

*Performance, recepção, leitura* é um gesto de radicalidade e paixão. O diálogo com diversas correntes teóricas (antropologia, sociologia, história, filosofia, lingüística, teoria literária) propõe uma visada crítica: o vínculo entre performance e leitura coloca o leitor como ponto de partida do encontro com a voz poética. O corpo adquire estatuto privilegiado.

Chega-se ao coração do texto poético e do homem num corpo-a-corpo com o tempo. Temos aqui os ecos do fascínio do autor com os cantores de rua da Paris de sua infância (marco zero de sua visão de performance), a preocupação com questões atuais, o medievalista consagrado que questiona duramente seu ofício, no esforço de fecundar a história com a poesia.

Tradução JERUSA PIRES FERREIRA e SUELY FENERICH

BSP

LIV



014117

808

293p

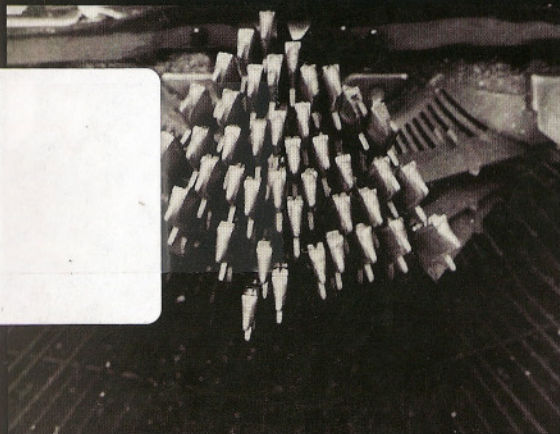
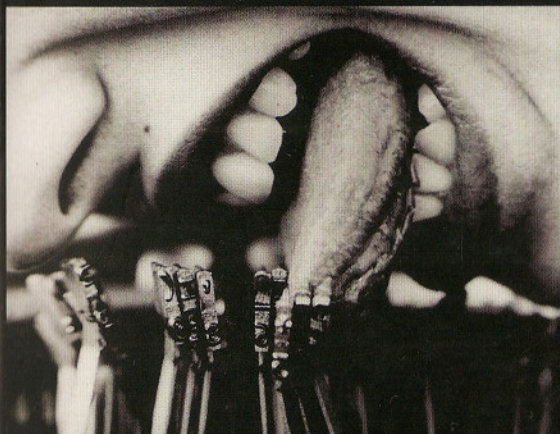
2. ed. rev. ampl.



9 788575 035917

PAUL ZUMTHOR

*Performance, recepção, leitura*



# Performance, recepção, leitura

PAUL ZUMTHOR

Tombos 14117  
cod: 13930

802  
1937

Tradução  
JERUSA PIRES FERREIRA  
e SUELY FENERICH

Performance,  
recepção,  
leitura

PAUL ZUMTHOR

COSACNAIFY

SUMÁRIO

	PREFÁCIO	
	Da palavra e do escrito	9
I.	PERFORMANCE, RECEPÇÃO, LEITURA	21
	Em torno da idéia de performance	27
	Performance e recepção	45
	Performance e leitura	61
	O empenho do corpo	75
II.	A IMAGINAÇÃO CRÍTICA	91
	Notas	113
	Bibliografia	117
	Índice onomástico	121
	Sobre o autor	123
	Nota da tradução	125

PRIMEIRA QUESTÃO:

*aspecto interdisciplinar de seus trabalhos sobre a voz*

A pesquisa que venho desenvolvendo há uma dezena de anos e de que a *Introdução à poesia oral* significou o primeiro resultado, situa-se de fato num cruzamento interdisciplinar. Eu o compreendi desde o início e aceitei o risco que isso comporta: o de trabalhar em setores em que minha competência é limitada (como a etnologia), de segunda mão. Dediquei bastante tempo para me iniciar em disciplinas que muitas vezes me eram estranhas, como, por exemplo, a acústica. É fato que a voz é hoje objeto de estudo para numerosas ciências, ainda dispersas: a medicina (pensemos nos trabalhos do Dr. Tomatis), a psicanálise (já há uma extensa bibliografia sobre o tema), a mitologia comparada (de maneira ainda muito parcial), a fonética (um belo livro de Fonagy surgiu há alguns anos) e, indiretamente,

\* Resposta a um questionário da revista italiana *Linea d'Ombra*, 1986.

mas com grande pertinência, a lingüística, em muitos de seus desenvolvimentos pós-estruturalistas, a pragmática, a análise do discurso, a teoria da enunciação. Foi, aliás, pela lingüística que comecei minha pesquisa. Acrescente-se, quanto ao semiológico, tudo que concerne às formas de comunicação interpessoal; enfim, a sociologia das culturas populares (em autores como Ginzburg ou Burke) bem como a história das tradições orais.

Pode-se notar que essas diversas ciências não tiveram por objeto a própria voz, mas a palavra oral. Muitas vezes foi preciso modificar ou ampliar a perspectiva. O que muito me ajudou nisto foi o fato de que o interesse pela voz ultrapassa o domínio científico: basta ver a grande quantidade de números especiais em revistas (em particular na França e nos Estados Unidos) consagrados à voz, a partir de 1980. Além disso, não se ignora o movimento que, desde o início do século xx, compele os poetas a realizarem vocalmente sua poesia. Foram as diversas formas de poesia sonora que, inicialmente, levaram-me ao estudo “científico” da voz.

Esta palavra (talvez abusiva), “científica”, nos remete à questão da constituição de uma ciência global da voz. Global: de fato, a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade.

Poderíamos, é verdade, nos exprimir nos mesmos termos a propósito da *língua* como tal. Intencionalmente, operei

um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função lingüística.

Segundo desvio: depois de ter inventariado os dados gerais do problema da voz e da palavra, concentrei minhas preocupações nas formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal, e interroguei-me sobre a palavra e a voz “poética”: sobre seus usos possuindo uma finalidade interna e uma formalização adequada a essa finalidade.

Essa estratégia coloca em termos particulares a questão metodológica da análise e da síntese. Gostaria, neste ponto, de remeter a meu livro, *Parler du Moyen Âge*. Ele se dedica, decerto, principalmente às pesquisas históricas: mas creio poder daí extrapolar o pensamento principal. Mais do que opor análise e síntese, erudição e interpretação, tendo a propor uma alternância do particular e do universal (ou pelo menos do geral), mas com esta importante reserva: a de que o ponto de vista inicial que faz deslanchar o processo de confirmação, e, se aí couber, o de prova, é da ordem da percepção *poética* e não da dedução. Esse é um ponto capital de importância epistemológica.

#### SEGUNDA QUESTÃO:

*como definiria suas pesquisas em relação aos estudos literários?*

Acabo de falar da necessidade de uma ultrapassagem (com toda prudência) das disciplinas particulares, tendo em vista uma apreensão mais global do objeto. Da mesma perspec-

tiva, parece-me necessário quebrar também o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos, e, no caso da poesia, grafocêntricos.

Foi a propósito da Idade Média que se colocou para mim a questão da vocalidade. Os medievalistas dos anos 1960 e 1970 gostavam de polemizar sobre isto para saber se, e em que medida, a poesia medieval tinha sido objeto das tradições orais. Era um ponto válido de informação, mas que em nada alcançava o essencial, isto é, o efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos. Era preciso então se concentrar na natureza, no sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares... para voltar em seguida a eles e re-historicizar, re-espacializar, se assim posso dizer, as modalidades diversas de sua manifestação.

Nessa tarefa de desalienação crítica, o que tenho de eliminar logo é o *preconceito literário*. A noção de "literatura" é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da idéia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas.

Foi dessa perspectiva que me coloquei o problema da *poesia vocal* (insisto no adjetivo) e afastei os pressupostos ligados à expressão, infelizmente freqüente, "literatura oral".

#### TERCEIRA QUESTÃO:

*a oposição entre palavra oral e escrita constitui uma simples antítese retórica ou se refere a diferenças irreduzíveis?*

Parece-me, hoje, evidente que a dicotomia oral/escrito, proposta por McLuhan há quarenta anos, e, depois, de forma mais sutil por Walter Ong, nos anos 1970, não pode ser mantida rigorosamente como tal. No que concerne à minha posição pessoal, vou fazer comentários de uma outra ordem, mas ambas se conjugam, porque a primeira designa a base subjetiva da segunda.

Embora eu seja um homem da escrita por profissão (e em certa medida sinto-me e quero-me um escritor), sempre experimentei um interesse afetoso, e, às vezes, uma paixão pela voz humana, ou mais, *pelos vozes*, porque elas são por natureza particulares e concretas. Na conclusão do meu *Introdução à poesia oral* deixei-me levar por uma espécie de confiança sobre esse ponto, mas o livro inteiro, quase sem que eu o tenha pretendido, deixa-se explicar por suas últimas páginas, presentes nas entrelinhas desde o começo. Sem dúvida, o leitor aí percebe, subjacente, como a nostalgia de um calor e de uma liberdade que são as de uma infância (quase) perdida, de uma história (quase) passada.

Não sou absolutamente ingênuo quanto a esse sentimento, mas estou persuadido de que tais disposições interiores não podem ser rechaçadas sem prejudicar (contrariamente ao preconceito positivista) o funcionamento da inteligência crítica.

Professei sempre a opinião de que, nas ciências humanas (qualquer que seja o objeto de estudo), a maior parte dos fatos

se situa ao longo de uma escala que leva de um termo extremo a um outro. Por vezes, esses termos extremos têm apenas uma existência teórica, no entanto, importa defini-los bem claramente, um após o outro, porque é a única maneira de alertar as pessoas sobre os fatos que medeiam, tendo em conta sua especificidade.

Dito isto, nada mais é estranho ao meu temperamento e à minha prática do que o uso de oposições nitidamente demarcadas.

#### QUARTA QUESTÃO:

##### *impacto dos meios sobre a vocalidade*

Os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais são comparáveis à escrita por três de seus aspectos:

1. abolem a presença de quem traz a voz;
2. mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;
3. pela seqüência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *media* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto.

Por sua vez, esses mesmos *media* diferem da escrita por um traço capital: o que eles transmitem é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser *lido* propriamente, isto é, decifrado visualmente como um conjun-

to de signos codificados da linguagem. É então possível (e essa opinião é a mais comum) ver nos meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz, e ainda mais do que a voz, porque com o filme ou tevê vê-se uma imagem fotográfica e, talvez, ainda em breve, tenha-se a percepção do volume.

De todo modo, é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chamo sua *tactilidade*. No entanto, se me ocorre falar do retorno forçado da voz, entendo por isso uma outra coisa, que ultrapassa a tecnologia dos *media*: faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. Os signos dessa ressurgência (melhor dizer insurreição?) estão em toda parte, do desdém dos jovens pela leitura até a proliferação da canção a partir dos anos 1950, em toda a Europa e América do Norte. Tais fatos me interessam mais pelas realidades psicossociológicas latentes que eles manifestam do que por seu alcance atual.

A diferença entre os dois aspectos da mediação (a voz se faz ouvir mas se tornou abstrata) é, sem dúvida, insuperável. Não duvido que o progresso tecnológico possa camuflá-la, fazê-la ao menos não tão sensível. Mas em sua base ela evidencia a diferença biológica entre o homem e a máquina. Podemos citar, a propósito, a história exemplar do computador, substituto eletrônico da escritura, mas que, em um dia bem próximo, vai falar (as primeiras experiências já começaram): a abstração vocal será tanto maior que já não se tratará de gravação, mas de voz fabricada.

O que pensar de tudo isso em larga escala? Por princípio, esforço-me para evitar o pessimismo; mas... trata-se de prospectiva, ou seja, da leitura de uma história que ainda não se passou: mera especulação! Parece-me ao menos poder dizer isto: de todo modo, aquilo que se perde com os *media*, e assim necessariamente permanecerá, é a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão. Daí, naquele ao qual o meio se dirige (e talvez naquele mesmo cuja voz é assim transmitida), uma alienação particular, uma desencarnação, da qual ele provavelmente só se dá conta de maneira muito confusa, mas que não pode deixar de inscrever-se no inconsciente. Podemos nos perguntar a que explosões isto conduz, desde sempre e já. Necessariamente, parece-me, a voz viva tem necessidade – uma necessidade vital – de revanche, de “tomar a palavra”, como se diz. Mas essa tomada, apesar de violenta (e como seria ela, senão sob a forma do grito?), poderia realizar-se sob o aspecto de um discurso social cada vez mais psicótico, uma *esquizo-oralidade* (no sentido em que um etnólogo falou de “esquizo-cultura”).

#### QUINTA QUESTÃO:

*sua orientação parece sobretudo antropológica*

Parece-me um efeito necessário – sobretudo hoje, contando com vinte anos de dissertações sobre uma Escrita hipostasiada – adotar um ponto de vista antropológico, no sentido amplo e quase filosófico que se dá a essa palavra em alemão. A bem dizer, nem sequer temos a escolha: haverá uma antropologia da palavra humana ou nada, isto é, um jogo vão de intelectuais.

A única questão fundamental é por que e como, isto é, em razão de quais energias e graças a quais meios a “poesia” (no sentido amplo e radical pelo qual tomo esse termo, que compreende a nossa “literatura”) contribui para criar, confirmar (ou rejeitar?) o estatuto do homem como tal.

Somente a partir de tal posição de princípio é que se pode tentar particularizar a aproximação. Essa particularização se opera segundo dois eixos:

1. um relativo à modelização dos fatos “poéticos”: por exemplo, às modalidades que constituem, na cultura ocidental do século xx, o fato “literário”;

2. o outro relativo às condições temporais e espaciais.

Essa dupla particularização constitui a condição de validade de todo discurso crítico. É graças a ela que toma força uma constatação incontornável, a meu ver: não há literatura em si; nem a “literatura” nem a “poesia” são essências.

É somente por meio dessa aproximação, e para além das conseqüências que ela comporta, e dos resultados aos quais ela conduz, que se pode praticar uma concentração no próprio texto. Mas talvez, ao dizer isto, eu cometa sem querer um erro etnocêntrico! Talvez esse percurso só seja possível no estudo das tradições poéticas e literárias europeias. E não seria derri-sório no imenso domínio das poesias tradicionais da África?

Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do *texto*, em relação à *obra*, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elemen-



tos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais. 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*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. Ademais, parece-me que em uma tal direção compromete-se a crítica, há bem pouco e muito confusamente. O termo e a idéia de *performance* tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro?

I.  
PERFORMANCE, RECEPÇÃO, LEITURA

Na data em que estamos, tornou-se lugar-comum dos estudos literários computar o leitor de um texto entre os fatores constitutivos deste. O pequeno livro de síntese, recentemente publicado por S. Santerres-Sarkany, ressalta bastante esse fato.<sup>1</sup> As visadas teóricas, em sua diversidade, fazem sempre muito desigualmente justiça à sua existência concreta, à espessura das determinações particulares que lhe fundam a personalidade. O autor, sujeito produtor do texto, cai sob o fogo cruzado dos projetores; o leitor, a quem não se nega a qualidade de sujeito da recepção, fica na penumbra. A diferença não é a simples consequência de uma dissimetria quantitativa: um autor ou excepcionalmente muitos, mas sempre em número fechado; pluralidade imprevisível e virtualmente infinita de leitores. Esse fato pesa muito na prática. Mas a disparidade dos tratamentos que recebem, por um lado o autor, e, por outro, o leitor, provém também dos pressupostos inscritos na própria história de nossos estudos. Em geral (e eu me poupo de remontar ao di-

lúvio), o interesse crítico experimentado em relação ao leitor aparece inicialmente suscitado pela análise semiótica do ato de comunicação, ou pela teoria dita da recepção. Na primeira dessas perspectivas, Umberto Eco publicou, em 1979, seu *Lector in fabula*:<sup>2</sup> fazendo a Peirce, em quem se baseou, uma pequena violência, ele revelava, na oposição *significado-interpretante*, o espaço em que se estabelecem e desdobram as relações complexas entre o leitor e o texto lido, bem como as estratégias de leitura. Estas últimas tendem a modificar, em alguma medida, o objeto proposto pelo autor, porque não há homologia nem entre as competências em jogo (escrever; ler), nem no investimento, aqui e lá, das energias vivas. Em suma, batiza-se o leitor como o abstrato “destinatário” da tradição semiológica; essa passagem, de modo concreto, representa um progresso em si. Mas o que será aqui esse concreto? Em outra perspectiva, solidamente assentada na sociocrítica, Antonio Gómez-Moriana propunha, em 1985, dar um passo além da Estética da recepção alemã, integrando, sem fetichizar, quatro “instâncias do fato literário”: contexto, autor, texto, leitor.<sup>3</sup> Programa eminentemente louvável mas que, para além de um desafio, comporta as instâncias em questão, não se prestando com evidência à própria tomada epistemológica.

