Barthes (1989), em seus escritos sobre o potencial provocador – e um tanto carnal – da literatura (especialmente em *Aula* e *O Prazer do Texto*), questiona esse distanciamento. Ressalta que uma relação objetiva com o texto acabaria, com o tempo, tornando-se insustentável: “o tempo desgasta meu poder de distância, mortifica-o, faz dessa distância uma esclerose: não posso ficar a vida toda *fora* da linguagem, tratando-a como alvo” (p.37). Nessa perspectiva, não haveria, portanto, muito espaço para um sujeito da objetividade, que “não se expõe à vista” (p.37).

É dentro desse desafio de não me distanciar do que na linguagem literária é vibração, pulsão que me proponho a iniciar este ensaio explorando elementos de *Aula* de Roland Barthes (1989), uma aula inaugural realizada na França em meados da década de 70. Nesse texto-conferência, a literatura é vista como fendas na língua, como uma tentativa de abrir brechas no discurso pretensamente universal, de pescar as “diabruras” da linguagem, uma atividade que resiste à dogmatização da língua, negando “que seja possível atribuir-lhe [ao signo] caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos, em suma: científicos” (p.36/37).

¹⁸ É bem verdade que essa dicotomia entre um olhar analítico e um olhar atrelado aos sentidos é bastante relativa, mas aqui o intuito é usar essa diferenciação de forma didática. Essa separação entre o analítico e o sensorial não revela a complexidade do fenômeno da leitura, já que um viés analítico ou objetivo não necessariamente se exime de uma instância sensorial. O propósito de tensionar esses dois termos neste trabalho vem no sentido de reivindicar um não exílio dos sentidos na relação com o texto mesmo quando se pretende elaborar uma análise dele. Trata-se, portanto, de ressaltar que a leitura de um texto não se destitui de sua corporeidade, isto é, não há como se pensar a leitura descartando-se o fato de que ela acontece no corpo.

Literatura como provocação

Barthes (1989), ao usar o termo “literatura”, define-o, também, como “escritura” ou “texto”. Seria necessário, portanto, aclarar que, em *Aula*, segundo Perrone-Moisés (1989)¹⁹, a literatura, para Barthes, não significa necessariamente um “corpo de obras”, é antes uma prática movida pelo exercício de deslocamento, de manobra da língua:

“Nesta Aula, ele [Barthes] propõe o uso indiferenciado de *literatura*, *escritura* ou *texto*, para designar todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes” (Perrone-Moisés, 1989, p.75)

Essa noção de “escritura”, segundo Perrone-Moisés (1989), difere da idéia de escrita, estaria mais próxima às artimanhas utilizadas por um autor na enunciação literária, ou ainda, aos jogos de sentidos, aos deslocamentos, desestabilizações e provocações elaboradas no interior da linguagem. Perrone-Moisés (1989), ao explicar porque escolheu usar o termo “escritura” e não “escrita” na tradução de “*écriture*” utilizada por Barthes, cita uma definição para essa palavra dada por aquele autor: “A escritura é isto: a ciência dos gozos da linguagem, seu Kamasutra” (p.75).

Interessa, neste ensaio, justamente perseguir que relação seria essa entre literatura - ou escritura, ou texto - e a “ciência dos gozos” tomada como o Kamasutra da linguagem. Vincula-se, pois, à palavra literária traços que são da ordem do desejo, do gozo, do prazer da carne. Alguns elementos apontados por Barthes (1989) sugerem em *Aula* essa via carnal, sensorial e instigadora. No seu percurso de enunciação dessa aula inaugural, em um primeiro momento, ele mostra como o poder, na ordenação da língua, funciona como um sistema cerceador; em seguida, mostra como esse âmbito opressor é deslocado e subvertido pela via literária, de forma a estabelecer jogos de dissimulação no interior da língua, que enredam nela tramas voluptuosas.

¹⁹ Este texto de Leyla Perrone-Moisés, intitulado “Lição de casa”, está publicado em seguida à “Aula” de Barthes, no mesmo livro que fora editado pela Cultrix (1989). Perrone-Moisés explica, nesse posfácio, as escolhas lexicais que fez ao traduzir a *Aula* de Barthes. Ao tecer essas explicações, a autora detalha algumas noções desse escritor francês, como a idéia de “escritura” ou de “gozo”.

Em um primeiro momento, portanto, Barthes (1989) mostra como a tentativa de capturar o poder localizando-o na política, na ideologia, ou em algum *locus* específico seria uma tarefa mal sucedida, pois ele estaria presente em mecanismos que transitam na sociedade e não em categorias particulares. Não há o poder, ele não é unitário nem local, não é possível localizá-lo, colocá-lo contra a parede. É ilusório o entendimento que num pólo estaria o opressor e em um pólo oposto, o oprimido: “A ‘inocência’ moderna fala do poder como se ele fosse um: de um lado, aqueles que o têm, de outro, os que não o têm” (Barthes, 1989, p.10).

O poder é escorregadio, ele aparece em lugares inesperados como aparições. Enxergar o poder como aparições que se despontam ora em uma instância ora em outra permite compreender seu caráter múltiplo, viscoso. Permite percebê-lo como algo que circula “por toda parte, de todos os lados, chefes, aparelhos (...): por toda parte, vozes ‘autorizadas’, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância” (Barthes, 1989, p. 11). As aparições do poder por meio do discurso arrogante são, pois, diversas, atravessam distintos lugares de “intercâmbio social”, sejam eles o Estado, a mídia, a moda, as relações familiares.

Lutar contra o poder é como digladiar com fantasmas, suas formas de aparição são inapreensíveis, “expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali” (Barthes, 1989, p.12). Barthes desvenda o curso fantasmático e a onipresença inatingível do poder ao evidenciar sua relação cúmplice e parasitária com a língua: “o poder é parasita de um organismo trans-social (...). Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (Barthes, 1989, p.12).

A relação parasitária entre língua e poder acontece na medida em que ele se reúne ao aspecto ordenador, classificatório, domador da língua. No livro *Encantar o Mundo pela Palavra* (2008), livro que é um diálogo, uma conversação entre Carlos Rodrigues Brandão e Rubem Alves, Brandão traz à tona a *Aula* de Barthes situando inicialmente justamente aquele aspecto domador da língua, ele ressalta que nem as palavras subversivas escapam do poder da língua: “Mesmo a palavra, que num primeiro momento é subversiva e tenta ir contra essa palavra ordenadora, prescritiva, classificatória, mesmo ela, uma vez

vencedora, vai também se tornar uma palavra ordenadora” (p.68). Dessa forma, é na linguagem que o poder se inscreve, nesse organismo que Barthes nomeia como “trans-social”, sendo insuficiente pensar a estruturação do poder fora da língua.

Para Barthes (1989) a língua pode ser vista como o ambiente favorito do poder pelo fato de ela ser como uma camisa de força, pois está imbuída de uma estrutura intrínseca que é a da ordenação; a língua oprime o sujeito, na medida em que o obriga a enunciar de dentro de sua lógica. Para evidenciar a opressão da língua, esse autor, a título de exemplo, explicita como a língua francesa acaba por limitar as possibilidades de expressão do falante, na medida em que não há nela o “gênero” neutro, devendo-se, inevitavelmente, escolher entre o feminino e o masculino. Nesse sentido, há que se sujeitar à língua, não se pode escapar totalmente de sua ordem fascista: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (Barthes, 1989, p.14)

Não há, segundo o autor acima, como fugir de uma relação um tanto paradoxal em relação à língua: ao mesmo tempo o sujeito é escravo e amo dela. Para burlar esse seu poder “fascista”, subvertendo-o, há que fazê-lo em seu próprio interior. Barthes (1989) aponta, então, como saída subversiva o que ele vai definir como núcleo da literatura (ou escritura): o exercício de deslocamento, de jogo com as palavras. Para se desviar do poder constituinte da língua, é necessário trapaceá-la, de forma a experimentá-la por diferentes vias, em sua pluralidade, através de desvios de sentidos que pervertam um pretense desejo de transparência comunicativa.

É dentro desse olhar que, para além de leis que rejam o código de uma língua, Barthes reivindica uma apropriação libertária dela, para ele, presente no âmbito literário. Sugere que, ao invés de se buscar a unicidade de uma língua, que se aproveite a pluralidade de que ela se faz, suas variedades, suas possibilidades de deslocamentos, de ressignificação. Afasta-se da busca de uma transparência da língua, ao se valorizar sua opacidade, sua potência de mudança. A idéia de um uso da língua que possa ser evidente e então universalizante ou generalizado, ou ainda objetivo, claro, impessoal é desmontada na

matéria da palavra literária, na medida em que a língua aí é tomada em sua dinamicidade, desde sua característica escorregadia, indireta e imprecisa.

Naquele diálogo entre Brandão e Rubem Alves, em *Encantar o Mundo pela Palavra* (2008), Brandão ressalta esse lugar indireto e fugaz que o literário provoca na língua, nomenando-o apropriadamente como “saltimbanco e brincalhão”:

“Barthes ousa dizer que a única maneira de se livrar do poder da palavra é trapacear com ela, não levá-la completamente a sério. Só existe uma coisa que consegue fazer isso na experiência humana: ela se chama ‘literatura’. Ele desenvolve, então, uma belíssima e muito controversa teoria da literatura como gesto livre, sorrateiro, saltimbanco e brincalhão com a palavra” (p.68)

Barthes (1989) localiza no texto literário essa possibilidade de desvio “sorrateiro, saltimbanco e brincalhão” (pontuado por Brandão na citação acima), afastando-o de uma categorização universalizante e imbuída de logicidade. Desse ponto de vista, a literatura, em sua textualidade, ao desviar o que há de cerceador na língua, menos do que representar o mundo, permite rerepresentá-lo, o que se dá por uma via indireta: “A literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (Barthes, 1989, p. 18).

A preciosidade do indireto (ou do “sorrateiro”, “saltimbanco” e “brincalhão”) decorre da desestabilização daquilo que esse autor considera fascista na língua. Nesse sentido, para combater o poder da língua, sua dimensão opressiva e utilitária, pode-se entrever uma forma de resistência que caracterizaria a definição de Barthes sobre a escritura literária: o “deslocar”. O “deslocamento”, para ele, é “transportar-se para onde não se é esperado” (p.27). A necessidade de “deslocar-se” se dá já que o uso uniformizador das palavras – dimensão de poder da língua – aplaca suas nuances, suas silhuetas, ou também abafa o que na palavra aguça os sentidos.

Essa potencialidade de desvio, de trapaça, presente no texto literário, caracteriza, no jogo verbal, sua teatralidade: “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (p.17). A partir dessa perspectiva de Barthes, pode-se pensar que, para se alçar esse jogo, esse núcleo teatral da palavra literária, seria importante,

portanto, abordá-la desde sua dramaticidade, sua corporeidade sensível. É nesse sentido que o autor acima aponta para o texto literário como instância dramática que convoca o leitor, provocando-o. A escritura literária incita no leitor um prazer que é carnal; a fruição do texto é então matéria de gozo.

Ao explicitar esse discurso de Barthes para refletir acerca do texto literário, desejo não somente entrar no campo lodoso ou líquido da linguagem, mas ainda avistar seu jogo latente de prazer, de gozo. O que não quero perder de vista, portanto, é o âmbito carnal, pulsante da palavra, que, na leitura, provoca o sujeito, possibilita a modificação do ritmo de sua circulação, de sua respiração, seja através de sensações de peso ou em espasmos de descobertas. Ao estabelecer essa perspectiva na relação com o texto literário, não pretendo, em nenhum momento, que essa conduta seja tomada como via única para se pensar e se debruçar sobre a literatura. Entretanto, a preocupação está em não exilar completamente do texto literário sua força carnal, seu lugar de pulsação, de risco, de movimento.

Buscar, na obra literária, uma compreensão ordenadora significa acreditar que essa linguagem pode ser classificada, controlada. É como se ela fosse percebida a partir de um olhar que se mantém distante, buscando logicidade, padrões organizadores, elementos que, como afirmado acima, de acordo com Barthes (1989), seriam matéria de combate ou de resistência da escritura literária. Tomar, portanto, esse texto a partir de uma concepção essencialmente analítica da linguagem (que desconsidera sua corporeidade) acarretaria em, de certa forma, submetê-lo a uma servidão, ao se incorrer no risco de o reinserir numa instância da língua que se quer ordenar e domar. No saber literário, as palavras não são feitas somente de previsibilidade e controle, mas são “lançadas como projeções, explosões, vibrações” (p.21).

Tratar a literatura através desse prisma explosivo significa considerá-la a partir do que salta aos olhos, de um surpreender-se mais do que de um encontrar o que se procura de antemão; ou ainda significa saborear a palavra ao invés de compreendê-la e abarcá-la em uma lógica de raciocínio que evita um contato sensorial com o texto. Mesmo que se apreenda um texto literário em uma rede de significações interpretativas ordenadas, que essa rede possa ser maleável, aberta ao imprevisível, ao que se desprende de sua malha fina,

assumida por um olhar conduzido “por uma espécie de evidência que lhe salta aos olhos, como estalo” (Barthes, 1989, p.40).

Se uma análise de um texto literário é feita utilizando um discurso claro, lógico, objetivo, pode-se presumir que é desse ponto de vista – mais racionalizado e controlado – que se enxerga o fenômeno literário. A maneira de abordar um texto, ou melhor, a maneira de enunciar aspectos relativos a ele evidencia a concepção que se tem sobre esse texto, palavra ou língua.

Uma enunciação que, prioritariamente, assume um discurso distanciado de um poema ou uma narrativa, buscando neles uma ordenação, acaba revelando uma determinada perspectiva sobre a literatura, aquela que toma a linguagem literária como objeto, desde um recuo que evita um contato, que separa o texto do corpo do leitor. O que decorre desse olhar afastado é que o texto quase não atravessa aquele que o lê, nem o toca, nem o desestabiliza ou transforma. Não seria possível, dessa perspectiva distanciado, perceber a escritura como a define Barthes em *O Prazer do Texto*, como o Kama Sutra da linguagem, sua instância de gozo: “La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra”(Barthes, 2004, p.14)²⁰.

²⁰ Na edição que tenho em português d’*O Prazer do Texto* (Editora Perspectiva, 1996), o tradutor, J. Guinsburg, optou por traduzir a palavra “jouissance” por “fruição”, levando em conta sua sonoridade: “Alguns críticos têm considerado que a melhor tradução de *jouissance* para o português seria *gozo* (...). De nossa parte, acreditamos que a palavra *fruição*, embora algo mais delicada, encerra a mesma acepção – ‘gozo, posse, usufruto’ -, com a vantagem de reproduzir poeticamente o movimento fonético do original francês” (p.8). Nessa tradução de J. Guinsburg, o trecho citado foi traduzido da seguinte forma: “A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *Kama-sutra*”.

Leyla Perrone-Moisés (1989), por sua vez, discorda enfaticamente dessa opção: “*Jouissance* tem sido traduzida freqüentemente por *fruição*, palavra totalmente inadequada nesse contexto teórico (...). Palavra propriamente libidinal, a *jouissance* é o gozo, no sentido sexual do termo, sentido esse que é aqui metafórico” (p.79).

Levando em conta essas considerações de Perrone-Moisés, optei por usar ora a edição brasileira da Perspectiva e ora a edição que tenho em espanhol (*El placer del Texto y Lección Inaugural*, Siglo Veintiuno Editores, 2004), cujo tradutor Nicolás Rosa opta pelo termo “goce” ao traduzir “jouissance”. Além disso, oscilar entre uma tradução em espanhol e outra em português de um texto em francês numa tese em português é um jogo com as línguas; ao transitar de uma para outra, abro fendas na linguagem, esquivo-me de algumas de suas ordenações. Ao citar então passagens de “O Prazer do Texto”, edição brasileira publicada pela Perspectiva, traduzida por J. Guinsburg, usarei a referência: Barthes, 1996. Quando estiver me referindo a “El Placer del Texto” da edição em espanhol, traduzida por Nicolás Rosa, usarei a referência: Barthes, 2004.

Brio do texto

Como uma cafetina, a escritura deixa entreaberta a porta dessa instância de gozo da linguagem. Torna-se, então, possível entrar “en el *brio* del texto (sin el cual en suma no hay texto)” que, para Barthes (2004), “sería su *voluntad de goce*” (p.24). O brio do texto, sua força, seu entusiasmo é também sua vontade de gozo. O brio do texto oferece-se ao prazer como numa deriva; um prazer que não se satisfaz com a comodidade. O brio do texto permite a via da perda, da clivagem, irrompe-se na possibilidade do gozo. Gostaria de dar uma volta sobre essa noção de brio do texto através de especulações acerca do uso de dois vocábulos em *O Prazer do Texto*: o prazer e o gozo, para aproximar daquela idéia de que a literatura (ou a escritura) seria o Kama Sutra da linguagem.

Entre o prazer e o gozo, diferentes acepções; entre o prazer e ele mesmo, outras mais. Esses termos, em *O Prazer do Texto*, de Barthes, perfazem percursos labirínticos, levam-me a uma inexorável distração e é justamente nesse estado de perda que improviso caminhos, entre a satisfação do prazer, sua recusa e o abalo do gozo, dentro da contradição, por corredores confusos, entre palavras difusas. Nas curvas de cada galeria do labirinto desses termos em Barthes, revolvo perguntas (entre duas traduções²¹ em duas línguas – o espanhol e o português – sobre o mesmo texto primeiro feito de uma terceira língua – o francês):

“¿Será el placer un goce reducido? ¿Será el goce un placer intenso? ¿Será el placer nada más que un goce debilitado, aceptado y desviado a través de un escalonamiento de conciliaciones? ¿Será el goce un placer brutal, inmediato (sin mediación)?” (Barthes, 2004, p.34)

“O prazer não é uma pequena fruição? A fruição é apenas um prazer extremo? O prazer é apenas uma fruição enfraquecida, aceita – e desviada através de um escalonamento de conciliações? A fruição não é senão um prazer imediato (sem mediação)?” (Barthes, 1996, p.29/30)

Haveria uma gradação entre a noção de “prazer” e a de “gozo”? Elas seriam incomparáveis, feitas de naturezas distintas? Ou ainda: a que noção de “prazer” me refiro para que eu possa compará-la ao “gozo”? Seria possível fugir da duplicidade de sentidos que a palavra “prazer” carrega em si mesma, em cada língua? Mais do que aclarar e

²¹ Refiro-me às traduções que mencionei na nota anterior.

classificar os significados de cada termo, interessa-me ou resta-me atravessá-los, percorrer caminhos por mim traçados nas enunciações fugazes de *O Prazer do Texto* (ou *El Placer del Texto*).

O texto de prazer e o texto de gozo. O primeiro é complacente, é uma extensão e não ruptura, é agradável, produz conforto: “Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de lectura” (Barthes, 2004, p. 25). O segundo, o texto de gozo, é aquele que provoca, que leva ao desvio, à crise, que abala as bases: “Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (...), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos” (Barthes, 2004, p.25).

O contentamento proveniente do texto de prazer poderia ser tomado como um comportamento oposto ao do texto de gozo, já que neste o sujeito não se acomoda, mas se incomoda, ele é abalado. Barthes aponta, aí, um meio “indireto” de fundamentar essa oposição: enquanto o texto de prazer é “dizível” e compreensível, o de gozo (ou a fruição) é “in-decible” e “inter-dicto” (ou “in-dizível” e “inter-dita”). O prazer e o gozo seriam então opostos entre si, se os sentidos do gozo não fossem múltiplos. Ao segmentar através do hífen os vocábulos acima (in-dizível e inter-dito), Barthes provoca uma cisão na sua caracterização do gozo. Ao conceituá-lo como in-dizível e inter-dito, o gozo é ao mesmo tempo dizível e indizível, ao mesmo tempo interdito e possível de ser dito (ou melhor, é também o que está entre, no meio do que é dito, inter-dito).

O sentido da palavra “gozo” não se estabiliza, da mesma forma que o sentido da palavra “prazer” não se cristaliza. Ao jogar com as expressões “prazer do texto” e “texto de prazer”, Barthes explicita e discorre sobre a ambigüidade do termo “prazer”:

“de um lado, tenho necessidade de um ‘prazer’ geral, toda vez que preciso me referir a um excesso do texto, àquele que, nele, excede qualquer função (social) e qualquer funcionamento (estrutural); e, de outro, tenho necessidade de um ‘prazer’ particular, simples parte de Todo-prazer, toda vez que preciso distinguir a euforia, a saciedade, o conforto (...), da agitação, do abalo, da perda, próprios da fruição. Sou compelido a esta ambigüidade porque não posso depurar a palavra ‘prazer’ dos sentidos que ocasionalmente não preciso: não posso impedir que em francês ‘prazer’ remeta ao mesmo tempo a uma generalidade (*‘principio de prazer’*) e a uma miniaturização (*‘Os tolos estão neste mundo para os*

nossos pequenos prazeres'). Sou portanto obrigado a deixar que o enunciado de meu texto caia na contradição" (Barthes, 1996, p.29)

A palavra 'prazer' pode servir ou não ao sentido de que Barthes precisa, mas é impossível escapar à sua ambigüidade já que naquela palavra há a carga dupla, ou seja, ao mesmo tempo dois caminhos possíveis que levam a duas galerias diferentes no meio do labirinto e do cerco da língua. Há a possibilidade de penetrar nela pelo que ela é de princípio, de "generalidade"; ou de entrar nela pela sua "miniaturização", um prazer que se compraz, os pequenos prazeres que trazem uma saciedade inabalável.

Essa última entrada para 'prazer', a do conforto, do conformismo pacificador, é retomada por Barthes quando ele acessa outra encruzilhada: a diferença entre o "escritor de prazer" ("escritor del placer") e o "escritor de fruição" ("escritor de goce"). Nessa concepção de escrita de prazer, o escritor (e seu leitor) tem uma atitude de aceitação: "O escritor de prazer (e seu leitor) aceita a letra (...) tem o direito e o poder de dizê-la" (Barthes, 1996, p.31). Esse prazer é complacente, nada se interpõe entre o escritor e o leitor, é possível falar sobre essa escrita de prazer sem titubear, a crítica sobre esses textos de prazer são inesgotáveis, são positivas e propositivas.

Já, entre o escritor do gozo (ou da "fruição") e seu leitor, há um fosso, uma frincha, abismo, "começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica" (Barthes, 1996, p.32). Não é possível dissertar acerca de um texto como esse, a não ser seguindo seus passos, o curso dele, entrando em sua vazão, "não se pode falar 'sobre' um texto assim, só se pode falar 'em' ele, à sua maneira (...) num plágio desvairado" (Barthes, 1996, p.32).

O texto do escritor do gozo não é domesticável, não é fácil de ser encerrado em celas conceituais, ele escapa. Já o do prazer, nessa acepção acima, é aquele de que se fala sem ser colocado em xeque, ele é assimilado sem resistência, sobre ele constroem-se certezas, proposições assertivas. Nesse prazer não há obstáculos, entaves, mas compreensão, contentamento, acomodação.

Essa noção de "prazer" acomodado é revolvida no trecho seguinte de *O Prazer do Texto*, ele ultrapassa a ambigüidade, esse termo não pode mais ser resumido por nenhuma vertente, seja a da direita ou a da esquerda, o "prazer" é tomado como um desvio.

Barthes mostra como na vertente da direita, o prazer é visto como uma contraposição à intelectualidade, no “velho mito reacionário do coração contra a cabeça” (Barthes, 1996, p.32). Na vertente da esquerda, por sua vez, Barthes explicita que o conhecimento é colocado em oposição ao deleite, ao prazer: “À esquerda, opõe-se o conhecimento, o método, o compromisso, o combate, à ‘simples deleitação’” (Barthes, 1996, p.33). Barthes mostra que, tanto na esquerda quanto na direita, a noção de prazer é simplificada. Esse autor aponta, então, para uma outra rota para a palavra “prazer”, uma rota que não cai na armadilha do paradoxo, da dualidade simplificadora; uma rota sem rumo, à deriva:

“Dos dois lados, a idéia bizarra de que o prazer é coisa *simples*, e é por isso que o reivindicam ou o desprezam. O prazer, no entanto, não é um elemento do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionária e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto. Qualquer coisa de *neutro*? É fácil ver que o prazer do texto é escandaloso: não porque é imoral, mas porque é *atópico*.” (Barthes, 1996, p.33)

Ao sair da dicotomia entre direita e esquerda ou respectivamente entre adesão e recusa ao prazer como deleite, Barthes insere uma outra via para a noção de prazer, uma via que não é a da direita - do comodismo-, nem a da esquerda - da aversão. É uma via sem rumo, deslocada, a via desorientada, à deriva. Nesse prazer que é desvio, o que vale é o percurso. Nessa via, o labirinto não é um incômodo, ele é o *locus* da deriva, interessa mais a perda, o imprevisível do que o encontro da saída ou o ponto de chegada. Não se deseja a vitória, a conquista:

“O prazer do texto não é forçosamente do tipo triunfante, heróico, musculoso. Não tem necessidade de se arquear. Meu prazer pode muito bem assumir a forma de uma deriva (...). Há deriva toda vez que a linguagem social, o socioleto, *me falta*” (Barthes, 1996, p.27)

Na deriva, o heróico é destituído, abre-se para a falta, para a fragilidade, a vulnerabilidade, a renúncia, o não lugar, a atopia. No prazer-deriva, não há a possibilidade de orientar-se ou de dominar a rota, o todo. Entrega-se ao labirinto, à desorientação. Barthes traz uma imagem singular para esse momento em que se é arrastado, levado à deriva, a imagem de uma rolha sobre as ondas:

“A deriva advém toda vez que *eu não respeito o todo* e que, à força de parecer arrastado aqui e ali ao sabor das ilusões, seduções e intimidações da linguagem, qual uma rolha sobre as ondas, permaneço imóvel, girando em torno da fruição *intratável* que me liga ao texto (ao mundo)” (Barthes, 1996, p.28)

“La deriva adviene cada vez que *no respeto el todo*, y que a fuerza de parecer arrastado aquí y allá al capricho de las ilusiones, seducciones e intimidaciones de lenguaje como un corcho sobre una ola, permanezco inmóvil haciendo eje sobre el goce *intratable* que me liga al texto (al mundo)” (Barthes, 2004, p.32)

Deixar-se arrastar pelo curso da deriva, a despeito do controle do todo, submetido ao vulnerável, é uma maneira de se permanecer em torno do “intratável” gozo. Não há como tomar o texto como gozo, ser movido e comovido pela deriva do prazer, sem abrir mão de uma vontade de domínio, pois o gozo é intratável, não domesticável. Nesse gozo, o prazer não é “do tipo triunfante, heróico, musculoso”, ele não é biológico, mas erótico. Barthes, ao comparar o texto ao corpo, ressalta que não está falando de um corpo fisiológico, mas do erótico, que é uma outra forma de nomear e de conceber esse corpo ou esse texto:

“Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: *o corpo certo*. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós também temos um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto [...]). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica” (Barthes, 1996, p.25)

O prazer do texto está enredado num corpo feito de relações eróticas; um corpo de texto que não se resume a músculos virtuosos do tecido gramatical. Talvez sejam mais atraentes, aí, os poros, os espaços vazios em que transpiram “os fogos vivos” da linguagem ou a possibilidade de se roçar em outro pelos “traços vagabundos dispostos no texto”. A cafetina da escritura abre o circuito da libertinagem: em cada canto do labirinto uma

sinuosidade inesperada, a frase subsequente, os desvios e os desvios do texto. Nessa possibilidade de um percurso à deriva, cola-se com arrebatamento ao texto; o que interessa aí não é a extensão lógica, “o desfolhamento das verdades, mas o folhamento da significância; como no jogo da ‘mão quente’, a excitação provém, não de uma pressa processiva” (Barthes, 1996, p.19).

