

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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. (ZUMTHOR, 2007, p. 23)

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 do seu campo de referência. Na prática, no exame de uma ou outra série de fatos, vamos 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 os efeitos (em nível individual) das transmissões *orais* da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena. Neste ponto remeto ao belo livro de I. Fónagy, *la vive voix*, um certo número de realidades e de valores, assim revelados aparecem identicamente envolvidos na prática de leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de “performance”. (ZUMTHOR, 2007, p. 23)

Para eles [pesquisadores], cujo objeto de estudo é uma manifestação, 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 do estudo de comunicação oral. (ZUMTHOR, 2007, p. 30)

Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar de 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. (ZUMTHOR, 2007, p. 23)

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 competência? À primeira vista, aparece como um *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. (ZUMTHOR, 2007, p. 31)

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 perceptivos. 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 de um jornal, de um romance ou de um poema. A posição do seu corpo no ato da leitura é determinada 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! (ZUMTHOR, 2007, p. 32-33)

IMPORTANTE: performance não do ponto de vista da atuação, mas do ponto de vista da recepção.

A questão que se coloca é esta: em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos? (ZUMTHOR, 2007, p. 33)

A performance como único modo vivo de comunicação poética. (...) leitura solitária adaptação de performance. (p. 34)

Por isso poderíamos legitimamente nos perguntar se, entre a performance – tal qual a 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 combinações dos mesmos elementos de base. Parecia, desde então, extremamente provável que os elementos constituintes do núcleo estável de toda performance observável através do mundo e provavelmente dos tempos encontram-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. (ZUMTHOR, 2007, p. 34-35).

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. (ZUMTHOR, 2007, p. 34-35).

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. (ZUMTHOR, 2007, p. 36).

Segundo: no uso mais geral, performance se refere de modo imediato ao um acontecimento ora e gestual. (...) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia 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 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 a pertinência desde que a façamos abarcar 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. (...) Renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidade complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes de outros. É nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia. (ZUMTHOR, 2007, p. 38-39).

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”. (ZUMTHOR, 2007, p. 38-39).

Em referência ao artigo publicado em 1988 por Josette Féral na revista *poétique*, Zumthor escreve: Extraio daí algumas proposições. A ideia base desse artigo é a de que o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto da “teatralidade” (quando esse espaço ficcional se enquadra de maneira programada) e de “espectacularidade” (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 representação. 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 a 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, encenação. (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

Há uma outra situação: armação de uma performance no metro sem os passageiros o saibam. Há teatralidade nesse caso? (reelaboração abreviada minha) Assim cita-se novamente Josette Féral:

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 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.

Tais comentários se aplicam à performance (e para além dela, à leitura). (...) 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 Winnicot. 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. (ZUMTHOR, 2007, p. 41-42).

Prazer poético e prazer muscular, André Spire: redução biologicista do prazer poético. p. 43

A linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico, que ela manifeste 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. (ZUMTHOR, 2007, p. 48).

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 de literatura. Um encontro saboroso se produziu entre a linguagem poética e essa técnica extraordinária da escritura que ela encontrou em seu caminho. (ZUMTHOR, 2007, p. 41).

Diferença performance VS recepção. p. 50

A performance é outra coisa [comparada ao termo percepção analisado no parágrafo anterior]. Termo antropológico e não histórico, relativo por um lado, às condições de expressão, e de percepção, por outro a *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato, fora de toda a consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção chama de “concretização”. A performance é então um momento da recepção; momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Iser parte da ideia 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 da fenomenologia psicológica, ressentido 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 de 1980: uma concentração no sujeito, assim descarnado, da recepção (reduzido de fato à condição de indicador sociológico), parece conseguir fazer do texto uma pura potencialidade, se não um lugar vazio. (ZUMTHOR, 2007, p. 51-52).

Não é menos verdade, no entanto, que toda leitura seja produtividade e que ela gere um prazer. Mas é preciso reintegrar, nesta ideia 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 integra 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 ideia 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...porque o essencial é estancar a hemorragia da 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 intervém essas modificações e sem dúvida neste ponto não há resposta universal. (ZUMTHOR, 2007, p. 52).