Convém alcançar, ao mesmo tempo, mais e menos longe. Admitamos, com a maior parte dos autores, que um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa interpretativa; tendência crescente, na medida em que diminui a função informativa ou imperativa do texto em causa. O

ideal, a partir desse postulado, seria conduzir a reflexão em uma dupla trajetória: a que nos levaria ao lugar nodal, em que o “literário” se articula na percepção e aquela em que se encontraria um homem particular, feito de carne e de sangue. De qualquer modo, essa operação comportaria o perigo de nos conduzir ao indivíduo, por via dedutiva, e de apagar aquilo que justamente o torna indivíduo: uma estatura, um peso, uma constelação original de traços físicos e psíquicos. Melhor seria inverter o movimento: partir empiricamente do que poderia ser ponto de chegada (a percepção sensorial do “literário” por um ser humano real) para poder induzir alguma proposição sobre a natureza do poético.

Gostaria aqui de esboçar simplesmente um tal percurso, interrogando-me sobre o papel do corpo na leitura e na percepção do literário.

O que entender aqui pela palavra “corpo”? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal, como o ego transcendental de Husserl! No entanto, é ele 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. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida,

pervertem nele seu impulso primeiro. 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; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, 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, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio.

#### TRÊS OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Primeira: coloco-me no ponto de vista do leitor, mais do que da *leitura*, no sentido em que esta palavra designa abstratamente uma operação. O que eu questiono é o leitor lendo, operador da ação de ler.

Segunda: o ato de leitura, em si, de modo geral, pode ser descrito como neutro: decodificação de um grafismo, tendo em vista a coleta de uma informação. Ora, em certos casos (que é preciso definir), a leitura deixa de ser unicamente decodificação e informação. Somam-se a isto e, em casos extremos, em substituição, elementos não informativos, que têm a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal. Para o leitor, esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade (literariedade). Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo.

Mais do que falar, em termos universais, da “recepção do texto poético”, remeterá, concretamente, a “um texto percebido (e recebido) como poético (literário)”.

Terceira: é evidente que não nego a existência de outros critérios de poeticidade, que têm a ver com a produção do discurso, desse discurso como tal, o texto ou o grupo social no qual ele funciona. Nesses planos intervêm fatores que designam os termos tradição, código ou (para tomar uma palavra já muito antiga, mas ainda utilizável com prudência) ideologia. Ora, esses fatos permanecem, em princípio, exteriores ao que visa a perspectiva que eu escolhi. Dessa perspectiva, parece-me indubitável – e eu tomo um exemplo extremo – que um romance da série *Arlequim*, para um adolescente apaixonado, possua uma certa poeticidade verdadeira, embora para numerosos indivíduos de nossa sociedade essa poeticidade seja impostura, ou pura e simplesmente inexistente.

Introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo, coloca tanto um problema de método como de elocução crítica. De saída, é necessário, com efeito, entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência. Na prática, no exame de uma ou outra série de fatos, vamos nós concentrar em casos extremos, para inferir uma interpretação aplicável, em diversos graus, a todos aqueles que ocupam posições medianas. Por isso, tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões *orais* da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena. Neste ponto remeto ao belo livro de I. Fonagy, *La vive voix*.<sup>1</sup> Um certo número de realidades e de valores, assim revelados, aparecem

identicamente envolvidos na prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à idéia de “performance”.

Entro nessa matéria pela evocação de uma lembrança que não apenas me é cara mas que está profundamente inscrita em mim, e permaneceu subjacente a tudo o que eu ensinei nos últimos quinze anos. Isto tem a ver com minha infância parisiense, as idas e vindas entre o subúrbio onde habitavam meus pais e o colégio do nono distrito no qual, no começo dos anos 1930, eu fazia meus estudos secundários. Nessa época, as ruas de Paris eram animadas 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 prendia, 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 parlapatices, 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 tornava

violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito de contos, de *Zielform*: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso.

Passados sessenta anos, pude compreender que, desde então, inconscientemente, não cessei de buscar o que ficou, em minha vida, daquele prazer que então senti: o que me restou no consumo (em certos momentos bulímicos) que fiz, ao longo dos anos, daquilo que chamamos “literatura”. A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”.

A palavra não é inocente, e há cinquenta anos se arrasta no uso comum: convém atacá-la de frente antes de arriscar o seu reemprego. Embora historicamente de formação francesa, ela nos vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada ao vo-

cabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros. Está fortemente marcada por sua prática. Para eles, cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a performance é sempre constitutiva da forma. Se um fato observado em performance é, por motivos práticos, transmitido, como objeto científico, por impressão ou conferência, então de maneira indireta e segunda, a forma se quebra. Neste sentido, a performance é para esses etnólogos uma noção central no estudo da comunicação oral. Isto explica, afinal, que desde o início dos anos 1950 a palavra fosse empregada pela lingüística, especialmente nos Estados Unidos. A noção pareceu indispensável a toda operação pragmática ou generativa. As regras da performance — com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público — importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance. Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma global da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele. A noção de performance e o exemplo dos folcloristas nos obrigam a reintegrar o texto no conjunto dos elementos formais, para cuja finalidade ela contribui, sem ser enquanto tal e em princípio privilegiada.

Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como

fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. Fundamento, por essenciais, essas observações sobre a definição mais explícita da performance que chegou a meu conhecimento: aquela que nos ofereceu Dell Hymes, por volta de 1973, sob o título de “Breakthrough into performance”, nos *Cadernos de Trabalho do Centro de Semiótica de Urbino*.<sup>2</sup> Da análise feita por ele retenho quatro traços.

1. “A performance”, diz ele, “refere a realização de um material tradicional conhecido como tal”. Eu traduzo: performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade.

2. A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.

3. Para Hymes, pode-se classificar em três tipos a atividade de um homem, no bojo de seu grupo cultural: *behavior*, comportamento, tudo o que é produzido por uma ação qualquer; depois *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume

aberta e funcionalmente a responsabilidade. Essas distinções recortam, em parte, constata Hymes, aquela que opera Labov a propósito do comportamento verbal dos indivíduos no interior do grupo: certos comportamentos verbais podem ser “interpretados” (tidos por culturalmente inteligíveis), outros podem ser contados. A interpretação geralmente faz par com o relato, mas se pode encontrar um sem o outro. Outros comportamentos ainda, bastante mais raros, possuem uma qualidade adicional, a “reiterabilidade”: esses comportamentos são repetíveis indefinidamente, sem serem sentidos como redundantes. Esta repetitividade não é redundante, é a da performance.

4. A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.

A partir dessas características, eu inverteo a perspectiva. A etnologia as refere aos conteúdos ou às formas de transmissão destes. Eu os tomo em relação aos hábitos receptivos. 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 de 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 quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos 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. Tal é, sem dúvida, a razão pela qual os editores literários tomam geralmente a precaução de imprimir na capa de seus produtos o gênero ao qual eles pertencem: de modo a permitir ao cliente preparar-se para o modo particular de leitura que ele requer!

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda.

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?

A razão pela qual eu fui levado por uns quinze anos a me colocar essa questão importa de alguma maneira ao sentido desta. Foi como medievalista que experimentei, por volta de 1975, a necessidade de submeter a um exame crítico a idéia



(bem difundida entre meus colegas) de *oralidade*. Foi preciso, antes de arriscar a menor definição, fazer um longo desvio pela etnologia. Assim eu tive numerosos contatos no próprio campo, em diferentes regiões do mundo, onde (por quanto tempo ainda?) se observa, de modo direto, ao abrigo das mediações mais pesadas da escrita, o funcionamento da voz poética. Daí, voltei à Idade Média. Ora, essas pesquisas – sobretudo aquelas que por acaso conduziram para mim relações pessoais com os praticantes da voz (*girots* do Burkina-Faso; *rakugoka* do Japão; repentistas brasileiros; mas também diversos cancionistas ou recitantes, na Europa e na América) – tinham-me imposto uma dupla conclusão. A primeira se fundamentava em uma constatação empírica, indefinidamente feita e refeita: é que a performance é o único modo vivo de comunicação poética. O sentido que eu dou à palavra “vivo” vai se explicar em seguida. Poderíamos, de forma mais mecanicista, dizer que é o único modo eficaz. A segunda conclusão era que a performance é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples. Aqui se está, repito, na ordem do particular. Por isso 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. Parece, desde então, extremamente provável que os elementos constituintes do núcleo estável de toda performance observável através do mundo e provavelmente dos tempos en-

contram-se na leitura poética. No que concerne à Idade Média, penso tê-lo provado. Minha hipótese de partida poderia se exprimir assim: o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo. Nos dois casos, constata-se uma implicação forte do corpo, mas essa implicação se manifesta segundo modalidades superficialmente (e em aparência) muito diferentes, definindo-se com a ajuda de um pequeno número de traços idênticos.

Pode-se inverter a proposição: ela adquire valor axiomático. Se admitimos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de “poética”, e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza.

Desejo evitar nisto a dupla armadilha que, parece-me, nos ofereceria a pragmática tal como a concebemos em geral. Interessada nas relações entre os signos e seus usuários, ela deixa de lado o instante de sua percepção; ela concentra, de chofre, sua atenção nos fatos sociais, enquanto nos é preciso partir da experiência individual e do prazer experimentado

para atingir, talvez, em fim de percurso, o ritual coletivo. A noção de performance serve aqui de parapeito. E ainda, a seu propósito, precisamos colocar uma dupla série de questões.

Qual é seu conteúdo usual ou potencial?

Que relações a performance mantém com a voz e com a escrita; como o conceito de performance se situa relativamente a uma ou a outra, e interfere em sua oposição?

Distingo quatro aspectos do problema.

Primeiro: a partir de McLuhan sabemos que a história das mentalidades e dos modos de pensar (de fato, quase tudo o que designa nossa palavra *cultura*) é determinada pela evolução dos meios e modos de comunicação. Não se ignora que a semiótica, por sua vez, tende a identificar cultura e comunicação. A problemática de McLuhan nos situa, pois, na encruzilhada central das ciências do homem. Daí, no bojo de uma espécie de ecologia cultural assim esboçada, a possibilidade de distinguir, em sincronia, mas também em diacronia, tipos, subtipos, toda uma genealogia das formas segundo as quais se adquire e transmite informação. Por isso mesmo a tese de McLuhan deve ser ampliada; verdadeira em seu princípio, ela exige ser estendida em suas aplicações. Ela não concerne apenas aos meios, neles mesmos; não aposta somente na comparação entre oralidade, escrita e informática, como dá a pensar a divisão dos capítulos do *Galáxia de Gutenberg*, mas ela deve nos permitir levar em conta as modalidades internas do meio: entendo o modo pelo qual, em um dado grupo social, a função do meio é considerada, assumida pela consciência dos indivíduos. Numerosos fatos etnológicos ou lingüísticos se explicam de modo pertinente sob

essa perspectiva. Assim, muitas línguas africanas conservaram uma fraseologia mostrando que as culturas correspondentes não elaboraram o conceito geral de palavra: uma multiplicidade de atos vocais assume funções sociais distintas umas das outras. Os Ewé, população do sul da Nigéria, que possui antigas e ricas tradições, distinguem, segundo as regiões, cinco, seis, ou nove funções diferentes, em limites bem traçados, daquilo que nós reunimos sob o nome de palavra.<sup>3</sup> Os Dogon estudados por Geneviève Calame-Griaule distinguem 48! Se aplicássemos a essas línguas e populações, de maneira simplista, o critério proposto por McLuhan no que concerne à nossa cultura (uma das menos sutis que a história tem registrado), um ewé, um dogon morreria de rir; a idéia não faria sentido algum para ele, que conhece e pratica cinco, seis, nove, 48 meios diferentes. Para nós eles são todos produzidos fisicamente pela voz; mas, no espírito das populações em questão, constituem meios de comunicação autônomos, claramente identificáveis, providos de designações próprias.<sup>4</sup> Um sistema tão elaborado constitui uma rede lançada às circunstâncias, como na esperança de daí eliminar o acaso. Uma percepção análoga (embora frustrada) dos fatos da palavra justifica mais ou menos como lastro certas taxinomias propostas pelos folcloristas. Tomo por exemplo o *Handbuch des Volksliedes*.<sup>5</sup> Seus autores distinguem o que chamam de “gêneros”, mas a definição que eles dão é a de tipos de discurso: o que de fato eles nos sugerem é que a tradição das canções folclóricas, a despeito de sua aparente homogeneidade, apresenta-nos um número elevado de oralidades – no plural. Trabalhando com uma massa de milhares de textos, eles os classificam segundo 27 tipos de

discursos que definem, é verdade, muito bizarramente; pelo menos valorizam fortemente a multiplicidade funcional ligada a uma multiplicidade de meios de comunicação. Nem a natureza dos meios nem as modalidades daquilo que os liga ao sentido são redutíveis a oposições simples.

Segundo: no uso mais geral, *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Daí certas conseqüências metodológicas para nós, quando empregamos o termo nesses casos em que a própria noção de oralidade tende a se diluir e a gestualidade parece desaparecer. Conseqüências, em parte, da natureza terminológica: procuramos nos entender sobre uma definição bem ampla do conceito, sem, no entanto, desnaturá-lo. Conseqüências de natureza comparativa, por sua vez, porque é forçoso partir do conhecido rumo ao desconhecido. O conhecido é a *performance* estudada e descrita pela etnologia; falta ver o que, dessas descrições e estudos, pode ser re-empregado, sem prejudicar a coerência do sentido, na análise de outras formas de comunicação. Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de *performance*, encontraremos sempre um elemento irredutível, a idéia da presença de um corpo. Recorrer à noção de *performance* implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de *performance* (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos

abarcam outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada. A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção 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 consciência: a energia propriamente poética. Sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral. E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje, a despeito da acumulação, em torno de nós, de “engenhocas” representando aquilo que, por antífrase, chamamos de progresso: a se reproduzir, 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.

Terceiro: a *performance* não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade (sem explorar todas as virtualidades), que me chegou muito tempo antes de pensar “*performance*”.<sup>6</sup> Remeto

ao excelente artigo de Josette Féral, publicado em 1988, na revista *Poétique*, texto de uma clareza e pertinência perfeitas. Extraio daí algumas proposições. A idéia base desse artigo é a de que o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto da “teatralidade”; o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção. Féral propõe a esse respeito uma distinção entre “teatralidade” (quando esse espaço ficcional se enquadra de maneira programada) e “espetacularidade” (quando não o faz). Permito-me citar algumas frases. No começo desse artigo o autor expõe diversas situações típicas. As duas primeiras me importam particularmente.

Você entra numa sala de teatro [escreve J. Féral] onde uma disposição cenográfica espera visivelmente o começo de uma apresentação. O ator está ausente. A peça não começou. Pode-se dizer que aí há teatralidade?

Resposta:

Uma semiotização do espaço teve lugar, o que faz com que o espectador perceba a teatralização da cena e teatralidade do lugar. Uma primeira conclusão se impõe. A presença do ator não foi necessária para registrar a teatralidade. Quanto ao espaço, ele nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí percebeu relações, uma encenação.

Outra situação, mais complexa, e mais interessante porque ambígua. Num lugar público (o artigo diz: no metrô) alguém

fuma; um outro o agride, arranca seu cigarro ou comete uma outra ação violenta. Para a multidão que enche o vagão trata-se de um acontecimento. Mas alguém nessa multidão sabe que isso é simplesmente um jogo, montado por uma associação antitabagística. Há então teatralidade? Para a multidão não. Mas para o espectador a par do plano, sim.

A teatralidade neste caso parece ter surgido do saber do espectador, desde que ele foi informado da *intenção de teatro* em sua direção. Este saber modificou seu olhar, forçando-o a ver o espetacular lá onde só havia até então o acontecimento. Ele transformou em ficção aquilo que parecia ressaltar do cotidiano, ele semiotizou o espaço, deslocou os signos que ele então pode ler diferentemente... A teatralidade aparece aqui como estando do lado do performer e de sua intenção firmada de teatro mas uma intenção cujo segredo o espectador deve partilhar.<sup>7</sup>

Tais comentários se aplicam à performance (e para além dela, à leitura). O espaço em que se inserem uma e outra é ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção de autor. A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.