O contato da mão quente sobre o corpo do texto não chega à excitação pela pressa, mas pelo folhamento da significância nos “fogos vivos” da escritura, no brio do texto, naquilo que nele entusiasma. Barthes retoricamente se pergunta: “O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?*” (Barthes, 1996, p.16). O brio do texto encontra-se onde há o intervalo, a intermitência, o espaço entre duas bordas da vestimenta, na “pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha) (...); é essa cintilação mesma que seduz” (Barthes, 1996, p.16).

O “lugar mais erótico” não é aquele explícito, que se vê diretamente, mas “*onde o vestuário se entreabre*”, esse lugar indireto, sugerido, aquilo que na escritura se insinua, mostra-se escondendo, o brio do texto. O brio do texto, o que cintila nele coloca-me à deriva, aproxima-me do gozo intratável, arrasta-me ao Kama Sutra da linguagem.

No gozo, a língua

Nesta terceira parte deste ensaio, o intuito é o de abrir um parêntese (quase como numa divagação brincante) para mergulhar um pouco nessa relação proposta por Barthes de se pensar a literatura como ciência dos gozos da língua, ou como o Kama Sutra da linguagem. Que relações seriam essas entre literatura, gozo e *Kama Sutra*? Que elementos presentes em livros de arte erótica poderiam estar atrelados ao literário? Que relações haveria entre o corpo da palavra literária e a textura das artes de amar?

Na tentativa de investir em aspectos relativos a essas questões, procurei tecer reflexões, não somente acerca de capítulos do livro *Kama Sutra*, na versão composta por Mallanaga Vatsyayana (1973), como também sobre o livro *Arte de Amar* de Ovídio

(1980)²², já que este último também propõe explicitar algumas ciências do gozo. Apesar dessa incursão nos dois livros ter um propósito um tanto brincante (como afirmado acima), acredito que uma análise desses dois textos possa contribuir para reforçar um olhar sobre o literário que leve em conta sua carnalidade.

Ainda que sejam obras produzidas em contextos bastante distintos, há semelhanças entre elas no que tange à proposição de técnicas da voluptuosidade sexual²³. A proposta, aqui, é perceber como, nesses dois livros, a ciência do gozo ou da prática da conquista parece ser elaborada a partir dos rodeios, de voltas, de deslocamentos, de desvios, de jogos com os sentidos, de dissimulação, da arte do engano, características similares às ressaltadas por Barthes sobre a força do texto literário ou da escritura na qual “a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes” (Barthes, 1989, p.20).

Tanto em *Arte de Amar* de Ovídio (1980), quanto em *Kama Sutra* de Mallanaga Vatsyayana (2007), há descrições minuciosas de práticas de conquistas que colaboram para o estabelecimento de momentos de volúpia. Pode-se ver, nos dois textos acima, a proposição de movimentos entre os amantes de avanço e de recuo, de antecipação e de prolongamento, numa espécie de jogos de deslocamentos ou de um prazer à deriva como elementos que impulsionam o desejo.

Tardar, continuar, voltear, demorar-se num gesto são ações descritas em *Kama Sutra* (2007) como maneiras de se satisfazer diversos âmbitos da união sexual. Ao detalhar sobre o beijo, no início de “Sobre o beijo”, aconselha-se, na primeira união sexual, usar moderadamente essa estratégia do beijo, acrescido das práticas de abraço, com a ressalva de que os beijos e abraços “não devem durar muito e devem ser alternados” (p.68). Já, nas

²² A versão que tenho de *Arte de Amar* está escrita em espanhol, por isso as citações seguintes referentes a essa obra aparecerão nessa língua.

²³ Vale ressaltar que a obra, pressupostamente composta por Vatsyayana entre os séculos I e VI da era cristã, está intrinsecamente relacionada a uma tradição religiosa hindu, bastante complexa; e que “Arte de Amar” de Ovídio, em tensão com o contexto dos costumes romanos do início da era cristã, possivelmente condenado pelo Imperador Augusto de Roma, teria levado o poeta ao exílio. Ainda que haja esse distanciamento cultural, temporal e espacial, é possível tecer, a título de especulação, convergências entre os dois livros de forma a refletir sobre instâncias da ciência do gozo.

uniões seguintes, o aconselhado é o contrário: “as carícias podem ser mantidas por um longo tempo” (p.68).

Essa alteração entre o deter-se e o prolongar-se também é sugerida em “Arte de Amar” (1980). Interessa demorar nos detalhes ou ainda antecipar ações dentro do jogo de dissimulação aconselhado por Ovídio como arte de conquista: um jogo entre a contenção e a soltura, entre a força e a resistência.

Aos homens, Ovídio (1980) sugere que roubem beijos da mulher contra a sua vontade, mesmo que o façam com um tanto de violência, pois, segundo o poeta, as amadas gostam “que se les arranque por la fuerza lo que desean conceder” (p.48). Para a mulher, sugere uma arma “aguda”: a de que mortifique o amante com um rival, “luego mortifícale con un rival que le robe parte de su conquista” (p.95, 96). A contraposição de movimentos, entre o recolher e o avançar, entre o oferecer e o tomar ou retirar, se tensionados de forma adequada, permitem uma bem sucedida conquista, pois o amor, em sua voluptuosidade, também pede a ofensa:

“Cualquier dosis de celos resucita el fuego extinguido; yo mismo lo confieso, no sé amar si no me ofenden; pero cuida se no patentice demasiado la causa de su dolor; importa que [el amante] sospeche más de lo que realmente sepa (...); la voluptuosidad que se goza sin riesgo tiene pocos incentivos” (Ovídio, 1980, p.96)

A arte de amar está entrelaçada com a arte de suspeitar, de enganar, de fingir. Em *Kama Sutra*, Vatsyayana sugere que os amantes disputem quem irá beijar primeiro o outro, o jogo se dá numa encenação feita de dissimulações, de idas e vindas, de volteios; se o homem, por exemplo, ganhar uma ou duas vezes, beijando sua amada antes que ela o beije, a mulher então deve cair no fingimento:

“Se a mulher perder, deve fingir chorar, manter o amante longe ao sacudir as mãos e virar-se (...). Se ela perder uma segunda vez, deve parecer duplamente conturbada, e, quando o amante estiver distraído ou adormecido, deve apoderar-se do seu lábio inferior e segurá-lo entre os dentes de maneira que não possa fugir” (Vatsyayana, 2004, p.69/70).

Primeiramente a amada “finge chorar”; na segunda vez, faz-se parecer alterada, perturbada duplamente até que seu amante distraia-se nas malhas de sua encenação e então

caia em sua rede, sendo ele fisgado e seu lábio inferior apoderado pelos dentes dela. Dessa armadilha, não há como fugir. Na teia do fingimento, os amantes enlaçam-se.

Similarmente, Ovídio (1980) sugere estratégias de engano tanto para os jovens amantes quanto para as damas. Para os amantes, incita-os, por exemplo, a conquistar a criada da mulher desejada para atingir esta última. Adverte que, se for o caso, deve-se possuir a criada até que se consume a traição, não interrompendo este empreendimento: “o no intentes la empresa, o acábala del todo (...). Entonces ella, culpable de la misma falta, no osará traicionarte” (p.39). Às mulheres, por sua vez, Ovídio explica as artimanhas de como conseguir enviar o bilhete ao amante rival sem que o esposo o note:

“Podrá ningún guardián impedirte que escribas tus billetes en las horas que dedicas al baño, y que la confidenta los lleve ocultos en el seno cubierto por un chal, o que los sustraigas a la vista metidos en el calzado o bajo la planta del pie?” (Ovídio, 1980, p.96).

A escrita escondida do bilhete acontece na hora do banho, o transporte dele é entre os seios sob um xale. Essas duas imagens não são gratuitas, redobram o que há de insinuante na conquista encoberta do amante oculto. Esses jogos de conquista, em que se burla ou em que se provoca o outro, seja furtando-se dele ou forçando a pessoa amada com uma violência no íntimo por ela ou por ele desejada são jogos de dissimulação, estabelecidos entre a presença e a ausência do outro, em cenas cuja força se dá em sua voluptuosidade. Essa relação entre dissimulação e voluptuosidade – presente também na concepção de Barthes sobre a literatura (percebida no lusco-fusco dos sentidos) – aparece nos conselhos que Ovídio dá aos amantes no que se refere à escrita ou à fala em suas trocas de bilhetes ou conversações.

O uso do verbo como matéria de sedução é, portanto, proposto na atuação do amante. Ovídio (1980) afirma que o seu aluno das artes de amar deveria assumir o papel de amante (um papel cênico), fazendo com que suas palavras ardam:

“rompe atrevido el silencio y las frases espontáneas y felices acudirán a tus labios. Tienes que representar el papel de un amante y tus palabras han de quemar como el fuego que te devora; te serán lícitos todos los argumentos para persuadirla de tu pasión y serás creído sin dificultad” (p.46)

Dentro dessa cena o real é composto pelo teatral: o amante finge ser amante, sendo-o. É como se não se pudesse distinguir entre o que é real e o que é cena. Ou ainda, se poderia pensar que o que seria real seria o próprio jogo de dissimulação e que fora dele a idéia de realidade seria ilusória. A linguagem da volúpia funciona nesse âmbito furtivo, enganador; muitas vezes o que se pensa que se finge acaba se assumindo como acontecimento, como verídico, a palavra (que seria da ordem da representação, da simulação) se faz corpo (torna-se concreta): “mil veces el que simula el amor acaba por sentirlo de veras y termina por ser lo que al principio fingía” (Ovídio, op.cit., p.46).

A palavra e os sons também aparecem diversas vezes nos aforismos de Vatsyayana (2004). Há momentos em que se descreve os amantes agredindo-se verbalmente, seja através de “palavras vis, grosseiras e mesquinhas” (p.78), seja ao acrescentarem uma discussão à troca de mordidas entre si, para aumentar a intenção da batalha sexual:

“Quando um homem morde a mulher à força, ela deve, furiosa, fazer o mesmo com força redobrada (...). E, se ela estiver excessivamente irritada, deve imediatamente dar início a uma discussão. Nesse momento, ela deve pegar o amante pelos cabelos, e baixar a sua cabeça e morder seu lábio inferior. Então, intoxicada de paixão, ela deve fechar os olhos e mordê-lo em vários locais” (p.79)

O jogo verbal está intimamente atrelado ao prazer sexual. A amada dá vazão à discussão; justamente neste momento, segura o amante pelos cabelos. Tal junção, entre palavra e corpo, deixa-a “intoxicada de paixão”. Nesse jogo, interessa cada detalhe, cada emissão sonora. Ainda em *Kama Sutra*, algumas palavras, o som de suspiro, de choro ou o “som do trovão” são sugeridos para circunstâncias específicas. Se a amante é uma iniciante, e “não está habituada aos golpes”, ela solta “palavras de proibição, suficiência ou desejo de libertar-se, assim como palavras ‘pai’, ‘mãe’, misturadas com sons de suspiro, o ‘som do choro’ e o ‘som do trovão’” (p.88/89).

Tanto em *Arte de Amar*, quanto no livro *Kama Sutra* acima citados, as descrições das cenas estão impregnadas do sinuoso, do singular, do detalhe. Não se pretende realizar teorias grandiosas, universalizantes acerca da experiência ou das artes de amar e erótica. Em *Kama Sutra* (2004), descreve-se, por exemplo, diferentes tipos de

abraços, cujas primeiras quatro classes relatadas são: “De contato”; “Penetrante”; “De fricção”; “De pressão”. A primeira ocorre quando o homem se aproxima, por algum pretexto da mulher, seja ao lado ou adiante e seu corpo toca o dela. O segundo tipo de abraço passa-se em um “local solitário” (p.64), quando a mulher, com seus seios à mostra, inclina-se como se fosse pegar algo em um homem e este pega imediatamente e toca nos peitos da amante. O terceiro acontece no momento em que os amantes estão passeando solitários em algum lugar escuro e pressionam seus corpos mutuamente. No último tipo de abraço, o “de pressão”, passa-se o mesmo que no anterior, mas um dos dois oprime o corpo do outro sobre uma parede ou um pilar. Essas descrições sugestivas são feitas de movimentos precisos do corpo humano.

Os conselhos de Ovídio (1980) se dão também dentro de uma linguagem que prima por esse detalhamento, seja quando descreve a criada penteando sua dama e neste ato se pode ver seu cabelo flutuar sobre as costas; seja quando aconselha aos homens tomarem banho ou limparem seus dentes; ou ainda, quando sugere que o jovem amante ou no circo ou nos festins, ocasiões em que se reúne muita gente, aproveita para tocar o corpo de sua amada, esbarrando seu ombro no dela, ou tirando o pó de seu vestido – “aunque no le haya caído polvo alguno” (p.32), estratégia que permite ver sua perna.

O que interessa, aí, é justamente o detalhe, a maneira de beijar alguém, de tocar seus seios, a astúcia de um sussurro envolvente ou uma escrita doce e avassaladora. Ovídio (1980), por exemplo, dá a dica, aos jovens amantes, de, em um festim, escreverem com a tintura do vinho a doçura do amor. A linguagem utilizada por esse autor, para descrever essa situação, é convincente e sedutora justamente por se fazer no detalhamento da cena:

“escribe en la mesa con gotas de vino dulcísimas ternuras, en las que tu amiga adivine tu pasión avasalladora y clava en los suyos tus ojos respirando fuego: un semblante mudo habla a las veces con singular elocuencia” (p.45)

Para se conquistar a(o) amada(o), ou para se construir um texto que permita ensinamentos sobre como se conquistar alguém, a linguagem usada é feita de uma textura sensível, carnal, voluptuosa, sinuosa, cheia de falta ou reticente de presença, uma linguagem que acolhe em si também um certo silenciamento, a mudez do olhar descrito

acima, um olhar que respira fogo no veio de uma palavra que tinge o corpo de um vermelho sangüíneo.

O que interessa, nas ciências do gozo, é participar desse jogo de significações entre ocultamentos e revelações não de forma automatizada, mas primando pelos detalhes. Percebe-se, por exemplo, em um beijo, o movimento de um lábio inferior e a imobilidade do superior (“beijo palpitante” descrito no *Kama Sutra*). Nesse jogo do prazer, importa, segundo Ovídio (1980), demorar-se, penetrar juntos no porto, em meio a um deleite recíproco:

“Créeme, no te afanes por llegar al término de la dicha; demóralo insensiblemente, y la alcanzarás completa. Si das en aquel sitio más sensible de la mujer, que un necio pudor no te detenga la mano; entonces observarás cómo sus ojos despiden una luz temblorosa, semejante al rayo del sol que se refleja en las aguas cristalinas; luego vendrán las quejas, los dulcísimos murmullos, los tiernos gemidos y las palabras adecuadas a situación; pero ni te la dejes atrás desplegando todas las velas, ni permite que ella se te adelante. Penetrad juntos en el puerto. El colmo del placer se goza cuando dos amantes sucumben al mismo tiempo” (p.74).

Na cena acima descrita, não se chega ao gozo por uma sedução apressada (da mesma forma que Barthes afirmara que não é através da pressa, mas dos desvios, que se chega ao gozo do texto). Há que se demorar para alcançar a dois um gozo completo. Essa demora é essencial para se chegar ao ápice; e é nesse preciso momento – em que o jovem amante toca aquele lugar mais sensível da mulher e que os olhos dela fulguram - que aparece o murmúrio, o gemido e a palavra se fazem presentes. Uma palavra engendrada de carne e de uma luz “temblorosa”, a do prazer e do gozo. Um prazer e um gozo constituído no esgarçamento do tempo, em volteios e no seio da língua entremeada de murmúrio, queixas e palavras. Pode-se entrever aí uma relação intrínseca entre o gozo e uma linguagem movida pela volúpia da carne. A idéia de gozo está imbricada na palavra, numa palavra feita da arte do engano, entremeada de provocações. E essa palavra insinuante está enredada nos sentidos, no corpo. A linguagem do gozo é acontecida nos meandros da carne.

Seria possível pensar então numa palavra feita de gozo, e ainda, que essa instância de sedução do verbo é constituída pela arte do engano ou pelo jogo da dissimulação - elementos ressaltados por Barthes como força nuclear e provocadora do texto literário. É nesse sentido que se poderia considerar que a relação entre o *Kama Sutra* e

o literário, apontada por Barthes, estaria atrelada aos efeitos de deslocamento, de engano, de jogos de sentidos do texto. A pulsão de prazer e de gozo acontece potencialmente na corporeidade da palavra, no que nela é tensão, suspense, adiamento das soluções, o não-dito – estratégias que podem ser vistas como fazendo parte desse jogo de sedução de aproximação e de afastamento.

A palavra literária, na medida em que trabalha os sentidos de forma indireta, escorregadia, sorrateira, sinuosa, brincalhona acaba por se constituir matéria de sedução. O jogo de dissimulação e de volúpia se dá no corpo a corpo do leitor com a obra, isto é, no contato entre o corpo daquele que lê e a carne da palavra.

Pensar, portanto, a literatura (ou a escritura) do ponto de vista da ciência do gozo permite compreendê-la em sua carnalidade pulsante. Possibilita, ainda, considerar que esse pulsar se dá em meio a jogos de sentidos, a insinuações, dissimulações, a um campo em que não se distingue muito bem o que é ficcional do que é real. Talvez se pudesse imaginar que o que conduz os dois amantes acima (citados por Ovídio) ao porto é algo que neles remete à “pulsão de ficção”.

Literatura e pulsão

Em um artigo publicado numa edição comemorativa da revista “Remate de Males”²⁴, Sperber (2002) evidencia como a “pulsão de ficção”, a “efabulação”, ou a construção ficcional, são elementos inerentes à vida humana. Percebe-se a ficção como potencialidade de movimento que dá sentido à existência, ou melhor, como um impulso que permite a construção ou recriação de sentidos: “concebo que a efabulação corresponde a um impulso do ser humano” (p.284).

Essa percepção acerca da efabulação é construída pela autora a partir de uma análise de um estudo feito por Freud do jogo “fort-da”, uma brincadeira de uma criança de um ano e meio. Esse jogo recebeu o título “fort-da”, pois correspondia às palavras empregadas pela criança, ao jogar seu brinquedo, ou ao recolhê-lo. O termo “fort-da” pode

²⁴ Esta edição da Revista Remate de Males, publicada em 2002, comemora os 25 anos do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade de Campinas (Unicamp).

ser traduzido por “foi-se e voltou (aqui)”, ou ainda por “para lá - para cá”. Freud notou que a criança fazia essa brincadeira com um carretel enrolado em uma linha quando a mãe saía de casa. Ela jogava o carretel para longe de si e dizia “fort” (foi-se) e o puxava dizendo “da” (aqui, voltou). Freud notou que a criança não chorava quando da partida da mãe e que sempre lançava mão desse jogo repetidamente logo após a separação.

Sperber (2002), em uma leitura dessa brincadeira, percebe essa ação da criança (de lançar-se ao jogo) como uma ação cênica. O jogo estabelecido na ausência da mãe evidencia a repercussão de um evento no interior da criança, ou ainda, a ressonância nela de algo que lhe é próprio, a arte do jogo, da reinvenção do mundo, da transmigração do vivido em linguagem e cena.

Dentro dessa perspectiva, Sperber (2002) mostra que a repetição do jogo não seria uma mera repetição apaziguadora, mas uma rede de atribuição de sentidos ao vivido: “a estrutura e alguns poucos recursos (dentre os quais a repetição) atribuem sentido a essa ação primeira, através de uma ação segunda, cujo sentido não era conhecido nem dado *a priori*” (p.265). A repetição do jogo não é somente um evento que supre ou que encobre uma falta. A representação repetida no vai e vem do carretel e das palavras (“fort” e “da”) instaura um ritual simbólico, faz dessa ação um ensaio, quase como um paradoxal improvisado constante.

A cada vez que se joga o carretel e que se enuncia as palavras, uma nova ação cênica se instala, o que importa não é o que dela resulta, mas o que nela acontece. Por isso a repetição não se encerra numa mera simulação de um acontecimento anterior, encobrindo-o, mas pode ser visto como uma efabulação, um “construto ficcional” que “cria um contexto de ação, personagem, relações” (p. 266). A repetição dessa cena, portanto, funciona como um ritual que provoca repercussões no enunciador:

“Ao mesmo tempo em que a efabulação atribui sentido a um evento cuja repetição se expande nas repetições e na temporalidade cíclica, ela cria um produto ficcional que, posto para fora do sujeito vivente e enunciador, permite-lhe vê-lo, ouvi-lo, percebê-lo” (Sperber, 2002, p.270)

A representação do jogo por diversas vezes pela criança não se prende à ausência do passado, ela sempre o reinventa. Esse jogo teria um impacto mais forte na criança do que o evento primeiro da ausência da mãe, pois o jogo cênico aciona algo vital

do ser humano, sua “pulsão de ficção” (Sperber, 2002, p. 269). Esse impulso ficcional confere sentido à vida humana, e, em especial, à literatura, pois aguça a percepção através de um movimento duplo de aproximações e afastamentos do mundo:

“Um [movimento] consiste em deixar-se penetrar pelo mundo (cor, imagem, som, ritmo, espaço, linhas, alturas, dimensões, eventos, emoções), isto é aproximar-se do mundo; o outro consiste em, ao mesmo tempo, afastar-se dele, para mais tarde agir sobre o mundo” (Sperber, 2002, p.269/270)

Esse jogo de aproximação e afastamento é que permite que a ação representativa seja uma reinvenção do mundo, pois o afastar-se de si e do mundo permite uma diversificação de sentidos que impelirá em novas significações. Nesses percursos, a linguagem ocupa um lugar central. Na cena da criança, por exemplo, a enunciação sonora das palavras ocorria em meio à cena. Nessa análise dessa brincadeira, não se aparta o dizer do jogo, ou ainda, o uso das palavras “for” e “da” da ação de lançar e recolher o carretel. Pelo contrário, o jogo (essa ação cênica) e a fala estão intrinsecamente interrelacionados. Poder-se-ia afirmar que o enunciar, nesse caso, é um efabular performático: não se separa enunciação e jogo cênico.

Essa leitura permite pensar a construção da linguagem como uma construção cênica, como se a existência humana fosse mobilizada por uma pulsão que é ficcional e que é performance²⁵. A criança, nesse jogo de efabulação, não estaria exercitando um uso funcional de um código instrumental, que seria a linguagem; estaria experienciando algo nuclear da linguagem, isto é, a pulsão de ficção, seus jogos de sentidos. Estaria, portanto, manipulando o que na palavra é efabulação, criação, essa relação ficcional própria da constituição do verbo, que joga com o vivido, já que a palavra nunca é em si a coisa, mas um construto ficcional.

Desse ponto de vista, a linguagem é ao mesmo tempo realização cênica e efabulação. Sendo assim, a literatura – ou a ficção – pode ser tomada como um traço essencial da vida humana, na medida em que é essa pulsão que move, cria e reconfigura a

²⁵ A noção de performance aqui utilizada está embasada em estudos de Zumthor acerca da poesia oral e da leitura, mais especificamente, ao conceito de performance explicitado no livro “Performance, Recepção, Leitura” (2000). A relação entre literatura e performance é desenvolvida no quarto ensaio.

existência. E ainda, vale ressaltar que esse impulso efabulativo não separa corpo e palavra, mas os reúne, confere à linguagem um estatuto performático, como na cena dos dois amantes em que o dito está entrelaçado ao jogo de corpo no caminho fortuito do gozo.

Pensar a literatura por essa perspectiva permite olhar tanto para a escritura, quanto para a leitura como atividades que não se dão fora de um campo performático, já que a linguagem carregaria em si uma força cênica, desde que a enunciação não seja tomada somente como um veículo utilitário de comunicação, mas como uma ação interativa enredada em um corpo reconfigurando sentidos.

Na medida em que se entrelaça palavra e corpo ou linguagem e performance, não se poderia compreender a leitura como uma atividade passiva, não caberia pensar o leitor como um receptáculo do texto. A leitura, nesse sentido, é uma ação que repercute, que reverbera no sujeito o que nele é pulsão de ficção. É como se o sujeito, no ato de ler, pudesse tocar o que na palavra literária é potência de vibração, ou o que nela é feito de movimento, de pulsação. Não há palavra sem corpo; toda palavra se dá ou se deu em um corpo. O escritor, ao elaborar um texto, o faz desde sua corporeidade, desde sua presença no mundo (ainda que seja ela repleta de ausências). O leitor, por sua vez, também entra em contato com a palavra, com o seu corpo, um corpo que é feito de pulsão. O texto, nesse sentido, é constituído por um verbo que é carne, pulsação.

Dessa forma, ler um texto não significa somente assimilar as informações que nele circulam. Ler um texto é inevitavelmente estabelecer um corpo a corpo com a palavra. Compreender a leitura desse ponto de vista significa permitir que seu campo informativo esteja entrelaçado pela percepção dos sentidos. A leitura que leva em conta o pulso, a densidade, o corpo da palavra não se resume à decodificação nem recai em uma prática automatizada, mas se torna experiência, forma e transforma o sujeito.

sobre a pa

la

vra

lite

rária no

corpo

Terceiro ensaio: A leitura no âmbito da experiência

Cada vez mais a pressa, a velocidade, o excesso de informações. No mundo moderno, usualmente, o nosso tempo é dado pelos ponteiros do relógio. Essa quantificação cronometrada do tempo altera a qualidade da experiência humana. João-Francisco Duarte Jr., ao refletir em seu livro *O sentido dos sentidos – educação (do) sensível* (2001) sobre o embotamento dos sentidos na modernidade, desfia um percurso histórico no qual mostra como já na Idade Média a categoria do tempo passa a ser medida: o cotidiano não é mais guiado por uma organicidade do dia e da noite dado pela ausência ou presença da luz solar. Os relógios de sol, por exemplo, são aos poucos substituídos pelos ponteiros mecânicos, os quais logo aparecem nas torres das igrejas: “o fato é que em meados do século XIV os relógios mecânicos já haviam sido criados, os quais foram logo agregados às torres das igrejas” (Duarte Jr., 2001, p.39).

O dia é dividido em partes iguais controladas pela mecânica dos relógios, os quais são figurativos de algo peculiar à modernidade. Com a revolução industrial, o trabalho passa também a ser regulado pela lógica do tempo cronometrado: para o operário, o que norteia o seu dia é a produtividade, não há muito espaço para as necessidades pessoais. Não se come quando se sente fome, nem se dorme quando o sono vem: “sua atividade diária passou a ser regida por uma lógica que lhe era exterior, qual seja, a da nova produção industrial. Ocorrência que o obrigou a dormir, a acordar, a comer e a trabalhar em conformidade com os horários estabelecidos por uma racionalidade produtiva” (Duarte Jr., 2001, p. 47).