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolivelmente ligadas aos efeitos semânticos, as 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 mantêm. (ZUMTHOR, 2007, p. 53)

Resumo:

O texto a aparece como:

- tecido perfurado de espaços brancos
- interstícios a preencher

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 linguagem 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. (ZUMTHOR, 2007, p. 53-54)

Todo o 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 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... (ZUMTHOR, 2007, p. 53-54)

Encontro individual da obra como o seu leitor, p. 54

Jacques Roubaud apud Zumthor “a poesia diz o que ela diz dizendo” p. 56.

O que implicam tais preposições, 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 locução juntas. (ZUMTHOR, 2007, p. 56).

Um aqui e um agora jamais exatamente reproduzível. [o da poesia], p. 56

Sem dúvida, eis a explicação de uma 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 (...). Nostalgia perceptível (para além de nosso interesse, em si mesmo equívoco, pelo folclore e pelas tradições arcaicas) na tomada de consciência desde Garcia Lorca, passando por Artaud até a maior parte dos contemporâneos, da importância central que convém atribuir à voz em toda a reflexão sobre a poesia. ((ZUMTHOR, 2007, p.58).

Poesia sonora exaltando os puros valores da voz, liberados das limitações da língua... p.59

Uso da voz e política. Exemplo da África e de atividades de partido. p. 59

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. (ZUMTHOR, 2007, p. 59)

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. (ZUMTHOR, 2007, p. 60)

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 o 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 resiste mais no mundo de hoje? Resistem sem intenção necessariamente de contestação ou de recusa, nos *media*, nas artes, na poesia, nas próprias formas de 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. (ZUMTHOR, 2007, p. 62-63)

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, dom de todos os poderes que chamo *eu*. O dom, o prazer

transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois. (ZUMTHOR, 2007, p. 63)

[sobre transmissão e ensino de escrita e leitura] 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 seio de um complexo sociológico 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. (...) 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 pessoa, 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 na audição poética, essa procura se identifica aqui como o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício. ZUMTHOR, 2007, p. 66-67)

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. (ZUMTHOR, 2007, p. 67-68).

(...) 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 a 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. (ZUMTHOR, 2007, p. 67-68).

Reelaboração minha: distinção de vários tipos de performance:

- 1) Performance com audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação, oposta a leitura solitária e silenciosa.
- 2) Quando falta um elemento de mediação, quando falta a o visual, mediação auditiva (disco, rádio); audição sem visualização
- 3) Leitura solitária, grau performancial mais fraco
(Cfr. ZUMTHOR, 2007, p. 67-68).

A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende 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 ideia de enunciação. (...) A noção de

enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento. (...) 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 enunciador: tendem a se colocar em evidência. Isto nos remete uma vez mais à existência dos sujeitos. (Cfr. ZUMTHOR, 2007, p. 70-71).

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 sugeri-la, a partir de marcas deíticas, frágeis e frequentemente 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*.

Ver: despertar outros sentidos.

A vista direta gera assim uma semiótica selvagem

Leitura: "A relação integrada se torna imediata entre o perceptível e o mental". p. 73

Caligrafar

É recriar um objeto de forma que o olho não somente *leia*, mas *olhe*; é encontrar, na visão da leitura, o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício. (Cfr. ZUMTHOR, 2007, p. 70-71).

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. (Cfr. ZUMTHOR, 2007, p. 70-71).

O empenho do corpo

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 entoação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). (...) 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. reivindica semioticidade (Cfr. ZUMTHOR, 2007, p. 75).

Concebida a propósito da performance, a ideia de *obra* se aplica, em 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. (Cfr. ZUMTHOR, 2007, p. 75).

A retórica da Antiguidade – 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 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 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. (ZUMTHOR, 2007, p. 77).

No entanto, há aí menos uma conquista do que 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 referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem linguística, 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. 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. (ZUMTHOR, 2007, p. 77-78)

Conhecimento antipredicativo di Ponty □ “Esse conhecimento “antipredicativo” 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. (p. 79)

Weinrich apud Zumthor “a gramática é uma memória do corpo”.

(...)