A situação performancial aparece então como uma operação cognitiva, e eu diria mais precisamente fantasmática. Ela é

um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha.

Falaríamos nesse sentido de uma audição performativa. Essa situação performancial

[...] cria o espaço virtual do outro: o *espaço transicional* de que falava Winnicott. Isto é dizer que a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias. Ela não tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário.<sup>8</sup>

Assim percebida a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas. Ela partilha nisso com a poesia (e sem dúvida a poética) um traço definidor fundamental.

Quarto: utilizando o conceito de performance, o que buscamos questionar não é uma origem; é nesse engano que pesquisadores interessados nas culturas do terceiro mundo tratam-na como qualquer coisa de historicamente primitiva. A interrogação à qual induz a idéia de performance não se formula em termos relativos a uma gênese histórica. Ela concerne, em compensação, ao que chamo, como Mikel Dufrenne, o *originário*. Esse termo, na terminologia de Dufrenne (que a toma de Merleau-Ponty), refere-se à ontologia do perceptivo e designa o objeto de nossa apreensão sensível inicial e totalizante do

real, subjacente a toda diferenciação sensorial, a toda tomada de posse cognitiva de nossa parte.<sup>9</sup> A idéia, sob uma forma selvagem e um revestimento léxico inadequado, não é absolutamente nova: ela aparece, em uma obra publicada em 1949, mas acabada dez anos antes, tendo sido concebida nos anos 1920: *Prazer poético e prazer muscular*, de André Spire (reeditada em 1986). Trabalho de prático, teoricamente inadequado, pelo menos ele dá a “muscular” uma significação radical, ligando-o (antes dos efeitos de superfície) à fisiologia do ventre, das orelhas, das mãos, realidades elementares em cujo funcionamento desperta e depois se expande o poético. Em uma obra de título ambicioso, A. E. Housman, professor em Cambridge, propunha em 1933 a mesma tese: o prazer poético é orgânico; a poesia “mais física do que intelectual”.<sup>10</sup> Importam aqui menos as estruturas que os processos e as pulsões que as colocam.

Acrescento, a este propósito, uma última consideração: a da marca de nossa tradição cultural ocidental que, profundamente interiorizada, determinou até época bem recente muitos de nossos sentimentos e opiniões correntes. Mesmo quando escrita, a linguagem era (é ainda, sem dúvida, para muitos) sentida como vocal, menos a partir de alguma lógica do comportamento do que em consequência de um fato de natureza, o laço que prende a língua à boca, à garganta, ao peito. Não é por acaso que a própria ciência lingüística, a partir de Saussure e por volta de 1960, fez da linguagem oral seu objeto privilegiado de estudo e considerou geralmente (e sem razão) o escrito como simples notação auxiliar. Já antes, a filologia românica do século XIX devia a maior parte de seus progressos

decisivos ao estudo dos patuás, línguas por definição não-escritas e constitui-se em disciplina histórica colocando a existência de um idioma fictício, o “latim vulgar”, cuja propriedade maior era sua pura oralidade... Tudo se passou assim entre nós, por muito tempo (mais ou menos confusamente, é verdade), como se a vocalidade da palavra constituísse, de fato, o elemento mais evidente de sua definição. É, sem dúvida como reação a essa maneira de sentir e de pensar que se constituiu, entre outras, a tese de McLuhan.

A maior parte das definições de performance põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. Seguindo Hymes, destaco a emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento, que englobo sob o termo *ritual*. A “poesia” (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui esta última palavra despojando-a de toda conotação sacra. Entre um “ritual” no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez,

por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva. É verdade que, historicamente, o discurso ritual tem a tendência de perdurar em sua forma, de ser menos acessível que o discurso não sacro aos fenômenos de movência e de variação. Mas não é esse ponto (em nuances aproximadas) mais uma semelhança com toda a poesia – com nossa própria “literatura”?

Tudo se passa como se a poesia tivesse, entre os poderes da linguagem, a função de acusar o papel performativo desta: *performativo* não equivale futilmente a *performancia!* No correr do tempo, e segundo os contextos culturais, essa convergência pode se achar parcialmente dissimulada, mas não é este o problema.

Este se explica à luz de duas oposições de natureza muito geral, e tendo a ver com a função das formas de linguagem. Ambos apresentam um caráter comum: um dos dois termos opostos se distingue do outro, sendo englobado por ele.

Primeira oposição: cultura *versus* “literatura”. Entendamos (aqui segundo a opinião comum) por cultura a prática própria a um grupo humano em todos os domínios que implicam conhecimento. Compreendida assim, a cultura constitui o fundamento da vida em sociedade e, inversamente, vida social implica necessariamente cultura. O que há séculos denominamos “literatura” é uma das manifestações culturais da existência do homem. Essa manifestação sobressai da ordem das atividades às quais pode-se dar o nome de *artísticas*, naquilo que elas pos-

tulam a existência de um sistema organizado, de expressão da comunidade; postulam uma ordem social que lhes garante a existência e a duração: não quer dizer que literatura e poesia venham sempre abonar essa ordem (é talvez o contrário!) mas elas implicam totalmente a sua existência. Isto mesmo supõe a necessidade e a convergência de três elementos, constitutivos de toda literatura e também da poesia, em sua universalidade. Por um lado, um grupo de produtores de textos, fabricando objetos que se poderia qualificar poéticos ou literários. Esses produtores são assim identificados pelo grupo. Segundo, um conjunto de textos que sejam socialmente considerados como tendo um valor em si próprios. Esse valor, que qualificamos de literário ou poético, poderia, em outros contextos culturais, receber uma outra espécie de designação, assinalando uma utilidade toda particular. Enfim, terceiro elemento necessário, a participação de um público, recebendo esses textos como tal. Em cada um desses pontos articula-se um elemento ritual: textos *identificados como tal*, produtores *assim identificados*, público *iniciado*.

Segunda oposição: as diferentes práticas discursivas podem se classificar segundo diferentes princípios; pelo menos o conjunto de trabalhos críticos, há meio século, leva a distinguir, em um nível bastante geral, entre a maioria dessas práticas e uma delas, que se opõe a todas as outras, a despeito de numerosos traços em comum e apesar da diversidade de aspectos de que se pode revestir essa oposição, no tempo e espaço. A prática em questão apresenta a particularidade de tomar simultaneamente como material, como assunto e campo de atividade

a língua e o imaginário.<sup>1</sup> Pode-se, portanto, considerar o uso lingüístico de uma comunidade humana como uma rede de práticas tendo por finalidade a comunicação e a representação, porém, estruturadas de tal modo que necessariamente uma entre elas, metamimética, vise à linguagem como os outros visam ao mundo. É a esta prática, como tal, que eu chamo (na seqüência de outras...) *poética*. Em minhas obras dos anos 1960 e 1970 eu falava de dois graus da linguagem, ou seja, função primária e secundária, terminologia que prefiro, no entanto, evitar, pois ela sugere uma homogeneidade que a "poesia", na realidade, só raramente possui. De fato, a maior parte dos monumentos "poéticos" procedem, em parte, de outras práticas (representativas etc.) que interferem nesta. Hoje eu tenderia a explicar o conjunto de caracteres poéticos pela relação com a percepção e apreensão do tempo. A linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico, que ela manifesta e assume, sendo assumida por ele, e sem ter sobre ele algum poder, incapaz de o abolir, e em contraparte, destinada a dissipar-se nele. A prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico. Esse esforço se realiza de modo diferente, segundo os contextos culturais; pelo menos aí percebemos sempre essa vontade às vezes cega, mas radical, essa energia vital presente nos começos de nossa espécie e que luta em nós para roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora. Pouco importa saber aqui se esse esforço pode ou não chegar a um fim; o que

conta é que, nesse esforço desperta uma consciência e se formaliza o ritual, que ele funda e irriga com sua energia.

Sobre isso, um comentário.

Tentativa de arrancar os discursos à fragilidade de sua condição temporal: o que é verdade da poesia como tal não o é menos verdadeiro quanto à escrita. Todos os autores, de McLuhan a Walter Ong, que há trinta anos estudaram a história e seus efeitos, concordam neste ponto: na aventura humana a escrita surgiu como uma revolta contra o tempo; e, passados milênios, ela conserva ainda esse primeiro elã. Neste sentido, poesia e escrita tendem, por meios não comparáveis, ao mesmo fim. É isto mesmo que funda aquilo que chamamos a literatura. Um encontro saboroso se produziu entre a linguagem poética e essa técnica extraordinária da escritura que ela encontrou em seu caminho. As origens da escrita estão provavelmente ligadas ao Oriente Médio, a necessidades econômicas, ao passo que na origem a poesia não se liga a nada disso. Mas isso se passa diferentemente na China, onde a escrita, aparentemente, provém dos rituais. A convergência é então gritante. Ademais, não resulta dessas semelhanças que se pudesse dar à escrita o crédito de ser, ela mesma e de maneira suficiente, a portadora do desejo do intemporal que anima a humanidade, provavelmente, desde os primeiros dias.

Esses diversos caracteres discursivos não existem em si próprios, mas em uma certa disposição de textos, na intenção dos autores, na percepção dos ouvintes, espectadores, leitores. O que me interessa é essa percepção, bem como as reações que ela gera em performance: perspectiva geral próxima



(aparentemente) daquela da “recepção”, no sentido em que essa palavra foi colocada em moda há uma vintena de anos por críticos alemães. No entanto, uma distinção clara se impõe. Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos: “a recepção de Shakespeare na França, no século XVIII”...

A performance é outra coisa. Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *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 *imediate*. 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. Elas 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”.

A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. Quando do enunciado de um discurso utilitário corrente, a recepção se reduz à performance: você pergunta o seu caminho, e lhe respondem que é a primeira rua à direita. Uma

das marcas do discurso poético (do “literário”) é, seguramente, por oposição a todos os outros, o forte confronto que ele instaura entre recepção e performance. Oposição tanto mais significativa que a recepção contempla uma duração mais longa. Pode-se hoje falar da recepção de Virgílio e de Homero; mas nos situamos a uma tal distância temporal desses autores que o termo performance não tem mais sentido em relação a eles. É verdade que a tecnologia de nosso século de algum modo perturbou o esquema que eu esboço assim: a introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições da performance. Mas eu não creio que essas modificações tenham tocado na natureza própria desta.<sup>2</sup>

É deste ponto de vista que convém considerar o fato da leitura.

Devemos a um dos autores alemães mais representativos da “estética da recepção”, Wolfgang Iser, muitas obras ou artigos sobre esse tema, do “Reading Process”, de 1971, ao *Akt des Lesens*, de 1976. Iser parte da idéia de que a maneira pela qual é lido o texto literário é que lhe confere seu estatuto estético; a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor. Esse “leitor” é, em verdade, simples entidade de fenomenologia psicológica, ressentido-se singularmente de substância! Iser reforça as posições do “grupo de Constança”, que se manteve em torno de H. R. Jauss, durante os anos 1970 e começo dos 1980: uma concentração no sujeito, assim desencarnado, da recepção (reduzido de fato à condição de indi-

cador sociológico), parece conseguir fazer do texto uma pura potencialidade, se não um lugar vazio.

Não é menos verdade, no entanto, 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. A recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura. 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 quê: 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. Ora, quando se toca no essencial (como para aí tende o discurso poético... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem. Falta ver a que nível corporal intervêm essas modificações e, sem dúvida, neste ponto não há resposta universal. Acontece que essa correção de perspectiva permite retomar, com bons frutos, muitos conceitos forjados pela hermenêutica e pela Estética da recepção alemã, desde Ingarden e Gadamer.<sup>3</sup> Assim, o conceito caro a Jauss, o de *horizonte de expectativas*, que implica um acordo entre a oferta e

a demanda, texto e leitura, acordo que provoca o surgimento de um sentido apropriável pelo leitor. O da *concretização*, já referido, termo um pouco estranho, mas que nos introduz na ordem da percepção sensorial. O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolivelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm.

O texto poético aparece, com efeito, a esses críticos, como um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher, *Lehrstellen*, disse um, *Unbestimmtheistellen*, segundo o outro, “passagens de indecisão” 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. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face. Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela

dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro. Falando de “compreensão”, Gadamer a entende como uma interioridade: compreender-se naquilo que se compreende. Ora, *compreender-se*, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela 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. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais (tal como chamamos o gosto) ou de uma censura...

É figurativamente que emprego aqui a primeira pessoa. O *eu* só importa pelo que ele denota: a saber, que o encontro da obra e de seu leitor é por natureza estritamente individual, mesmo se houver uma pluralidade de leitores no espaço e no tempo. Essa personalização da leitura foi fortemente acentuada, é verdade, desde que, a partir dos séculos xv, xvi, xvii difun-

diu-se uma prática puramente visual e muda. Nas épocas mais antigas, em que os livros eram lidos em voz alta, geralmente diante de uma pluralidade de receptores que percebiam o texto de ouvido, uma certa descida em profundidade na espessura do discurso era, sem dúvida, mais difícil do que ela o é hoje; o controle social, ainda a censura, limitava ainda mais eficazmente os efeitos. Por isso, sem dúvida, no século xviii começou-se a denunciar no romance um perigo (e ainda mais para as mulheres) pelo simples fato de que a leitura deixou de pertencer à ordem do público.

O que nos fica é que essas variações históricas não concernem ao essencial. Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. Pensemos nos cantos revolucionários. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão. Diversos meios retóricos, rítmicos, musicais contribuem para esse efeito unânime. Mas será que a unanimidade é verdadeiramente atingida? Se assim for, vai ser pelo viés de sensibilidades individuais necessariamente – e felizmente – bem diversas. A propaganda política o sabe tão bem que ela se empenha em reduzir essa diversidade (muitas vezes por meio de disciplinas corporais, tais como o desfile, o braço a braço, a mão levantada, o punho cerrado). Uma tal opressão altera, no melhor dos casos, os efeitos da dispersão perceptiva; não os modifica em sua natureza.

O poeta Jacques Roubaud, falando de sua arte,<sup>4</sup> empregava com insistência duas fórmulas: “a poesia diz o que ela diz dizendo-o”; depois, passando a um patamar superior de análise: “a poesia diz o que ela diz dizendo”. Não se saberia melhor *dizer*. Mas eu gostaria de (inspirando-me em Austin!) acrescentar que, em poesia, “dizer é agir”. E eu entendo poesia, aqui, como em ocasiões precedentes, no sentido mais geral, incluindo nossa “literatura”... ainda que na estética que prevalece entre nós há séculos o discurso propriamente poético seja fortemente parasitado pelo representativo.

O que implicam tais proposições, no que concerne ao leitor de “poesia”? Que a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel). A leitura é a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas. O texto poético, no patamar de nossa cultura, comporta sempre um elemento informativo (salvo raras exceções). Ora, a informação assim transmitida pelo texto produz-se em um campo dêitico particular. Um *aqui-eu-agora* jamais exatamente reproduzível. Quando se fala, como já o fiz, da reiterabilidade própria da poesia, essa reiterabilidade não incide sobre a estrutura do próprio campo dêitico mas no fato de que haverá sempre um campo dêitico particular.

Eis-nos aqui bem longe do preconceito habitual que aproxima performance unicamente de oralidade. Assim também, salvo em algumas sociedades hoje desaparecidas, oralidade e escrita coexistiram sempre, em épocas históricas e suas dife-

renças afetam a mensagem de modo menos demarcado do que fez acreditar McLuhan. O que opõe uma mensagem escrita a uma oral é mais exterior a essas próprias mensagens, e reside no estilo de existência ligado a um e outro dos *media* mais do que ao estatuto do poético. Remeto a esse assunto nas obras de J. Goody (em particular *The Domestication of the Savage Mind*),<sup>5</sup> abordando a coexistência do registro oral e do registro escrito no contexto africano. A experiência das sociedades medievais não é menos interessante quanto a isso. Em um mundo frágil, ameaçado por todos os lados, e em que eles tentavam heroicamente recriar para si uma tradição escrita, os doutos da Idade Média tinham o hábito de classificar seus contemporâneos em dois grupos, *litterati* e *illitterati*. Ora, esses termos não tinham, no seu espírito, grande coisa a ver com a alfabetização. Letrados e iletrados significavam dois tipos de homem, cujo comportamento diferia, pelo menos em certas circunstâncias, segundo eles colocassem a fonte de autoridade nos poderes racionais ou nos da sensibilidade; segundo a maneira pela qual, espontaneamente, o homem regula seu pensamento e sua conduta pela ordem do corporal ou pela da escrita. O julgamento não se apoiava em um modo de comunicação como tal. A voz não estava ainda subordinada à hegemonia da escrita.