O corpo humano é submetido ao paradigma do tempo da eficácia e da produtividade, um tempo em que não se pode perder tempo. O corpo é reeducado, conformado ao ritmo mecânico do trabalho. As inovações tecnológicas, da maneira com que são apropriadas, reforçam o esquema da eficácia e da velocidade: “Tudo precisa *funcionar eficientemente*, isto é, com o menor custo, no menor tempo e com o maior lucro possíveis” (Duarte Jr., 2001, p.56). A imprensa atualiza e reinaugura os acontecimentos a cada momento, disponibilizando e moldando enxurradas de informações. O progresso tecnológico, submetido ao esquema da produtividade, imprime um estilo de vida utilitário,

no qual aspectos como da moradia, da alimentação, do trabalho passam a assumir um caráter mais funcional do que poético:

“Nossas casas não expressam mais afeto e aconchego, temerosa e apressadamente nossos passos cruzam os perigosos espaços de cidades poluídas, nossas conversas são estritamente profissionais e, na maioria das vezes, mediadas por equipamentos eletrônicos, nossa alimentação, feita às pressas e de modo automático, entope-nos de alimentos insossos, contaminados e modificados industrialmente (...) e, em meio a tudo isso, trabalhamos de maneira automática e desprazerosa até o estresse” (Duarte Jr., 2001, p.18)

O homem moderno, regado por uma racionalidade instrumental, faz do seu tempo uma medida automatizada, na qual o cotidiano por vezes perde sua dimensão de prazer em função de uma economia de vida balizada por uma pressa desenfreada.

Linguagem, informação e experiência

Diante dessa torrente de velocidades de consumo do tempo, a tentativa de pensar e formular o trabalho com a leitura de textos literários na formação humana não deixa de ser um desafio, na medida em que o ato de ler de certa forma pede tempo, atenção, interpela a presença do leitor, condições um tanto contrastantes com o ritmo apressado e prensado em que vivemos. E ainda, vale ressaltar que o desafio também se dá, não somente no ensino da leitura, mas na lida com a linguagem de um modo geral. O lugar da linguagem no mundo contemporâneo parece estar por vezes atado a uma função utilitária (ou mercantil); prioriza-se o uso da linguagem como objeto, instrumento, deixando muitas vezes de lado o que nela é formação, transformação.

Neste ensaio a proposta é aproximar do ato de ler (e de escrever) alguns conceitos, especialmente a noção de experiência, de forma a enfatizar um determinado olhar, uma determinada relação entre o sujeito e a palavra, uma relação que procura não restringir a palavra, e mais propriamente a literária, a um veículo utilitário. O intuito é pensar de que forma a leitura, enquanto experiência, afeta os sentidos, provoca a transformação do sujeito. Apesar do enfoque maior ser a reflexão acerca da noção de experiência em relação à leitura, abordo também alguns aspectos em torno da linguagem como um todo, do papel da palavra na formação humana, buscando uma perspectiva em

que o verbo seja tomado como força, como espaço de metamorfose, de reconfiguração de sentidos, ou ainda, de dissimulação.

No livro *La Experiencia de la Lectura*, cujos numerosos capítulos discutem de diferentes pontos de vista a questão da leitura como lugar de transformação do sujeito, Larrosa (2003), em “La clase de literatura”, propõe que a leitura seja tomada como um movimento ex-cêntrico, no qual a obra é um espaço aberto, líquido, de inter-relação entre o professor e o aluno. Para ele, esse lugar da leitura como movimento acontece em diferentes travessias percorridas no livro, um espaço terceiro entre aquele que ensina e aquele que aprende:

“El sujeto lector se abre a su propia metamorfosis. Entre el que enseña y el que aprende, entre el maestro y el discípulo, entre el profesor y el alumno, siempre hay un tercero: el libro (...). El libro es el tercero desconocido (y lo desconocido no es aquí ni lo incognoscible ni lo aún no conocido) en el que enseña y el que aprende si encuentran sin encontrarse. El libro es una especie de campo textual abierto y múltiple que suscita recorridos diferenciales” (p. 521).

O terceiro lugar que ocupa o livro é um lugar “entre”, a palavra traçada nele reúne o que ensina e o que aprende, mestre e discípulo, professor e aluno, mas essa reunião é um encontro sem se encontrar. Um encontro no desconhecido, naquilo que está por vir, indefinido, como o que fica suspenso num jogo no início do qual não se sabe o que se passará. Tomar o texto escrito como espaço aberto, como um jogo entre o desvelar e o ocultar, e abordar a leitura como transformação, a partir do ponto de vista acima citado por Larrosa, pode contribuir para um olhar sobre a linguagem que procura levar em conta sua complexidade, evitando reduzi-la a um circuito informativo.

No artigo “Notas sobre a experiência e saber da experiência”, Larrosa (2002), pautando-se em Benjamin, distingue a noção de “experiência” da idéia de “informação”. Para ele, na sociedade moderna, há uma preocupação exagerada em informar-se, percebe-se uma obsessão por estar informado. A necessidade exaustiva de informação, segundo esse autor, de certa forma, inviabiliza a experiência:

“A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar

informados (...); a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência” (p.22)

Não somente o excesso de informações é visto como um entrave à experiência. Larrosa (2002) aponta, ainda, para outros aspectos que a dificultam: o excesso de opinião, a falta de tempo e o excesso de trabalho. Segundo ele, opina-se demasiado sobre as coisas, coloca-se a favor ou contra determinada situação, sem que haja tempo e espaço para a dúvida, para a não conclusão, para o que não se classifica, não se enquadra, para a complexidade do acontecimento. O sujeito moderno já sabe de antemão, não se arrisca a assumir que não sabe, que não domina um assunto. O periodismo por vezes acentua muito esse aspecto, fabricando a informação, por um viés opinativo: “Benjamin dizia que o periodismo é o grande dispositivo moderno para a destruição generalizada da experiência” (Larrosa, 2002, p.22).

Em relação à falta de tempo, Larrosa (2002) explicita que a sociedade atual é movida, em diversos contextos, pela pressa, pela “excitação igualmente fugaz e efêmera” (p.23). O que se passa é vivido de forma instantânea e é por vezes descartado no momento seguinte, ou deixado para trás. Consome-se com ansiedade o acontecimento, as notícias, o que é novo, vivendo-se agitado, excitado: “Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece” (p.23).

O terceiro aspecto que inviabiliza a experiência é o excesso de trabalho. Larrosa evidencia nesse ponto a diferença entre experiência e trabalho, procurando ressaltar que a experiência não pode ser convertida em números, em mercadoria, não pode ser valorada em moeda. O trabalho tomado como valor de compra e venda abafa, sufoca a experiência. Além disso, esse excesso de trabalho é um indício de um modo de viver moderno, no qual a ação tem um poder central: deve-se estar sempre conduzindo, em movimento, ativo, atuando no mundo e o mundo, por sua vez, deve ser conformado às expectativas humanas. O sujeito da modernidade está sempre desejando algo, quer progredir: “O sujeito moderno é animado por portentosa mescla de otimismo, de progressismo e de agressividade” (Larrosa, 2002, p.24). A desorientação pelo progresso é desenfreada e, por isso, agressiva. A pressa em conformar o mundo aos seus ideais torna a possibilidade da experiência um tanto escassa.

Ratificada por Larrosa (2002), a pobreza de experiência com a qual se alia o mundo moderno, foi explicitada por Benjamin (1994) em meio à crueza histórica. No texto “Experiência e pobreza” escrito em 1933 e também no conhecido “O Narrador”, esse filósofo enxerga a sociedade em sua decadência humanitária. Ele descreve os esfacelamentos ocorridos na primeira guerra mundial, mostrando o silêncio em que o corpo “frágil e minúsculo” do homem volta dos campos de batalha: “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras” (Benjamin, 1994, p.115).

O início dos tempos da tecnologia dava indícios de sua própria autodestruição. Conforme enfatiza Duarte Jr. (2001), a maquinaria que prometia o desenvolvimento era também, de outro modo, a que derrubava o corpo do homem:

“Gases letais, veículos blindados, canhões mais potentes, armas de repetição e com maior precisão de tiro, metralhadoras sincronizadas com o movimento das hélices de aeronaves: são incontáveis os refinamentos que a razão tecnocientífica produz em seu afã de destruir o inimigo” (p. 51).

Nesse contexto de guerra, de destruição, Benjamin (1994) aposta em um desaparecimento gradativo da experiência, na medida em que há uma inclinação da sociedade contemporânea à técnica, à produtividade, e ainda, à oferta e consumo de informação. A arte de contar histórias, de rememorar, de narrar, *locus* em que a experiência é intercambiável, segundo esse autor, vai sendo definhada pela invasão da informação.

A necessidade de devorar o novo acaba por dissipar, por vezes, a possibilidade da troca de experiências. É essa excitação fugaz e consumidora produzida pelo mecanismo da informação que Benjamin (1994) delata: “A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele” (p.204). Segundo esse ponto de vista, o incansável interesse pela novidade dilui a força da experiência, afasta a narrativa de circulação, inviabilizando o tempo e o espaço para se intercambiar histórias. Benjamin (1994) mostra que a tessitura humana da narrativa vem sendo esmorecida pelo universo imediato da imprensa e dos fatos:

“Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (p.203).

A narrativa seria, portanto, segundo o texto “O Narrador” de Benjamin (1994), o lugar por excelência do trânsito de experiências, pois ela não está preocupada em transmitir o fato já cheio de explicações, como ocorre no âmbito informativo. Pelo contrário, a narrativa evita explicações, fabricações de idéias, o que interessa nela são as marcas, vestígios que ela deixa.

Ao discorrer sobre típicos narradores, Benjamin (1994) remete quase arquetipicamente a dois modelos: o camponês sedentário e o comerciante medieval. Este último representa aquele que traz histórias ouvidas e vividas em viagens; e o camponês, por sua vez, alude à transmissão de narrativas do passado. O camponês, portanto, carrega em suas narrativas travessias do tempo; e o comerciante, do espaço.

Dessa forma, a narrativa permite a circulação e a interpenetração de experiências, imbricando temporalidade e espacialidade; não é uma atividade de cunho produtivo, não está atrelada a uma lógica de consumo de novidades descartáveis. Há algo de formador e transformador nessa arte de narrar. A narrativa, desse ponto de vista da experiência, é uma atividade que atinge o narrador e o ouvinte:

“A narrativa (...) é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1994, p. 205)

É como se o narrador, ao tecer a narrativa partindo de sua própria experiência ou da relatada pelos outros, incorporasse sua história à experiência do ouvinte. Há, pois, um intercâmbio de sentidos acontecidos no seio da experiência. Sendo assim, a experiência é lugar de encontro e de movimento, de formação e transformação.

Experiência e transformação

A noção de experiência desenvolvida por Larrosa (2002) a partir, entre outros, de Benjamin, é fundamental para se pensar a linguagem como formação e transformação, já que significa tentar ver a leitura e a escrita como algo que atravessa o sujeito, “algo que nos passa” (“lo/eso que nos pasa”), frase-núcleo através da qual o autor acima discute, em um de seus artigos, a idéia de experiência. Sendo assim, refletir sobre o corpo a corpo com o texto, no caso o literário, a partir da noção de experiência remete a uma certa intercambialidade, uma relação de deslocamento:

“Se trata de pensar la lectura como algo que nos forma (o nos de-forma o nos trans-forma), como algo que nos constituye o nos pone en cuestión en aquello que somos. La lectura, por tanto, no es solo un pasatiempo, un mecanismo de evasión del mundo real y del yo real. Y no se reduce tampoco a un medio de adquirir conocimientos.” (Larrosa, 2004, p. 25/26)

Ao especular sobre a idéia de “experiência”, Larrosa (2005a²⁶) esmiúça seu ponto de vista tomando como partida a frase citada acima: “eso que me pasa”. Esse autor discorre sobre cada um dos vocábulos: “eso”, “me” e “pasa”. A partir de “eso”, ele aponta para os princípios de “exterioridad, alteridad, alienación” da experiência; ou seja, evidencia como o acontecimento é algo que ocorre fora do sujeito, ou melhor, é algo que é exterior ao sujeito, que se passa não somente porque depende dele. A experiência é experiência porque aparece, desvela-se, é algo que é reconhecido como estranho, estrangeiro ao sujeito: “No hay experiencia, por tanto, sin la aparición de un alguien, o de un algo, o de un *eso*, de un acontecimiento en definitiva, que es exterior a mí, extranjero a mí” (s/p.).

Ao mesmo tempo em que o acontecimento não pode ser apropriado inteiramente pelo sujeito (há uma instância que se conserva alheia a ele), a experiência atravessa o sujeito. No momento em que o que acontece fora desse sujeito interfere nele é

²⁶ Este texto, intitulado “Experiencia (y alteridad) en educación”, é parte de um curso de pós-graduação virtual oferecido pela FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) Argentina, Buenos Aires, em 2005. Este texto, assim como outros, foi disponibilizado por Larrosa no Forum Virtual da Universidade de Barcelona para a disciplina “Teoria del conocimiento y educación”, oferecida no primeiro semestre de 2007, da qual pude participar durante meu estágio-doutorando na Espanha, entre janeiro e julho desse ano.

que se configura a experiência. O acontecimento externo, ao afetar o sujeito, torna-se experiência. É nesse sentido que Larrosa (2005a) discorre sobre o pronome reflexivo “*me*” da frase “*eso que me pasa*”, princípio que esse autor nomeia como “*reflexividad, subjetividad, transformación*”.

Dessa forma, não se poderia pensar a experiência nem como sendo algo somente exterior, estrangeiro, nem como absolutamente interior. É fundamental o que há nela simultaneamente de exterioridade e de subjetividade, um externo que provoca deslocamentos, transformações, dissoluções no sujeito. A própria noção de subjetividade torna-se aí mais frágil que sólida, mais vulnerável que delimitada:

“La experiencia es siempre subjetiva. Pero se trata de un sujeto que es capaz de dejar que algo *le* pase, es decir, que algo le pase a sus palabras, a sus ideas, a sus sentimientos, a sus representaciones, etc... Se trata, por tanto, de un sujeto abierto, sensible, vulnerable, ex/puesto” (Larrosa, 2005a, s/p.)

Ao detalhar sua reflexão sobre o verbo “passa” (em “*eso que me pasa*”), Larrosa (2005a) considera dois aspectos: no primeiro, o que “passa” é passagem, percurso; no segundo o verbo “*pasa*” alude à “*pasión*”, ao padecimento. A idéia de passagem, de travessia, de caminho, de viagem relaciona-se com um âmbito da experiência que é aventura, uma aventura feita de perigo, incerteza, imprevisto, risco. Se a experiência é algo que percorre, atravessa o sujeito, segundo esse autor, ela deixa marcas, rastros. O sujeito, desse ponto de vista, não seria um sujeito essencialmente ativo, mas um sujeito passional, alguém que padece dela, sofre, é afetado pela experiência: “*la experiencia no se hace, sino que se padece*” (s/p.). Trata-se de uma passividade que leva o sujeito a um mover-se, quase como se fosse convidado, conduzido a deslocar-se, um movimento do qual não se pode escapar ou do qual não se pode sair indiferente.

O sujeito da experiência, para ser posto em questão, precisa ser, portanto, aberto, vulnerável; mais que proponente e pragmático, um sujeito receptivo, passional, estremecido, que se deixa afetar. Dessa forma, no ato da leitura, dentro dessa perspectiva do sujeito da experiência, importa não só compreender o texto, mas interagir com essa palavra, ser tocado por ela, colocar-se em risco diante dela.

A leitura de um texto feita por um sujeito que se abre para a experiência é uma leitura em que o sujeito sempre está em estado de pergunta, um sujeito que se quer flexível. O corpo desse leitor não se paralisa em uma rigidez preestabelecida, ou não se coloca como inatingível, não se sustenta em uma postura inteiramente resolvida, pronta, acabada. É antes um sujeito cuja inclinação é a de um corpo tombado, que não cristaliza poderes, que por vezes interpela, que se fragiliza porque aceita que há algo que não se reduz ao seu domínio, mas que lhe é alheio:

“O sujeito da experiência (...) é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera do que quer” (Larrosa, 2002, p.25)

Sendo assim, um leitor, a partir desse ponto de vista, é um leitor que, por se ver frágil, reconhece sua contingência; sua presença está atrelada à sua carnalidade, limitada pela sua impossibilidade de ser e de reter o outro. É neste sentido que o leitor não é um leitor que pode ser generalizado, mas talvez possa ser visto em sua finitude. A noção de experiência, portanto, reforça essa idéia de contingência, de especificidade, de concretude e corporeidade (traços que serão detalhados em seguida), evitando uma caracterização generalizante, universal.

A concretude da experiência, o território da leitura

Ao diferenciar a noção de “experiência” da de “experimento”, Larrosa, em um texto que foi uma conferência realizada na Argentina (2003b)²⁷, ressalta a impossibilidade de objetivação da experiência, aponta para o que há nela de mutável e de finitude; ao contrário do conceito veiculado na ciência moderna de “experimento”, no qual se busca formular, de forma calculada, controlada e objetiva uma homogeneização da experiência. Ao situar, dessa forma, a experiência, o que se pretende recusar é sua transformação em

²⁷ Conferência intitulada “Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes” realizada em um seminário organizado pelo Ministério de Educação e Tecnologia da Argentina, em Buenos Aires, em 2003. Este texto também foi disponibilizado por Larrosa no Fórum Virtual da Universidade de Barcelona para a disciplina “Teoría del conocimiento y educación” (referida na nota anterior).

uma palavra “demasiado fácil”, previsível, dogmatizada, de forma a correr o risco de apartar dela o que há de desordem, de fugacidade, de concretude, de carnalidade:

“La experiencia es siempre de alguien, subjetiva, es siempre de aquí y de ahora, contextual, finita, provisional, sensible, mortal, de carne y hueso, como la vida misma. La experiencia tiene algo de opacidad y de la confusión de la vida, algo del desorden y de la indecisión de la vida (...) Se trata de no hacer de la experiencia una cosa, de no objetivarla, no cosificarla, no homogeneizarla, no calcularla, no hacerla previsible, no fabricarla, no pretender pensarla científicamente o producirla técnicamente” (s/p.)

Tomar a experiência em sua contingência, concebê-la como algo que está atrelado a alguém de carne e osso, a um sujeito finito é muito diferente de torná-la homogênea ou técnica. Ela não é ordenada, linear, mas “tiene algo de opacidad y de la confusión de la vida, algo de desorden y de la indecisión de la vida”. Nessa frase a repetição de “de la vida” permite que as palavras “opacidad” e confusión” ressoem-se em “desorden” e em “indecisión”. A experiência não é clara, ela carrega em si uma opacidade; de dentro da experiência a vida não é nítida, o sujeito não a domina, ele está sujeito ao contingente, provisório.

Para adentrar um pouco mais na provisoriedade e concretude da experiência vale a pena uma breve incursão no capítulo “De la experiencia”, em *Ensayos*, no qual Montaigne (1999) aborda a experiência justamente pelo viés da finitude, do singular. Inicia seu capítulo já anunciando que não quer construir especulações lineares, organizando em filas o que é diversidade, nem reter ou colocar em ordem o que é inconstância. Montaigne parece partir, em suas reflexões, de situações singulares, de sua consciência de finitude, de morte. Critica os médicos porque, entre as poucas vezes que consulta sobre as enfermidades que sente, eles o empurram para uma autocomiseração, para a lamentação, conduzindo-o a acreditar na proximidade da morte condenada pela sua velhice.

O que Montaigne parece defender, nesse ensaio, é a importância de se comprazer dentro da contingência e das oscilações que lhe são próprias. Afirma a força da voluptuosidade, ao descrever, por exemplo, situações aparentemente insignificantes como o prazer que outrora sentira em comer rabanete, depois achando-o desagradável e em momento posterior deliciando-se novamente com eles :“los rábanos, por ejemplo,

primeramente los encontraba apetecibles, después desagradables y ahora otra vez apetecibles” (Montaigne, 1999, p.395). A sensação do ato de comer rabanete é provisória, cada vez que se vai comer um rabanete é uma experiência única e potencialmente mutável.

Montaigne explicita ainda o que é da ordem do detalhe como o incômodo com a fumaça (seja de uma chaminé ou provocado pela pólvora), ou ainda descreve a velocidade com que costuma comer. O que interessa, nessas cenas descritas, não é o subjetivismo da experiência, mas observar “muy finamente” (p.397) o que se passa. Procura-se levar em conta os acontecimentos ordinários da vida como lugar do acontecimento da experiência, dilatar a intensidade da percepção da circunstância vivida; perceber a inquietude, a voluptuosidade no andar, no movimento dos pés: “Mi andar es rápido y firme (...), se ha podido decir desde mi niñez que yo tenía la locura en los pies” (p.397).

Montaigne (1999) finaliza o capítulo “De la experiencia” explicitando a importância de se assumir a limitação humana para além de um poder que generaliza e se superestima. Esse autor deixa claro como não se pode escapar dessa limitação mostrando que ninguém, por mais que ambicione grandezas, é maior do que a dimensão de seu próprio traseiro: “hasta en el más elevado trono del mundo estaremos sentados sobre nuestro trasero” (p. 403). Não há como o sujeito viver a experiência fora de si ou ignorando o seu próprio traseiro; o limite que simbolicamente nosso traseiro nos impõe é a borda da experiência, ela se faz no corpo, não fora dele.

Através dos sentidos, de uma relação carnal com o mundo ocorre a experiência. Em um dos escritos de *Rua de Mão Única*, de Walter Benjamin (1995), esse autor narra uma lembrança dos seus tempos de escola numa “Manhã de inverno” (título deste episódio), uma recordação de uma experiência atravessada pelo cheiro da fruta do paraíso, da perdição, a maçã:

Ele [um desejo] tomava forma em mim quando, bem cedo, na manhã de inverno, às seis e meia, a lamparina se aproximava de minha cama, lançando ao teto a sombra de minha babá. Acendia-se o fogão. Como que presa numa gaveta muito pequena, onde mal podia se mexer pela quantidade excessiva de carvão, a chama logo olhava para mim. E, contudo, era um poder enorme que começava a se criar ali, naquela imediação, algo menor do que eu e para o que a empregada tinha de se inclinar mais do que para mim. Quando o fogão já estava abastecido, ela punha uma maçã para assar no forno. Daí a pouco, a grade da portinhola

se desenhava no chão como um rubro bruxulear. E era como se, para meu cansaço, aquela imagem lhe tivesse dado o suficiente para o dia. Isso sempre se dava àquela hora; apenas a voz da babá perturbava a prática por meio da qual a manhã de inverno costumava me unir aos objetos em meu quarto. A persiana ainda não fora erguida quando já pela primeira vez eu afastava a tranca da portinhola a fim de seguir o rastro da maçã no forno. Por vezes, ainda mal alterara o seu aroma. Então, aguardava pacientemente o momento em que acreditava sentir o aroma espumante que vinha de uma célula da manhã de inverno, mais profunda e mais recôndita que o próprio perfume da árvore no dia de Natal. Lá estava a fruta escurecida e quente, a maçã que surgia diante de mim como algo familiar e, no entanto, mudado, tal qual um velho conhecido que regressara de longa viagem. Era a viagem através do escuro país do calor do fogão, da qual a maçã havia recolhido o aroma de todas as coisas que o dia pusera à minha disposição. E por isso não estranhava que, ao aquecer as mãos em sua superfície brilhante, sempre me constrangesse a dúvida de mordê-la ou não. Sentia que o fugaz conhecimento que me aportava em seu aroma podia me escapar com toda a facilidade ao passar por minha língua. Conhecimento que, às vezes, me instilava tanta coragem que, no caminho da escola, me servia ainda de consolo. (Benjamin, 1995, p.84/85)

Em boa parte dessa memória, o narrador fala da luz e, atrelada a ela, da sombra, seja a da babá, uma sombra grande no teto, seja a da grade da portinhola “bruxuleando” no chão. Aquela “imagem” já era suficiente para o cansaço do narrador daquele dia. Não era necessário mais nada. A experiência do acordar numa manhã de inverno entre luzes, sombras, perfumes e formas o inundava. O fogo do fogão não é visto como uma propriedade física útil para o aquecimento da maçã. Ele tem tamanho, tem movimento e ela própria, a chama, olhava para o narrador; portanto, ela é viva, toca o sujeito, e ele padece dela, sofre a força que ela tem. Tudo isso como num prenúncio para a cena central, da maçã.

Ele espera a maçã em seu cheiro, aguarda um perfume possível, que se insinua naquela manhã de inverno. Não é o sujeito que se encaminha até à maçã ou um outro que a traz até ele, mas é a própria maçã que surge, sua natureza é animada. A maçã é temporalizada, passa a ter história; quando ela aparece assada é comparada a “um velho conhecido que regressara de longa viagem”. A viagem imaginada, metafórica, na frase seguinte, torna-se concreta, torna-se a viagem “através do escuro país do calor do fogão”. Nessa viagem, a maçã, como sujeito, e não objeto, recolhe o “aroma de todas as coisas” colocadas à disposição pelo dia. A materialidade de sua presença parece de certa forma

trazer à tona algo que é nuclear naquela experiência. A maçã consubstancia a experiência; é por isso que comê-la é arriscado. O “fugaz conhecimento” que a maçã proporcionara poderia ali, no ato de comer, escapar (além do que em si ela guarda a possibilidade do pecado do Paraíso).

A concretude da maçã evidencia a concretude da experiência e deixa também à mostra sua finitude, sua provisoriedade. Pensar, portanto, o ato de ler, a partir dessa noção de experiência enquanto concretude, aponta para o estabelecimento de um corpo a corpo com o texto literário, com cada palavra, com o ritmo fundado pela sintaxe, com a densidade, a textura do verbo. É possível pensar, então, que os jogos de sentidos, os deslocamentos presentes no texto literário, no ato da leitura, podem provocar o leitor, afetar a pulsação daquele que lê, produzindo ressignificações. Nesse sentido, não caberia perceber a leitura enquanto experiência como algo que se passa a despeito da carnalidade presente na relação texto-leitor, já que seria algo nuclear da experiência a contingência, para além de uma uniformização do conhecimento.

Para que a leitura seja experiência não se pode contentar em classificá-la, homogeneizá-la e objetivá-la, nivelando-a. Jan Masschelein (2006), tomando um fragmento de Benjamin em *Rua de Mão Única*²⁸, parte da diferença estabelecida neste texto de Benjamin entre o “passear” e o “sobrevoar” um determinado espaço para pensar o passear e o sobrevoar um determinado texto. Ao distinguir o caminhar do sobrevoar, explorando a metáfora de Benjamin, Masschelein (2006) mostra como esse passear com os pés, sem orientação estabelecida de antemão, deixando-se conduzir pelo caminho, pode levar a um deslocamento do olhar, um ver que é ver-se de novo, de fora, estremecendo o próprio sujeito, o sujeito como próprio:

“[El pasear] Es una práctica que arriesga el proceso de ‘subjektivación’ estableciendo una relación distinta con el presente (...). Es una actitud para con el presente que no lo juzga, es decir, no lo lleva ante un tribunal, el tribunal de la razón, ni lo interpreta desde una perspectiva determinada; no evalúa el presente contrastándolo con una visión de la tierra prometida. Esa actitud nos expone al presente, suspendiendo el juicio y también nos

²⁸ O fragmento, na edição brasileira publicada pela Brasiliense, foi retirado de “Porcelanas da China”, na primeira parte em *Rua de Mão Única*.

implica de un modo tan físico que podría disolvernós y por lo tanto liberarnos” (s/p.)

