

ZUMTHOR, Paul. Performance,  
recuperação e leitura. São Paulo:  
Cosac Naify, 2014.

## DA PALAVRA E DO ESCRITO

### 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.<sup>1</sup> 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 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, mas com grande pertinência, a linguística, em muitos de seus desenvolvimentos pós-estruturalistas, a pragmática, a análise do discurso, a teoria da enunciação. Foi, aliás, pela linguística que comecei minha pesquisa. Acrescente-se, quanto ao semiológico, tudo que concerne às formas de comunicação

1. Este texto é uma resposta a um questionário da revista italiana *Linea d'Ombra*, 1986.

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 nisso 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 linguística.

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, *Falando de Idade Média*. 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 perspectiva, 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 isso 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 particu-

lares... 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 marcada, 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 ideia 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 frequente, “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 afetuoso, e, às vezes, uma paixão pela voz humana, ou mais, *pelas 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 isso, 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 sequência 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 conjunto 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 insurreiçã?) 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 filosó-

fico que se dá a essa palavra em alemão. A bem dizer, nem sequer temos 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 consequências 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 derrisório 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 elementos 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 ideia 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 ideia 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?

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 Stéphane 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 dilúvio), 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*

1. Stéphane Santerres-Sarkany, *Théorie de la littérature*. Paris: PUF, 1990.

*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

2. Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2012. Ver os capítulos II e III.

3. Antonio Gómez-Moriana, *La Subversion du discours rituel*. Montreal: Prémabule, 1985. Ver o conjunto da Introdução e as referências que ela fornece.

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.

## EM TORNO DA IDEIA DE PERFORMANCE

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 nos 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 Ivan 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 ideia de “performance”.

Entro nessa matéria pela evocação de uma lembrança que não apenas me é cara mas que está profundamente inscrita em mim, e

1. Ivan Fonagy, *La Vive Voix*. Paris: Payot, 1983.

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 parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em banguça 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 vocabulário 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. Nesse sentido, a performance é para esses etnólogos uma noção central no estudo da comunicação oral. Isso explica, afinal, que desde o início dos anos 1950 a palavra fosse empregada

pela linguística, 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 sequência 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.

2. Números 26-27. Retomados em Dan Ben Amos e Kenneth S. Goldstein (orgs.), *Folklore: Performance and Communication*. La Haye: Mouton, 1975.

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. Essa 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 ideia (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 (*griots* do Burkina Faso; *rakugoka* do Japão; repentistas brasileiros; mas também diversos cançonetistas 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. Parecia, desde então, extremamente provável que os elementos constituintes do

núcleo estável de toda performance observável através do mundo e provavelmente dos tempos encontravam-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 entender 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 linguísticos 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,

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 ideia 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 “espe-

tacularidade” (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 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

6. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972, pp. 21-74.

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. Isso 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 fala 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>

7. Josette Féral, “La Théâtralité”. *Poétique*, 1988, n. 75, pp. 348-50.

8. Id., *ibid.*, p. 351.

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 ideia 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 ideia, 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: *Plaisir poétique et plaisir musculaire* [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, Alfred Edward Housman, professor em Cambridge, propunha em 1933 a mesma tese: o prazer poético é orgânico; a poesia “mais física do

9. Mikel Dufrenne, *L’Oeil et l’oreille*. Montreal: Hexagone, 1987, pp. 71-77.

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 linguística, 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.

10. Alfred Edward Housman, *The Name and Nature of Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1933, p. 45.

## PERFORMANCE E RECEPÇÃO

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 *performancial*! 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 postulam 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. Isso 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 pró-

prios. 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 linguístico 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 sequência 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

1. Cf. Jacques Dubois, *Institution de la littérature*. Bruxelas: PUB, 1978.

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 dife-

rentemente 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 *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. 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 desse 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, a *O ato da leitura*, de 1976. 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 de fenomenologia psicológica, ressentido singularmente de substância! Iser reforça as posições do “grupo

2. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983, pp. 236-43 [ed. bras.: *Introdução à poesia oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010].

de Constança”, que se manteve em torno de Hans Robert Jauss, durante os anos 1970 e começo dos 1980: uma concentração no sujeito, assim desencarnado, da recepção (reduzido de fato à condição de indicador 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 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 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 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 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,

3. Ver Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik*. Munique: W. Fink, 1975.

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.

4. Conferência pronunciada na Universidade de Montreal, em 31 jan. 1990.

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 diferenças 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 Jack Goody (em particular *A domesticação da mente selvagem*), 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 popula-

cional 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 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 *afrobeat* 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>5</sup> Simultaneamente, aparecem estudos, cada vez mais numerosos, destinados, em particular, aos homens de negócio, sobre o uso

5. Cf. John Greenway, *American Folksong of Protest*. Nova York: Barnes, 1960; Bruce A. Rosenberg, *The Art of the American Folkpreacher*. Oxford: Oxford University Press, 1970.

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>6</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.

## PERFORMANCE E LEITURA

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 gloriar 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 Antiguidade helênica), o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmis-

1. Federico García Lorca, “El cante jondo”, in *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1969, pp. 39-55.

2. Passagens comentadas por Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, pp. 281-84 [ed. bras.: *A escritura e a diferença*, trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et. al. São Paulo: Perspectiva, 2009].

6. Cf. Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*. Paris: Place, 1979; Paul Zumthor, *Écriture et nomadisme*. Montreal: Hexagone, 1990 [ed. bras.: *Escrita e nomadismo*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005].

A escrita do teatro é uma performance verbalmente realizada. A escrita do teatro é a escritura da linguagem.

são 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 emblematiza, assim, aquilo ao que tende – o que é potencialmente – todo ato de leitura. É no ruído da arquivalavra 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? Isso 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 Jean-François 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

3. Jean-François Lyotard, *Le Différend*. Paris: Minuit, 1983, p. 22.

Voz como energia coletiva - M. Bon

M  
bon

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, teremos 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 engano) 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, copresença, 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 seio 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 trapaçar 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 performan-

cial 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 essa 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 ideia de enunciação. Tomo-a 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 linguistas 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 enunciador: tendem a se colocar em evidência. Isso 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 copresença dos participantes, (re)atualiza a enunciação; a escrita só pode sugerir-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*. O olhar não

4. Cf. Jean Cervoni, *L'Énonciation*. Paris: PUF, 1987; cf. também Pierre Ouellet, "Énonciation et perception". *Recherches sémiotiques (RSSI)*, n. 8, 1988, pp. 109-30; François Récanati, *La Transparence et l'énonciation*. Paris: Seuil, 1979.

5. Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2012.

para 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 essa 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 disso e, como reflexo, exige a interpretação... Nós quebramos a circularidade de um tal sistema de pensamento; o que 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 Antiguidade 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 a profundidade do olhar.

## 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 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 sequência 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

1. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, 1983, pp. 81-82 [ed. bras.: *Introdução à poesia oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira et. al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010].