Em outro livro seu, *Literacy in Traditional Societies*, Goody afirma que em toda sociedade humana se produz um “equilíbrio homeostático” entre a sociedade e as tradições vocais que ela comporta: a cada momento da história dessa sociedade, certas tradições orais ou certas funções assumidas pela voz humana se encontram, por quaisquer razões, como objeto

de uma “amnésia estrutural” em benefício de outros meios de comunicação ou de transmissão de autoridade. Mas essa amnésia é sempre provisória e alterna, ao longo do tempo, com fenômenos de ressurgência. Sem dúvida, eis a explicação de um fato notável, que marca em profundidade a mentalidade de nosso fim de século xx e se alicerça no lastro da maior parte de nossas atividades culturais — a começar pela leitura “literária”: essa nostalgia da voz que eu muitas vezes evoquei em meu *Introdução à poesia oral*. Nostalgia perceptível (para além de nosso interesse, em si mesmo equívoco, pelo folclore e pelas tradições arcaicas) na tomada de consciência desde García Lorca, passando por Artaud, até a maior parte dos contemporâneos, da importância central que convém atribuir à voz em toda reflexão sobre a poesia. O fenômeno ultrapassa amplamente o quadro estreito do Ocidente. Estende-se à África, o que quer dizer muito pouco. Muitos livros foram consagrados às sobrevivências ameaçadas das tradições africanas antigas; mas o que se deixa, em geral, de considerar, é que nos principais países da África central e ocidental (só para citar aqueles que eu conheço) a “modernização” (isto é, a concentração populacional nas grandes cidades, os tímidos ensaios locais de criação de uma indústria, e, mais tímida ainda, a formação de movimentos sociais) está de fato ligada a uma florescência vivida de formas novas de arte vocal, estranhas (senão no nível de hábitos orgânicos e de alguns truques técnicos) às velhas práticas em pleno desaparecimento. Os artistas que os promovem são jovens escritores, músicos, cantores, cujos pais estavam ainda imersos no mundo oral da África tradicional. Mas o que eles fazem

volta-se menos para o passado do que se prende ao esforço desordenado dos países africanos tentando achar para si uma linguagem que lhes permita dialogar com o mundo moderno. Assim, em Lagos, quando de minha estada em 1980-81, Fela Anikupalo Kuti, mestre do *afro-beat* e que (embora constantemente controlado pela polícia, vigiado pelo regime que não o estimava) tornou-se figura de proa na Nigéria moderna... Entre nós, há uns sessenta anos se assiste aos grandes poderes vocais (especialmente ao desenvolvimento do canto) quando dos movimentos de intensa emoção coletiva. Cantos de *partisani*, de resistentes, Romancero da guerra de Espanha... Por volta de 1930, um dos dirigentes do Partido Comunista francês, Paul Vaillant-Couturier, dedicou uma parte de sua atividade a criar corais no partido. Para ele, tratava-se menos de propaganda do que de um meio de manter o contato com a energia física e moral que deveria animar essas atividades. Nos Estados Unidos, foram amplamente estudados, já há trinta anos, tanto os “*folksongs* de protesto” quanto a arte dos pregadores populares do sul.<sup>6</sup> Simultaneamente, aparecem estudos, cada vez mais numerosos, destinados, em particular, aos homens de negócio, sobre o uso da voz na gerência e nas trocas comerciais. No entanto, procura-se em círculos cada vez menos restritos — encontra-se em torno de homens como Henri Chopin ou Giovanni Fontana — uma *poesia sonora* exaltando os puros valores da voz, liberados das limitações da língua...<sup>7</sup>

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 de voz que a impregna. Para o homem do fim do século xx, 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.

Em uma conferência sobre a poesia andaluza antiga, Federico García Lorca celebrou outrora a união primitiva da poesia, da música e da dança, conjunto ligado à magia: única entre nossas artes a exigir a presença de um corpo, no recomeço incessante de um encontro.<sup>1</sup> O poema assim se “joga”: em cena (é a performance) ou no interior de um corpo e de um espírito (a leitura). Numa carta que enviou em 1923 a Paulhan, Artaud lhe confiava que estava “em vias de trabalhar para escrever um poema que seja verbalmente e não gramaticalmente realizado”. Poderíamos durante muito tempo glosar essa oposição entre *gramaticalmente* e *verbalmente*. Na escrita de Artaud ela nos remete ao teatro, “palavra ilegível”, “anterior à escritura”, em que “o signo não se separou ainda da força”.<sup>2</sup>

A analogia é esclarecedora; e o modelo teatral, em nossa cultura, *representa* toda poesia, na própria complexidade de sua prática. Há séculos, com efeito (a partir, sem dúvida, da Antigüidade helênica), o texto teatral procede de uma escritura,

enquanto sua transmissão requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias. Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual. Assistir a uma representação teatral emblemática, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura. É no ruído da arquipalavra teatral que se desenrola esse ato, quaisquer que sejam os condicionamentos culturais.

A leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata: só há pouco tomamos consciência disso: a época na qual entramos não está mais em condições de nos ocultar esse fato. Em todos os horizontes se esboçam os movimentos de uma desalienação, a longo prazo, da palavra humana; movimentos que, de crise em crise, não cessam de superar os contrários. Poderíamos citar exemplos recolhidos em todos os países do mundo. A civilização dita tecnológica ou pós-industrial está em vias (e já o dissemos bastante!) de sufocar em todo o mundo o que subsiste das outras culturas e de nos impor o modelo de uma brutal sociedade de consumo. Mas, na própria medida dessa expansão e diante da ameaça que ela traz, o que cada vez mais resiste no mundo de hoje? Resistem, sem intenção necessariamente de contestação ou de recusa, nos *media*, nas artes, na poesia, nas próprias formas da vida social (a publicidade, a política...), as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz. Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida

muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. Talvez, dessa redescoberta, dessa reintrodução da voz nos funcionamentos fundamentais do corpo social virá o que se poderia chamar de salvação: a despeito das recuperações e das comercializações inevitáveis, o retorno do homem concreto. E nessa perspectiva que tento perceber que na minha leitura dos textos dos quais extraio minha alegria está parte do meu corpo.

Um mal-entendido continua possível. Você rejeita, dir-me-ão, a literatura! Pior, acerta contas com ela... Tal não é minha intenção; mas a de estabelecer um vínculo entre dois sentimentos, duas opiniões, entre as quais eu me divido. De uma parte, amo os textos; de outra, a “literatura”, termo abstrato, tanto faz. Ora, o que é mesmo amar os textos? Isto não faz mais sentido que “amar os homens”, as mulheres ou a humanidade! Não se pode amar senão *um* texto, da mesma forma que não se pode amar senão um ser ou dois ou três indivíduos. Não há “verdade”, é preciso repeti-lo ainda, vitalmente legítima, que não seja o particular. Porque só com ele o contato é possível. Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A “compreensão” que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o “prazer do texto”; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*. O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois.

É assim que entendo (deixando de lado, talvez, a intenção do autor) a frase de J.-F. Lyotard nos dizendo que “o livro tem a descoberta de suas regras como jogo e não seu conhecimento por princípio”.<sup>3</sup> Longe de se deduzir enquanto se constrói, ele joga. O leitor não pode senão entrar no jogo, confronto gratuito e vital, em que o ser pesa com todo seu peso. Ludwig Pfeiffer, em uma conferência pronunciada há alguns anos no Centro Universitário de Dubrovnik, não hesitava em falar da poesia como de uma secreção do corpo do homem. Paradoxo provocador; mas Pfeiffer não valorizava menos a contribuição ao conjunto do fenômeno literário: esse fenômeno que nos opõe, cito Pfeiffer, *an unavoidable concreteness*. Ora, esse inevitável concreto está ligado necessariamente (porque concreto) às formas socializadas; formas que tanto podem ser regras de comportamento quanto estruturas de linguagem, e que constituem em conjunto o que o etnólogo Jacques Dournes chama o *formulismo*. Dournes entende por esse termo alguma coisa além de um tópico (ainda que o formulismo pudesse aí incluir um): uma série de condutas ritualizadas. Voltamos assim à definição inicial do poético.

É preciso ainda que nos entendamos sobre as modalidades do ritual. Volto um instante, de maneira comparativa, ao inventário definitório dos traços, da comunicação “poética”. O fato de base, que constitui em poética essa comunicação, é, lembro-o, sua tendência ou sua aptidão para gerar mais prazer do que informação: alcance geral que acentua o elemento hedônico sem que a informação seja necessariamente negada, tanto faz; a maior parte dos textos literários são também, em

certa medida, informativos, mas sua função informativa passa para segundo plano.

Pode-se, na história de um texto poético, distinguir vários momentos: o momento de sua *formação*, depois, necessariamente (uma vez que esse texto, pelo menos de maneira virtual, destina-se a se tornar público), há a *transmissão*. Esta propicia a *recepção*. Depois ele se *conserva*, em consequência da outra característica própria do texto poético, desalienar-se no que se refere às limitações do tempo. Em seguida, temos outras recepções, em número indefinido: eu as reúno sob o termo *reiteração*. Em cada um desses momentos, o suporte pode ser tanto a palavra viva quanto a escrita. Disso resulta teoricamente (salvo erro) uma centena de situações possíveis! Considero unicamente os dois extremos.

Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a “formação” se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de *movência*.



Na situação de leitura como a conhecemos na cultura ocidental de hoje, a “formação” passa pela escritura, que é um traçado, desenhado por um utensílio manual (caneta etc.) ou máquina, e ademais codificado, de maneira diferente segundo os tipos de escritura, ou os tipos de língua. A primeira “transmissão” vai-se fazer seja por manuscrito ou por impresso, de toda maneira por meio da mesma marca codificada, que além disso subsiste, daqui por diante, por ele mesmo, pronto para ser recebido pela leitura. Quanto a esta, ela é uma visão de segundo grau: o sentido visual do leitor serve-lhe para decodificar o que foi codificado na escrita, operação diferente da visão comum (informadora). Há decerto visualidade nos dois casos; em ambos o nervo óptico funciona; mas a operação mental é muito diferente. A “conservação” se deve ao livro, à biblioteca, ao que Michel Foucault chamava de arquivo. Graças ao livro, à biblioteca, uma identidade fixou-se na permanência.

Se compararmos as duas situações assim definidas, constatamos que elas se opõem (muito esquematicamente) como um conjunto de processos naturais a uma série de procedimentos artificiais; em outros termos, sua relação não deixa de ter analogia com a de natureza e cultura no formalismo de Lévi-Strauss. A diferença essencial entre os dois modelos de comunicação que elas realizam reside em que, em situação de oralidade pura, se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor

auditivo, no scio de um complexo sociológico e circunstancial único. A situação de pura escritura-leitura (situação extrema, e que parece hoje cada vez menos compreensível para os mais jovens) elimina, em princípio totalmente, esses fatores. Daí as resistências, talvez, sobretudo por parte do receptor. A leitura se aprende, nos entretemos com ela; ela exige esforço e constância; na linguagem corrente, a palavra *cultura* designa o hábito, seus efeitos. Nada espantoso que nossos menores de vinte anos rejeitem nisto o modelo, eles mesmos por e para quem está se instaurando um universo de neovocalidade; muitos leitores de poesia se aplicam em articular, na solidão de sua leitura, interiormente pelo menos, os sons. A leitura “literária” não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. Inscrita na atividade da leitura não menos que na audição poética, essa procura se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício.

A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim, não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades: a performance propriamente dita, gravada pelo etnólogo num contexto de pura oralidade; depois, uma série de realizações mais ou menos claras, que se afastam gradualmente desse primeiro

modelo. Mas jamais, salvo exceção mal concebível, o modelo é completamente recuperado. É verdade que houve historicamente uma tentativa para aboli-lo: ela se prendia, pelos fins da Idade Média, ao conjunto de práticas místicas que recebeu o nome de *devotio moderna*. Os cristãos dessa seita tentavam instaurar um diálogo direto, sem mediação corporal, entre o leitor (o crente) e o texto (a palavra de Deus). Eles recomendavam para esse fim a leitura puramente visual. Esta tornou-se a nossa devido a uma série de mutações históricas, em particular a multiplicação do número de escritos, alterando a relação do homem com os textos... Somente a “poesia” resistiu; a pressão das novas tecnologias acabou por fazê-la entrar, por sua vez, no modelo. Ela não se esqueceu de que foi coagida a isto. Mas deixou de reivindicar o antigo modo de comunicação performancial, considerado desde então como próprio da “cultura popular” e desvalorizado. À realidade de participantes individuais, carregados de seu peso vivo, se fazia substituir um objeto, o livro, sobre o qual se transferia a necessidade de presença. O livro não pode ser neutro, uma vez que é “literatura”, e se dirige a ele, ao leitor, pela leitura, um apelo, uma demanda insistente. Pouco importa aqui saber se essa demanda é justificada. Para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável.

E, no entanto... Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na

leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença.

Poderíamos assim distinguir vários tipos de performance, resultantes um do outro em gradação.

Um deles é a performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação. É a performance completa, que se opõe da maneira mais forte, irredutível, à leitura de tipo solitário e silencioso.

Um outro se define quando falta um elemento de mediação, assim quando falta o elemento visual, como o caso da mediação auditiva (disco, rádio), da audição sem visualização (performance vocal direta na qual a visão se encontra suprimida fortuitamente, por motivos topográficos). Em situações desse gênero, a oposição entre performance e leitura tende a se reduzir.

Enfim, a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero. Ainda é preciso ter em conta, no sentimento que experimentamos a respeito disso, a espécie de surdez particular que nos inflige nossa educação literária. A escrita, no curso da luta em que ela se empenhou, por alguns séculos, para garantir sua hegemonia na transmissão do saber e expressão do poder, deu-

se como alvo confesso a suspensão ou a negação de todo elemento performancial na comunicação. Antigamente, a lei era a palavra do rei, pronunciada na praça pública, palavra que podia ser contestada, que como tal convidava ao diálogo; o Estado moderno, abstrato, não pode se exprimir senão por meio de textos escritos, que ele emite sem qualquer presença e, quando da leitura dos mesmos, ele se mantém ausente, indiscutível. No funcionamento dos textos literários, o efeito da oposição é mais forte ainda. Durante duzentos, trezentos ou quatrocentos anos, a parte da sociedade que dominava os Estados, sociedade dita culta, participando da Instituição literária, funcionou conforme o segundo modelo de comunicação: isso nos parece uma eternidade; mas do ponto de vista das longas durações históricas, isso terá sido sem dúvida um episódio, importante, certamente, mas nada garante que se perpetue. Eu me recuso a prognosticar, como alguns o fizeram, a morte da literatura. Desejo que ela perdure; mas o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético. Citaria como significativa a esse respeito a invasão de nosso universo cultural, há uns trinta anos, por formas de arte das quais o *rock* me parece o emblema. Apesar da mediocridade textual (mas não é esta a questão) do canto na música *rock*, o que testemunhamos aqui, é uma irresistível “corporização” do prazer poético, exigindo (depois de séculos de escrita) o uso de um meio menos duro, mais manifestamente biológico. Desse contexto, formas novas de leitura vão necessariamente se desprender.

A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la,

mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. A “compreensão” passa por esse esforço. Conhece-se a abundante bibliografia que, a partir de Benveniste, tentou esclarecer (e às vezes obscureceu) a idéia de enunciação. Tomo aqui pelo ato ou a série de atos que operam a mediação entre as virtualidades da língua e a manifestação do discurso; entre a competência e a performance para usar os termos generativistas.<sup>4</sup> A noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento. Um processo global de enunciação gera todos os níveis da manifestação: abre sua semiose, como escreveu Eco.<sup>5</sup> Por aí cai e perde toda a pertinência a oposição feita por certos lingüistas americanos entre o verbal e o não-verbal no discurso. Nenhum dos elementos da enunciação é dissociável do enunciado. Por isso a ironia é possível, na maioria das vezes, proveniente de um pretendido afastamento entre a enunciação e o enunciado. As condições, certamente, nas quais se produz a enunciação variam segundo a qualidade e a quantidade dos fatores em jogo, mas de todo modo elas ultrapassam amplamente o enunciado e o enunciadador: tendem a se colocar em evidência. Isto nos remete uma vez mais à existência física dos sujeitos.