A atitude de relaxar o “tribunal da razão” ao se adentrar em um texto, evitando, portanto, limitar-se ao campo interpretativo ou analítico, pode permitir instaurar um outro tipo de relação com o texto, uma relação que tem a ver com um estado de presença, contrário a estar ausente:

“La atención es exactamente estar presente en el presente, estar allí – en el presente – de una manera tal que el presente pueda presentarse ante mí (...). Estar ausentes significa no estar ahí, estar cautivos de un horizonte de expectativas, proyecciones, perspectivas, opiniones, imágenes, cautivos de nuestros propios sueños, es decir de nuestra intencionalidad” (Masschelein, 2006, s/p.).

Confiar na experiência como território de surpresa, de desafios; ou ainda atravessar um texto a partir do incontrolável e da abertura talvez permita que algo se passe nessa travessia. Interpretar, analisar um texto de forma a mantê-lo sob um controle focado na compreensão e na racionalidade arranca da obra o que faz dela acontecimento. Uma atitude de um leitor de dominar, decifrar, interpretar o texto é diferente daquele que passeia pelas palavras permitindo que elas o arranhem, deixem vestígios, ou ainda que o roçar do seu corpo de leitor sobre elas provoque sentidos.

O texto se faz presente se o leitor se presentifica nele, ou seja, estar exposto ao texto significa deixar-se conduzir por ele, deixar que seu ritmo se imprima naquele que lê, deixar que as palavras o contagiem. Na leitura de textos escritos, as palavras escritas no papel, essas linhas, esses traçados são como uma espécie de margem que dão margem à travessia. Se se atravessa o texto a pé, caminhando em suas entrelinhas e texturas, as palavras em suas linhas (de fuga e excêntricas) vão se tatuando por todo o corpo, como se, ao marcar em si o texto, fosse possível o sujeito leitor se ver sob um novo ponto de vista, uma mirada estranha, estrangeira.

Sobrevoar um espaço ou um texto (evitando o caminhar passo a passo) acarreta em estar ausente dele, em uma distância que elimina o detalhe, o singular, uma distância que generaliza, que leva a uma destituição da experiência, ao colocar à margem a corporeidade, o viés sensorial do acontecimento. Esse alheamento, esse apartar-se está

associado a um determinado uso da linguagem, que a torna objeto e aplaca o sujeito. Essa priorização da linguagem da objetivação de certa forma inviabiliza, mutila a experiência.

Até o presente momento, procurei pensar acerca da leitura de textos literários na formação humana a partir de uma perspectiva sobre o conceito de experiência. O ato de ler, nesse sentido, é visto como lugar de transformação do sujeito, como uma prática que não pode ser descolada da carnalidade da experiência. Procurei discutir, então, como se dá a experiência da linguagem (em especial a literária). O intuito, em seguida, será o de pensar de que forma se formula uma linguagem da experiência, ou ainda, que tipo de linguagem a experiência pede, ou também, com que tipo de linguagem é possível aproximar da noção de experiência, uma linguagem que estaria balizada pela literariedade, pelos jogos e deslocamentos de sentidos presentes na materialidade do texto literário.

Linguagem da experiência: a força das palavras

Uma linguagem que se mostre cheia de segurança, que se pretende realidade e certeza, sem assumir uma certa fragilidade é uma linguagem que se coloca como absoluta, onipresente, e, portanto, que nega a experiência, que anula a linguagem da experiência.

Larrosa (2005b), ao afirmar que há distintas línguas dentro de uma língua, procura elucidar que as diferentes maneiras de dizer configuram diferentes maneiras de se colocar diante do outro ou em uma determinada situação, reitera que o sujeito vive de acordo com o modo que emprega a língua. Não interessa, nesse sentido, somente *o que* se diz, mas *como* se enuncia. Esse autor ressalta que há uma maneira de enunciar que se aproxima de uma linguagem técnica que parece prescindir de sujeitos, lugares, contextos, uma linguagem universalizada e universalizante. A busca da objetivação, de uma linguagem eficaz, instrumental, produtiva, pode sufocar a experiência. Segundo Larrosa (2005b.), trata-se de uma linguagem quase formatada, de ninguém, que serve a todos os lugares, seja em Pequim, em Bogotá, onde se queira:

“Lo que quiero decirte es que cuando leo lo que circula por *esas* redes de comunicación u oigo lo que se dice en *esos* encuentros de especialistas, la mayoría de las veces tengo la impresión de que ahí funciona una especie de lengua de nadie, una lengua neutra y neutralizada de la que se ha borrado cualquier marca subjetiva (...). Una lengua sin sujeto sólo puede

ser la lengua de unos sujetos sin lengua. Por eso tengo la sensación de que esa lengua no tiene nada que ver con nadie, que es una lengua que nadie habla y que nadie escucha, una lengua sin nadie dentro” (s./p.)

Essa língua que se fabrica sob uma tonalidade arrogante e tomada de certezas, essa língua instrumento, técnica e reprodutora de idéias obstrui a possibilidade de trocar experiências, pois suprime o que há nela de detalhe, de particular, de renovação e transformação. A língua de ninguém, acima referida, acaba sendo uma língua vazia, na medida em que não provoca sobressaltos, pois se aproxima de algo fabricado, já esperado e já conhecido.

É bem verdade que essa dicotomia entre uma língua vazia e uma língua que produz sentidos é uma divisão que não dá conta de uma abordagem complexa do fenômeno da linguagem. Entretanto, talvez esse paradoxo entre uma língua neutra e a da experiência possa evidenciar algumas relações que se estabelece com a palavra que tendem a reduzi-las a um instrumento, deixando de reafirmar o que nelas é força, acontecimento.

O que se questiona, a partir da perspectiva da experiência, é uma proliferação contemporânea de uma utilização de uma linguagem que se quer neutra, objetiva, informativa. Essa dimensão utilitária da palavra atravessa a sociedade como um todo, exilando da relação humana com o mundo o que na linguagem é formação e transformação, o que nela atravessa os sentidos, toca o homem. Essa língua especializada, um tanto técnica, que se quer universal e que quase se exime do sujeito parece permear diversos âmbitos do conhecimento e da sociedade.

No âmbito da palavra literária, ou ainda, do ensino de literatura, debruçar-se sobre um texto através de uma linguagem que busca em primeiro plano objetivação, coerência, linearidades acaba afastando da experiência de leitura sua possibilidade de atravessar o sujeito. A atitude de abordar o texto literário somente como um objeto de estudo, buscando-se uma linguagem prioritariamente analítica, neutra e objetiva, não deixa de acarretar em um distanciamento do texto que recusa o que nele é provocação, evitando-se uma relação carnal com a palavra lida.

No artigo em que Larrosa (2002) discorre sobre o par experiência-informação, ele afirma logo no início a sua convicção de que as palavras não são somente instrumento

de comunicação. Para ele, as palavras têm força, “produzem sentido, criam realidades” (p.21). É dessa perspectiva que esse autor reitera que a língua não é um objeto que o ser humano manipula, mas que, antes disso, o homem é constituído por palavras: “o homem se dá na palavra e como palavra” (p.21).

O que interessa, portanto, não é a proliferação de uma língua que objetive o mundo, que seja clara, transparente, neutra, homogênea. Essa pretensão de uma língua sem opacidade traz consigo a vontade de verdade, de ser absoluta, predominante, autoridade, quase alheia aos sujeitos. A língua que se quer experiência, por sua vez, é feita de insegurança, desvia e desconfia das certezas inflexíveis ou da vontade de ser compreendida por todos em nome de uma espécie de comunidade universal. Ao se recorrer a uma língua insegura, que balbucia, que duvida, que se espanta, procura-se não encontrar algo que possa ser generalizado, mas o detalhe, o singular, o que afeta o sujeito.

Vale a pena ressaltar que uma língua que leva em conta o singular e o sujeito não é o mesmo que uma língua subjetivada, pessoal; trata-se de um falar e um escrever que não neutraliza sujeitos. Pelo contrário, nela o sujeito sempre está em jogo, um sujeito feito de palavras que não são suas e nem de ninguém, mas de qualquer um:

“Hablar (o escribir) en nombre propio significa abandonar la seguridad de cualquier posición enunciativa para exponerse en la inseguridad de las propias palabras (...). La lengua de la experiencia no sólo lleva la marca del hablante, sino también la del oyente, la del lector, la del destinatario siempre desconocido de nuestras palabras y nuestros pensamientos. A diferencia de los que hablan (o escriben) para nadie, o para extrañas abstracciones como el especialista, el estudiante, el experto, el profesional o la opinión pública” (Larrosa, 2005b, s/p.)

Ao discorrer sobre o “princípio de singularidade”, Larrosa (2003b) destaca que a leitura não é uma atividade homogênea, é sempre singular, cada qual experiência a sua. Mesmo sendo o mesmo poema, a mesma narrativa, cada leitor tem a sua experiência de leitura do texto, o que torna o ato de ler um ato irrepetível e plural. Ao enunciar a idéia de singularidade, esse autor não a associa a uma instância de ser único no sentido de especial, exclusivo. Trata-se de uma singularidade que ao mesmo tempo que é única é comum.

Talvez fosse possível pensar também que entre o sujeito leitor e o sujeito autor está a força do “sujeito” do texto, ou seja, a matéria da palavra, sua aspereza, sua maciez. É

justamente nesta trama verbal que é possível o encontro do que é alheio, é possível aquela alteridade própria da experiência. O texto seria, então, um espaço de abertura ao outro, na medida em que já não está circunscrito ao autor e nem somente ao leitor. Escrever e ler é dar-se esse espaço, lançar-se ao outro, um outro que é parte de si, já que somos todos palavras. Portanto, esta perspectiva sobre o texto, sobre a leitura e sobre a escrita encara-os como algo ao mesmo tempo singular e também comum, já que o texto é feito de linguagem e a linguagem é também algo comum a todos, é território público.

A linguagem da experiência é, pois, uma linguagem que não quer apagar a subjetividade em prol de uma universalidade. É ao mesmo tempo singular e comum, na medida em que é aberta à escuta, ao sensorial, ao risco, sem aparelhar-se de certezas e domínios pretensamente inquestionáveis. O que interessa são os efeitos de sentidos de que não se pode escapar, a possibilidade de ser atravessado pelo que se enuncia, enfrentar a palavra desde seu jogo de dissimulação, estabelecer um corpo a corpo com ela, atravessando-a como num percurso, em trajetórias que não se transfiguram em rotas, guias, caminhos de certeza, mas que se parecem mais com passeios, sempre prenhes de riscos.

Assim como no item anterior, Masschelein (2006) reitera a necessidade do caminhar pelo texto (e não do sobrevoá-lo), Morey (2004²⁹), em “Kantspromenad: invitación a la lectura de Walter Benjamin”, também recupera a via do “paseante”, daquele que passeia. Nesse artigo, a idéia de passeio é contrastada com a de um vôo que deseja alçar-se cada vez mais longe. Contrapõe-se, para tanto, um fragmento de Kant (epígrafe terceira da *Crítica da Razão Pura*) a um fragmento de Nietzsche (no aforismo “Nosotros los aeronautas do espírito”).

No fragmento de Kant, segundo Morey, aponta-se para o vôo de uma “paloma” como uma metáfora de quão longe se pode chegar através de um pensamento como o da Matemática que não prescindiria da experiência e dos sentidos. Já no aforismo de Nietzsche, analisado no artigo acima, ressalva-se que todo vôo de um pássaro não é *ad*

²⁹ Artigo publicado na página da web da livraria Central de Barcelona. Ver www.lacentral.com. Este artigo também se encontra publicado na revista *Creación*, núm. 1. Madrid, abril de 1990. Pude participar de aulas de pós-graduação oferecidas por esse filósofo estudioso de Benjamin, Nietzsche, Bataille, Blanchot, entre outros, durante o período da bolsa sanduíche realizada em Barcelona no primeiro semestre de 2007.

infinitum. Chega um momento em que ele tem a necessidade de pousar em algum lugar concreto, cuja estadia lhe confere prazer. Nesse trecho, Nietzsche questiona onde se quer chegar com esse vôo, assume a limitação de que não se pode escapar, nesse projeto de um voar a distâncias longínquas e sem fim, da impotência humana, já que qualquer travessia humana nunca é ilimitada, mas é inevitavelmente fadada a um fim, a um término, mesmo que esse seja a morte. Cabe, portanto, nem tanto tentar atingir o inalcançável; o que resta, segundo ratifica Morey (2004), é tentar viver o processo (e não somente a busca do resultado), “un proceso que se nos presenta como experimental” (p.5), cuja finalidade acaba por ser a negação de todo termo que remeta ao infinito ou a “ir más lejos” (p.5).

Ao focar o passeio, em contraste com o vôo, aponta-se para a importância de que no transeunte é feito de temporalidade, de carnalidade. Para Morey (2004), a noção de “passeio” é tomada como uma metáfora, que é a própria forma da experiência, não devendo ser compreendida simplesmente como um símbolo figurativo. O que está em jogo entre a metáfora do vôo e a do passeio é sua relação com o tempo, com a temporalidade. A primeira, a do vôo, buscaria a dimensão intemporal do saber; já a segunda, do passeio, estaria enraizada justamente no que passa, no que é transitório e também contingente.

O passeio não se limita a uma utilização do tempo como decorrência de uma intencionalidade ou de um projeto idealizado; no passeio não haveria um consumo do tempo. Segundo Duarte Jr. (2001), o andar não é de forma alguma uma atividade mecânica, não se limita a um deslocamento de um local a outro. Para esse autor, o caminhar, o passear é algo que reacende os sentidos: “ao andarmos são mobilizados em nós importantes processos sensoriais, emotivos e psíquicos” (p.81).

Ao invés de se reduzir a vida a um emprego do tempo submetido a uma lógica de utilidade econômica e produtiva do trabalho, o “paseante” se insere nos meandros do tempo em virtude da existência, da possibilidade do encontro, de uma atenção não previamente planejada e do risco sedutor do perder-se. Nesse processo experimental, há um efeito de paixão no qual cada coisa apresenta ao passeante seu rosto: “todo tiene un rostro en un auténtico paseo. Tal es la definición que da Benjamin de la experiencia del aura: dejar que las cosas levanten la mirada, devolverles a las cosas el derecho a tener rostro” (Morey, 2004, s/p.).

O que distingue um passeante de um turista seria a não necessidade de fazer do que está fora uma mera projeção de si. Esse passeante não procura encontrar algo que busca, mas se deixa surpreender pela face que se apresenta diante de si, muitas vezes provocando nele um choque, ou uma desestruturação, um movimento. Pergunta-se, então, o que resta ao passeante diante de tal impacto ou descoberta. Para Morey (2004), resta-lhe um desafio, “una tarea específica y penosa: elaborarla” (p.9). Daí a necessidade de dizer, de expressar, a necessidade de traduzir em linguagem, em palavras.

É nesse sentido que a linguagem da experiência tem a forma do passeio, da atenção, dessa presença imersa na temporalidade que a cerca, uma linguagem que não deseja sobrevoar o acontecimento, mas atravessá-lo, ou ainda que possa ser atravessada por ele, uma linguagem feita de surpresa, de risco.

Em um dos textos de “Rua de Mão Única”, intitulado “A árvore e a linguagem”, Benjamin (1995) traz à tona um momento em que o sujeito da narrativa mostra como, ao olhar uma árvore, especialmente sua folhagem e o movimento dela, acontece algo inesperado, a linguagem nele é arrebatada pela árvore:

“de súbito, enquanto olhava a folhagem e seguia seu movimento, a linguagem em mim foi de tal modo arrebatada pela árvore que as duas, ainda mais uma vez, consumaram em minha presença o antiqüíssimo enlace. Os ramos, e com eles a copa, balançavam-se pensativos ou dobravam-se renunciantes; os galhos mostravam-se complacentes ou arrogantes; a folhagem eriçava-se contra uma rude corrente de ar, estremecendo diante dela ou lhe fazendo frente; o tronco dispunha de um bom pedaço de solo sobre o qual se assentar; e uma folha lançava sua sombra à outra. Uma brisa tocava música de bodas, e logo a seguir, como um discurso de imagens, levou por todo o mundo os rebentos que haviam rapidamente brotado deste leito” (p.264)

É como se, no movimento de sua folhagem, o que era linguagem no sujeito da narrativa fosse tomado pela árvore. O texto segue arrebatado pela materialidade da árvore, as palavras falam dos movimentos dos ramos, dos galhos, da folhagem, do tronco, de uma folha que “lançava sua sombra à outra” (Benjamin, 1995, p.264). A árvore, ela toda, é sujeito, cada parte sua é sujeito tomando a frente do verbo. Trata-se, portanto, de reconhecer que a linguagem habita a árvore, que a experiência da nomeação não é somente comunicante, informativa ou arbitrária, mas prenhe de concretude. Uma aproximação da

linguagem nomeadora, da linguagem realização o conduziria, então, a “ouvir” aquela concretude do mundo.

Dessa forma, ao se buscar no mundo vestígios de uma linguagem reveladora, ou de uma linguagem-experiência, não se trata somente de dar nome às coisas, de enunciar, mas também de se ler, de se buscar ler na natureza, na materialidade dos objetos, de se ler o mundo. Trata-se da concepção de Benjamin, elucidada por Seligmann-Silva (1999, p.117), “do mundo como escrita”.

Anda em *Rua de Mão Única*, em sua relação com “As cores” (Benjamin, 1995), o sujeito da narrativa passa por um jardim e nele por um pavilhão, sendo tingido pela paisagem na janela. Afirma que “coisa semelhante” ocorrera com bolhas de sabão: “Viajava por dentro delas por todo o recinto e misturava-me ao jogo de cores de suas cúpulas até que rompessem” (p.101). Em seguida, conta sobre um dia em que comprara bombons em pacotinhos cheios de tabletes embrulhados em papel de estanho colorido, cada qual com sua cor, saltando aos olhos dele: “aquelas cores irromperam um dia sobre mim” (p.101).

Há, de certa forma, um movimento que vai do mundo ao homem, tecido na linguagem: a paisagem o tingem, as cores irrompem. Ainda no texto acima, ao discorrer sobre suas aquarelas, aquele sujeito da narrativa escreve como se lesse o que o mundo estaria a dizer: “as coisas me abriam seu regaço tão logo as tocava com uma nuvem úmida” (Benjamin, 1995, p.101). A concretude do mundo se dá a ler, como se tateasse o sujeito.

A própria linguagem em sua materialidade, a palavra em sua corporeidade parece por vezes convocar o sujeito, não através de uma linguagem usada como instrumento, mas uma linguagem sensorial, atrelada aos sentidos; é o que parece acontecer em outro texto de *Rua de Mão Única* (Benjamin, 1995). Em sua rememoração, o sujeito da narrativa descreve uma “criança lendo” (título do trecho):

“Por uma semana estava-se inteiramente entregue ao empuxo do texto, que envolvia branda e secretamente, densa e incessantemente como flocos de neve (...) Sua respiração está no ar dos acontecimentos e todas as figuras lhe sopram” (p.37)

O livro ou o texto em sua organicidade acaba agindo sobre o leitor, provocando neste último um “empuxo”. E ainda, na tessitura dessa linguagem narrativa, as figuras que

nela habitam são acontecimento (“lhe sopram”). Trata-se, assim, de uma linguagem que, em sua concretude, é ação, realização. Uma ação que se faz no corpo do texto.

Em “Livros” (Benjamin, 1995), há trechos muito semelhantes ao “Criança lendo”, como, por exemplo, os flocos de neve, entretanto em “Livros”, apesar de se relatar também a experiência de leitura de uma criança, essa lembrança remete ao onírico. Recordar-se o momento de se tomar emprestado livros na biblioteca do colégio, os quais passavam de mão em mão pelos alunos; há aí um manuseio que parece tatear aquela materialidade da linguagem:

“o livro abria caminho por sobre os bancos; um colega o metia na mão do outro, ou então o livro oscilava por sobre as cabeças até me alcançar, a mim que me havia manifestado. Em suas folhas estavam grudadas marcas de dedos que as haviam manuseado” (Benjamin, 1995, p.113)

Quem abria caminho no fragmento acima era o livro, um objeto animado, que também em sua espécie de vitalidade “oscilava” por cima das cabeças dos alunos. O livro é experienciado em sua materialidade tanto lingüística quanto física: os alunos “metiam” suas mãos nele, cujo texto “cativava” o coração do sujeito da narrativa, mantendo-se “fiel àqueles tomos tão manuseados, com sangue e perigo” (Benjamin, 1995, p. 113).

O contato com o livro se dá no seu manuseio, no tato, com o sangue pulsando. Há um corpo a corpo com a concretude do objeto e com a materialidade do verbo. Texto e textura. De certa forma, ao colocar lado a lado em uma das passagens de “Rua de Mão Única” – “No. 13” (Benjamin, 1995, p.33/34), “livros e putas”, essa corporeidade parece ficar ainda mais evidente: “I. Livros e putas podem-se levar para cama (...), IX. Livros e putas gostam de voltar as costas quando se expõem; X. Livros e putas remoçam muito”. O corpo do livro vivo, quente, afastando ou deitando-se no peito do leitor que adormece.

Talvez seja no movimento da linguagem, na sua conexão de vida que esse âmbito sensorial e imprevisível pode ser captado. Seligmann-Silva (1999) explicita a relação de Benjamin com alguns poetas franceses, tais como Valéry, para o qual se deve, na linguagem poética, acreditar mais na “força própria da palavra” do que em seu “valor de troca” (p. 103). Para ele, segundo Seligmann-Silva (1999), a linguagem poética “não quer transmitir mensagens, andar, quer desviar-se, dançar” (p.103).

Na escritura do mundo ou no mundo da escrita, Benjamin aponta para aquela dimensão da linguagem como realidade última, uma linguagem corpórea:

“Benjamin interessou-se não apenas pelo estudo das relações entre o significante e o referente – a saber, não podia imaginar um mundo ‘para além’ do universo da linguagem-, mas também pelas analogias entre as imagens escritas e as sonoras, entre letras e sons. A matéria corpórea da palavra sempre esteve no centro de suas preocupações” (Seligmann-Silva, 1999, p.107)

Não há, nesse olhar de Benjamin, uma separação nítida entre o mundo e a linguagem. A palavra é matéria viva, é mundo. Para se abrir para uma possível linguagem da experiência seria necessário, portanto, se ater a *como* se percebe, e a *como* se enuncia, aproximar-se do tom da palavra, de seu ritmo, de sua literariedade, de sua força, de sua potência de movimento, de transformação, metamorfose, acontecimento.

De acordo com essa perspectiva, abordar um texto literário pela linguagem da experiência, mais do que encontrar o que se procura, é ser atravessado, desalinhado pelo que se encontra. O jogo de sentidos, os desvios, o que vibra no texto literário poderia então impulsionar, provocar, surpreender aquele que o lê ou que sobre ele discorre. No ensino de literatura seria, pois, interessante que se pudesse debruçar sobre o texto como num passeio, através dessa linguagem da experiência, ou do que nela é espanto, risco, estremeçamento.

Leitura, literatura e ensino como metamorfose

No ensaio intitulado “La persistencia de la metamorfosis”, Mèlich (2006), também baseado em Nietzsche, propõe que, mais que buscar um sentido objetivo, mais que buscar a verdade, seria fundamental ao homem se arriscar pelo viés da imaginação, da invenção, da criação, do literário, habilidades muito próprias do humano:

“Mi propuesta, una propuesta que llamaría ‘literaria’ (o si se prefiere, ‘simbólica’) podría formularse así: el *sentido* si bien no puede hallarse en un mundo objetivo, metafísico o trascendente, *puede imaginarse o inventarse*” (p.75).

Nesse ensaio, Mèlich remete a uma conferência “La profesión de escritor” publicada no livro “La conciencia de las palabras” de Canetti (1976). Neste capítulo,

Canetti pensa a relação entre escritor e metamorfose, contrapondo esta última ao mundo da produtividade. Mèlich (2006) em paralelo à comparação de Canetti, associa a palavra metamorfose ao universo do professor, anunciando uma educação que não seja transmissora de sentido, que não tenha como missão dar o sentido ao aluno, mas como “transmisora de la persistencia de la metamorfosis” (2006, p.75). O professor não dá o sentido, mas cuida, procura que seus alunos o imaginem, ou o inventem.

Esse paralelo entre escritor-metamorfose e professor-metamorfose talvez pudesse ser reunido em uma perspectiva sobre o que seria a linguagem, a linguagem como metamorfose. Da mesma forma que a escrita e o ensino, a linguagem se daria neste espaço líquido, maleável, não pré-determinado, não fixo, não rígido.

Dizer e escrever (e ouvir e ler) se produzem como acontecimento, como busca de sentido, e não simplesmente como transmissão de informação ou como representação. Daí que necessariamente essa busca precisa ser feita desde a imaginação, desde a criação, já que a linguagem, principalmente a literária, não é vista aqui somente como um sistema de representação, mas como revelação/ocultamento de sentidos: “Todo sentido, precisamente porque no puede alcanzarse absolutamente, no puede poseerse, es un sentido – al mismo tiempo – presente y ausente” (Mèlich, 2006, p.77). O inventar é uma faculdade muito particular dos seres humanos, a de se por a imaginar o mundo possível e se por a construí-lo do ponto de vista da criação. O que Mèlich reivindica é que, no mundo moderno, se torne mais possível, mais presente e valorizada a dimensão da criação, de reinvenção do cotidiano. Para ele, o âmbito do literário teria justamente essa força de dar sentido, já que o sentido não está dado como premissa. Não há um sentido único, uma verdade a ser descoberta, não é possível eliminar definitivamente o temor e a angústia diante do desconhecido. Não há como escapar do contingente, do limitado. A admissão do efêmero, da provisoriedade e do finito permite que nos voltemos para o detalhe, para o simbólico, para a profusão de sentidos, tão premente no literário.

A idéia de metamorfose contribui no sentido de que combate a produtividade, a fabricação de visões dadas sobre a vida, a submissão da língua a um caráter informativo. Assumir a linguagem como metamorfose talvez seja habitá-la em sua força dissimuladora, seu movimento, não se contentando em tomá-la como veículo de idéias.

A proposta de Mèlich (2006), citada anteriormente, de travessia dos sentidos através do “literário” está atrelada ao que na narrativa ou na poética se faz a partir do detalhe, do que é finito, carnal, mortal, contraditório:

“Los poetas, los novelistas, los ensayistas... hablan de lo individual, de lo contingente, de lo que nace y de lo que muere, del cuerpo y de la carne, del espacio y del tiempo. (...) aman el detalle, se demoran en el detalle, en lo particular, en lo efímero, en lo relativo, aunque por ello renuncian a lo universal, pero saben que éste solamente se puede acceder desde lo particular, desde lo singular” (p. 85)

O ensaio acima coloca o “literário” como uma necessidade do mundo moderno, dadas as perdas que ele nos impõe, já que nos encontramos inevitavelmente assediados pelo universo tecnológico. Sendo assim, esse princípio do “literário”, esse estar-no-mundo desde o situacional, o corpóreo, o finito, seria uma válvula de escape ou uma resposta ao monolinguismo, à fixação, à produtividade intrínseca à lógica do moderno.

O inventar é uma faculdade muito particular dos seres humanos, a de se pôr a imaginar o mundo possível e se pôr a construí-lo do ponto de vista da criação. O que Mèlich reivindica é que, no mundo moderno, se torne mais possível, mais presente e valorizada a dimensão da criação, de reinvenção do cotidiano. Para ele, o âmbito do literário teria justamente essa força de dar sentido, já que o sentido não está dado como premissa. Não há um sentido único, uma verdade a ser descoberta, não é possível eliminar definitivamente o temor e a angústia diante do desconhecido e não há como escapar do contingente, do limitado. A admissão do efêmero, da provisoriedade e do finito permite que nos voltemos para o detalhe, para o simbólico, para a profusão de sentidos, tão premente no literário.

