

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.¹ 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 glossar 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”.²

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].

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 arquipalavra teatral que se desenrola esse ato, quaisquer que sejam os condicionamentos culturais.

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

poderia chamar de salvação: a despeito das recuperações e das comercializações inevitáveis, o retorno do homem concreto. E nessa perspectiva que tento perceber que na minha leitura dos textos dos quais extraio minha alegria está parte do meu corpo.

Um mal-entendido continua possível. Você rejeita, dir-me-ão, a literatura! Pior, acerta contas com ela... Tal não é minha intenção; mas a de estabelecer um vínculo entre dois sentimentos, duas opiniões, entre as quais eu me divido. De uma parte, amo os textos; de outra, a “literatura”, termo abstrato, tanto faz. Ora, o que é mesmo amar os textos? 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”.³ 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.

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 trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. Inscrita na atividade da leitura não menos que na audição poética, essa procura se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício.

A performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente. Assim, não se pode falar de performance de maneira perfeitamente unívoca e há lugar aí para definir em diferentes graus, ou modalidades: a performance propriamente dita, gravada pelo etnólogo num contexto de pura oralidade; depois, uma série de realizações mais ou menos claras, que se afastam gradualmente desse primeiro modelo. Mas jamais, salvo exceção mal concebível, o modelo é completamente recuperado. É verdade que houve historicamente uma tentativa para aboli-lo: ela se prendia, pelos fins da Idade Média, ao conjunto de práticas místicas que recebeu o nome de *devotio moderna*. Os cristãos dessa seita tentavam instaurar um diálogo direto, sem mediação corporal, entre o leitor (o crente) e o texto (a palavra de Deus). Eles recomendavam para esse fim a leitura puramente visual. Esta tornou-se a nossa devido a uma série de mutações históricas, em particular a multiplicação do número de escritos, alterando a relação do homem com os textos... Somente a "poesia" resistiu; a pressão das novas tecnologias acabou por fazê-la entrar, por sua vez, no modelo. Ela não se esqueceu de que foi coagida a isto. Mas deixou de reivindicar o antigo modo de comunicação performático, 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.⁴ 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.⁵ 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. Attilio 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 significativo, 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.