Subsiste a dissimetria das situações de percepção: em uma comunicação escrita, a leitura do texto não corresponde mais do que a um dos dois momentos da performance. Esta última, na co-presença dos participantes, (re)atualiza a enunciação; a escrita só pode sugerir-la, a partir de marcas deíticas, frágeis e freqüentemente ambíguas, senão artificialmente apagadas. Essa oposição se manifesta, do lado do ouvinte-espectador e

do leitor, no nível da ação ocular: direta, percepção imediata, por um lado; visão exigindo decodificação, portanto secundária, do outro: *olhar versus ler*. O olhar não pára de escapar ao controle, registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam estreitamente os outros *sentidos*. Esses elementos — esses traços visíveis, essas coisas —, ele os interpreta: registra os sinais que nos dirige a “realidade” exterior (o que quer que se entenda por esta palavra) e fornece espontaneamente uma compreensão emblemática, na maioria das vezes fugidia e logo recolocada em questão. A vista direta gera assim uma semiótica selvagem, cuja eficácia (sobre as opiniões e condutas) provém mais da acumulação das interpretações do que de sua justeza intrínseca. O latim medieval designava pelo termo *signatura* o resultado dessa atividade do olho humano. *Signatura* implica que o olhar transforma em *signum* o que ele percebeu. O objeto dessa percepção é *speculum*, palavra-chave das culturas medievais: um reflexo emana disto e, como reflexo, exige a interpretação... Nós quebramos a circularidade de um tal sistema de pensamento; isto não é historicamente menos revelador de uma tomada de consciência que remonta à aurora do mundo moderno.

Na leitura, em compensação, a ação visual se orienta de vez para a decifração de um código gráfico, não para a observação de objetos circundantes. Para todo indivíduo alfabetizado tendo adquirido o hábito de ler, a relação entre o significante (a letra) e o significado (o que essas três, quatro ou dez letras juntas querem dizer) é interiorizada, não transita mais pelo objeto. Você lê o que os caracteres traçados escreveram sobre a página, e feito

isto, passa diretamente à noção correspondente. A relação integrada se torna imediata entre o perceptível e o mental.

Essa imediatez foi sentida e explorada por todas as civilizações da escrita que, cada uma à sua maneira (segundo a plasticidade de seu sistema gráfico), procurou compensar. Daí a formação de caligrafias, fenômeno universal, como um esforço último para reintegrar a leitura no esquema da performance, fazer dela uma ação performancial. O que é, com efeito, caligrafar? É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão de leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício.

Na medida em que a poesia tende a colocar em destaque o significante, a manter sobre ele uma atenção contínua, a caligrafia lhe restituiu, no seio das tradições escritas, aquilo com que restaurar uma presença perdida. Sabe-se das formas extremas que ela tomou, às vezes, dos *carmina figurata* da Antigüidade e da Idade Média até os caligramas de Apollinaire. O olho percebe uma frase graficamente contorcida em forma de rosa: simultaneamente ele *olha* a flor e lê a frase. A percepção do texto se desdobra. Da maneira mais banal, a maior parte dos poetas, hoje, imprime seus poemas distribuindo na página espaços vazios e palavras em uma ordem que é significativa, pois cria um ritmo visual, transformando o poema em um objeto. A leitura se enriquece com toda a profundidade do olhar.

Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação: elementos marginais, que se relacionam à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado como signo propriamente dito – no entanto, tudo aí faz sentido. A análise da performance revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes, de um processo global de significação. O texto escrito, em compensação, reivindica sua semioticidade. Só o “estilo” como tal escapole daí em parte. Por isso, já há alguns anos, sugeri a distinção entre a *obra* e o *texto*, em se tratando de “poesia”:<sup>1</sup> o segundo termo designa uma seqüência mais ou menos longa de enunciados; o primeiro, tudo que é poeticamente comunicado, *hic et nunc*. É no nível da *obra* que se

manifesta o sentido global, abrangendo, com o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais); um acompanhamento de formas lúdicas de comportamento, desprovidas de conteúdo predefinido... Concebida a propósito da performance, a idéia de *obra* se aplica, em um grau menor (mas de maneira não metafórica!), à leitura do texto poético. Essa leitura comporta, em suma, um esforço para se eximir limitações semânticas próprias à ação de ler.

Que o corpo seja assim comprometido na percepção plena do poético, os antigos parecem ter tido consciência disto, distinguindo entre as “partes” da retórica, a *pronunciatio* e a *adio*; essas “partes” tinham por fim produzir um efeito sensorial sobre o ouvinte. Quando a retórica “restrita”, segundo a expressão de Gérard Genette, deixou de ser uma arte da palavra para se tornar arte literária, a lembrança desse aspecto da doutrina se perdeu. Traços dela subsistem na “retórica das paixões” concebida por alguns teóricos do começo do século XVII; a época das Luzes os apagou.<sup>2</sup> A idéia de “literatura” que tomava forma então, por duzentos anos, não os tolerava.

A retórica da Antigüidade – sem dúvida, neste ponto herdeira dos sofistas – colocava assim, implicitamente, uma afirmação que, depois de um longo tempo de surdez, voltamos, hoje, a ouvir atentamente e com um espírito que consente. Ela ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso,

sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. Essa idéia, eclipsada durante um certo tempo, renasce hoje, em uma espécie de volta do rechaçado, e, sem dúvida, ligado ao conjunto de fenômenos contemporâneos que se embrulham sob o termo duvidoso de *pós-modernidade*. A generalização, hoje, da idéia de performance é uma das conseqüências.

No entanto, há aí menos uma conquista do que a redescoberta de um fenômeno primário. Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem lingüística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo.<sup>3</sup> É por isto que o

texto poético *significa* o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que o objeto de um discurso informativo. O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro... que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo (se assim se pode dizer!). Daí o prazer poético, que provém, em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro. Está aí o fundamento primeiro de todo conhecimento, mas especialmente e de maneira exclusiva, daquilo que se denominava conhecimento poético, na época longínqua de Du Bos e do abade Brémond, por volta de 1930. Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo. Neste ponto remeto a uma obra já antiga mas que marcou os homens de minha geração, *A fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty. Ele aí estabeleceu a existência de um conhecimento *antepredicativo*, expressão certamente pouco feliz, mas na qual me recuso a ouvir os ecos de idealismo neoplatônico denunciados por alguns. O contexto indica muito claramente que se trata de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói.

Esse conhecimento “antepredicativo” está na base da experiência poética. É por isso que o sentido que percebe o leitor no texto poético não pode se reduzir à decodificação de signos analisáveis; provém de um processo indecomponível em movimentos particulares. Esse traço nos leva a constatar uma vez mais o parentesco estreito (a analogia) que liga, em suas estruturas, seu funcionamento, seus efeitos, a “poesia” como tal à comunicação oral. Da mesma forma que a poesia é manifestação (em segundo grau) de energias e de valores da linguagem atenuados ou apagados no uso comunicativo corrente, a língua aí revela alguma coisa de sua natureza profunda, fundada sobre uma *monstratio*, uma *deixis*: mostrando, tornando visível, referindo-se por aí mesmo a uma corporeidade.

Harald Weinrich, retomando uma palavra de Valéry, escreveu recentemente que a gramática é uma memória do corpo.<sup>4</sup> Máxima brilhante, que pede para ser explicitada, mas da qual pode-se pensar que revela, e não dissimula, uma verdade profunda: a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo. Ora, 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. O corpo não pode jamais ser totalmente recuperado. Nossa sociedade de consumo, é verdade, se esforça para isso: nos clubes

de *fitness*, pela comercialização da aparência, da saúde (toda a indústria médica)... É claro que assim só se toca a aparência, não a existência do corpo. Da mesma forma, a sociologia estuda os comportamentos corporais impostos pelo contexto cultural; não impede que haja um resto não socializado. A socialização do corpo tem limites, para além dos quais se estende uma zona de individuação propriamente impenetrável. E nessa zona mesma que se situa o conhecimento “antepredicativo” de Merleau-Ponty, base do fato poético. Daí o lado selvagem da leitura, o lado de descoberta, de aventura, o aspecto necessariamente inacabado, incompleto dessa leitura, como de todo prazer. O corpo não está jamais perfeitamente integrado nem no grupo nem no eu. A operação de leitura é dominada por essa característica.

O corpo permanece estranho à minha consciência de viver. É o ambiente em que me desenvolvo. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar. Série de paradoxos que servem para definir, por aproximação hesitante, errática, o lugar em que se articula a poeticidade. A poeticidade, assim ligada à sensorialidade, a isto que alguns chamam o *sensível*, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica, emprestada à tradição do cristianismo primitivo, a *carne*. A carne, como noção ao mesmo tempo primeira e última. Mikel Dufrenne, e outros com ele, colocam a unidade originária do sensível. Eles evocam uma sensibilidade geral anterior à diferenciação da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar.

Na pluralidade de nossas sensações, eles demarcam uma unidade encoberta, real, percebida às vezes, mas fugidia, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido. O psicólogo italiano D. Formaggio fala de *intercorporeidade*, traduzido, em linguagem técnica, como “o corpo sinérgico”.<sup>5</sup>

A percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor. Mas nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada como a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo. A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais nos dirigem as flexas que tento aqui esboçar, sem que seja possível determinar, de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto.

Nossos “sentidos”, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. 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. Graças ao conhecimento “antepredicativo” se produz no curso da existência de um ser humano uma acumulação memorial, de origem corporal, engendrando o que Mikael Dufrenne denomina o *virtual*. Fundado sobre essa acumulação de lembranças do corpo, o virtual, como um “imaginário imanente”, “a rápida percepção”.<sup>6</sup> O que eu percebo recebe disso um peso complementar. O virtual é da ordem do pressentir, que vem associar-se ao sentido, e às vezes identifica-se com ele. Só é concebível em relação a um sujeito para o qual há “o impercebido pendurado no percebido”. Percebo esse objeto; mas minha percepção se encontra carregada de alguma coisa que não percebo nesse instante, alguma coisa que está inscrita na minha memória corporal. O pressentido não é necessariamente uma imagem: ele é *imaginável*, ele tem a possibilidade de produzir uma imagem. De qualquer maneira o virtual freqüenta o real. Nossa percepção do real é freqüentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo, eu o repito. Desse modo, o virtual aflora em todo discurso. No discurso recebido como poético, invade tudo. Está aí, no nível do leitor, uma das marcas do “poético”.

A linguagem corrente, fora de toda idéia preconcebida do que é a “poesia”, emprega, às vezes, a propósito de um texto literário, expressões tais como: esse poema ou esse romance, ou essa página *me fala, me diz*. Ou então invocamos o *tom* de tal autor. Essas são, sem dúvida, metáforas, e que parecem referir muito banalmente à oralidade. Penso que elas apelam mais a uma vocalidade sentida como presença, como estar para além

de algo concreto. Essas expressões manifestam um sentimento confuso dos vínculos naturais que existem entre a linguagem e a voz; a vasta zona de qualidades comuns em que as duas se encontram e que permite, quando as designamos, incessantes resvalos semânticos, *voz* se empregando por *palavra* ou o inverso. Ora, se tentamos definir os caracteres corporais próprios da voz, constatamos o seguinte: a partir de ter-se desenvolvido uma reflexão sobre a essência da poesia, por volta do fim do século XVIII, e sobretudo a partir do fim do século XIX, a maior parte dos caracteres físicos da voz são percebidos como positivamente presentes na poesia. Sobre essas características, a literatura é abundante a partir dos anos 1930: acústica, médica, psicanalítica. Tirei daí (em particular dos trabalhos de I. Fonagy, D. Vasse e A. Tomatis) um pequeno número de teses:

Primeira tese: a voz é o lugar simbólico por excelência; mas um lugar que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro. A voz é, pois, inobjetivável.

Segunda tese: a voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito.

Terceira tese: todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando é vocalizado. Concebem-se as implicações dessa tese para a poesia; tanto mais ela permanece plenamente verdadeira quanto mais a voz é interiorizada, e não se produz percepção auditiva registrável por aparelhos.

Quarta tese (também se referindo diretamente ao poético): a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do

corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele.

Quinta tese: a voz não é especular; a voz não tem espelho. Narciso se vê na fonte. Se ele ouve sua voz, isto não é absolutamente um reflexo, mas a própria realidade.

Sexta tese: escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?

Esses valores da voz tornam-se os da própria linguagem, desde que ela seja percebida como poética. E esse reconhecimento é independente do fato de que o texto seja (fisicamente ou por um efeito da imaginação) apreendido pelo ouvido ou pronunciado interiormente. Em outros termos, esses valores são os do próprio fenômeno poético, qualquer que seja o modo pelo qual a linguagem é percebida. André Spire fala de “dança bucal”, que poderia ser reproduzida por movimentos expressivos. As palavras, diz ele, não são jamais verdadeiramente expressivas senão em força, é preciso atualizá-las por uma ação vocal.<sup>7</sup> Todos os amantes de 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.

Estamos no coração do problema. Sobre esses traços físicos se fundam um esboço de saber, a probabilidade de efeitos de sentido, a busca de valores intralingüísticos cujo conjunto forma o berço de toda “poesia”, e emerge obscuramente, tumultuadamente, em toda percepção – em toda leitura – poética. Tento, em conclusão, cercar todos os aspectos principais.

1. A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e, como todo traço do real, interpretáveis. Daí os múltiplos simbolismos, pessoais e mitológicos, fundados nela e em seu órgão, a boca, “cavidade primária” como escreveu R. A. Spitz: temática da oralidade-incorporação, beber-comer-amar-possuir, todas as manifestações “orais” da relação da criança com sua mãe. A voz, índice erótico.<sup>8</sup>

2. A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. Mas o silêncio pode ser duplo; ele é ambíguo: absoluto, é um nada; integrado ao jogo da voz, torna-se significante: não necessariamente tanto como signo, mas entra no processo de significância. Nesse lugar em que a voz se dobra nela mesma, identifica-se com o sopro, de onde tantos outros simbolismos, recolhidos pelas religiões: o sopro criador, *animus, rouah*; a voz como poder de verdade.<sup>9</sup> Historicamente, todas as grandes religiões se difundiram pela pregação, portanto, por comunicação oral.

3. A linguagem humana se liga, com efeito, à voz. O inverso não é verdadeiro. A voz, que temos em comum com os animais mamíferos e os pássaros, se dá como anterior às diferenciações filogenéticas. Ela se situa entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma

origem e o que triunfa sobre essa impossibilidade. O som aí é ambíguo, visando ao mesmo tempo a sensação, comprometendo o sensível muscular, glandular, visceral e a representação pela linguagem.

4. Dizendo qualquer coisa, a voz *se diz*. Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós: sobretudo pelo fato de que nossa infância foi puramente oral até o dia da grande separação, quando nos enviaram à escola, segundo nascimento. Não se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz.

5. A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isto de maneira explícita, nos diz que, *aconteça o que acontecer*, não estamos sozinhos. Plano de fundo preenchido de sentidos potenciais.

6. Está aí, sem dúvida, o fundamento de um certo número de valores míticos de difusão universal: mitos sobre a voz sem corpo, perturbadora, exigindo que nos interroguemos sobre ela e sobre nós, a ninfa Eco, Merlin Sepulto nos textos da Idade Média; mito da liquidez, da identidade da voz com tudo o que escorre, a água, o sangue, o esperma. Nesse ponto, o *Motif Index* de Stith Thompson revela a extraordinária riqueza de tais associações.

7. Voz implica ouvido. Mas há dois ouvidos, simultâneos, uma vez que dois pares de ouvidos estão em presença um do outro, o daquele que fala e do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no

feto; e Tomatis mostrou a que ponto ele está marcado por essa experiência sensorial intra-uterina. Uma vez lançado ao mundo, no turbilhão de sensações que a agridem, a criança exhibe o prazer que experimenta com a maravilhosa abertura de seu ouvido. O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro.

Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página. J. Trabant lembrava recentemente a que ponto a escuta, como fenômeno, reteve no século XIX a atenção dos pensadores alemães. Os historiadores da filosofia deixam em geral de se interrogar sobre esse ponto, no entanto revelador...<sup>10</sup>

Tais são os valores exemplares produzidos pelo uso da voz humana e sua escuta. Elas só se manifestam, de maneira fortuita e marginal, na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal. Pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual.

II.