Dentro dessa perspectiva, a obra, no caso, mais especificamente a obra literária, permite um espaço de trânsito de experiências, de jogo de sentidos, ou ainda, de metamorfose. Retomo então a idéia inicial deste ensaio de que o livro está numa dimensão terceira, entre o autor e o leitor, é lugar de alteridade, que, por ser distinto e ao mesmo tempo comum, é um espaço de encontro (sem se encontrar), um espaço de encontro que é líquido, aberto, sinuoso.

Desse ponto de vista, a relação autor-texto ou leitor-texto não se limita a uma interação pautada em intercâmbio de idéias. Perceber o texto ou o livro, antes de tudo, como espaço aberto significa assumir que em literatura não há a possibilidade de controle, de estratificação do significado, pelo menos sem se reconhecer o risco de enquadramento do poema, da narrativa a padrões enrijecidos e estanques.

O propósito não é o de pensar o livro, o texto ou a obra como soberanos, de se tomar o texto como unidade através da qual não se pode aceder a dimensões de subjetividade do autor e do leitor, de separar inteiramente a idéia de literatura da idéia de interação, interlocução. Segundo Larrosa (2003), uma concepção de literatura que privilegie a obra, tomando-a como lugar central, como uma unidade destacável, a incompatibiliza com a idéia de comunicação e acaba por excluir também a possibilidade de se tomar a leitura ou a escritura como experiência, como lugar de prazer, de carnalidade que afete tanto o leitor quanto o autor:

“Desde la separación entre literatura y comunicación, la ‘verdadera’ literatura aparece como liberada de cualquier pretensión representativa o mimética de una supuesta ‘realidad’ que le sería exterior, así como de cualquier intento de expresión de una supuesta ‘subjetividad’ del autor que sería también independiente del texto. (...) el mundo del texto no tiene otra realidad que la textual y el autor no es otra cosa que una función del texto mismo”. (p. 534)

De certa forma, represar o texto de seu âmbito de relações entre o leitor e o autor, instaurando-o como núcleo principal e autônomo, significaria suprimir o que faz dele experiência. No entanto, esse texto foi confeccionado por um sujeito, um sujeito-experiência, ao mesmo tempo singular e comum, e ao ser lido também o é por um sujeito-experiência (inacabado, vulnerável, em jogo).

É bem verdade que uma concepção inversa também destituiria da obra o que nela é movimento e transformação, ou seja, há também um risco de demasiada simplificação ao se pensar a literatura centrando-se exclusivamente no autor ou no leitor, porque se poderia cair num excessivo subjetivismo que deixaria em segundo plano o que no próprio texto há de força latente da experiência, sua materialidade sensível ou sensória presente na carne do verbo.

Para além de uma literatura “recolhida em si mesma”, “monológica” ou de um uso dela excessivamente pedagogizante (limitando-a a esquemas dualistas, ou demasiado analíticos), Larrosa (2003) traz a imagem de uma literatura que “estalla”, ou seja, que produz “un choque sensible”, que permite “un agudizamiento de la sensibilidad y una modificación de la tonalidad de la experiencia” (p.539). Da perspectiva da experiência, o que interessa é o estalo, e ele se dá no contato, se dá “entre”, entre aquele que lê, o livro e aquele que escreve; é algo que está na mediação, o que interessa é a própria mediação, sua dinâmica finita, carnal, singular, num corpo a corpo com a palavra, distinto de um sobrevoar o texto. Há que se passear pelo texto, aventurar-se nele e deixar que ele perfaça naquele que lê caminhos imprevisos. A cada encontro, uma trajetória preenhe de riscos, de ritmos, movências.

Quarto ensaio: Leitura, vocalidade poética e performance

Uma leitura silenciosa não é necessariamente uma leitura isolada, solitária, na qual o corpo de quem lê estaria praticamente parado, estagnado ou alheio ao que acontece ao seu redor. Da leitura silenciosa participam também os sons do entorno, calores, frios, arrepios, as memorações, as pulsações, sonolências. Essa concepção, presente no livro “Performance, Recepção, Leitura” de Paul Zumthor (2000), permitiu-me ressignificar tanto meu olhar sobre a leitura e a literatura, quanto minha prática pedagógica. Na leitura dessa obra, ficou nítido, para mim, esse aspecto vibrante e poroso do ato de ler, não somente pelas reflexões teóricas presentes, mas no próprio contato com a pele desse texto.

Na relação que fui estabelecendo com esse livro, a minha prática de leitura começou a ser invadida ou ampliada pela dimensão da performance. A escrita deste ensaio é movida pelo que me provoca e desencadeia a leitura dessa obra de Zumthor, tanto no que se refere ao trânsito pelo corpo de suas palavras, quanto ao que, na relação com esse livro, desponta: memórias de experiências de leitura vividas em aulas e em experiências pessoais; ou ainda a remissão a outros textos do próprio Zumthor e de outros autores. Entrego-me, num primeiro momento, ao corpo desse livro, como se tateasse cada parte, explorando no detalhe algumas passagens para depois entre ele e mim deflagrar um jogo no qual algumas experiências de leitura vão tomando espaço, ganhando corpo, disseminando-se sobre as linhas de Zumthor.

No corpo do leitor

Algumas passagens de “Performance, Recepção, Leitura” são um convite envolvente a uma concepção performática (e sangüínea) da leitura:

“Assim, quando eu digo: ler possui uma reiterabilidade própria, remetendo a um hábito de leitura, entendo não apenas a repetição de uma certa ação visual mas o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências do ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio...) ligadas de maneira original para cada um dentre nós, não a um ‘ler’ geral e abstrato mas à leitura do jornal, de um romance ou de um poema. A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sangüíneos são afetados. É verdade que mal

conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética! A diferença porém aqui é apenas de grau” (Zumthor, 2000, p.37/38)

No trecho acima, o ato da leitura deixa de ser somente uma “repetição de uma certa ação visual”, na medida em que reúne “disposições fisiológicas”, “psíquicas”, “exigências do ambiente”. A cadeira em que se senta é parte desse ato singular, distinto de um “ler’ geral e abstrato”. Há um corpo lendo, um corpo em percepção, cujo ritmo sangüíneo pode ser afetado pelo que lê, sendo inclusive levado, impulsionado a dançar.

Na leitura do trecho acima, algumas frases foram roçando meus ouvidos. A expressão “capacidade máxima de percepção” aguça em seus sons a abertura de poros sensíveis; é gostoso dizer em silêncio várias vezes as palavras acima juntas: capacidade máxima de percepção. Uma palavra encosta-se na outra, rola em cima da outra, vai escorregando corpo adentro, provocando aberturas de escutas e de desejos.

O fato de ser uma tradução de um texto em francês para o português evidencia mais ainda o caráter aberto e solidário, não tão solitário, da leitura. Leio “Performance, Recepção, Leitura” na tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich³⁰. Minha leitura então acontece através da leitura das tradutoras acima: misturam-se aí, entre tantos outros, os corpos das palavras delas sobre a corporeidade da palavra de Zumthor (a qual estaria inevitavelmente atravessada por outras tantas palavras de outros). Dessa forma, na minha leitura solitária e conjunta dessa tradução a duas mãos, encontro, na textura das palavras, outras leituras, outras enunciações que acendem as minhas enunciações de agora.

“Você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sangüíneos são afetados”: nessa oração, parece haver um jogo rítmico entre “não importa o que” e “em que posição”, há uma pausa ou uma interrupção marcada pela vírgula e também uma repetição (da palavra “que”). Essa marcação remete-me ao tracejado de uma dança: dou um passo e, no momento seguinte, eu retomo o passo anterior, rascunhando um bailado a ser anunciado na oração seguinte: “É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar”. Se, por um lado, eu presto atenção (com aquela “capacidade máxima de percepção”) na minha leitura, no compasso da frase, tenho a possibilidade de dançar no que

³⁰ Edição publicada em 2000, pela editora da PUC-SP (EDUC).

leio. Se, por outro lado, leio o texto como um amontoado de informações, ele deixa de ser aproveitado, saboreado, eu deixo de jogar com ele. Há diferentes maneiras de se ler, algumas engajadas, outras engasgadas ou enfadadas; ou ainda leituras ritmadas, tentadas a dançar. A diferença entre uma maneira de ler e outra, como afirma Zumthor (e suas tradutoras, Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich) é “apenas de grau”.

É inusitado pensar a leitura “silenciosa” e “solitária” enquanto dança, imaginar o leitor levantando da cadeira e pondo-se a mover, arriscando os caminhos provocados pelo texto lido. Um texto lido que é também um texto ouvido. No fragmento acima, a noção de leitura parece estar misturada com a idéia de “audição poética” (“É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética!”). Como a leitura só com os olhos de um texto escrito pode também ser audição? O limiar entre o que é da ordem da oralidade e o que é da ordem da escrita fica interessantemente embaçado aqui, ao sugerir que a leitura de um texto escrito seja também audição.

Entre o oral e o escrito, a performance

Quando, nesse livro, Zumthor descreve uma lembrança de uma audição de um cantador (vendedor ambulante de folhetos) enunciando versos – cena característica da tradição oral – há aspectos narrados nessa rememoração que se assemelham muito a características explicitadas naquela leitura “silenciosa” acontecida no quarto, numa “boa cadeira” (cena que poderia ser considerada tipicamente como de uma tradição escrita). O que chama a atenção é que, tanto no episódio do universo oral quanto naquele atravessado pelo mundo da escrita, a recepção do texto não se destaca do ambiente em que ela acontece, de seu âmbito interativo e sensorial.

A passagem enraizada na cultura oral diz respeito a uma experiência vivida por Zumthor em sua infância em Paris, mais especificamente nos subúrbios dessa cidade. Nela, literatura, voz, corpo, intérprete, público e o entorno todo fundem-se em um acontecimento que os tornam cúmplices entre si, que os reúnem:

“as ruas de Paris se animavam por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg

Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me retinha, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se torna violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. *Era a canção*” (Zumthor, 2000, p.32/33)

Somos introduzidos na cena acima através das ruas de Paris, do bairro, como se fôssemos convidados a aterrissar em palavras-espaco. Em seguida, aparecem os colegas, um grupo grande de jovens rodeando um cantor. Através desse episódio, da matéria viva das palavras acima, de alguma forma é possível participar do vivido.

O cenário é aos poucos montado e o leitor que lê essa cena lembrada, a cada palavra, é povoado por ela, convocado a ser um pouco cúmplice do que é instaurado. Depois das ruas, dos estudantes, do cantor, aparece o canto, uma ária cuja melodia prevê a participação daquele que escuta. O texto então surge em cena, um texto que não pode ser pensado fora de musicalidade e presenças. Entre todos, um jogo, a composição coletiva do espetáculo.

O narrador dessa memória ao mesmo tempo tem que partir e quer permanecer ali. Passa em revista tudo que está reunido naquela circunstância: o homem, o camelô, sua parlapatice, o chapéu, o guarda-chuva inundado de folhas-volantes, o grupo, o riso das meninas, o fim da tarde, “sobretudo o fim da tarde”. O comércio fechando, o mundo dos negócios dá lugar ao poético. O barulho do mundo não é ruído, mas composição. O cenário amplia-se cada vez mais; todos ali são tingidos pelo céu violeta e pelo frio de Paris.

Há, então, o frio, a coloração, as ruas e seus barulhos, as pessoas, a cantoria e os sorrisos. Evocam-se os sentidos. A palavra poética daquele cantor não é alheia ao que a rodeia, pelo contrário ela está imbuída de mundo, do violeta, de sensações, é como se ela fosse ali o que permite o elo entre cada elemento: “Mais ou menos tudo isto fazia parte da

canção. *Era a canção*”. A audição poética do cantador não é somente um texto ouvido em melodias. Há algo, nessa cantoria, que imanta o entorno, que envolve aquele que a escuta, fazendo-o reconhecer as ruas, as pessoas e o céu cotidiano, levando-o a cantar também.

Nas duas cenas explicitadas por Zumthor (a da leitura silenciosa em dança e a do cantador de Paris), tanto na leitura silenciosa quanto na audição da cantoria, o texto não se separa do que está presente naquela circunstância. Ele parece reatualizar o que o acompanha no momento. A cadeira em que se senta é parte da leitura, talvez de forma muito parecida como o céu de Paris é parte da audição do cantador. É, então, sintomático o entrelaçamento entre traços do universo oral e escrito no fragmento citado: “É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar e, no entanto, a dança é o resultado normal da *audição* poética!” (grifo meu). O ato de ler não aparece dissociado da audição poética nesse trecho, pois há algo que os reúne, há sempre uma instância performática, teatral:

“É então intencionalmente que, a partir de alguns anos, eu falo de poesia vocal em termos tais que poderíamos aplicá-los à escrita literária ou inversamente. Estou particularmente convencido de que a idéia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia a palavra *recepção* [grifo do autor], mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo (...). O termo e a idéia de *performance* [grifo do autor] tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está o sinal. Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (Zumthor, 2000, p.22)

Do ponto de vista da performance, atenua-se a diferença entre poesia vocal e escrita literária, já que nessas duas instâncias há um engajamento do corpo. Pensar a leitura silenciosa como uma atividade performática é antes de tudo um traço central de investigação, de perguntas para esse autor:

“A questão que se coloca é esta: em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos?” (Zumthor, 2000, p.39).

Essa questão, segundo o autor acima, perseguiu-o por mais de uma década, em seus estudos tanto como medievalista, quanto em incursões na etnologia, nos quais entrou

em contato com diferentes tradições orais, como, por exemplo, africanas, brasileiras, japonesas.

No primeiro capítulo de *Performance, Recepção, Leitura*, Zumthor explicita algumas concepções sobre a noção de “performance”. O autor (2000) recupera brevemente determinados elementos históricos do uso do termo “performance”, assinalando o emprego utilizado nas décadas de 30 e 40 na dramaturgia; nos anos 50 pela lingüística. Entretanto, detém-se em um estudo realizado por Dell Hymes na década de 70, a partir do qual ressalta características atribuídas por este último ao conceito de performance. Algumas delas são evidentes, por exemplo, naquela cena do cantador ambulante de Paris:

- o caráter atualizador, concretizador da performance: “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço da virtualidade à atualidade” (p.36);

- a performance não somente transmite algo, mas é marcante – “ela não é somente um meio de comunicação: comunicando ela o marca” (p.37).

Ao associar à idéia de performance termos como atualização, conhecimento marcante, Zumthor nos leva a ver o que, na performance, incendeia, contagia, ou seja, ele nos mostra como esse contágio se dá, a partir de que forças ou formas ele se tece.

Explicitando essas considerações sobre a noção de performance, o autor acima ressalta em especial uma característica dela: o fato de ser um conhecimento empírico, acontecido em uma situação contingente, singular, particular. Para explicar esse veio empírico da performance, Zumthor retoma novamente, ainda no mesmo capítulo, aquela lembrança de sua infância dos cantadores do subúrbio de Paris. Nessa exemplificação, deixa evidente a força física, sensorial presente no momento de performance:

“A canção que cantava o ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações do corpo desse cantor, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento cardíaco dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção que o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. A canção tirava dessa tensão, portanto, uma formidável energia que, sem dúvida nem o pobre diabo do cantor nem eu, seguramente, aos doze anos, tínhamos conhecimento: a energia propriamente poética” (Zumthor, 2000, p.46)

É o ritmo das canções, tanto das sonoridades, das palavras, quanto dos gestos, que marca os corpos envolvidos na cena, tatua-os com uma pulsação, como se pudéssemos ouvir em uníssono os batimentos cardíacos de todos, um pulso que é individual e coletivo ao mesmo tempo, que está fora e dentro dos corpos. A audição não se dava simplesmente como uma transmissão de uma mensagem poética de um emissor a um receptor. Há algo, próprio da performance, que contagia, que permite a instauração de um rito, uma consagração, uma forte energia, a “energia propriamente poética”.

Para Zumthor (2000), a energia poética está atrelada a acontecimentos cotidianos, na vitalidade de encontros de corpos, na emanção da voz. Essa energia poética para ele acontece, por exemplo,

“cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim, com sua carga ou suas rugas, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala. Renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia” (p.46)

Quando leio o trecho acima, avulta-se diante de mim um grande rosto, do qual enxergo os poros, o suor, o hálito e a voz, ressuscitando outros rostos, permitindo ver de novo o ato de ver, de farejar, como se os sentidos fossem reativados. A energia poética que emana da performance está ligada àquela “rede de sensualidades complexas”. A descrição do rosto acima é “tensa”, densa, com sua “carga” ou “rugas”. Da carne dessa face, sai uma voz, e é a voz, carregada de corporeidade, que renova o contato. Se a energia poética se dá nesse contato ao vivo com outro corpo, e se é ela algo central da performance, como então seria possível pensar acerca dessa energia numa leitura “silenciosa”, na qual o corpo de quem escreveu não se oferece a um contato presente?

Na leitura silenciosa, o corpo a corpo se dá com a materialidade da palavra. Por exemplo, no trecho citado anteriormente, há algo na expressão “um suor que peroleja nas têmporas” que me provoca, uma palavra parece penetrar na outra como se dessa cópula se produzisse algo. Se na leitura dita silenciosa não há dois corpos humanos frente a frente, há dois outros corpos que se enfrentam. O corpo de quem lê e o corpo da palavra. Seria possível pensar numa materialidade do verbo que é carnal, ou pelo menos que acende

carnalidades. Zumthor (2000), ao detalhar aspectos relativos à recepção do texto pelo leitor, aponta para essa materialidade, para o peso das palavras:

“Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção está lá, não se acrescenta. Ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia.” (p. 64)

É num contato aberto aos sentidos que o texto é provado, experimentado. Esse contato se dá entre a carne da palavra e a carne do(s) sujeito(s). Portanto, abordar um texto não provando sua aspereza ou maciez, isto é, sua materialidade, significa negligenciar a existência de um contato. Para se experimentar um texto, é necessário não somente colocar a atenção nos sentidos da palavra, mas também abrir ao texto os sentidos do corpo de quem o recebe. É desse entrelaçamento de sentidos que resulta a energia poética da performance: o sujeito lendo pode ver, farejar, tatear o que a matéria da palavra coloca à disposição.

É dessa forma que o fenômeno da performance estaria presente não somente nas tradições orais, mas também na leitura silenciosa, já que há uma participação efetiva do corpo. No entanto, para Zumthor, entre essas duas modalidades haveria uma diferença gradativa no que tange à performance:

“poderíamos legitimamente nos perguntar se, entre a performance, tal qual observamos nas culturas de predominância oral, e nossa leitura solitária e silenciosa, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de re-combinações dos mesmos elementos de base.” (p.40)

Dentro da gradação proposta por Zumthor para a noção de performance, o autor atribui à oralidade o grau máximo, “a performance completa” (p.81). Seguida a ela estaria a situação performática em que há a mediação auditiva (ou seja, quando alguém ouve rádio, disco). Na gradação mínima, encontra-se a leitura silenciosa: “a leitura solitária e puramente visual marca o grau performático mais fraco, aparentemente próximo do zero” (p.81).

Ao invés de uma hierarquia entre a performance oral e a da leitura de um texto escrito, creio que seria interessante pensar essa diferença, não em termos gradativos, mas

como naturezas performáticas distintas, de forma a evitar uma superestimação da oralidade em detrimento do universo da escrita. Zumthor (2000) parece deixar entrever, em algumas passagens, um descrédito pelo mundo da escrita, na medida em que aponta para uma nostalgia da voz presente em nossa sociedade atual e, em especial, na literatura. Segundo esse autor, haveria uma ressurgência da voz despontada após alguns séculos de anestesiamento produzido pela escrita:

“Tal é, em nossa civilização, o meio natural de toda ‘literatura’; poesia desde o instante em que ela se forma até aquele em que é ‘recebida’. A leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho da voz que a impregna. Para o homem do nosso fim de século, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir” (p.70)

Essa nostalgia da voz, indiciada por Zumthor, não deixa de ser também uma nostalgia do corpo, uma necessidade de acolher a presença dos sentidos, das sensações nas experiências vividas, no caso, na leitura, mais especificamente, na leitura de textos literários. Se tanto a recepção de um texto escrito quanto de um texto oral for tomada do ponto de vista do corpo sensível, possivelmente não haveria aí a necessidade de polarização entre o universo da oralidade e o da escrita, concebendo a leitura silenciosa como um grau performático inferior a que acontece na tradição oral. Da mesma forma que numa performance oral o corpo do ouvinte é tocado e nele reverberam sentidos, na leitura solitária e silenciosa, há também um contato pulsante entre a carne da palavra escrita e o corpo de quem a lê. Essa performance pode não ter um grau mais fraco, já que suas características são peculiares, há uma carga pulsante no corpo da palavra escrita que, no ato da leitura, provoca o leitor, podendo gerar nele arrepios, palpitações e, quem sabe, vontade de experimentar o texto em gestos e em voz alta.

Leitura em voz alta

Ler prestando atenção no campo sensorial da palavra e do corpo permite uma experimentação do que está sendo lido. É diferente ler “corrido” e ler repetindo trechos, dizendo-os em voz alta ou, como sugerira Zumthor (2000, p. 38), dançando o que se lê. A

vocalização de um poema ou de uma narrativa durante sua leitura acaba sendo um resultado natural dessa experimentação recorrente do texto:

“As palavras (...) não são jamais verdadeiramente expressivas senão em força, é preciso atualizá-las por uma ação vocal. Todos os amantes da literatura fizeram a experiência desse instante, em que, quando a densidade poética se torna grande, uma articulação de sons começa a acompanhar espontaneamente a decodificação dos grafismos” (Zumthor, 2000, p.99)

Em cursos que ofereci a professores de língua portuguesa e de literatura da rede pública³¹, havia um momento de ler textos em voz alta, como forma de me demorar um pouco mais em cada leitura, procurando marcar e ser marcada pela materialidade do verbo. Gastar o tempo com um poema, permanecer com ele, fazer sua leitura em conjunto em voz alta. Um poema que trabalhei com várias turmas foi o “Mundo Grande”, de Carlos Drummond de Andrade³²:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar.
Por isso me dispo,
por isso me grito,
por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.
Só agora vejo que nele não cabem os homens.
Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
Mas também a rua não cabe todos os homens.
A rua é menor que o mundo.
O mundo é grande.

Tu sabes como é grande o mundo.
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.
Viste as diferentes cores dos homens,
as diferentes dores dos homens,
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso.

³¹ Trata-se do curso do “Teia do Saber”, parceria estabelecida entre a Secretaria Estadual de Educação de São Paulo e a Unicamp, oferecido para professores da rede pública do estado de São Paulo.

³² Andrade, Carlos Drummond. *Sentimento do Mundo*. RJ: Record, 1999.

num só peito de homem...sem que ele estale.

Fecha os olhos e esquece.
Escuta as águas nos vidros,
tão calma. Não anuncia nada.
Entretanto escorre nas mãos,
tão calma! vai inundando tudo...
Renascerão as cidades submersas?
Os homens submersos – voltarão?

Meu coração não sabe.
Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
Só agora descubro
como é triste ignorar certas coisas.
(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que os homens se comunicam.)

Outrora escutei os anjos,
as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.
Nunca escutei voz de gente.
Em verdade sou muito pobre.

Outrora viajei
países imaginários, fáceis de habitar,
ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio.
Meus amigos foram às ilhas.
Ilhas perdem o homem.
Entretanto alguns se salvaram
e trouxeram a notícia
de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias
entre o fogo e o amor.

Então meu coração também pode crescer.
Entre o amor e o fogo,
entre a vida e o fogo,
meu coração cresce dez metros e explode.
- Ó vida futura! nós te criaremos.

Dividia a turma em sete ou oito grupos, atribuindo uma ou duas estrofes para cada grupo. A proposta era que a leitura se iniciasse pelo fragmento. Cada grupo se preocuparia inicialmente somente com sua estrofe, elaborando uma proposta de vocalização daquele trecho. Costumo chamar esse exercício de “jogo de vozes”, ou “arquitetura de vozes” procurando diferenciá-lo um pouco de um jogral tradicional em que as pessoas

dividem os versos aleatoriamente: o primeiro verso para um, o segundo para o outro etc., sem com isso estabelecer na voz, um jogo, um diálogo interpretativo com o texto.

O intuito do jogo de vozes é experimentar a leitura em voz alta de cada estrofe, imprimindo no poema marcas interpretativas e sendo atravessado pela materialidade daquelas palavras. Numa experiência de leitura desse poema com uma das turmas, os grupos arquitetaram a vocalização do texto, ora explorando a alternância de vozes individuais com a de todos, ora uma pessoa assumindo a estrofe e as outras como num coro, repetindo algumas palavras, ora, o inverso, várias assumindo a estrofe e uma sozinha enunciando um dos versos. Neste último caso, o grupo estava responsável pela estrofe:

Fecha os olhos e esquece.
Escuta as águas nos vidros,
tão calma. Não anuncia nada.
Entretanto escorre nas mãos,
tão calma! vai inundando tudo...
Renascerão as cidades submersas?
Os homens submersos – voltarão?

Várias pessoas do grupo: “Fecha os olhos e esquece / Escuta as águas nos vidros” e uma outra sozinha introduzia o verso seguinte “Tão calma” como se adentrasse um comentário acerca daquelas águas nos vidros. Ao se alternarem as vozes – várias pessoas e depois uma –, na medida em que se quebra um curso que se vinha instaurando pela voz coletiva, introduzindo uma individual, convoca-se a atenção do que ouve, a mudança de estratégia vocal reacende a audição poética. Pode-se, então, perceber um pouco mais a calma daquelas águas nos vidros. O eu-lírico pedia que se fechasse os olhos lançando um convite para que se escutasse aquela sonoridade produzida pelo encontro da água com os vidros. O grupo continua a leitura em uníssono: “Não anuncia nada / Entretanto escorre nas mãos”. Nesse momento entra outra voz individual dizendo em um ritmo pausado: “tão calma”. A calma de antes é associada à de agora, na medida em que as duas foram enunciadas por uma só voz em contrapartida ao coro. Tanto o som das águas nos vidros, quanto a sensação tátil das águas escorrendo nas mãos produzem calma, uma delas “não anuncia nada”; a outra “vai inundando tudo”. Uma voz repete: “tudo”.

Entre a grandeza do mundo e a pequenez do coração, o convite é que se volte para a percepção dos sentidos, seja ouvindo o toque das águas nos vidros, seja em contato escorregadio das águas com as mãos. O corpo atrela-se ao mundo, é tocado por ele e também o toca, através da materialidade das palavras. Esse contato sensorial recoloca o sujeito no mundo, fazendo com que ele deixe de “ignorar certas coisas”: para além das ilhas (“ilhas perdem os homens”), está o mundo, que cresce todos os dias “entre o fogo e o amor”. Então o coração vívido, tocado pelos sentidos, pode também, não só crescer “dez metros”, como explodir, anunciando o futuro (“Ó vida futura! nós te criaremos”).