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 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 biologia, a anatomia e o resto, conjunto virtualmente infinito, mas não uma ciência do corpo como tal; ainda menos metafísica. O corpo não pode ser jamais totalmente recuperado. (ZUMTHOR, 2007, p. 79)

aparência do corpo VS existência

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 “antipredicativo” de Merleau-Ponty, base do fato poético. Daí o lado de descoberta, de aventura, o aspecto necessariamente inacabado, incompleto dessa leitura, como de todo o prazer. O corpo não está jamais perfeitamente integrado no grupo nem no eu. A operação de leitura é dominada por essa característica. (ZUMTHOR, 2007, p. 80)

O corpo: não puro sentimento, não pura lembrança.

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*. (ZUMTHOR, 2007, p. 80)

O psicólogo italiano D. Formaggio fala de intercorporeidade, traduzido, em linguagem técnica, como “o corpo sinérgico”. (ZUMTHOR, 2007, p. 81) Cfr. Unidade originária do sensível de Mikel Dufrenne (ZUMTHOR, 2007, p. 80)

A percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor. Mas nenhuma presença, é plena, não há uma coincidência entre ela e eu. Toda a presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada como a presença do mundo em mim e minha presença no mundo. (ZUMTHOR, 2007, p. 81)

Toda a 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. (ZUMTHOR, 2007, p. 81)

Nossos “sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos do conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar 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 existem objetos fora de mim; e não faço disso uma descoberta de ordem metafísica, simplesmente choco-me com uma coisa. Graças ao conhecimento “antipredicativo” se produz no curso da existência de um ser humano uma acumulação memorial, de origem corporal, engendrando o que Mikel Dufrenne denomina o virtual, como um “imaginário imanente”, a “rápida percepção” (ZUMTHOR, 2007, p. 82)

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 frequenta o real. Nossa percepção do real é frequentada pelo conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo, eu repito. Desse modo o virtual aflora em todo o discurso. No discurso recebido como poético, invade tudo. Está aí, no nível do leitor, uma das marcas do “poético”. (ZUMTHOR, 2007, p. 82)

A linguagem corrente □ expressões do tipo esse poema esse romance me fala me diz o tom do autor, metáfora da oralidade □ vocalidade sentida como presença, como estar para além de algo concreto. (Reelaboração minha Cfr. ZUMTHOR, 2007, p. 82)

Expressões manifestam um sentimento confuso dos vínculos naturais que existem entre a linguagem e a voz. Voz e palavra, usada uma no lugar da outra. (Reelaboração minha Cfr. ZUMTHOR, 2007, p. 83)

Seis teses sobre a voz

- 1) A voz como lugar simbólico □ definido por uma relação, distância, articulação entre sujeito e objeto. A voz é inobjetivável.
- 2) “A voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito”.
- 3) Tudo tem uma dimensão simbólica quando vocalizado. Ainda mais forte para a poesia que é verdadeira quando a voz permanece interiorizada e não se produz percepção gravada.
- 4) Referindo-se ao poético, “a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do o corpo sem rompê-lo”, não se reduz a localização pessoal, ela desaloja o homem do seu corpo.” Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem.”
- 5) A voz não é especular, ela é realidade, Narciso pode ver sua imagem espelhada, mas se ouvir a sua voz, ela não é reflexo, ela é realidade.
- 6) “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?”(Cfr. e cit. Dir. (Reelaboração minha Cfr. ZUMTHOR, 2007, p. 83-84).

- I. A voz é uma coisa. Ela possui plena materialidade. Seus traços são descritíveis e, como todo o traço 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.
- II. A voz repousa no silêncio do corpo. Ela emana dele, depois volta. (...) 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. (...).
- III. 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 situa-se entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre essa possibilidade. O som aí é ambíguo, visando ao mesmo tempo à sensação, comprometendo o sensível muscular, glandular, visceral e a representação pela linguagem.
- IV. 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 a nossa infância foi puramente oral até o dia da grande separação quando nos enviaram à escola, segundo nascimento. (...).
- V. A voz forma 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. (...).
- VI. 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 (...);

- VII. em presença um do outro, o daquele que fala e o do ouvinte. Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feito (...).
(ZUMTHOR, 2007, p. 85-87)

A leitura do texto poético é a escuta de uma voz (...). A leitura torna-se escuta (ZUMTHOR, 2007, p. 85-87)