A IMAGINAÇÃO CRÍTICA

Se é verdade, como parece, que a própria existência da crítica cria hoje um problema, discutir métodos se tornou um passatempo muito inútil. As questões colocadas exigem respostas de ordem mais geral. Ainda, na medida em que me arriscasse a esboçar algumas, só o faria com as reservas que têm a ver com a particularidade de minha experiência: meio século de reflexão e de pesquisas sobre a Idade Média européia, especialmente suas “literaturas”. Por isso o nome “historiador” designa aqui e ali em minha escrita, de modo restrito, aquilo cujo objeto é um conjunto de textos poéticos pertencentes ao passado.

\*\*\*

Essa dupla advertência, eu a tomava, em termos prudentes, num pequeno livro publicado há uma dezena de anos.<sup>1</sup> A situação de nossa disciplina, por ter pouco mudado, clarificou-se desde então: a “biologia” aí está, de resto, por alguma razão,

que impulsionou na idade adulta uma nova geração de pesquisadores e criou muitos vácuos entre os mais antigos, e sempre os mais conservadores!

Não é questão de repetir meu *Parler du Moyen Âge*, nem de lhe dar uma seqüência que, com o decorrer do tempo, mostrar-se-á derrisória. Na época (primavera de 1979) em que eu o escrevi, duas questões me preocupavam sobretudo: a que colocava, como incontornável, aos historiadores a idéia de alteridade, emprestada por Jauss da hermenêutica alemã e largamente difundida nos anos 1970:<sup>2</sup> e aquela, por sua vez, que dirigia a mim mesmo, a propósito do valor heurístico da narrativa, considerada como tipo de discurso particular. Naturalmente desconfiando das teorias, eu tentava esclarecer, em minha própria prática (e a de alguns confrades, muito próximos), a natureza e as implicações desse afrontamento de historicidades diferentes em que consiste nossa observação do passado. Se a observação, como é desejável, abre um diálogo, de que forma ele se revestirá, quando o interlocutor não somente é um Outro, mas, por definição, está morto e enterrado e dele só subsistem os traços resfriados, colecionados e confrontados pela erudição? Qualquer que seja a técnica empregada (e Deus sabe quantas técnicas capengas há nesse campo!), isto só poderá ser, necessariamente, um diálogo relatado: uma narração.

Essa conclusão nos leva, ao que parece, a Heródoto. Isto não seria um mal em si; mas muito de história e histórias se interpõem hoje entre o Pai e nós, entre a inocência do "mito" e os conflitos que precisamos assumir, ou ainda as desilusões experimentadas.

De fato, tudo que, no final de 1990, podemos pensar e dizer inscreve-se em um tempo posterior às duas grandes fraturas epistêmicas que golpearam o nosso século, de uma parte e de outra os anos 1950-80. Conhecemos então, na idade madura de minha geração, um período de homogeneidade feliz. Falava-se de ciências humanas sem má consciência nem falsos pudores. Unanimemente (ou quase) revitalizou-se dos dois lados do Atlântico Norte o pensamento dos grandes antepassados: Marx e Durkheim, Saussure e Troubetzkoï, Freud e (salvo na França) Jung. Sobre a obra desses gigantes se edificava (como um desafio à barbárie que tinha sido a guerra) uma escolástica escorada, intelectualmente, por uma fome irrefreável de cientificidade, estilisticamente, por uma alegre autonomia dos significantes, socialmente, por estruturas profissionais-professorais de tipo feudal, garantindo uma autoridade muitas vezes opressiva a uma elite em vias de se tornar gerontocracia. Assim se solidificava a matéria ardente que tinham misturado, nos anos 1920 e 1930, um punhado de alquimistas vienenses, para os quais o acontecimento, certamente, tinha sido fatal, mas que legavam ao mundo uma certa idéia da forma: a mesma que ilustravam em uma desordem bem aparente, através da Europa pré-nazista, os surrealistas franceses e os expressionistas alemães, os artistas da Bauhaus, mas também Focillon e Wölflin, Bakhtin, o Círculo de Praga e logo o de Copenhague.

Foram suficientes alguns falecimentos, por volta de 1980, para romper essas harmonias. Subsistem delas hábitos, inércias de pensamento: a convicção, muito difundida, de que todo objeto de estudo comporta uma dimensão coletiva; a distinção,

universalmente aplicada, de dois níveis de realidade, o manifesto e o latente... Não que se tenham perdido os conhecimentos de um período que foi excepcionalmente brilhante e fecundo; mas o pedestal sob nossos pés se desarticula, uma atmosfera intelectual se rarefaz e se carrega de miasmas não identificados. Algumas evidências se dissipam. A coerência do objeto, pressuposto filosófico do estruturalismo, é questionada; a realidade deixou de ser um dado, reduzida que é, segundo os termos de Lyotard,<sup>3</sup> a um estado do referente resultando de tal ou tal procedimento; e nós aprendemos que não se faz a teoria de um objeto sem fazer também sua história. Daí, sem dúvida, a pausa que assistimos há dez anos, na reflexão abstrata sobre a literatura. Essa estase, de resto, afeta um setor bem maior do conhecimento. O recuo do chomskysmo (e as proezas de sutileza às quais deve se entregar um Chomsky envelhecido) é o resgate de uma tomada de posição inicial, que se tornou insustentável hoje: a saber, não há ambigüidades irreduzíveis. Do lado da semiologia “pós-estruturalista”, o esforço de teorização tende a se concentrar na “falibilidade” dos métodos, no desejo (parece) de assumir (ou de conjurar) o risco de uma dispersão, de uma deriva, deslocação final do aparelho conceitual: preço de uma nova racionalidade, aberta em paradigmas ainda a descobrir.<sup>4</sup>

Estamos em plena crise de veridicidade. Nem a filosofia nem a história se referem mais ao verdadeiro. Isto mede a imensidão de uma distância, sobretudo a partir de Saussure e Hjemslev. Perdemos o direito de falar de “ciências” do homem: não somente o direito, mas o gosto. Quanto à “ciência da li-

teratura”, que alguns, no começo dos anos 1950, chamavam de suas promessas, prefiro me calar! Daí o sucesso, nos confins da lingüística e dos estudos literários, da pragmática e da análise dos discursos, que dão a impressão de abrir para uma liberdade. Talvez, no nível das motivações profundas, trate-se menos de liberdade que de “nomadismo”, para empregar uma palavra que há quatro ou cinco anos flutua em nossa atmosfera. Pode-se, no mais, temer a provável e próxima banalização, pois o que ela significa, em sua pureza nativa, é a recusa das metafísicas e das dialéticas, o apelo a uma filosofia sem ancoragem na Idéia. Para além da morte de Deus e, segundo Foucault, a do homem, o nômade peregrina no insólito. Em torno dele, e sob o impacto de sua presença apenas, define-se um campo de forças que o torna lugar de “verdade”.<sup>5</sup>

Embora a manutenção de fragmentos dissociados das terminologias antigas perturbe, em demasia, a perspectiva, uma consciência se desprende e denuncia a irreduzibilidade dessas mutações. Há uns quinze anos fala-se de “pós-modernismo”. Gostaríamos de tomar o termo com ironia, pois ele remete, involuntariamente, às ambições dos inovadores do século XII, reivindicando *modernitas nostra!* Mas a palavra importa menos do que aquilo de que seu emprego é sintoma: a necessidade de categorias que sejam ao mesmo tempo válidas ideal e historicamente; o desejo de encontrar uma alternativa para um sistema de raciocínio herdado (é o que se pretende...) dos gregos; a essa busca acumulativa de pequenas coerências encaixadas como as bonecas russas, em uma ilusão de totalidade; um ceticismo quanto a causalidades e teleologias (mais a valorização

do rizoma do que do cepo);<sup>6</sup> o apelo ao pluralismo metodológico, inclinando-o à ambigüidade dos discursos construídos sobre o mundo. O saber se reinterioriza, graças à anulação dos “valores de uso”, ao retorno do sujeito, ao triunfo da individualização sobre a ideação, do deslize sobre a ruptura.<sup>7</sup>

Daí, para o medievalista (ou qualquer um que se dedique ao estudo de culturas do passado), um paradoxo que afeta profundamente a idéia que ele faz de sua tarefa, e que influencia sua prática. Todas as restrições abolidas (e o mito da objetividade de uma vez por todas esvaziado de substância), ele não vai projetar sobre documentos de estatuto ontológico incerto seus próprios esquemas imaginários? E, supondo que seja este o caso, isto é uma derrota ou uma vitória, ou é a segunda por desvio da primeira?<sup>8</sup> O velho problema da adequação do método a seu objeto se coloca em termos muito diferentes de outrora, mesmo quando ainda se coloca. Não há objeto em si: essa proposição adquiriu, em nossos dias, valor axiomático. Só há uma relação entre o sujeito pesquisador e aquilo a propósito de que ele se interroga. O “objeto” do medievalista aparece assim, daqui em diante, como duplo: é, ao mesmo tempo e de maneira indissociável, um acontecimento do passado e a linguagem pela qual se o conhece. Acontecimento e linguagem se definem reciprocamente. Juntos, indissociavelmente, eles constituem uma prática e um saber. O que importa primeiro é a relação do desejo que os une, ao mesmo tempo que a liberdade com a qual um apreende o outro, afasta-se dele, retoma-o. Estou particularmente persuadido disto: é por não ter compreendido de vez esse novo dado, jogado o jogo e afrontado o

desafio, que o medievalismo condenou-se a uma marginalização que (a despeito de tudo o que se pode dizer e salvo raríssimas exceções individuais) o condena hoje ao enclausuramento no gueto universitário.

No tempo longínquo da minha juventude, esperávamos do historiador que ele nos dissesse o que o passado devia ter sido: entendo, *o que era preciso* (para salvaguardar o ilusório equilíbrio do mundo cultural ao qual pertencíamos) absolutamente aquilo que tivesse sido. É verdade que, entre as pessoas de vinte anos, por volta de 1935, algumas dúvidas começavam a inquietar; mas nossos professores permaneciam imperturbáveis e sua tendência se manifestava mais fortemente ainda quando seu objeto era um conjunto de formas: arte ou “literatura”. Eles se prevaleciam de sua (boa!) consciência histórica, mas não imaginavam que essa consciência tivesse uma história. Tratar de textos levava muitas vezes a descrever os contextos, sem que aquele que descrevia se contasse ele próprio entre os seus elementos.

O sentimento que, necessária e felizmente, temos do passado, esse sentimento que em geral cada um de nós lenta e laboriosamente adquiriu e afinou, esse sentimento nos pega pelo pé. É preciso sabê-lo, e dizê-lo. O passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos. Por que não confessá-lo e fazer dessa confissão um ponto de partida? Uma distância insuperável nos separa daquilo que denominamos Idade Média; ela mede uma diferença que nada jamais reduzirá. A sua única qualidade é a histórica, o fato de que nós possuímos (e que a Idade Média possuiu por sua vez) uma historicidade própria, pela qual e na



qual existir. É no seio dessa condição comum que o presente se torna o lugar de um saber: sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva; inversamente, a percepção do presente se atenua e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda mas insistente, do passado.<sup>9</sup> Se importa (e ninguém, penso, vai negá-lo) que um lugar seja encontrado em comum para o sujeito da pesquisa e seu objeto, esse lugar só pode existir hoje. A informação mais ampla possível garante, de parte a parte, a fecundidade dessa dupla existência: do passado em nosso presente, deste naquele; ela lhe condiciona a riqueza, matizando os efeitos; mas ela não está absolutamente em causa. Fruto da vontade (a vontade do colecionador, no rigor do labor cotidiano), ela enche, reforça, às vezes dinamiza, mas não cria nada.

Sáimos do mundo tranqüilizador dos grandes eruditos humanistas: os últimos dentre eles, um Curtius, um Auerbach, nos deixaram há mais de trinta anos! Para eles, a coleta dos fatos constituía uma Origem: além disto, seu gênio foi organizar o inventário, apreender uma perspectiva, fazer jorrar a idéia que se supunha latente. Na melhor das hipóteses, essa maneira de operar hoje degradou-se em medíocre propedêutica. Ela exigia uma inocência que a história (logo ela!) nos roubou. Racionalidade não significa mais para nós capacidade argumentativa nem lógica analítica, mas derrapagem controlada entre as aparências; e se a teoria não interessa mais a muita gente (e aterroriza alguns), é porque ela tendia a nos fazer andar nos trilhos.

\*\*\*

Em história, como em psicanálise, o objeto é uma presença perdida. A Idade Média é o não-lugar do medievalista: fora-do-espaço, na dimensão de um puro nomadismo temporal. No entanto, a apreensão que, às vezes, apaixonadamente tentamos, implica o corpo: comprometido pelos poderes psíquicos que ele possui e condiciona, mas também pela operação concreta (mesmo simplificada por nossas técnicas) da mão e do olho; pelo bem-estar ou pela fadiga, por tudo que, no que somos, favorece a espontaneidade do intelecto, a intuição, a percepção das analogias formais ou, ao contrário, as obstaculiza. Estão aí dimensões de um espaço subjetivo, interiorizável, no seio do qual se constitui a imagem do objeto. Admitamos, para simplificar, que este provenha da "natureza": nós o percebemos através das lentes que nos oferece a nossa cultura; mas essa percepção permanece tão virtual que graças a uma intervenção pessoal que nos reclama por inteiro, não nos deixou ainda fazer a nossa obra.<sup>10</sup> Eu não hesitaria em generalizar, estendendo a toda operação histórica os princípios que sugere o musicólogo G. Le Vot em vista da execução, hoje, de melodias medievais: trata-se de criação, não de museologia.<sup>11</sup>

A questão é a da natureza de um conhecimento. O que queremos saber, e qual será o estatuto do que teremos aprendido?

Importa clarificar de vez a perspectiva, desde que recorramos ao paradoxo. A operação de todo historiador é da ordem da arte. Sem dúvida ela se manifesta mais quando se concentra em textos poéticos, objetos produzidos por uma formalização segunda e intencional, uma sobredeterminação da linguagem: por ali mesmo enraizados no que o ser humano possui de

menos universalizável e de mais verdadeiro, entre os impulsos primordiais que nos fazem ser, cada um por si.<sup>12</sup> Num sentido um pouco diferente, Vico (ao qual tiraremos sempre proveito em recorrer) dizia que a ciência consiste em colocar as coisas numa ordem bela. De fato, em história tem-se menos necessidade de uma “ciência” (e especialmente naquela que se diz literária) que de um saber. Um, infelizmente, exclui muitas vezes o outro: a ciência tomou, entre nós, durante dois ou três séculos, hábitos de tirania; e o saber, como reação, se cobre das roupas velhas de uma sabedoria. Não é mais disso que se trata, mas de visar, por meio da ciência, um saber; a primeira, usando a abstração da idéia; o segundo, se constituindo em discurso e desembocando em uma ação.<sup>13</sup> A ciência parte de uma observação; o saber, de uma experiência... que falta articular (como se exprime nosso jargão) em discurso: isto é, em testemunho, pois (enquanto a ciência só se interessa pelo reiterável e só se apossou dele) o saber procede de uma confrontação comovente com o objeto, de um esboço de diálogo com o que ele tem de único. Essa “interiorização do procedimento cognitivo” (para retomar os termos de A. Corboz)<sup>14</sup> é menos centrada no próprio conhecimento que no desejo de conhecer. Ela exclui o emprego de um discurso neutro e que, pretendendo a transparência, se esvazia de toda paixão, esmaga os frêmitos da vida. Atenua, às vezes até dissipá-la completamente, a fascinação que exercem em certos espíritos as técnicas de enumeração e de análise; destas últimas, ela não nega a necessidade prévia, mas a situa em seu nível justo: propedêutico.<sup>15</sup> Torna impossível a confusão entre *história* e *res gestae*.

Recupera-se e revigora-se assim a distinção que Lessing colocava outrora entre o conjunto de informações e a percepção de uma organicidade viva... distinção, de resto, não sem perigo; mas o saber não é jamais gratuito, nem seguro. Há sempre um preço a pagar, e esse preço é um risco, aparentemente inscrito nas estruturas de nosso universo. Hoje já não há, com efeito, campo de pesquisa, nos domínios mais diversos, em que se ouse ainda fundamentar-se no postulado clássico de uma coerência do mundo.<sup>16</sup> O risco que se corre é de ter que encarar de repente essa vertigem, em condições nas quais a “ciência” não nos fornece nenhum parapeito. A ciência, nossa ciência, pretende, é verdade, trabalhar na ordem do necessário; em verdade, na falta de um projeto global ela se abandona ao acaso e, complementarmente, gera-o; desconfia, todavia, como de produtos aleatórios, da arte e da poesia, dos quais provém a única globalidade concebível, mas que não concerne a ela; a única necessidade verdadeira, mas que ela não saberia pensar. Entre as duas vertentes dessa contradição: nós, nossos textos e, desejemos, o amor que lhes dedicamos.