É diferente iniciar a leitura da primeira estrofe de “Mundo Grande” com uma só pessoa dizendo baixinho: “não” ou com várias pessoas ao mesmo tempo enunciando em volume alto “NÃO”. Essa escolha entre uma ou outra forma institui uma interpretação do que está sendo lido. Se eu falo “não” quase sussurrando, eu posso remeter a uma perspectiva solitária, mais impressionista; se se diz coletivamente e em “alto e bom tom” um “não”, pode-se aludir a uma contestação vultosa. Não se trata de se impor uma lógica clara de interpretação na enunciação do verso, mas de ver o que aparece na vocalização, de redescobrir o texto através do que a voz propõe. Muitas vezes, quando dizemos em voz alta uma leitura do texto imaginada oralmente, aparece algo distinto do que fora premeditado.

A leitura em voz alta não resulta somente de um processo mecânico de passagem de um texto para a voz do mesmo modo como fora ensaiado na cabeça. Vocalidade é território de surpresa, de risco, no qual o sujeito, no ato de ler em voz alta, se oferece e se expõe à palavra do outro. Essa exposição permite um reencontro com o próprio corpo através das sonoridades reverberadas na voz. O sujeito projeta o poema na voz e a voz no mundo, podendo reencontrar consigo mesmo e reinventar a si mesmo.

Nesse sentido, essas atividades de vocalização poética acabam por contribuir para uma revitalização de si. No caso das atividades desenvolvidas no Teia do Saber, esses momentos de jogos de vozes pareciam mesmo ser momentos de celebração do corpo vivo, de restauração de cada um de nós. Parece que aquelas vozes recuperavam uma dimensão de força e dignidade, muitas vezes aplacadas pela maneira com que o governo vem desqualificando a história e a atuação dos professores.

A própria oferta desses cursos do Teia do Saber, aos sábados, durante oito horas seguidas, tem embutida em si uma proposta de “reciclagem” dos professores, o que evidencia aquele descrédito ao qual a identidade do professor de escola pública da educação básica vem sendo submetida. Só era possível então oferecer esse curso de formação se nele pudéssemos convocar de novo o vigor da voz e do corpo, tendo em mente que “um curso que desperta o corpo com o trabalho de corpo e da voz (que é corpo também) levaria a que [aqueles professores] confiassem em sua capacidade crítica, em sua sensibilidade, nos gorgeios de suas almas e espíritos, nos seus instrumentos de couro tensionado, capazes de fazer soar, capazes de repercutir e vibrar”³³. Ao darem voz ao texto aqueles professores davam ao texto suas vozes, imprimiam-nas nele.

Esse trânsito entre a voz e o texto não está dado, nem é linear ou direto. A materialidade verbal do texto escrito lança desafios àquele que a lê, propõe uma rota, a ser reinventada. O leitor, por sua vez, trança o texto no timbre e na envergadura de sua voz, dando a ele contornos imprevisíveis. O percurso da leitura em voz alta é ao mesmo tempo seguro e bastante imprevisível. Seguro porque as palavras estão lá à espera, imprevisível porque não se sabe onde elas, em companhia do leitor, e da voz desse leitor, poderão desembocar. Há então um corpo a corpo entre aquele que lê e o texto, um jogo no qual o sujeito leitor é co-autor do que se enuncia.

Com o intuito de esboçar elementos para uma “poética geral da oralidade” ou uma “poética da voz”, Zumthor (1997) escreve o livro “Introdução à Poesia Oral”³⁴. O capítulo inicial, intitulado “Presença da voz”, é sinuoso, complexo, escorregadio, difícil de enquadrar em uma lógica clara ou de extrair dele uma linha de raciocínio linear. Ao delinear, por exemplo, aspectos sobre a voz e sobre o que ela implica, esse autor afirma que ela é “emanação de um fundo mal discernível de nossas memórias” (p.10), “ruptura das lógicas” (p.10), “saída dos trilhos do ser e da vida” (p.10).

Considerar que a voz está associada a uma “saída dos trilhos” pode remeter a um desvio, ao inusitado. Quando se sai dos trilhos do ser e da vida, escapa-se de um

³³ Palavras de minha orientadora, Suzi Frankl Sperber, em um email enviado durante nossas conversações sobre a tese.

³⁴ Livro traduzido por Jerusa Pires Ferreira e publicado em 1997 pela Hucitec.

caminho traçado. Há algo de inapreensível nessa imagem colocada sobre a voz: “A imagem da voz mergulha suas raízes numa zona do vivido que escapa às fórmulas conceituais e que se pode apenas pressentir” (Zumthor, 1997, p.12).

Vincular a voz à “emanação”, “ruptura das lógicas” e “saída dos trilhos” alude a uma irrupção; na medida em que se fala algo, o som rompe um silêncio prévio, projeta-se e divaga pelo ar atrelando-se a um outro que o escuta: “o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” (Zumthor, 1997, p.15). A experiência de leitura coletiva permite esse trançado de sons que “de interior a interior” liga existências, encadeia e incendeia os corpos.

Na montagem do jogo de vozes do poema “Mundo Grande” nos cursos do Teia do Saber, eu costumava reservar a última estrofe para ser lida em conjunto, da seguinte forma: cada grupo ficava responsável pela leitura de um ou meio verso. O verso final (“Ó vida futura! nós te criaremos”) era vocalizado por toda a turma ao mesmo tempo. É uma prática simples e comum (nada inusitada) aquela de ler em uníssono o verso final de um poema. Entretanto, o intuito dela não é criar algo espetacular, mas devolver àquele que enuncia o texto a energia poética da voz. A sensação que me dava nessa enunciação conjunta era de que as vozes se interligavam umas às outras produzindo uma massa sonora ao mesmo tempo carregada de individualidades e feita de um todo indiscernível, como se fosse ali, na emanação coletiva de vozes, estabelecido um compromisso ou o desejo de um compromisso: todos em face da vida futura, aptos a recriá-la.

Parecia dar coragem àquelas vozes todas unidas. Uma força para além da miserabilidade que, por diversas vezes, cada professor (participante do curso) enfrentava diariamente em sua escola e em sua sala de aula. A enunciação conjunta daquele verso de Drummond parecia fazer do vivido profecia, anúncio:

“Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula as marcas do que se perdeu e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo” (Zumthor, 1997, p.13)

O que interessa, nessas montagens do jogo de vozes, é justamente experimentar a sílaba enquanto sopro, o ritmo como pulsação. Ao dizermos juntos “Ó vida futura, nós te criaremos”, há um efeito verbal explosivo, essas palavras ditas em conjunto ganham uma

massa sonora vultosa que já não é individual, não é só de um, mas de todos, de qualquer um. Torna-se uma enunciação que se quer reverberada, um desejo de que a carne dessa “vida futura” seja criada por nós, leitores, que somos também criadores.

Esse verso final de “Mundo Grande”, em sua enunciação, cria um lastro entre os sujeitos leitores, o sujeito autor e o mundo. A primeira pessoa do plural nesse verso faz do eu-lírico alguém entre nós e faz de “nós” um ente desse sujeito lírico. Frente à afirmação de que nós a criaremos, a vida futura é evocada e a humanidade convocada. Não se trata de um convite, mas de uma declaração afirmativa, inequívoca. O verso conclama e as vozes que o enunciam reverberam em si o testemunho deste ato proclamador. Há uma cumplicidade nesse testemunho acontecida nas vozes que dizem o verso, há um jogo entre as vozes e o verso.

Zumthor, no livro “Escritura e Nomadismo” (2005), escreve um ensaio que se intitula “A poesia e o corpo”, no qual ele mostra como a vocalização de um poema é um jogo no qual a voz motiva o texto, presentificando-o. Entre a espessura da voz e o texto há um jogo que realiza a poesia:

“não isolada, não separada da ação, a voz poética é funcionalizada como jogo, na mesma ordem dos jogos de corpo, dos quais ela participa. Como todo jogo, o texto vocalizado transforma-se em arte no seio de um lugar emocional manifestado em *performance* e de onde procede e para onde se dirige a totalidade das energias que constituem a obra viva” (p. 145).

A energia poética que constitui a obra está no seu âmbito performático, acontece no jogo de corpo de que participa a voz, no qual não se separa o texto da ação. O corpo da palavra, ao ser lido, agita o sangue do leitor e, dito na voz, é jorrado pela boca. O prazer que irradia na evocação da voz é um prazer dado pela boca, pelo que nela significa “tanto entrada como saída (...): boca, lugar de alimentação e amor, órgão sexual, na ambivalência da palavra” (Zumthor, 1997, p.15).

Por vezes, o autor acima reitera essa idéia de que a voz tem uma conotação erótica, de que ela ao mesmo tempo produz desejo e é produzida por ele: “só a voz, pelo domínio de si mesma que ela manifesta, basta para seduzir” (Zumthor, 1997, p.17). Entre a boca e a voz que dela escorre, há ressonâncias seja no corpo de quem enuncia seja naquele que a escuta. No espaço sonoro da voz há uma circulação de sentidos.

Em sua tese de livre docência, Sara Lopes (2004) mostra como a voz, na interação entre intérprete e ouvinte, gera impressões, reverbera nos corpos. Ressalta aí a “função poética da vocalidade” (p. 13), evidenciando traços da voz que vão além de um “uso utilitário na linguagem”, não se resumem a “transmissão de idéias” (p. 13).

Entre outros autores, a autora acima pauta-se em Zumthor, principalmente ao formular sua abordagem da noção de “vocalidade poética”. A voz poética é aquela percebida pelo corpo todo, tanto através da respiração como na musculatura ou em sua ressonância na estrutura óssea. Esse aspecto reverberador da vocalidade gera sensações nos sujeitos envolvidos na situação de enunciação:

“A seqüência de alterações que ocorrem no ar, ao passar pelas pregas vocais, disseminam-se pelo corpo que a produz, alterando sua matéria, gerando impressões e sensações. A partir do corpo, e pelo ar, o som encontra outros corpos e vai, pela vibração, alterá-los, também, imprimindo-lhes sensações, isto é, impressionando” (Lopes, 2004, p.21)

A voz está entrelaçada à musculatura, tanto daquele que a produz, quanto daquele que a recebe. Na vocalidade poética, a enunciação não é uma transmissão automatizada de mensagens, há um envolvimento que impressiona. Na descrição citada acima, mostra-se como, com a voz, a vibração do som dissemina-se, divaga pelos corpos, “alterando sua matéria”. Lançar a voz ao outro é estremecer aquele que ouve.

Para que a vocalidade seja poética, é necessário que estejam abertos os canais sensoriais, ou que se perceba, por exemplo, a musculatura envolvida na respiração: “A respiração age sobre a percepção. Cria, no corpo, uma tendência fisicamente mais perceptiva, muscularmente mais suscetível” (Lopes, 2004, p. 25). Na respiração, “início do som vocal” (p.25), mobiliza-se, não somente os pulmões, como também a caixa torácica, a coluna vertebral, a pélvis: “Não é metafórico dizer que o corpo respira” (p.24). Na ação do diafragma na respiração os órgãos têm mobilidade, nela estão envolvidos, portanto, pulmões, coração, esôfago, estômago, intestino, rins, fígado (p.28).

Dessa forma, quando um sujeito coloca em sua voz o texto de um outro, ele reverbera aquelas palavras em todo o seu corpo, vibrando-as em si, dando a elas percursos inusitados, como se tomasse o texto escrito como uma partitura para a qual produz uma interpretação vocal experimental. Dar voz a um texto não é somente reproduzi-lo ao outro,

mas percebê-lo em sua instância carnal, de ressonância: “o som que, em sua produção, contém um corpo, é mais enraizado nas emoções e soa diferente, tem outra textura” (Lopes, 2004, p.28).

Naquelas aulas em que ofereci, a professores da rede pública de ensino, a experiência de ler textos em voz alta, meu propósito era que tivessem um encontro sensorial com a palavra escrita, com o poema. Um dos objetivos de trabalhar a leitura em voz alta é o de ressaltar o contato carnal entre o texto literário e o leitor, de forma a superar uma abordagem utilitária do ato de ler, a de “ler as linhas impressas para saber, ao final, quais informações que contém” (Lopes, 2004, p.45). Ler o texto, provando da textura dele, na boca que o enuncia, pode ser uma via de acesso a um vínculo efetivo com a palavra literária na sala de aula.

Pergunto-me em quantas aulas o texto de literatura estudado alcança a comoção, envolve o sujeito como na lembrança de Zumthor, em que as pessoas, o entorno, reúnem-se em torno do texto, do que pulsa nele, sua musicalidade, sua carne viva? Por que na sala de aula o corpo sentado é submergido pelo sono entediante e raramente se comove com o texto – ou o fragmento de texto – que é estudado? Por que nos estudos de literatura – seja em nível médio ou universitário – a literatura por vezes se afasta de sua pulsão, de sua força expressiva, tocante, muitas vezes cerceada por um olhar reflexivo distanciado e objetivado sobre o texto? O desafio seria o de não mais tomar o texto somente como uma matéria quase morta, um objeto, destituído de sua vitalidade. Esse olhar frígido ameaça a literatura, porque extrai dela o que a anima, sua potência de movimento e de gozo.

A voz, enquanto modalidade que produz impressões fisiológicas e sensoriais passa ao largo da escola tradicional, na qual o aluno bom é o aluno silencioso, que recebe passivamente o que lhe é transmitido. A voz do aluno, ao longo dos anos escolares, tende a ser domesticada. Ela só consegue romper esse cerco através dos sussurros com o colega ao lado, ou nos intervalos por vezes ruidosos, no qual o que fora aplacado na sala de aula aparece exaltado nos corredores ou no pátio. Em aulas que ministrei em escolas particulares a alunos do ensino fundamental e médio, a experiência de vocalização de textos parecia dar vazão a uma voz recolhida, que, ao ganhar espaço, recuperava os sentidos.

Em uma turma de alunos do terceiro ano do ensino médio³⁵ com os quais havia montado leitura em vozes de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, alguns deles disseram-me que, na prova do vestibular, enquanto resolviam uma questão acerca desse poema, trechos do poema vocalizado retornavam-lhes à mente, como se suas vozes tivessem deixado pegadas que permitiam retomar o curso daquela experiência de leitura. Nesse sentido, ler em voz alta pode ser uma via para a fruição do texto literário. Aprender literatura, sem manter um contato sensorial com o texto, sem desfrutar dele, é um desperdício.

Leitura silenciosa, recepção e performance

Para se estabelecer um corpo a corpo com o texto, não é preciso necessariamente lê-lo em voz alta. Uma leitura “só com os olhos” feita num banco de praça, num ônibus, numa fila de espera pode ser da mesma forma envolvente. Na leitura chamada de silenciosa, na qual o sujeito está absorto, poderíamos pensar que o corpo respira o texto, que as palavras lidas engendram ritmos, pulsações, que aquele que lê concebe em si o verbo, engravida-se da palavra do outro, há um acasalamento. A palavra lida pode golpear ou galopar naquele que a lê, mesmo se aparentemente por fora o leitor possa parecer impassível, para aquele que não o observa atentamente. A idéia de uma

³⁵ Essas aulas foram realizadas em uma escola particular da cidade de Indaiatuba, na qual trabalhei como professora de literatura no ensino médio nos anos de 1997 e 1998. Dava algumas das aulas no período da tarde, após o almoço. O horário regular das aulas acontecia no período matutino. Depois de enfrentar minhas próprias resistências e depois de me sentir mais solta com os grupos, propus àqueles que quisessem que chegassem mais cedo do que o horário oficial da aula para que pudéssemos fazer um momento de “chegança”: deitávamos em colchonetes, eu conduzia um exercício de respiração, percebendo cada parte do corpo, soltando as tensões musculares no momento de expiração. O intuito era o de “esvaziar a cabeça”, de chegar de corpo inteiro naquele espaço, buscando com isso aliviar o cansaço das aulas da manhã e possibilitar uma presença sensorialmente aberta para a aula de literatura que aconteceria em seguida.

Vale lembrar aqui que, quando realizei, na cidade de São Paulo, sob orientação de Regina Eliza de Oliveira França (Naíza), um trabalho de percepção do corpo e dos seus sentidos, uma das práticas que ela sempre proporcionava era o que ela nomeava de “chegança”, momento no qual eu me deitava, às vezes com um pano úmido sobre os olhos, e ficava observando minha respiração, sentia meu corpo entorpecido, o qual aos poucos parecia recuperar seu vigor.

Relato essas passagens neste texto procurando deixar um pouco mais claro como vim traçando na prática (de ensino) essa perspectiva teórica acerca da leitura do texto literário, tentando evitar que as reflexões teóricas encerrem-se em si mesmas em especulações descontextualizadas.

imobilidade e de um silêncio nessa leitura é ilusória. Há sempre vozes que habitam o sujeito leitor, ou ainda uma respiração um pouco mais rápida, entrecortada; ou então um suspiro, uma mudança brusca da maneira de se sentar ou de virar a página. Uma performance, para ser performance, não precisa ser emoldurada por gestos grandes e explicitamente visíveis.

Zumthor (2000), mesmo considerando a performance da leitura silenciosa próxima ao grau zero, não deixa de enfatizar sua forte presença nessa modalidade de leitura. Quando aborda aspectos relativos à teoria literária, no capítulo “Performance e recepção”, recupera o conceito de recepção alcunhado “há uma vintena de anos por críticos alemães” (p.58) para ressaltar seu caráter performativo. Acerca dessa perspectiva, Zumthor questiona o olhar “descarnado” lançado sobre o sujeito leitor. Para ele, essa noção está pautada em “uma concentração no sujeito, assim descarnado, da recepção (reduzido de fato à condição de indicador sociológico), parece fazer do texto uma pura potencialidade, se não um lugar vazio” (Zumthor, 2000, p.61).

Para Zumthor, essa ampliação de olhar sobre a recepção na qual se enfatiza o contato carnal ou as percepções sensoriais pode contribuir inclusive para a compreensão de alguns conceitos construídos pela estética da recepção, como o de “horizonte de expectativas” (Jauss), ou o de “concretização” (Iser).

Zumthor mostra que, na recepção, os espaços em branco, as fissuras geradas no texto pelo horizonte de expectativas (implicado na relação daquele que produz com aquele que lê) convocam a presença do leitor, sua singularidade perceptiva:

“O texto poético aparece, com efeito, a esses críticos como um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher (...) exigindo a intervenção de uma vontade externa, de uma sensibilidade particular, investimento de um dinamismo pessoal para serem, provisoriamente, fixadas ou preenchidas. O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma” (p. 62, 63).

O texto poético, ao ser concebido como um “tecido perfurado”, deixa transparecer espaços nos quais o leitor penetra. A concretização acontece nesse encontro, um encontro em que leitor e texto vibram. Ao redimensionar a noção de concretização, Zumthor (2000) afirma que ela se dá através dos sentidos, das “vibrações fisiológicas”:

“O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolavelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica” (p.62).

Zumthor reivindica que, ao se focar a recepção na leitura, não se destaque dela o campo sensorial do sujeito leitor focando somente uma dimensão mais produtiva do ato de ler. Ele concorda que leitura tem a ver com produtividade. Entretanto, para ele essa noção não é suficiente para se compreender, na recepção, o fenômeno da leitura: “Não é menos verdade (...) que toda leitura seja produtividade e que ela gere um prazer. Mas é preciso reintegrar, nesta idéia de produtividade, a percepção, o conjunto de percepções sensoriais” (p. 61). Dessa forma, esse autor evidencia que não se pode pensar a recepção em sua instância viva sem se levar em conta a corporeidade sensível dos sujeitos nela envolvidos.

O que interessa a ele é como se dá, na prática poética, a percepção, tanto dos ouvintes, espectadores (de um texto oral) quanto dos leitores (de um texto escrito). A idéia de performance na recepção procura flagrar a presença, o que emerge no ato da recepção. Dessa forma, deseja-se evitar a fixação da noção de performance como um conceito cristalizado, historicamente localizado, pois não se quer perder de vista sua característica intrínseca de atualização, de presentificação na recepção:

“*performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz ‘passar ao ato’, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’” (p.59)

É na performance que o texto lido passa de novo ao ato, recupera sua instância de concretização. O ato de ler, ao ser concebido através da noção de performance, não cabe ser pensado fora de sua situação contingente, singular, particular. A presença de uma energia poética, do calor ou do tremor provocado pelo corpo do texto no momento da leitura é fundamental para se entender a concepção de Zumthor acerca da recepção.

No início do segundo capítulo de *Performance, Recepção, Leitura*, Zumthor (2000) pontua como o teatro (e a performance) deixa entrever o que está no pano de fundo de toda leitura. Ao mencionar o teatro (referindo-se àquele que parte de um texto previamente escrito), chama a atenção para o que na interpretação se torna movimento acontecido em corpos vivos: “Assistir a uma representação teatral emblemática, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura” (p.72).

Ao assumir a representação teatral como emblema de todo ato de leitura, o autor acima reforça o caráter performático da leitura “silenciosa”. Torna-se inconcebível, diante dessa perspectiva, pensar a recepção do texto fora dessa encarnação do verbo no corpo de quem o lê. Ao reforçar a percepção dos sentidos no ato da recepção, enfatizando, nela, a performance, Zumthor (2000), como ele próprio afirma, aumenta o alcance daquele conceito de estética da recepção, conferindo-lhe uma força catártica, transformadora:

“A recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada (...). É então, e tão somente, que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal. Essa consideração deixa formalmente íntegra a teoria alemã da recepção, mas lhe acrescenta uma dimensão que lhe modifica o alcance e o sentido. Ela a aproxima de algum modo, da idéia de catarse, proposta (em um contexto totalmente diferente) por Aristóteles! Comunicar (não importa o que: com mais forte razão um texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (p. 61)

No trecho acima, a relação entre leitor e obra não é puramente informativa, mas formadora, faz da leitura catarse. O leitor sofre uma transformação. Nessa perspectiva, na recepção o leitor é convocado a uma mudança. A leitura é um processo que abala, que põe o sujeito em movimento. A idéia de movimento, entretanto, não se resume à recepção. Apesar de o foco de *Performance, Recepção, Leitura* de Zumthor (2000) estar na questão da recepção, em diálogo com teóricos alemães, aquele autor não deixa de afirmar que “o texto vibra” (p.63); isto é, há algo no texto, constitutivo dele, que é pulsação.

Neste trabalho, deseja-se observar o fenômeno literário para além de uma dicotomia produção-recepção. O foco está no campo sensorial da prática discursiva literária como um todo, no que nela vibra, reverbera (o que estaria presente tanto no âmbito da escritura do texto quanto na leitura). Para acontecer essa reverberação, é necessário um

contato, um corpo vivo escrevendo ou lendo um texto (ou ainda falando – ouvindo, ou ainda cantando – ouvindo, pintando – vendo, dançando - olhando). A linguagem – seja ela musical, plástica, verbal, gestual – é feita de carnalidade sensível, ou seja, não há palavra que não tenha sido produzida por uma pessoa de carne e osso, não há música que não tenha sido elaborada por um corpo vivo, o mesmo para as outras linguagens. A linguagem, portanto, é feita de carne pulsante, de existência, de sentidos. É justamente essa carnalidade (do escritor, da palavra e do leitor) que confere sentido ao texto, à linguagem. Afastar-se dessa perspectiva ou negligenciá-la significa, em alguma instância, transformar a linguagem em matéria morta, em um amontoado de informações, alheias à experiência humana.

Desse modo, a realização da leitura de um texto literário aberta ao campo dos sentidos permite àquele que lê roçar em suas palavras. Acontece que muitas vezes lemos um texto a despeito do que nele as palavras poderiam ressoar, ou ainda observamos uma imagem – um quadro, uma fotografia – sem observar o que ela provoca em nós.

A proposta, aqui, não é discutir se há um potencial performático mais forte entre um texto e outro (seja literário ou não), ou se um texto é mais literário que o outro. O que interessa é a possibilidade de desencadear um jogo com o que está sendo lido (ou escrito); e ainda afirmar que a vocalização e a leitura em gestos de um texto pode contribuir para a compreensão do fenômeno literário e para o ensino de literatura seja na educação básica ou na formação universitária.

Entre o texto e o corpo em movimento

A noção de performance apresentada por Zumthor, em especial no livro “Performance, Recepção, Leitura”, infunde uma concepção vibrante sobre o fenômeno literário³⁶. A partir dessa perspectiva teórica, revisei algumas práticas de ensino de

³⁶ Para ser mais precisa, desde minha pesquisa de iniciação científica sobre literatura de folhetos nordestina (literatura de cordel), quando estudei o livro “A Letra e a Voz” (também de Zumthor, 1993), no qual se discute acerca de aspectos performáticos presentes na literatura medieval, não mais podia perceber a literatura sem levar em conta o engajamento do corpo. Na leitura de “Performance, Recepção, Leitura”, essa perspectiva ficou mais nítida e mais palpável para o desenvolvimento de minhas pesquisas acadêmicas e práticas pedagógicas.

literatura tradicionais (que eu vinha desenvolvendo em aulas), o que colaborou para o desafio de experienciar, no meu corpo e em aulas, essa leitura performática, em especial, em vozes e em gestos. Dessa forma, além de buscar explorar a vocalização de textos na minha experiência pessoal e em cursos que ofereci, procurei também dar espaço para o movimento do corpo na leitura.

Em seguida, comentarei brevemente algumas experiências de leituras em voz alta e em gestos, com o intuito de desenhar um pouco como essa concepção performática do literário apontada por Zumthor veio repercutindo metodologicamente em minhas práticas de ensino. Quando retomo ou relembro algum momento acontecido, seja em uma leitura que eu fiz em gestos/vozes ou que algum aluno fez, não tenho como propósito analisar o desempenho vocal ou gestual acontecido, muito menos sugerir modelos ou atividades a serem aplicadas. O intuito é, ao falar de performance, trazê-la à tona; ou seja, não somente falar *sobre* o corpo na leitura, mas *com* o corpo lendo.

O que norteou essas atividades foi a tentativa de proporcionar momentos de contato efetivo entre o corpo lendo e o texto escrito. É importante deixar claro esse foco, pois nesse jogo entre texto e leitor o que interessa, aqui, são as impressões que o texto gera no leitor e as impressões que o texto ganha no ato da leitura. Impressões como marcas, trajetórias de sentidos, não tanto como sentimentos, emoções internas. São experiências de leitura, territórios de passagem, vias de acesso entre a palavra lida e aquele que a lê.

Ao retomar, nesta escrita, algumas cenas rememoradas ou gravadas de leitura em performance (dos alunos e minhas), a proposta é focar justamente o que está entre a palavra escrita e aquele que a lê: o contato entre o corpo do leitor e o corpo do texto, ou ainda, como o leitor provoca o texto e como o texto deixa rastros no leitor. Não se trata, portanto, de fazer uma análise literária do texto, nem de especular sobre o desempenho da performance corporal realizada. Desejo traçar em palavras o que o texto em performance visto ou recordado provoca em mim, enquanto observadora-participante daquele evento, entrecruzando-o com palavras de outros autores, em especial, a de Zumthor, tendo em mente o campo dos sentidos na prática da leitura.

“Ando muito completo de vazios”. Ler esse verso de Manoel de Barros em pé movimentando só a cabeça, lê-lo com os braços erguidos paralelamente ao chão com as

palmas voltadas para frente abrindo e fechando em câmera lenta. Lê-lo alongando o som de “u”, “ando muuuuuito completo de vazios”, ou quase sussurrando. São infinitas as possibilidades de encarnar um texto, de dar movimento a ele e de ser conduzido por ele. O interessante é o caminho, o percurso, o contato, o pulso do texto no meu músculo, a densidade óssea penetrada na palavra escrita.

Com o objetivo de construir experiências de aproximações com o texto, foram trabalhadas leituras em vozes e em gestos de diversos poemas e narrativas no curso de extensão “Literatura, corpo e expressividade” oferecido em janeiro de 2006 em parceria com Jussara Miller³⁷, sob supervisão da Profa. Dra. Suzi F. Sperber. Em um dos encontros foram lidos versos soltos de Manoel de Barros, de “O Livro das Ignoranças”³⁸, procurando permitir uma leitura intensiva deles, ou seja, cada aluno enunciou em voz e em gestos diversas vezes de diferentes maneiras o mesmo verso por ele escolhido.

Organizamos cada encontro da seguinte forma: no início da aula, Jussara trabalhava a escuta do corpo, debruçava sobre a percepção de um determinado tópico corporal, de forma a despertar os sentidos do corpo para a leitura do texto. Em seguida, partíamos para o contato com o texto, levando em conta o que fora explorado corporalmente.

Antes de continuar a discorrer sobre essa experiência de leitura com os versos de Manoel de Barros, vale a pena detalhar um pouco mais sobre alguns aspectos da perspectiva da Técnica Klauss Vianna abordada por Jussara nas atividades desenvolvidas, já que há uma consonância de princípios entre a noção de performance veiculada por Zumthor (2000) e essa técnica corporal.

³⁷ Jussara Miller é formada em Dança pela Unicamp, sua pesquisa (conforme explicitado em nota de rodapé na Introdução) tem como foco central a consciência corporal a partir de elementos da técnica de Klauss Vianna. Trata-se de um trabalho que permite o desenvolvimento da percepção sensorial, muscular e óssea do corpo, abrindo espaço para um corpo sensível, atento aos seus limites e possibilidades. Ao unir elementos da consciência corporal a estudos e leituras literárias, buscamos, nesse trabalho, um entrosamento entre o corpo do leitor e o corpo da palavra. Esse curso aconteceu durante duas semanas (de 23 de janeiro a 3 de fevereiro de 2006), com duração de três horas e meia cada encontro. No grupo, havia pessoas de diversas áreas: educação física, psicologia, filosofia, letras (duas professoras da rede pública da região), música e teatro.

³⁸ Barros, Manoel de. *O Livro das Ignoranças*. RJ; Record, 2000.

Um passeio por Klauss Vianna

A perspectiva de trabalho com o corpo da Técnica Klauss Vianna - detalhadas no livro de autoria de Jussara Miller, cujo título é *A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna* (2007) – não visa a “destreza técnica” ou o “virtuosismo” corporal, tem como premissa “o propósito de aprender a **escutar** e **respeitar** o próprio corpo” (p. 18). Um dos princípios dessa técnica é o de conceber a dança como uma atividade não circunscrita ao bailarino, sendo tomada como uma prática presente em todos que procuram re-conhecer e trabalhar seu corpo:

“uma das características da Técnica Klauss Vianna é justamente o fato de a dança e o estudo do movimento não serem privilégio apenas de bailarinos, mas de qualquer ser humano interessado em conhecer e trabalhar seu próprio corpo” (p. 54).

Um dos tópicos para esse “escutar” o corpo é o trabalho com a “presença”, de forma a possibilitar que o corpo sedentarizado, dormente seja revisitado através de uma consciência do movimento, do “despertar dos cinco sentidos” (p. 54). Sendo assim, para que se reative essa presença, trabalha-se, por exemplo, o olhar, o contato dos pés, da pele com o chão, a articulação, o peso, os apoios, a resistência, a oposição e o eixo global.

Klauss Vianna (2005)³⁹, em “A Dança”, narra um pouco de sua trajetória e explicita princípios de sua pesquisa e prática com o corpo. Para ele, o trabalho corporal acontece numa percepção cotidiana, não está limitado ao momento de sala de aula e nem a repetições de exercícios ou a imitação de modelos. Há um investimento que é cotidiano na observação do corpo. Vianna (2005) lembra-se que desde pequeno ficava “horas observando os pés. Os meus e os dos outros. As marcas que deixavam na areia ou no cimento, quando saíam da piscina” (p.23).

Essa pesquisa, que despende atenção ao corpo, faz com que os sentidos estejam alertas, retira o corpo de uma dormência domesticada: “Em geral, mantemos o corpo adormecido. Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo” (Vianna, 2005, p.77). Para desacomodar o corpo de uma inércia estagnante, é preciso desestruturá-lo e reestruturá-lo. É necessário ver de novo, ressignificar o olhar, enxergar a

³⁹ Livro escrito em colaboração com Marco Antônio de Carvalho.

relação do corpo no espaço investindo numa espécie de aventura diária de conhecer de novo os mesmos locais onde se passa ou de mudar as rotas do cotidiano:

“No fundo, é uma mudança de ritmo: se vou todos os dias pelo mesmo caminho, não olho para mais nada, não presto atenção em mim ou no ambiente. Mas se penetro uma rua desconhecida, começo a perceber as janelas, os buracos no chão, despertando para as pessoas que passam, os odores, os sons. Se o corpo não estiver acordado é impossível aprender seja o que for” (Vianna, 2005, p.77)

Um corpo desperto não “anda” pela rua, mas, como afirma acima Vianna, “penetra” por ela, há um corpo a corpo com a rua, com as janelas, o buraco no chão. Reacendem-se os odores e os sons. Passear pela rua torna-se dançar essa rua, o corpo é convocado a uma presença redentora, uma presença performática.

A presença corporal é um elemento significativo na concepção de leitura explicitada por Zumthor (2000). Segundo esse autor, para que uma prática discursiva seja poética é necessária a “presença ativa” de um corpo, na qual há uma “plenitude psicofísica particular” em que o sujeito “vê, respira, abre-se aos perfumes e ao tato das coisas” (p.41). A condição para que a leitura seja performance é o engajamento do corpo, a abertura da percepção: “A percepção é essencialmente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor” (p.94).

Seria possível pensar que uma leitura feita por um corpo em estado de dormência ou ausência (uma leitura sedentária, anestesiada) é diferente daquela em que há uma presença corporal, cuja sensorialidade está aberta. Segundo Zumthor (2000), “nossos sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente ferramentas de registro, são órgãos do conhecimento” (p.95). Se os sentidos são fonte do conhecimento, então a leitura se dá através deles, acontece neles, o texto se dá a conhecer pelo corpo:

“é ele [o corpo] que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos (...). Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos, sensações de vazio e de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma

ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva” (Zumthor, 2000, p.28, 29)

Não há como escapar de uma cumplicidade com o corpo. Seus apetites, penas e alegrias pedem sempre uma escuta que é transitória, que oscila entre as “contrações e descontrações” musculares, entre o “ardor” e “sua queda”. O corpo não é passivo, não é um receptáculo, ele é reativo: no contato com o texto ele vibra, é uma presença que chega a oprimir.

O trecho de Zumthor citado acima convida, em sua própria tessitura, para uma relação cúmplice com a palavra que está veiculada nele. A cada vez que leio a frase “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” acentua-se uma densidade sobre a carne viva do meu corpo. Essas palavras (“o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos”) têm peso, lê-las é sustentar esse peso no corpo, uma sustentação que não é virtual, mas que põe em jogo a musculatura, as articulações, as direções ósseas.

A sustentação do peso no corpo, na perspectiva da Técnica Klauss Vianna, segundo Miller (2007), se dá, por exemplo, através da resistência, dos apoios e das articulações. O peso, resultante da ação da gravidade, requer uma força-reação para ser sustentado, mobilizando o tônus muscular. A musculatura é convidada então a acordar, o que acontece através do “apoio ativo” do corpo: “os apoios são utilizados ativamente, ou seja, mediante o uso da força da gravidade, eu empurro o chão e a força-reação projeta-me em sentido oposto” (p.67). Há aí uma dosagem do tônus muscular, fazendo com que o que é “tensão” se transforme em “atenção”; essa dosagem se dá num trabalho ativo com relação aos apoios no chão e não numa atitude passiva, de abandono do corpo: “É pelo uso do peso do meu corpo, e não pelo abandono deste, que me oponho à gravidade” (p.56).

O peso no meu corpo me provoca: ou me abandono nele ou reajo a ele. É na diferenciação entre o apoio que é passivo e o que é ativo que se percebe a resistência e que acontece o movimento. Passar do apoio passivo para ativo requer o despertar das partes que tocam o chão. Para que então o movimento aconteça, para que se passe de uma posição a outra, as articulações, “dobradiças do corpo” (p.63) devem ser acordadas. A liberdade do movimento, sua leveza, é dada pelos espaços articulares, pela exploração da independência das articulações.

O reconhecimento das articulações do próprio corpo permite, então, uma movimentação mais livre, na medida em que se ganha flexibilidade e as tensões diluem-se na sustentação do peso. Miller (2007) evidencia como a exploração dessas “dobradiças” do corpo conferem soltura e liberdade ao movimento:

“O reconhecimento das articulações é feito por meio da exploração das possibilidades de movimento de cada uma delas (...), elas são identificadas e localizadas no corpo, percebendo-as como encontro ósseo, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento” (p.62)

Para ganhar espaço nas articulações, Miller (2007) sugere duas estratégias de experimentações do corpo: o movimento parcial e o movimento total. No parcial, procura-se focar cada articulação separadamente, explorando a movimentação dela:

“O isolamento e a independência das articulações são trabalhados por meio do estudo do movimento parcial, quando enfocamos uma articulação específica, enquanto as demais permanecem em repouso. Assim, começamos a diferenciar o que é movimento de ombro do que é movimento de braço; podemos perceber o movimento da perna, e que ele pode ser independente do movimento da bacia; e, com diversas experimentações, vamos tomando consciência das articulações coxofemorais, escapuloumeral etc.” (p.63)

A diferenciação dos movimentos que as articulações permitem colaboram para uma flexibilização e uma percepção do corpo como um todo. A conquista dessa liberdade de movimento é que ajuda no trânsito do corpo pelo espaço, na passagem de um nível para outro (do deitar-se para o sentar-se e para o levantar-se). Parte-se então de uma pesquisa do “movimento parcial” para se chegar ao “movimento total”:

“Passamos em seguida para a exploração do movimento total, quando todas as articulações participam em diferentes possibilidades de movimento e em diferentes níveis. Utilizamos aqui, como aquecimento e/ou lubrificação das articulações, a transição pelos três níveis, articulando em diferentes tempos, transitando pelo agachar, sentar, deitar, levantar” (Miller, 2007, p.63)

As articulações em movimento são lubrificadas, o que permite a circulação do corpo pelo espaço. Dessa forma, a sustentação do peso se dá através da soltura (e não da tensão ou retração da musculatura): o mover-se torna-se um explorar, uma pesquisa de rotas possíveis do corpo no espaço conduzidas pelas articulações. O peso, direcionado pela

flexibilidade, ao invés de deter o movimento, pode ajudar a conduzi-lo, impulsionando uma força-reação que embala o corpo.

Se o peso é uma força que alavanca o sujeito ao movimento, pode-se pensar, então, que “o peso sentido na experiência que faço dos textos” é um peso que, menos do que prostrar ou anestesiá-lo, permitiria convocá-lo ao movimento, impulsiona o sujeito. Ao ler um texto, sua densidade imprime em mim uma força que me impele a reativá-lo, a articulá-lo em mim, em minhas dobras, dobradiças.

De volta a Manoel de Barros

Na aula em que foram feitas experiências de leitura dos versos de Manoel de Barros, no curso de extensão, Jussara, no momento inicial do encontro, focara com o grupo as articulações do corpo, através de movimentos parciais e totais. A partir desse reconhecimento do corpo por meio do movimento parcial e total, foram exploradas as articulações e as possibilidades de movimento de cada uma delas.

Depois de perceber cada articulação por vez (no movimento parcial) e de todas juntas passando pelo chão, no deitar, no nível médio, pelo agachar, sentar, e no alto pelo levantar (movimento total), foi trabalhada a improvisação, a experimentação do movimento total e parcial das articulações: “Por meio das improvisações, com o uso das dobradiças do corpo, o vocabulário corporal do aluno vai aumentando, as tensões vão se diluindo e os espaços articulares vão aumentando” (Miller, 2007, p. 63).

A movimentação das articulações abre espaços de flexibilidade, acordando o corpo em sua relação consigo e com o mundo com o qual ele interage: “À medida que tecnicamente vou mudando meus espaços, meu eixo, minha flexibilidade e equilíbrio, trabalho também minha visão de mundo, minha ótica das coisas e das pessoas” (Vianna, 2005, p. 97)

O trabalho com as articulações reatualiza o corpo diante do mundo, das pessoas, dos objetos. O livro, ao ser lido, nessa abertura vivificada, penetra pelo corpo, de forma a permitir rotas imprevisíveis. O corpo, por sua vez, na leitura, reatualiza também o texto, pois este último, agora encarnado, ganha pés, mãos, tônus muscular, estrutura óssea. Leio então um verso de Manoel de Barros deixando-me conduzir por ele e também conduzindo-

o, articulando-o em mim. Por isso, ler é dançar: o corpo do texto encontra o corpo do leitor e daí produz-se um jogo que impele o movimento, a mudança. É nesse sentido que a leitura pode ser formadora e transformadora, justamente porque ela é dança, é jogo de corpo, carnalidade sensível. Um corpo adormecido numa leitura sedentária estaria então muito próximo a um funeral literário, sem vida.

Nas leituras de Manoel de Barros, a proposta foi a de cada participante atravessar um verso escolhido, experimentando-o ora em movimentos parciais ora em totais. Procurando dar vazão ao movimento que o texto provoca, ao articular meu corpo diante do verso lido, dou concretude a uma intervenção significativa que descubro na relação com o texto. Nessa experiência de leitura, o que interessa é o caminho, a travessia, a textura do texto nas entranhas da minha carne.

Várias pessoas do grupo do curso de extensão escolheram o verso “Ando muito completo de vazios”. Uma delas, no movimento parcial, experimentou-o, em uma das vezes, virada para o lado com o corpo no chão, apoiada no cotovelo esquerdo, movendo no ar somente a perna direita, esticando e recolhendo-a muito lentamente, focando principalmente a articulação do joelho. Ao esticar a perna sussurra o verso, como se estirasse no tônus muscular cada palavra, há uma tensão e uma atenção na musculatura. Esse desenho de movimento parece-me remeter a um estado de vigília, estar completo de vazios não configuraria uma atitude leve, solta: a tensão no músculo, aliada à lentidão do movimento e ao sussurrar das palavras imprimem no verso uma suspensão atenta. Diante desse movimento, andar muito completo de vazios parece-me aludir a um estado de apreensão e escuta, a uma “capacidade máxima de percepção”.

Retomo essas cenas do vivido embalada pela perspectiva sobre leitura explicitada em “Leitura, Recepção, Performance” (Zumthor, 2000). Diante da leitura desse livro, tornou-se difícil acomodar-me com a realização de aulas de literatura voltadas a esquemas explicativos, tratando o texto como um objeto de análise destacada do corpo do sujeito:

“Minha leitura poética me ‘coloca no mundo’ no sentido mais literal da expressão. Descubro que existe um objeto fora de mim; e não faço disso uma descoberta de ordem metafísica, simplesmente choco-me com uma coisa” (Zumthor, 2000, p.95)

Numa leitura poética, uma linha de um texto pode desembocar no mundo fazendo estripulias, na medida em que faz aquele que lê chocar-se com suas palavras. Se minha concepção sobre o ato de ler é colocada em xeque ao me deparar com a idéia, por exemplo, de que o “prazer poético é orgânico” (Zumthor, 2000, p.51), acontece uma desestruturação que pode me levar a um movimento, a uma transformação. Pensar o prazer poético como uma atividade orgânica quase que exige que eu volte para meu corpo ou para o corpo das palavras, num contato que é carnal. A leitura, portanto, pode levar aquele que lê a um chocar-se com o mundo, desencadeando movimentos.

O trabalho com a leitura em voz e em gestos é um dos percursos gerados pela leitura daquele livro. Trago, portanto, à tona algumas cenas de experiências de leitura (como por exemplo, as dos versos de Manoel de Barros) visando, não comprovar uma teoria, mas narrar trajetórias estabelecidas no contato com essa obra de Zumthor. Esse contato desemboca em territórios de passagem produzindo interpretações do que vejo nas leituras de texto em movimento tecidas pelos participantes do curso.

Na experimentação dos versos em movimentos parciais e totais, um dos participantes enunciou “ando completo de vazios”, de diferentes maneiras, ora caminhando e abrindo os dois braços, ora levantando e abaixando um só braço, ora articulando somente os dedos das mãos, ora apoiando as mãos nos joelhos. A vocalização variava conforme a movimentação. Em uma delas, ao dar três passos pela sala, fala o início do verso com força e rapidamente (“ando muito completo”) e o final (“de vaziiios”) mais vagarosamente esticando o som de “i”, repete esse fim duas vezes pendendo a cabeça para um lado. A primeira parte do verso é vivida no movimento total; e a seguinte, no parcial. A primeira parte, enunciada numa afirmação quase categórica, dita com força e rapidez – ando muito completo – parece remeter a certezas, mas a segunda parte – de vaziiios – dita de maneira prolongada com um balanço da cabeça pendendo para o lado parece dissolver aquela certeza no terreno do desconhecido. Na completude declarada e afirmada (“ando muito completo”), o vaziiiiio alongado abre fissuras, preenchendo o espaço de um abismo visível.

Nesses diferentes circuitos do corpo com o texto, o verso ganha sentidos e o corpo enreda-se no verso. O foco está nesse encontro, nessa pesquisa intensiva, nesse revisitar um verso diversas vezes, permanecer com ele, degustá-lo e destrinchá-lo,

marcando-o e sendo marcado por ele. A leitura em performance, nesse sentido, está atrelada a um “engajamento do corpo” (Zumthor, 2000, p. 22), o qual reage “ao contato saboroso dos textos” (Zumthor, 2000, p. 28).

Entre o homem e o menino

Uma menina, vinda de São Paulo, queria muito que o pai comprasse o passarinho que um menino da roça levava na gaiola pela estrada de terra: “Olha que lindo! Compra pra mim?”. O pai pára o carro e tenta negociar o pássaro com o garoto, o menino resiste sistematicamente.

Esse conto de Ivan Ângelo, intitulado “Negócio de Menino com Menina”⁴⁰, estabelece um impasse, um jogo de negociação entre o pai fazendeiro, dono daquelas terras, e o menino, possivelmente filho de algum trabalhador local. Trava-se um diálogo, no qual o pai da menina lança ofertas de dinheiro cada vez maiores e o menino as recusa sempre:

- Dou dez mil.
 - Não senhor.
 - Vinte mil.
 - Vendo não.
- O homem meteu a mão no bolso, tirou o dinheiro, mostrou três notas, irritado.
- Trinta mil.
 - Não tou vendendo, não, senhor.

Na medida em que leio este texto, experimento essa oposição entre negociante e (não) vendedor com a textura do livro na mão. Lembro-me de que, numa das experiências de leitura dessa narrativa, segurava cada aba do livro com cada uma das mãos, colocava-o diante de mim, puxando para frente uma das abas e para trás a outra, como se tentasse esticar o livro de páginas abertas, colocando nele a tensão do que estava sendo lido. Entre uma fala e outra, um passo a frente e um recuo para trás: Avançava quando dizia a voz do pai e recuava na resposta do menino. Estirava o livro com sensação de segurar a tensão daquela luta travada entre o dono das posses (“Esta fazenda é minha. Tudo que tem nela é

⁴⁰ Ângelo, Ivan. *O Ladrão de Sonhos e Outras Histórias*. SP: Ática, 1994.

meu (...) Cinquenta mil! Toma!”) e o acuado garoto (“Quero não senhor. Tou vendendo não”).

Nesse percurso de leitura do diálogo do conto instalo-me entre a astúcia do vendedor e o encantamento do menino pelo pássaro. O desafio entre os dois, essa oposição gera uma tensão que acaba por exigir um tônus muscular vivo no decorrer da minha leitura desse texto, como se tivesse atenta a qualquer risco, pronta para dar ou levar o bote.

Segundo Vianna (2005), “duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento” (p.93). A cada lance o menino responde com uma ou mais negações: primeiro “Não senhor”, depois “Vendo não” e então reforça “Não tou vendendo, não, senhor”. Nega uma, duas, quatro vezes e continua negando. A oposição está instalada pelo propósito dos dois, ninguém cede, a corda tensionada vibra, aquelas linhas do texto esgarçam-se em meus músculos atrelando-me à batalha verbal.

As forças opostas geram conflito, não se pode vacilar, se um solta a tensão da corda o outro ganha a luta, há um movimento estabelecido entre os lances oferecidos do padrão e as recusas decididas do menino: no avanço de um o recuo do outro; nesse movimento, a corda vibra, “o texto vibra”, então “é ele [o leitor] que vibra, de corpo e alma” (Zumthor, 2000, p.63). A leitura enquanto performance é um jogo acontecido na voz, no corpo como um todo:

“a *performance* é jogo, espelho, desdobramento do ato e dos atores (...). Na forma de um jogo mais ou menos fortemente ritualizado, a voz e o gesto que o acompanham propiciam uma adesão, e são eles que convencem: as frases sucessivas debitadas pela voz entram progressivamente, no decorrer da audição, em correspondências mútuas de coesão. Mas a coerência última, que faz a obra, é um dom de corpo” (Zumthor, 2005, p. 148)

Enunciar o texto em voz e em gestos produz uma adesão, uma coesão na qual se estreitam os laços entre aquele que lê e o texto. A “coesão última”, segundo Zumthor, é dada pelo corpo, por um dom de corpo, um dom que é doação, que se entrega ao lido com a abertura dos sentidos, num “ato de presença”: “A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (Zumthor, 2000, p. 79).

O mundo não se destaca da performance, pelo contrário, ela atualiza o contato com o mundo; por meio dela, o leitor dialoga com o mundo e dela o mundo faz parte. Ou

seja, numa experiência de leitura de um texto, se há um engajamento do corpo, a performance aí acontecida, por um lado, recoloca o sujeito e o texto no mundo e, por outro, compõe com o que acontece nesse mundo. Na leitura em performance, o que está em torno, o contexto, faz parte do ato de ler e esse ato reinaugura o seu entorno, ao gerar naquele que lê mudanças, transformações.

Quando se é pescado pela trama de uma história, quase que não há como dela escapar, não se sai ileso, nem igual ao que se era antes. Em “Negócio de menino com menina”, o pai da menina, pergunta indignado: “Não vende por quê, hein? Por quê?”. A raiva do homem parece palpitar no peito da gente, repete duas vezes “por que”, interpela o menino num xeque mate. Mas o menino, numa doçura que aquele patrão desconhece, responde: “É que eu demorei a manhã todinha pra pegar ele e tou com fome e com sede, e queria ter ele mais um pouquinho. Mostrar pra mamãe.”. Deito minha cabeça sobre o livro, querendo tocar o pássaro, bico-de-lacre, e o menino.

No final da história, o pai, irritado, decide: “Viu no que dá mexer com essa gente? É tudo ignorante, filha. Vam’bora.”. O pai abre mão da compra, solta a corda tensa e o menino, como num rodopio leve, chega “pertinho da menina” e faz com ela seu negócio, um “negócio de menino com menina”.

Logo após a oferta do menino, a menina sorri e compreende. Acaba a história, o leitor desvencilha-se da narrativa, mas carrega em si aquele “peso sentido na experiência” que fez do texto.

Urdidura do fim

O tempo cronometrado dos ponteiros dos relógios, a fabricação do cotidiano na eficácia das indústrias, a onda vultosa de um uso inescrupuloso da tecnologia, a economia do descartável, a inexpressividade dos locais de morar e trabalhar, as invasões de fronteiras das guerras, a violência do jorro de informações parecem conspurcar as palavras no mundo moderno, embotando-as, tornando-as moedas de troca: “Parece que, cada vez mais, o verbo mostra-se ligado à verba” (Duarte Jr., 2001, p.86).

Ao verbo restam-lhe, por vezes, confinamentos como o de um uso quase incompreensível nas forças legais, o do poder arbitrário da política; ou ainda, de um cansativo mundo das notícias, além, dentre outros, do seu tratamento na sala de aula como conteúdos enquadrados na lousa ou nas telas de projeções multimídia, ditados na fala e cobrados em avaliações.

Em *Encantar o Mundo pela Palavra* (2008), Brandão mostra que, de um lado, só é possível ver no mundo esse “lado negro de tudo” (p.91), é inevitável ver que “estamos destruindo o mundo, o ser humano chegou ao seu limite; os jovens nunca foram tão violentos; os problemas sociais do Brasil e do mundo não têm jeito” (p.91). Esclarece entretanto, que de outro lado, como forma mesmo de escapar dessa malha soturna, de ludibriá-la, é necessário restaurar no mundo a força das palavras: “Mas tenho defendido muito o outro lado, que tem a ver com nossa urgência de encantar – ou talvez fosse melhor dizer *reencantar* – o mundo através das palavras” (p.92)

Não é justo então que as palavras sejam aplacadas, sejam tratadas como mera informação ou veículos de idéias. A língua, cerceada pelo poder que nela reside, pede para si a palavra, ela quer falar, quer ter voz. Reinvidica um outro modo, o de uma palavra que permite delírios, que se distensionam nos tempos que correm e que se desvencilha do mundo da pressa e da economia lucrativa. As palavras, como num gesto libertário e saltimbanco, querem conversar entre si, falar o que lhes dá na telha. Estão cansadas de reuniões e conversas informativas ou burocráticas: “conversar, que sempre constituiu uma atividade rotineira e prazerosa do ser humano, vem se tornando cada vez mais um ato de pouca

ocorrência para além dos limites oficiais e burocráticos onde ela se dá” (Duarte Jr., 2001, p.87). Neste breve ensaio final, as palavras, como se quisessem entrelaçar raízes múltiplas dos ensaios anteriores, ocupam este espaço e abrem-se em conversações.

Palavras em cena

Depois então de alguns “ensaios”, abrem as cortinas, aparecem em cena, numa roda de conversa, face a face, alguns corpos de palavras destacados de obras anteriormente mencionadas. Aparentemente eu escolho essas palavras ou essas obras para entrar na tessitura do texto, no entanto são elas que se oferecem, que me escolhem, tramando-me em suas teias: “O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis, de chicanas seletivas: o vocabulário, as referências, a legibilidade etc.” (Barthes, 1996, p.38). O texto lança seus tentáculos verbais, sua malha de sentidos, suas tramóias, coloca-me em suas entrelinhas e atua, toma para si o espaço cênico deste pequeno ensaio derradeiro.

No centro da roda, quem se mete é uma certa *Bagagem*⁴¹, um tanto empoeirada, meio desbotada, com ar de abandonada. Chega como quem revida, como quem reivindica seu espaço de pessoa, de corpo vivo. Nunca aceitara a condição imposta de ser largada à beira da linha. Mostra logo seu poder sacando de si um item não muito grande, até que miúdo, mas forte, de uma força de fazer brotar vida na silhueta do mundo:

HORA GRAFADA
 De noite no mato as árvores assemelhavam
 uma águia acabada de pousar,
 um anjo saudando,
 um galo perfeitinho,
 uma ave grande vista de frente.
 De noite no mato, as vivas figuras enraizadas,
 prontas a falar ou bater asas.

Irrompem-se árvores e nelas enraizam-se: uma águia, um anjo, um galo, uma ave grande. De imagens sugeridas no meio da noite, os quatro – a águia, o anjo, o galo e a ave – passam a ser “vivas figuras”, tão vivas que podem a qualquer momento falar ou voar. São figuras *a ponto de* algo, prontas para agir, iminentes.