Alguns, para escapar da vertigem, se agarraram à idéia de uma história total, até à da totalidade da obra de arte. Pensar assim o objeto, escreveu Lyotard, é subtraí-lo de todo conhecimento.<sup>17</sup> O que se chama realidade é sem dúvida ontologicamente unívoco, e talvez homogêneo. No plano do saber, ela permanece conflitual e heterogênea. Pode-se reivindicar uma visão global, não total. Oponho assim “totalidade”, designando um conjunto orgânico dado por fechado, a “globalidade”, que conota abertura, progressividade, energia movente.

Globalidade implica coesões mais frouxas, menos convenção, menos relações causais, e um eixo duplo de polarização: em direção ao passado com o qual nos comprometemos, pesquisadores historiadores; e em rumo ao próprio ato pelo qual, neste momento, “passamos”. Cada um de nós conserva o desejo recalcado de encontrar alguma doutrina totalizante, que corresponderia à idéia medieval de ciência. Esse desejo volta hoje e toma a forma fantasmática da interdisciplinaridade. Mas a necessária diversidade de informação que designa (ou dissimula) essa palavra toma entre muitos daqueles que a professam a forma de um sincretismo frouxo que Michel de Certeau, há pouco tempo, chamou de “doença do saber”.

A história tampouco é uma categoria homogênea. Em vez de constituir sob seu nome um *pot-pourri* de comentários emprestados, concentremos nisto os dispositivos, escavemos, na medida do possível, o solo no qual se instala o canteiro.<sup>18</sup> Afastar-se, explorar as zonas vagas, fora-de-definição; descentrar, distender a imagem. Recusar toda interpretação posta, ex-posta, de um ponto imóvel, porque o sentido procede do movimento. A pluralidade da Idade Média, a interdependência a nossos olhos (através desse nevoeiro de alguns séculos) das partes que a compõem, o policentrismo de sua cultura: esses traços, constatados com uma confortável indiferença ideológica (não estamos mais interessados... pelo menos parece), fazem dos estudos medievais um campo privilegiado de reflexão sobre uma prática.

O que procura (em algumas horas, desesperadamente) nossa sociedade é um saber sobre si mesma. A heterogenei-

dade daqueles que lhe propõem mais a tranqüilidade do que a angústia, pois no fundo de sua história e de seu inconsciente lhe repugnam as totalizações tanto quanto os totalitarismos. Espontaneamente, ela teme as sínteses, as verdadeiras, aquelas que por séculos a deixaram trancada na solitária: como o fez, ou por bem pouco não o fez, o aristotelismo medieval. Ela se diverte bastante folheando o *Reader digest* ou as enciclopédias que nos oferecem à porta. Essa desembalagem de conhecimentos garante-a contra a Síntese! O que ela aí procura é a ocasião de um jogo. Ignoro se a encontra. Mas do que precisa se convencer é de que, nesse desacerto, a maior necessidade que subsiste é jogar: como joga a criança para que seu jogo instaure a única imagem suportável e fecunda da existência. O que esta sociedade espera de nós, pesquisadores, é a produção de um saber *lúdico*. E esta última palavra, em tal contexto, denota menos a puerilidade que a infância, os valores ontológicos ligados aos primeiros olhares lançados ao mundo, ao maravilhamento e ao sentimento de soberana liberdade que procedem do primeiro desdobrar-se de um conhecimento.

Nessa área do jogo e da experiência (esse “espaço potencial” como escrevia Winnicott), na experiência desse jogo opera-se a transição entre o eu e o inacessível real!<sup>19</sup> uma captação me é dada sobre este; sua possessão fantasmática me é oferecida, ao mesmo tempo que um prazer. Não são as próprias coisas assim conhecidas que jogam, aos nossos olhos; elas “jogam” em nós, na consciência que nós delas tomamos; isto é, o jogo está em mim, de mim (que a tradição acadêmica veste de modo ridículo sob o título de pesquisador, de sábio, de

historiador, sei lá o quê?) e também, do mesmo jeito, em e de você, meu leitor, meu ouvinte, meu aluno, meu Outro.

O saber é um longo, lento sabor. Espontaneamente, nossos contemporâneos o evitam, ávidos que são, ou que se tornaram, de história imediata. Mas não é essa a questão. A única questão é a de uma corporeidade (interiorizada) do conhecimento: uma implicação, na própria idéia e linguagem que ele traz (e talvez a suscite), da visão, da audição e do inefável contato do qual nasce o amor; ritmos do sangue e do batimento das vísceras, inseparáveis de todo surgimento de uma imagem.

K. White, em outros termos (emprestados, infelizmente, de Spengler), fala de uma abertura de “apreensões”, intuições diretas estranhas a toda operação dedutiva: exaurida intelectualmente, a humanidade aspira a ser assim “arrebataada”, de tal sorte que o critério último de validade dos conhecimentos seja que “isto se pense em mim”.<sup>20</sup> Essas expressões permanecem muito tímidas. Uma presença se introduz, clandestinamente, na minha linguagem, habita-a, ameaça a todo instante fazê-la explodir, sem que no entanto sua compreensibilidade se revogue. Ela negocia não se sabe quais centrais racionais, curto-circuita algum postulado, modifica a voltagem dos fantasmas... e, no entanto, se move, concluiria um moderno Galileu. E em mim que o sistema (se podemos conservar esse termo!) toma seu valor, a partir de mim, em virtude do que realmente sou, e não mais a partir do objeto que eu precisasse produzir. E em mim que se vai medir sua eficácia, não em qualquer descrição “objetiva”.

Se fosse necessário categorizar uma tal prática, eu diria que nós pendemos desde então para o lado da poesia. No sentido forte e trans-histórico da palavra: relativo, não às figuras da linguagem como tais, mas a uma maneira de conhecer o mundo, uma modalidade eminente do saber. Informação, coleta dos fatos, descrição de processos externos, contribuições de disciplinas anexas ou vizinhas (lingüística ou antropologia): tudo isto, mantido de pleno direito (e, se possível, aprofundado), a “poesia” domina, controla, faz disso sua matéria. Mas ela recusa lhe emprestar sua forma: ela não pode. Sua forma é imagem: fruto de uma operação pessoal, cujas regras heurísticas se fundamentam num sedimento de experiências mal comunicáveis como tal, inexplicáveis, injustificáveis, aprisionadas nos limites (largos ou estreitos, outra questão...) de um indivíduo vivo. Falemos a esse propósito de “imaginação”, sem acossar mais a palavra.

\*\*\*

A “imaginação”, faculdade “poética”, age segundo duas modalidades. Ela parte de uma apreensão, intensamente concreta, do real particular, mas esta apreensão se faz acompanhar (sem que os tempos nisto se distingam sempre) de uma colocação das coisas e de uma recomposição dos elementos percebidos, em virtude de analogias diversas: da sorte destaca-se, de maneira inesperada, relativamente à exigência do instante presente, a necessidade verdadeira. Quando essa “imagem” reveste a linguagem e a alma, esta, pronunciando-se a si própria, diz, descobre,

cria formas, de outro modo inacessíveis, latentes no que foi um "objeto". Sem dúvida é assim que as crianças sentem, pensam e se exprimem, pelo tempo em que permanecem puras.

A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente, ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis conseqüências, ela o faz trabalhar. Certamente há perigo: o objeto, ela pode quebrá-lo. Mas onde não há perigo? E é isto, em definitivo, o que conta? Todas as prudências vão jogar no prévio, na coleta de informações. Depois de uso dos preceitos e conceitos que então se impõem, a gente os tira como o alinhavo de uma roupa arrematada. Nada garante que para o objeto seguinte preceitos e conceitos permaneçam os mesmos; sua combinação em todo caso varia infinitamente. A hermenêutica se apodera da "gramática", que é competência, enciclopédia, atenção filológica. Ela a submete a fim de tirar proveito para nós, existentes, tal como somos. A imaginação faz funcionar no nosso espaço lúdico o objeto que capturou. Por aí, ela o transforma em estatuto; o que foi documento se torna "realidade partilhada", segundo uma outra expressão de Winnicott.

Quando o objeto é um texto, fundamentalmente o discurso crítico constitui a glosa: uma glosa ativa, que cria simultaneamente e por aí aquilo que ela explica, desdobra, manifesta, vivifica, carrega-se para nós de perfumes e de sabores de que temos necessidade para existir, restitui ao texto passado o potencial erótico que necessariamente, como texto, a seu tempo, ele retém. Na sua qualidade profunda, esse discurso é o inverso do discurso teórico, que ele nega. Nem assertiva,

nem categórica, a palavra que inspira e sustenta a imaginação crítica entende permanecer em aproximação direta, não sobre "o" mundo, mas sobre "este" onde estamos, mundo que somos, e que não é um mundo de verdade, mas de desejo.

Esse gênero de percepção e de re-criação imagética impõe-se particularmente, parecc-me, ao medievalista. A "pocsia" da Idade Média (recuso-me a falar de "literatura") foi, no seu conjunto, como intenção, sempre de transmissão oral.<sup>21</sup> Ela funcionou, até uma época tardia, de maneira melhor comparável (ainda que não idêntica!) às "literaturas" das civilizações africanas tradicionais do que à nossa moderna literatura: sobretudo naquilo que o texto não somente diz alguma coisa, mas o faz, não metaforicamente nem em força, mas realmente, no vivido (como se diz...) de cada um dos participantes.<sup>22</sup> Ora, muito mais do que uma distância cronológica considerável, o alvo do medievalista não é (nem deveria ser) tornar-se ele mesmo participante da obra em causa, e de aí fazer participar os que o escutam ou o lêem?

Relativamente ao sentido que, no fim de nosso discurso, vai-se investir na obra, esta age sobre nós como um emissor de mensagens embaralhadas pelos séculos e cuja decodificação (sempre aproximativa) implica minha própria historicidade: operação não arbitrária, pois ela implica também consideração da historicidade daquela obra. Mas apropriando-me dela, eu a vivo, e ao vivê-la lhe dou, muito além de todas as significações recuperadas, um sentido. Posso dizer *seu* sentido? Ou é o meu? Suscitado pelo próprio ato dessa tradução, dessa *translatio studii* que é inevitavelmente o tempo da humanidade. Procuo

minha própria história na singularidade do meu objeto; e ele encontra em mim, como em prospectiva, a sua. Encontra uma paixão: a minha; aquela em que meu discurso conseguirá talvez comunicar à minha volta.

Em todos os objetos que sobressaem da história (e portanto da historiografia) é preciso procurar “o lugar do nosso encontro”. O que isto quer dizer se não reorganizar os dados que se inventariou e deles imaginar o sentido? Fazer nascer de seu fruto, de um fruto provável, essa matriz significante? Um adágio paradoxal assegura que toda história é contemporânea. Melhor ainda, Schlegel falou um dia de “prever o passado”: tanto é verdade que a historiografia, interpretação de documentos controláveis, trabalha a sangue quente, e, sempre discutível, muitas vezes contestada, nos compromete vitalmente (nós: os historiadores e seus leitores) a cada passo. O que afirmo é a natureza poética desse envolvimento.

Poética: ficcional, se o preferimos, pois a *translatio*, em boa retórica, nos introduz no reino das analogias, que manifestam uma continuidade real, ainda que velada... de forma que chegamos, como o escreveu A. Corboz, “a dois dedos da definição surrealista da poesia”!<sup>23</sup> Em virtude de seu caráter analógico e, pois, ficcional, o discurso “poético” do historiador, por natureza, é narrativo. O saber que ele constitui e transmite (tão engasgado que ele possa estar de elementos “científicos”) pertence ao que Lyotard chama de saber narrativo.<sup>24</sup> Ou seja, esse discurso não diz nada, e ressoa (orgulhosamente às vezes) no vão do absurdo. E em sua qualidade de narração que o discurso mantido pelo historiador declara sua relação com

o lugar singular de sua dupla origem. Só assim há uma chance de dar a sentir uma presença e, talvez, uma beleza (para além de todas as decodificações que propõe).

A beleza vem a mais, como uma graça. Mas da presença gera-se um prazer. E o prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, esta vitória que nos faz humanos.

NOTAS

## I. PERFORMANCE, RECEPÇÃO, LEITURA

- 1 Stéphane Santerres-Sarkany, *Théorie de la littérature*, 1990.
- 2 Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1979. Ver os capítulos II e III.
- 3 Antonio Gómez-Moriana, *La Subversion du discours rituel*, 1985. Ver o conjunto da Introdução e as referências que ela fornece.

### Em torno da idéia de performance

- 1 Ivan Fonagy, *La vive voix*, 1983.
- 2 Números 26-27. Retomados em Dan Ben Amos e Kenneth S. Goldstein, *Folklore: Performance and Communication*, 1975.
- 3 Palavra aí significa palavra oral. Em espanhol, a palavra voz dá conta deste significado, que compreende palavra pronunciada e voz. [N.T.]
- 4 Cf. Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, 1970, pp. 69-71; Geneviève Calame-Griaule, *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*, 1965, pp. 21-74.
- 5 Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrliche, Wolfgang Suppan, *Handbuch des Volksliedes*, 1973.
- 6 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, 1972, pp. 21-74.
- 7 Josette Féral, "La Théâtralité", *Poétique*, 1988, pp. 348-50.
- 8 Id., *ibid.*, p. 351.
- 9 Mikel Dufrenne, *L'Oeil et l'oreille*, 1987, pp. 71-77.
- 10 Alfred Edward Housman, *The Name and Nature of Poetry*, 1933, p. 45.

### Performance e recepção

- 1 Cf. Jason Dubois, *Institution de la littérature*, 1978.
- 2 P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 1983, pp. 236-43.
- 3 Ver Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik*, 1975.
- 4 Conferência pronunciada na Universidade de Montreal, em 31 jan. 1990.
- 5 Tradução francesa: *La Raison graphique*, 1979.
- 6 Cf. John Greenway, *American Folksong of Protest*, 1960; Bruce A. Rosenberg, *The Art of the American Folkpreacher*, 1970.



- 7 Cf. Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, 1979; P. Zumthor, *Écriture et nomadisme*, 1990.

#### Performance e leitura

- 1 Federico García Lorca, "El cante jondo", in *Obras completas*, 1969, pp. 39-55.  
 2 Passagens comentadas por Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, 1967, pp. 281-84.  
 3 Jean-François Lyotard, *Le Différend*, 1983, p. 22.  
 4 Cf. Jean Cervoni, *L'Énonciation*, 1987; cf. também Pierre Ouellet, "Énonciation et perception"; François Récanati, *La Transparence et l'énonciation*, 1979.  
 5 U. Eco, *Lector in fabula*, 1979.

#### O empenho do corpo

- 1 P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, 1983, pp. 81-82.  
 2 Sándor Kibedi-Varga, "La Rhétorique des passions", in *Jahrbuch der Rhetorik*, 1987, pp. 75-82; cf. também A. Gomez-Moriana, *La Subversion du discours rituel*, 1985, p. 11.  
 3 Pierre Guiraud, *Le Langage du corps*, 1980, pp. 49-70.  
 4 Harald Weinrich, "Ueber Sprache, Leib und Gedächtnis", in Hans Ulrich Gumbrecht e Ludwig Pfeiffer (éds.), *Materialität der Kommunikation*, 1988, pp. 89-90.  
 5 M. Dufrenne, *L'Oeil et l'oreille*, 1987, pp. 76-77.  
 6 Id., *ibid.*, p. 189; ver também pp. 190-200.  
 7 André Spire, *Plaisir poétique e plaisir musculaire*, 1986, pp. 53-55 e 283.  
 8 Cf. René Arpad Spitz, *De la naissance à la parole*, 1968, pp. 46-49 e 238; ver também, do mesmo autor, "The Primal Cavity".  
 9 Todo o segundo volume de Marcel Jousse, *Anthropologie du geste*, é consagrado a essa questão. No que concerne às culturas africanas, ver o belo livro de Janheinz Jahn, *Muntu*, 1961.

- 10 Cf. Jürgen Trabant, "Vom Ohr zur Stimme", in H. U. Gumbrecht e L. Pfeiffer (éds.), *op. cit.*, pp. 63-79.