⁴¹ PRADO, Adélia. *Bagagem*. RJ: Guanabara, 1986.

Como que protegida pela águia, saudada pelo anjo, reabordada pelo galo, encorajada pela grande ave, aquela *Bagagem* apossa-se do meio da roda ao fazer de sua matéria a composição viva do verbo. Ou seja, mostra como ela própria, *Bagagem*, guarda em si o enigma da vitalidade da linguagem, ao fazer com que aquilo que na árvore somente se assemelhava à águia, ao anjo, ao galo, à ave transforme-se, através da “Hora grafada”, em corpos vivos ou corpos de palavras, habilitados “a falar ou bater asas”.

Outra árvore então intervém na roda e compõe com essa cena: uma árvore já enunciada, não aquela árvore-arvorinha animada em “Anímico”⁴², mas uma outra, uma árvore em uma *Rua de Mão Única*⁴³:

“A árvore e a linguagem. Subi um talude e deitei-me sob uma árvore. Era um choupo ou um amieiro. Por que não retive sua espécie? Porque, de súbito, enquanto olhava a folhagem e seguia seu movimento, a linguagem em mim foi de tal modo arrebatada pela árvore que as duas, ainda mais uma vez, consumaram em minha presença um antiquíssimo enlace. Os ramos, e com eles a copa, balançavam-se pensativos ou dobravam-se renunciantes; os galhos mostravam-se complacentes ou arrogantes; a folhagem eriçava-se contra uma rude corrente de ar, estremecendo diante dela ou lhe fazendo frente; o tronco dispunha de um bom pedaço de solo sobre o qual se assentar; e uma folha lançava uma sombra à outra. Uma brisa tocava música de bodas, e logo a seguir, como um discurso de imagens, levou por todo o mundo os rebentos que haviam rapidamente brotado desse leitor” (Benjamin, 1995, p.264)

Enquanto se olha a paisagem, a linguagem é apossada pela árvore de tal forma que as duas se enlaçam. Nesse enlace, a árvore é animada, os seus ramos balançam “pensativos” ou dobram-se “renunciantes”, movidos pelas ondulações de sonoridades nasais e sibilantes do fragmento: “balançavam-se pensativos ou dobravam-se renunciantes”. Os galhos ora mostram-se “complacentes”, ora “arrogantes”. O ritmo e os sons da escritura desse trecho (saltados de letras como o “s”, o “ç”, o “m”, o “n”, os “rr”) parecem arrancados do vento ora ressaltando sua sonoridade ora ressaltando seu movimento.

A árvore não é um objeto que, com a passagem do vento, move-se. Ela é percebida em uma golfada de vitalidade, no veio da linguagem. Toda aquela paisagem

⁴² Poema de *Bagagem* citado no primeiro ensaio (Prado, 1986, p.76).

⁴³ Essa árvore faz parte de um trecho da obra *Rua de Mão Única* de Benjamin (1995) citado no terceiro ensaio.

produz um “discurso de imagens”, no qual há um jogo de movimentos, um jogo de corpos, uma dança acontecida, por exemplo, entre a corrente de ar e a folhagem: esta última eriça-se “contra uma rude corrente de ar” e também estremece diante dela, ou então, de outro modo, enfrenta aquela rudez do vento “lhe fazendo frente”. Esse “discurso de imagens” reverbera no mundo na materialidade das palavras daquele leitor da movência da árvore.

A linguagem não é um instrumento para comunicar a árvore. Ela é parte da árvore, as duas têm um “antiquíssimo enlace”. O encontro da árvore com a linguagem provoca rebentos. Essa experiência de encontro com a árvore convoca a força das palavras e faz do narrador um leitor, ou seja, o narrador lê aquela árvore; e ele a lê porque a atravessa, deixa-se roçar por ela na materialidade sensorial do verbo.

Essa relação entre leitura, palavra e experiência faz com que um fragmento do artigo “Notas sobre a experiência e saber da experiência” de Larrosa (2002), parcialmente citado no terceiro ensaio, interceda naquela roda de conversas e esparrame nela suas idéias de que a palavra tem em si uma força própria, pois ela transforma o sujeito:

“Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco (...). O homem é um vivente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra como uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, se dá em palavras, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra” (p.21)

A palavra “palavra(s)”, repetida diversas vezes, sobressai no trecho acima, ela tece esse texto, costura-o, dá a ele uma forma, uma urdidura. O ser humano até pode ter a ilusão de que tem as palavras a seu serviço, “como uma faculdade”, mas elas também o contêm, retêm esse homem, contorcem-no, na medida em que o formam, ou mesmo deformam-no; elas esgarçam sensações ou entorpecem-nas, a depender do uso que ele faça delas. O texto acima pede licença para completar o que dizia: “Por isso, atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas (...) meros palavrórios” (Larrosa, 2002, p.21).

Dessa forma, a palavra não pode ser compreendida somente como lugar de transmissão de informação, ela não é senão território de trânsito de experiências. O sujeito

que trata a linguagem como uma serva é um sujeito que pensa que pode conformar o mundo em seu pensamento, um sujeito do estímulo, “da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita” (Larrosa, 2002, p.23). Esse sujeito procura atualizar-se constantemente, em busca de um saber onipotente, querendo sempre o que não é, o que ainda não sabe, ele não pode parar, é um sujeito pró-ativo, hiperativo, “sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo” (p. 24).

Para esse sujeito da informação, a possibilidade da experiência fica cada vez mais rara, já que lhe é quase impossível parar, reparar no que lhe passa, no que lhe acontece. Para que o sujeito da informação dê espaço para o que nele é experiência, é necessário um pouco menos de pressa, abrir-se a uma espécie de passividade, uma passividade que padece, que também é “pasi6n”, na qual o sujeito se deixa tocar, interpelado pelo outro, permite-se vacilar, tombar, enfraquecer, experimentar uma fragilidade como aquela de quem “n6o possui o objeto amado, mas 6 possuído por ele” (p.26).

Tomar a palavra desse ponto de vista 6 tamb6m aceitar ser por ela derrubado, cerceado. Essa aceita66o de um cerceamento provocado pela l6ngua 6 algo anterior ao jogo que com ela estabelece a *Aula* (Barthes, 1989). Seria poss6vel logo imaginar a *Aula* entrando indignada na roda, ao imaginar o sujeito sendo submetido ao poder da l6ngua, j6 que nessa *Aula* justamente o que se quer 6 escapar, soltar-se dessa armadura de que a l6ngua 6 feita. Mas aquele artigo (Larrosa, 2002) ressalva ainda que ser derrubado pela l6ngua, curvar-se a ela 6 uma maneira de ludibri6-la, 6 uma forma de esquivar-se de sua estrutura autorit6ria. As palavras que ferem por vezes deixam marcas que provocam caminhos imprevis6s. 6, portanto, na imprevisibilidade que tanto a *Aula* (Barthes, 1989) quanto “Notas sobre a experi6ncia e o saber da experi6ncia” (Larrosa, 2002) parecem reverberar juntos.

O que na concep66o da rela66o sujeito-l6ngua seria aparentemente oposto entre esses dois textos – em um a l6ngua seria cerceadora e para outro ela seria objeto de paix6o – acaba convergindo para um mesmo ponto ou para uma mesma estrat6gia: a da imprevisibilidade. Na experi6ncia, o sujeito, para ser tocado pela l6ngua, abre-se ao imprevis6vel, ao que lhe escapa (Larrosa, 2002); em *Aula* (Barthes, 1989), o texto liter6rio

toca o sujeito pela astúcia do imprevisível, ao propor deslocamentos inusitados na língua, um jogo de corpo, uma batalha entre línguas no interior da língua. O que interessa, portanto, é o encontro fortuito, a zona de contato entre a língua – pervertida – do texto e a língua – apaixonada – do sujeito. Repito: uma batalha entre línguas no interior da língua.

Batalhas de línguas é o que ocorre em um tipo de beijo que inesperadamente naquele circuito de conversações introduz de forma descritiva *Kama Sutra* (Vatsyayana, 2007): “se um dos amantes tocar os dentes, a língua ou o palato do outro com a sua língua, isso é chamado de ‘batalha da língua’” (p.70). Aliás a batalha, o ludibriar é sempre algo presente nos ensinamentos daquele *Kama Sutra*. Ainda ao discorrer sobre os diversos tipos de beijo, relembra um modo de beijar (já enunciado no segundo ensaio): aquele beijo em que os dois amantes apostam quem beijaria primeiro o outro. Se o homem ganha duas vezes, a mulher não renuncia à batalha, pelo contrário, ela se mostra vencida, tombada, estrategicamente, até que despista o amante, apoderando-se de seu lábio inferior. Sugere-se que esse beijo seja comemorado de forma eriçada pela mulher: “e então deve rir, produzindo um som alto, zombar dele, dançar ao seu redor e dizer o que lhe vier à cabeça em tom de brincadeira, movendo as sobancelhas e revirando os olhos” (Vatsyayana, 2007, p.70).

Ao imaginar aquela mulher agindo de maneira faceira, espevitada, a tal *Bagagem* já sentindo-se meio de lado, com risco de ser esquecida, nem sequer espera qualquer comentário e já solta de seus compartimentos internos um poema espevitado, ou melhor, um poema em que a palavra dita de forma espevitada, transforma o sujeito:

VEROSSÍMIL
 Antigamente, em maio, eu virava anjo.
 A mãe me punha o vestido, as asas,
 me enalcava a coroa na cabeça e encomendava:
 “Canta alto, espevita as palavras bem.”
 Eu levantava vôo rua acima.

A encomenda da mãe, feita de palavras – “Canta alto, espevita as palavras bem” – permitia que aquela menina “levantasse vôo rua acima”. As palavras, espevitadas, entoadas alto, numa cantoria, tirava aqueles pés do chão, possibilitava um vôo “rua acima”, vôo bem mais difícil, vale ressaltar, do que se fosse rua abaixo. Ao ser enunciada de forma

“espevitada”, a palavra aticava as asas, permitindo a sensação do vôo. O verbo reverberado na voz dá volteios naquela cena, transfigurando-a, dá asas à menina.

Nessas alturas, uma outra obra destaca-se do quarto ensaio, dá um giro no ar e cai no centro da roda, pedindo licença àquela *Bagagem*. Abre-se em seu capítulo inicial, convocando a “Presença da voz” (Zumthor, 1997). Afirma que as palavras cantadas pela menina acima permitiram aquele vôo, porque, nem tanto a palavra, mas antes a voz é “alegria de emanção” (p.13), na medida em que ela atualiza o que está sendo enunciado e também ativa no homem algo dos começos, dos primórdios:

“Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos” (p.12)

A voz seria então como uma marca corporal, uma tatuagem de sentidos, que, a cada vez que se torna presente, recupera em si toda uma vocalidade viva de “uma herança cultural transmitida (e traída)” (p.12). Essa vocalidade evocada reverbera no sujeito uma espécie de vibração comum, coletiva que permite que se sinta que não se está só, pois o sopro da voz faz cantar a matéria: “Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença (...), ressonância infinita que faz cantar toda matéria” (p.11).

Como numa cantoria escuta-se em reminiscência, naquela roda de diálogos, um som de uma voz que se repete cadencialmente: “fort-da”, “fort-da” (“para lá – para cá”)⁴⁴. O carretel de linha aparece em cena saído do segundo ensaio e depois desaparece. Aparece com o som da voz “para lá”... e some com aquele outro “para cá”. “O jogo era repetido, incansavelmente, todas as vezes em que a mãe saía” (Sperber, 2002, p.264). Aquele jogo de voz e carretel de linha, realizado na ausência da mãe, não somente substitui ou recompensa a sua falta, mas permite a abertura de outras presenças. A voz da criança imbui-se da nervura da arquetipal voz humana, a criança conecta-se ali, na sua vocalidade encenada,

⁴⁴ Trata-se da cena do jogo “fort-da” de uma criança na ausência materna estudado por Freud e evocado por Suzi Frankl Sperber (em artigo publicado na Revista Remate de Males em 2002) em sua formulação da noção de “pulsão de ficção”, apontada no final do segundo ensaio deste trabalho.

com laços primordiais, com algo fundante da experiência humana: sua pulsão de ficção. E essa pulsão acontece na voz como a voz acontece no corpo todo. A voz recobra o corpo e faz daquele jogo – “fort-da”, “pra lá-pra cá” – uma performance. Toda aquela cena, envolvendo a não-presença da mãe, o carretel e sua linha móvel, e a voz da criança mostra-se espaço de improvisação, de fabricação de sentidos. A ausência da mãe não significa necessariamente uma falta, mas talvez um espaço possível de criação, uma abertura à pulsão de ficção. A criança dança uma ausência transmutada em seu próprio corpo, através da voz e dos gestos, em sonoridades e ritmos.

Outras vocalidades instalam-se naquele espaço de conversações: o “grão da voz” em *O Prazer do Texto* (Barthes, 1993) entrelaçado pela “voz poética” em *Performance, Recepção, Leitura* (Zumthor, 2000). De forma similar ao modo que aquela criança, na sua voz, abre-se à pulsão de ficção, transformando uma ausência em matéria de performance; o leitor, ao colocar em sua voz o texto de um outro ausente – o autor –, acede a essa instância de pulsão de ficção, reverberando em si traços de um percurso de palavras delineado pelo outro: “Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e espírito o percurso traçado pela voz do poeta” (Zumthor, 2000, p.102).

O que interessa na leitura vocalizada não é estritamente perseguir as pistas dadas pelo autor no texto ou pelo próprio texto, mas traçar a escritura no grão da voz, “um misto erótico de timbre e linguagem” (Barthes, 1993, p.86), fazê-la ressoar na garganta, dar-lhe pele, ouvidos, língua, articulações:

“a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofania da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem” (p.86)

A “escritura em voz alta” investe na corporeidade da palavra, no que essa palavra estabelece de contato com o corpo daquele que a lê em sua voz. A premência da voz e da escritura é a de um tatear: as vogais e consoantes provocando ressonâncias nos órgãos do corpo, instaurando ritmos, e, de outro modo, uma garganta dando voz ao texto,

uma língua lambendo as palavras, uma “linguagem atapetada de pele”. Por um lado, o corpo de quem lê dá corpo à palavra, ou seja, é a pele que atapeta o verbo; por outro lado, o corpo desse verbo inaugura corporeidades no leitor, permite que a voz leitora, ao ser enunciada em palavras, recupere todo seu corpo; possibilita que o leitor – através das palavras lidas – tome um novo contato com seu próprio corpo, suas articulações. Nesse fragmento d’*O Prazer do Texto*, no trecho “articulação do corpo, da língua”, língua e corpo estão unidos pela articulação: a língua articula o corpo e o corpo articula a língua. A articulação – da língua, da boca, dos quadris, joelhos, pés, entre outros – acontece através do ponto de contato ou através dos apoios.

Dois pés em *Dança* (Vianna, 2005) entram agora no centro do círculo de conversações. Apóiam-se nas bordas de fora, nas bordas de dentro, revezam-nas, arrastam-se inteiros pelo chão como se pintassem o solo com rastros visíveis... “Horas observando os pés. Os meus e os dos outros. As marcas que deixavam na areia ou no cimento, quando saíam da piscina” (Vianna, 2005, p.23). O vento apaga a marca na areia e seca a marca no cimento, no entanto nos pés a memória daqueles lugares caminha por locais imprevisíveis. Quando há *A Escuta do Corpo* (Miller, 2007), ou seja, quando o corpo percebe que toca o chão, tocando também a si mesmo, acendem-se memórias, recobram-se os sentidos, o que lhe configura presença: “iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma *presença*: o estar presente aqui e agora” (p.59).

Os pontos de contato devolvem o corpo ao sujeito. Do apoio dos pés no chão, renascem pernas, quadris, bacia, coluna, costelas, braços, cabeça, olhos, ouvidos, boca, língua. Esse contato com o solo reacende a percepção corporal, torna vivo o corpo no mundo: “À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior” (Vianna, 2005, p. 93/94).

Ainda que por vezes possa se imaginar que as mãos sejam o lugar do tato, tal noção é limitada. N’ *A Escuta do Corpo* (Miller, 2007), o tato acontece no corpo todo: “as sensações de contato e de pressão não se reduzem às mãos, mas sim ao corpo todo, despertando a pele do corpo todo” (p. 60). Um corpo sentado numa cadeira com um livro

aberto nas mãos está transpassado por sensações de contato: sensações de calor ou de frio pelo ar que o envolve, a textura da cadeira que toca a pele, os braços e as mãos que sustentam as páginas, a capa que desliza nos dedos, os olhos que perscrutam a página, as letras que pulam para dentro da visão, provocando ritmos, fissuras, arrepios, torpor, cansaço, otimismo, vazios, plenitudes, delírios, rejeições.

São diversas as sensações, não se pode circunscrevê-las, o corpo, em *Performance, Recepção, Leitura* (Zumthor, 2000) não é redutível a um sistema fisiológico, não é ordenável ou classificável: “o corpo tem alguma coisa de indomável, de inapreensível. Não há ciência do corpo; há a biologia, a anatomia e o resto, conjunto virtualmente infinito, mas não uma ciência do corpo como tal; ainda menos metafísica do corpo” (p.93).

A leitura do ponto de vista do corpo, desse corpo arredio à metafísica, a uma ciência exata, é uma leitura de risco, que não pode ser apreendida ou domada. A *Aula* (Barthes, 1989) explicita também uma relação texto-corpo (colocada no segundo ensaio) que não pode ser limitada ao que no texto é “seu funcionamento gramatical”, nem ao “corpo dos anatomistas e dos fisiologistas” (p.25). Nesse olhar, importa muito o fato de que “meu corpo não tem as mesmas idéias que eu” (p.26). O corpo escapa ao sujeito e é nesse escape que ele encontra o texto de forma provocativa. Entre o corpo e o texto acontece uma relação erótica, carnal: a textura da palavra no corpo provoca o leitor e o leitor inscreve no texto suas marcas sensoriais. As dissonâncias entre um e outro são espaços de provocações, de transformações, de metamorfose.

Tal palavra – “metamorfose” – entra sorrateira pela *Bagagem*, estremece-a, fazendo com que dela salte o poema:

METAMORFOSE

“Foi assim que meu pai me disse uma vez:
você anda feito cavalo velho, procurando grotas.”

As cigarras atrelavam as patas nos troncos
e zuniam com decisão os seus chiados.
As árvores cantavam no quintal,
refolhadas de novíssimo verde.
Arregacei as narinas e fui pastar
com minha cabeça minúscula.

O que mais quente e amarelo pode ser,
era o sol, um dia de pura luz.
Mugi entre as vacas, antediluviana,
sei de moitas, água que achei e bebi.
Na volta sacudi pescoço e rabo.
Só dois sinais restaram:
um modo guloso de cheirar os verdes;
um modo de pisar, só casco e pedras.

A voz do pai – “você anda feito cavalo velho, procurando grota” – trota na memória dos pés do sujeito poético enfeitando todo o poema. Primeiramente, mostram-se as cigarras (como aquelas de “Módulo de Verão” anunciadas no primeiro ensaio) zunindo “com decisão”. A esse canto esguichado da cigarra junta-se o canto das árvores. Através dos quatro primeiros versos, instala-se uma espécie de natureza primordial. À medida que o poema acontece, o sujeito poético parece misturar-se a essa natureza, ser tomado, transfigurado por ela. Não é possível identificar a todo o tempo no poema a forma ou o corpo desse sujeito, ele se transforma em meio às palavras. Ora assemelha-se a uma vaca, ao mugir entre outras vacas; ora assemelha-se a um cavalo pelo seu modo de pisar, “só casco e pedras”.

É fundamental, nesse poema, essa dificuldade de identificar que corpo é o do sujeito poético. Essa dimensão inapreensível é própria da metamorfose, título do poema. O que interessa, portanto, não é descobrir que ser é aquele, mas por onde ele passa, o que ele faz, seu modo de viver. Esse poema quase narrativa começa com algo sendo visto e ouvido, as cigarras no tronco, seus zunidos, as árvores no quintal e seus cantos. Esse ser poético conta-nos o vivido, revela que arregaça suas narinas e vai pastar, que o sol é do mais quente e do mais amarelo, era “um dia de pura luz”. Mugi entre as vacas, passou por moitas, bebeu água. E então voltou. Nessa volta, sacudi “pescoço e rabo”. Desse episódio só restaram dois sinais, dois modos de agir: a maneira de cheirar e a maneira de pisar.

O poema não explicita o momento da ida, somente o da volta. Eu, leitora, sou colocada nele entre a voz do pai e a presença e o som das cigarras. Transito na pele das palavras, entro nas suas entrelinhas e vejo um sujeito na penumbra da sombra das árvores voltando para um lugar cujo sentido era oposto ao meu, suas pegadas não pareciam mais ser de cascos. Perco seu rastro, sinto ainda minhas narinas suarem, meus olhos ofuscados pela luz, meu corpo sacudindo-se todo até se desprezarem daquelas palavras. Sacudo-me de

todas, de todas aquelas palavras de antes. Aquela “pura luz” apaga-se, findam-se todos os ensaios.

Restam-me ainda alguns sinais: o modo dos dedos roçarem-se nas teclas, a escritura me fazendo levantar a cabeça, a mão no queixo, as pernas cruzadas, um caderno sobre as pernas, perto do púbis, meus olhos no texto na tela, palavras pulando para dentro do espelho do olhar, convocando outras palavras, mãos que alcançam livros que me exigem em si, pedaços deles que entram pela tela e provocam em mim palavras. Dou-lhes um giro de sentidos. A dança da despedida, palavras acenando, uma respiração longa estirando os músculos de dentro, os dedos pausam-se sobre as teclas e então o silêncio da chegada de um ponto final.

Bibliografia

- ALVES, Rubem & BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Encantar o Mundo pela Palavra*. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34., 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond. “Mundo Grande”. *Sentimento do Mundo*. RJ: Record, 1999.
- ÂNGELO, Ivan. “Negócio de menino com menina”. *O Ladrão de Sonhos e Outras Histórias*. SP: Ática, 1994.
- BARROS, Manoel de. *O Livro das Ignorãças*. RJ; Record, 2000.
- BARTHES, Roland. *Aula*. SP: Cultrix, 1989.
- _____. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsbug. SP: Perspectiva, 1993.
- _____. *El Placer del Texto y Lección Inaugural*. Trad. Nicolás Rosa (El Placer del Texto) y Oscar Terán (Lección Inaugural). México, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- BENJAMIM, Walter. “O Narrador: considerações sobre a obra de NiKolai Leskov”. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. SP: Brasiliense, 1994.
- _____. “Experiência e pobreza” in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. SP: Brasiliense, 1994.
- _____. *Rua de Mão Única*. SP: Brasiliense, 1995.
- BOSI, Alfredo (org.). *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BRASIL. MEC. Semtec. Princípios e critérios de avaliação de livros didáticos destinados ao ensino médio. Área: Língua Portuguesa. Brasília: MEC, 2004.
- Cadernos de Literatura Brasileira – Adélia Prado*. SP: Instituto Moreira Salles, no.9, 2000.
- DUARTE JR., João-Francisco. *O Sentido dos Sentidos – a educação (do) sensível*. Curitiba, PR: Criar Edições, 2001.

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano, a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FREDERICO, Enid Yatsuda & OSAKABE, Haqira. “Literatura”. In *Orientações Curriculares do Ensino Médio*. Brasília: MEC/SEB/DPPEM, 2004.
- LARROSA, Jorge. “Algunas notas sobre la experiencia y sus lenguajes”. (Conferencia dictada en un seminario organizado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de Argentina, Buenos Aires, mimeo, 2003.
- _____. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, número 19, Jan/FevMar/Abr, 2002.
- _____. “Una lengua para la conversación” Larrosa, J & Skliar, C (eds.). *Entre Pedagogía y Literatura*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005b.
- _____. Experiencia (y alteridad) en educación. Flacso Argentina, Buenos Aires, 2005a. http://www.flacso.org.ar/formacion_posgrados_contenidos.php. Acesso em jan de 2008.
- LOPES, Sara. *Anotações sobre a Voz e a Palavra em sua Função Poética*. 2004. 102 p. Livre-docência. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- MASSCHELEIN, Jan. E-ducuar la mirada: la necesidad de una pedagogía pobre En: *Educuar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, 2006. p. 295-310.
- MÈLICH, Joan-Carles. “La persistencia de la metamorfosis” En *Transformaciones: Tres ensayos de filosofía de la educación*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “O Espaço”, “O corpo”. *Fenomenologia da Percepção*. SP: Martins Fontes, 1999.
- MILLER, Jussara. *A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. SP: Summus, 2007.
- MONTAIGNE. “De la experiencia” En *Ensayos*. Barcelona: Oceano, 1999.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *O inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de terra sônambula, de Mia Couto*. 2007. Tese (Doutorado em

- Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- MORAES, Vinícius de. *Poesia Completa e Prosa*. SP: Nova Aguilar, 1986.
- MOREY, Miguel. “Kantspromenade: invitación a la lectura de Walter Benjamin”. Disponível em www.lacentral.com/wlc.html?wlc=14. Acesso em: Junho de 2007.
- OSAKABE, Haqira. “O corpo da poesia: a linguagem dos sentidos e da experiência”. in *Remate de Males*. Campinas, SP: Depto. De Teoria Literária IEL/UNICAMP, no.22, 2002.
- _____. “Porque a rosa é mística: uma leitura da poesia de Adélia Prado”. *Revista de Critica Latinoamericana*, ano XXIV, no. 47. Lima-Berkeley, 1998.
- _____. Poesia e indiferença. In: *Leituras literárias: discursos transitivos /* Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino, Zélia Versiani (orgs.) Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005.
- OVIDIO. *Arte de Amar*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1980.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. SP: Nova Fronteira, 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de Casa” in Barthes, Roland. *Aula*. SP: Cultrix, 1989.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. RJ: Guanabara, 1986.
- _____. *Poesia Reunida*. SP: Edições Siciliano, 1991.
- RANGEL, Egon de Oliveira. “Literatura e livro didático no ensino médio: caminhos e ciladas na formação do leitor”. In: *Leituras literárias: discursos transitivos /* Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino, Zélia Versiani (orgs.) Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. SP: Iluminuras, 1999.
- SPERBER, Suzi Frankl. “Adélia Prado: a poesia como ascese”. outubro -in Lusorama. *Zeitschrift für Lusitanistik* nº 31. Anno XII. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe Universität - Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, 1996: pp. 38-50.

- _____. “Efabulação e pulsão de ficção” in *Remate de Males*. Campinas, SP: Depto. De Teoria Literária IEL/UNICAMP, no.22, 2002.
- VATSYAYANA, M. “Del abrazo”. “Del beso” En *Kama Sutra*. Tradu. Francisco Gironella. Barcelona: A.T.E., 1973.
- _____. *Kama Sutra*. Traduzido do sânscrito com introdução e observações de Sir Richard Burton; tradução de Luciane Aquino. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- VIANNA, Klauss. *A Dança*. (em colaboração com Marco Antonio de Carvalho). SP: Summus, 2005.
- ZILBERMAN, Regina & Silva, Ezequiel Teodoro da. *Literatura e Pedagogia: ponto e contraponto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. “Presença da voz” In *Introdução à Poesia Oral*. SP: Hucitec, 1997.
- _____. *Escritura e Nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. SP: EDUC, 2000.