#### II. A IMAGINAÇÃO CRÍTICA

- 1 P. Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, 1980.  
 2 Cf. em particular, Hans Robert Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, 1977, pp. 14-26.  
 3 J.-F. Lyotard, *Le Différend*, 1983, p. 17.  
 4 Ver Mélanges Algirdas Julien Greimas, *Exigences et perspectives de la sémiotique*. Especialmente tomo 1, Parte 2, "Problèmes épistémologiques et méthodologiques", pp. 97-380.  
 5 Kenneth White, *L'Esprit nomade*, 1987, pp. 18-75.  
 6 Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Rhizome*, 1976.  
 7 Cf. J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, 1983. Tentativa de esclarecimento relacionada aos estudos literários: os dois volumes coletivos publicados por Benjamin, Amsterdam e Philadelphie, em 1986, *Approaching Postmodernism*, e 1987, *Exploring Postmodernism*.  
 8 Cf. Lee Patterson, *Negotiating the Past: the historical understanding of medieval literature*, 1987 e Margaret Mead, *Les Méthodes du discours critique dans les études seiziémistes*, pp. 53-62 e 89-128.  
 9 Ver Gerard Le Vot, "Histoire ouverte et espaces transitionnels: à propos de la pratique et de l'étude du chant médiéval", in Jean-Louis Jam, (éds.), *De la recherche à la création*. pp. 13-33; e *Avant propos* do n. 73 da *Revue de musicologie* (1987).  
 10 Cf. J. Dubois, "Pour un au-delà de l'objet", in *Institution de la littérature*, 1978, pp. 57-59.  
 11 G. Le Vot, *op. cit.*, pp. 22-25.  
 12 Eu retornaria sobre este ponto a Jean Hamburger, *La Raison et la passion: réflexion sur les limites de la connaissance*, 1988.  
 13 P. Zumthor, "Le Savoir et la science: le problème du romaniste", in *Mittelalterliche Studien*, pp. 301-12.

- 14 André Corboz, "Method Maser", in *Das architectonische Urteil*, 1989, pp. 117-25.
- 15 Id., *ibid.*, p. 118.
- 16 Consequências sobre o estudo dos textos, ver Bruno Tritsmans, "Nerval et l'indétermination textuelle", in *Poétique*, n. 60, 1984, pp. 423-36.
- 17 J.-F. Lyotard, *Le Différend*, p. 18.
- 18 Robert E. Sullivan, "The carolingian age", in *Speculum*, 1989, p. 298.
- 19 Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, 1975, pp. 19-40.
- 20 Id., *ibid.*, pp. 44-45.
- 21 P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, 1987, pp. 15-59.
- 22 Ver o testemunho de africanistas, especialmente Karin Barber, Langdeg White et al., in *Discourse and its Disguises*, pp. 13-56.
- 23 A. Corboz, *op. cit.*, p. 120.
- 24 J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 35.

BIBLIOGRAFIA

- BEN AMOS, D. & GOLDSTEIN, K. S. (eds.)  
1975. *Folklore: performance and communication*. La Haye: Mouton..
- BREDNICH, R. W.; RÖHRICH, L. & SUPPAN, W.  
1973. *Handbuch des Volksliedes*. Munique: W. Fink.
- CALAME-GRIAULE, G.  
1965. *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*. Paris: Gallimard.
- CERVONI, J.  
1987. *L'Énonciation*. Paris: PUF.
- CHOPIN, H.  
1979. *Poésie sonore internationale*. Paris: Place.
- CORBOZ, A.  
1989. "Method-Maser", in *Das architectonische Urteil*. Berlin: Birkhäuser Verlag pp. 117-25.
- DERRIDA, J.  
1967. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F.  
1976. *Rhizome*. Paris: Minuit.
- DESCAMPS, M. A.  
1989. *Le Langage du corps et la communication corporelle*. Paris: PUF.  
1989. *Discourse and Its Disguises*. Birmingham: University African Studies.
- DUBOIS, J.  
*Institution de la littérature*. Bruxelles: PUB.
- DUFRENNE, M.  
1987. *L'Oeil et l'oreille*. Montreal: Hexagone.
- ECO, U.  
1979. *Lector in fabula*. Milão: Bompiani; trad. fr. Paris: Grasset, 1985.
- FÉRAL, J.  
1988. "La Théâtralité". *Poétique*, n. 75, pp. 347-61.

- FINNEGAN, R.  
 1970. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press.  
 1977. *Oral Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FONAGY, I.  
 1983. *La Vive voix*. Paris: Payot.
- GÓMEZ-MORIANA, A.  
 1985. *La Subversion du discours rituel*. Montreal: Préambule.
- GOODY, J.  
 1977. *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press.  
 1979. *La Raison graphique*. Paris: Minuit.
- GREENWAY, J.  
 1960. *American Folksong of Protest*. Nova York: Barnes.
- GUIRAUD, P.  
 1980. *Le Langage du corps*. Paris: PUF.
- GUMBRECHT, H. U. & PFEIFFER, L. (eds.).  
 1988. *Materialität der Kommunikation*. Munique: Suhrkamp.
- HAMBURGER, J.  
 1988. *La Raison et la passion: réflexion sur les limites de la connaissance*. Paris: Seuil.
- HOUSMAN, A. E.  
 1933. *The Name and Nature of Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ISER, W.  
 1976. *Der Akt des Lesens*. Munique: W. Fink; trad. fr. *L'Acte de lecture*. Bruxelles: Mardaga, 1985.
- JAUSS, H. R.  
 1975. *Rezeptionsästhetik*. Munique: W. Fink.
- JOUSSE, M.  
 1974, 1975, 1978. *Anthropologie du geste*. Paris: Grasset, 3 vols.
- KIBEDI-VARGA, S.  
 1987. "La Rhétorique des passions". *Jahrbuch der Rhetorik*, n. 6, pp. 67-83.
- LE VOT, G.  
 1986. "Histoire ouverte et espaces transitionnels: à propos de la pratique

- et de l'étude du chant médiéval", in JAM, P.-L. (ed.). *De la recherche à la création*. Clermont-Ferrand: Presses de l'Université, pp. 13-33.
- LYOTARD, J.-F.  
 1983. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit.  
 1983. *Le Différend*. Paris: Minuit.
- MCLUHAN, M.  
 1962. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: Toronto University Press.
- MEAD, M.  
 1964. "Vicissitudes of the Total Communication Process", in SEBEOK, T. (ed.). *Approaches to Semiotics*. La Haye: Mouton, pp. 277-87.  
 1987. *Méthodes (Les) du discours critique dans les études seiziémistes*. Paris: Sedes.
- ONG, W.  
 1982. *Orality and literacy*. Nova York: Methuen.
- OUELLET, P.  
 1988. "Énonciation et perception". *Recherches sémiotiques (RSSI)*, n. 8, pp. 109-30.
- PATTERSON, L.  
 1987. *Negotiating the Past: The Historical Understanding of Medieval Literature*. Madison: University of Wisconsin.
- RÉCANATI, F.  
 1979. *La transparence et renonciation*. Paris: Seuil.
- ROSENBERG, B.  
 1970. *The art of the american folkpreacher*. Oxford: Oxford University Press.
- SANTERRES-SARKANY, S.  
 1990. *Théorie de la littérature*. Paris: PUF (collection "Que sais-je?").
- SPIRE, A.  
 1986. *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Paris: Corti.
- SPITZ, R. A.  
 1968. *De la naissance à la parole*. Paris: PUF.  
 1955. "The Primal Cavity". *The Psychoanalytic Study of the Child*, n. 10, pp. 215-40.
- SULLIVAN, R. E.  
 1989. "The Carolingian Age". *Speculum*, n. 64, pp. 267-306.

TOMATIS, A.

1978. *L'Oreille et le langage*. Paris: Seuil.

TRITSMANS, B.

1984. "Nerval et l'indétermination textuelle". *Poétique*, n. 60, pp. 423-36.

VASSE, D.

1974. *L'Ombilic et la voix*. Paris: Seuil.

WARNING, R.

1975. *Rezeptionsästhetik*. Munique: W. Fink.

WEINRICH, H.

1971. *Literatur für Leser*, Stuttgart: Kohlhammer.

1977. *Sprache in Texten*. Stuttgart: Kohlhammer.

WHITE, K.

1987. *L'Esprit nomade*. Paris: Grasset.

WINNICOTT, D. W.

1975. *Jeu et réalité*. Paris: Gallimard, pp. 19-40.

ZUMTHOR, P.

1972. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil.

1980. *Parler du Moyen Âge*. Paris: Minuit.

1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.

1984. "Le Savoir et la science: le problème du romaniste", in *Mittelalterliche Studien*, pp. 301-12.

1987. *La Lettre et la voix*. Paris: Seuil.

1990. *Écriture et nomadisme*. Montreal: Hexagone.

Abrams, Meyer Howard, 30

Anikupalo Kuti, Fela, 59

Aristóteles, 52

Artaud, Antonin, 58, 61

Bakhtin, Mikhail, 93

Barber, Karin, 116

Ben Amos, Dan, 30, 113

Brednich, Rolf Wilhelm, 113

Burke, Peter, 10

Calame-Griaule, Geneviève, 37

Cervoni, Jean, 114

Chopin, Henri, 59, 114

Corboz, André, 116

De Certeau, Michel, 102

Deleuze, Gilles, 115

Derrida, Jacques, 114

Dournes, Jacques, 64

Dubois, Jason, 113, 115

Dufrenne, Mikel, 42, 80, 82, 113, 114

Dundee, 30

Durkheim, Emile, 93

Eco, Umberto, 22, 71, 86, 113-14

Féral, Josette, 40, 113

Finnegan, Ruth, 113

Focillon, Henri, 93

Fonagy, Ivan, 9, 27, 83, 113

Fontana, Giovanni, 59

Formaggio, Dino, 81

Foucault, Michel, 66, 95

Freud, Sigmund, 93

Gadamer, Hans-Georg, 52, 54

Galileu, 104

García Lorca, Frederico, 61, 114

Genette, Gérard, 76

Ginzburg, Carlo, 10

Gómez-Moriana, Antonio, 22, 113

Goody, Jack, 57

Greenway, John, 113

Greimas, Algirdas Julien, 115

Guattari, Felix, 115

Guiraud, Pierre, 114

Gumbrecht, Hans Ulrich, 114, 115

Hamburger, Jean, 115

Hjemslev, Louis, 94

Homero, 51

Housman, Alfred Edward, 43, 113

Husserl, Edmund, 23

Hymes, Dell, 31, 32, 45

Ingarden, Roman, 52

Iser, Wolfgang, 51

Jahn, Janheinz, 114  
 Jam, Jean-Louis, 115  
 Jaus, Hans Robert, 51-52, 92, 115  
 Jousse, Marcel, 114  
 Jung, Carl Gustav, 93

Kibedi-Varga, Sándor, 114

Labov, William, 32  
 Le Vot, Gerard, 99, 115  
 Lessing, Gotthold Ephraim, 101  
 Lévi-Strauss, Claude, 66  
 Lomax, Alan, 30  
 Luthi, Max, 29  
 Lyotard, Jean-François, 64, 94,  
 101, 108, 114-16

Marx, Karl, 93  
 McLuhan, Marshall, 13, 36-37, 44,  
 49, 57  
 Mead, Margaret, 115  
 Merleau-Ponty, Maurice, 42, 78, 80

Nerval, 116, 120

Ong, Walter, 13, 49  
 Ouellet, Pierre, 114

Patterson, Lee, 115  
 Paulhan, Jean, 61  
 Peirce, Charles Sanders, 22  
 Pfeiffer, Ludwig, 64, 114, 115

Récanati, François, 114  
 Röhrich, Lutz, 113

Rosenberg, Bruce A., 113  
 Roubaud, Jacques, 56

Santerres-Sarkany, Stéphane, 21, 113  
 Saussure, Ferdinand de, 43, 93, 94  
 Sepulto, Merlin, 86  
 Spengler, 104  
 Spire, André, 43, 84, 114  
 Spitz, René Arpard, 85, 114  
 Sullivan, Robert E., 116  
 Suppan, Wolfgang, 113

Thompson, Stith, 86  
 Tomatis, Alfred, 9, 83, 87  
 Trabant, Jürgen, 87, 115  
 Tritsmans, Bruno, 116  
 Troubetzkoï, 93

Vaillant-Couturier, Paul, 59  
 Valéry, Paul, 79  
 Vasse, Denis, 83  
 Virgílio, 51

Warning, Rainer, 113  
 Weinrich, Harald, 79, 114  
 White, Kenneth, 104, 115  
 White, Landeg, 116  
 Winnicott, Donald Woods, 42, 103,  
 106, 116  
 Wölflin, 93

Zumthor, Paul, 113-16

## SOBRE O AUTOR

PAUL ZUMTHOR nasceu em Genebra, Suíça em 1915. O medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz e polígrafo viveu em vários países — França, Holanda e Canadá, onde faleceu em 1995. Visitou o Brasil em 1977, 1988 e 1993, e tinha por este país um interesse e uma dedicação peculiares.

De sua vasta obra teórica destacam-se: *Éssai de poétique médiévale* (Paris: Seuil, 1972), *Langue, texte, énigme* (idem, 1975), *Le Masque et la lumière* (idem, 1978), *Introduction à la poésie orale* (idem, 1983), *La Lettre et la voix* (idem, 1987), *La Mesure du monde* (idem, 1993) e *Babel ou l'inachèvement* (Paris: Scuil, 1997), livro póstumo.

É muito conhecida sua pioneira tese de doutorado: *Merlin le prophète* (Genebra, Slatkin Reprints, 1974), que já em 1943 tratava de voz e profecia. Como ficcionista, publicou *La Traversée* (1991), *La Porte à côté* (1994), *La Fête des fous* (1991), *Ecriture et nomadisme* (1991); e, ainda, o livro de poemas *Fin en soi* (1996). Semeou pelas revistas universitárias e de crítica dezenas de artigos que sempre causaram um impacto renovador.

## NO BRASIL

*A letra e a voz*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.  
*Introdução à poesia oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês Almeida. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.  
*Tradição e esquecimento*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.  
*Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor*, org. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Educ, 1999.

- Escritura e nomadismo*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- A Holanda no tempo de Rembrandt*, trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.
- "Prefácio", in *Correspondência de Abelardo e Heloisa*, trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp. 1-27.
- "As máscaras do poema: questões da poética medieval", trad. Odailton Aragão Aguiar. Revista *Projeto História*, São Paulo: Educ, Programa de Pós-Graduação em História-Departamento de História-PUC-SP, n.º 28, pp. 11-22, jun. 2004.
- "Carmina Figurata", trad. Alberto Alexandre Martins. *Revista USP*, São Paulo: USP, 16, pp. 69-76, dez. 1992/jan.-fev. 1993.

#### NOTA DA TRADUÇÃO

Paul Zumthor representou para os estudos medievais e de poéticas do oral um divisor de águas. Sua postura renovadora e criativa procurou dissolver dicotomias obsoletas e criar uma plataforma de atuação em que a voz, o corpo, a presença desempenham um forte papel. Discutindo e ampliando a noção de texto literário, passa por teorias estéticas contemporâneas, bem como pelas da comunicação e da cultura, deixando-nos a percepção de que o texto se tece na trama das relações humanas.

Hoje é fundamental para a área de estudos que delineou e à qual conferiu dignidade, para além do pitoresco ou folclorizante, o exercício de conceitos como performance, movência, nomadismo. Contam também as diferenças que procurou estabelecer entre oralidade e vocalidade, a ênfase dada à palavra poética e à perspectiva pela qual se relacionam poética, história, ficção. Sua atitude teórica, inovadora, é a de contemplar desde os textos tradicionais da voz viva aos que se transmitem pelos mais diversos suportes e mediações, incluindo os da cultura de massas e os das vanguardas.

Painel instigante que contém importantes conquistas de nosso tempo (ciência e arte), sua obra vasta e diversificada, embora coesa, constitui uma contribuição e um desafio.

No Brasil, território de intensa vigência das culturas orais, como em outras partes de nosso continente, tem tido grande acolhida e o dom de despertar novas abordagens e perspectivas, trazendo contribuições que vão permitir, certamente, a abertura de novos caminhos críticos e criadores.

Está em andamento o projeto de tradução da obra de Paul Zumthor, que tem lugar no Centro de Estudos da Oralidade PUC-SP.

*Jerusa Pires Ferreira*