

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Francine Rodrigues Sanchez

**A escrita rítmica de Juliano Pessanha**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo  
2017

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Francine Rodrigues Sanchez

## **A escrita rítmica de Juliano Pessanha**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Annita Costa Malufe.

São Paulo

2017

Banca Examinadora

---

---

---

*Para João Carlos e Nino Rodrigues (em memória):  
o melhor homem-menino que poderia ser meu pai.*

Agradecimentos à CAPES, pela bolsa concedida a partir de jun-2016

## Agradeço:

Ao João Carlos – amigo e herói – que foi convocado a outra missão antes de ver o fim desta minha, mas que está e sempre estará comigo. Ensinou-me a ouvir, também com o coração.

À Sandra – companheira e cúmplice – que me dá a mão em todas as situações, desde antes de eu me conhecer. Ensinou-me a ver para além da visão.

Ao que os dois, juntos, foram e fizeram para que eu chegasse aqui. Ensinaram-me a amar.

Ao André Luiz – parceiro e amor – que me faz brilhar os olhos e disparar o coração. Ensinou-me a sentir o perfume e o toque de uma poesia não escrita.

À Annita – orientadora e amiga – que sensivelmente me acolheu, observou e orientou. Ensinou-me a tatear suavemente os livros, enquanto pisava descalça em pedras. Assim tornando possível a realização deste trabalho.

À Sonia Galvão – professora e incentivadora – que me ouve e me fala. Ensinou-me, desde as primeiras janelas abertas à literatura, a falar do que gosto, a ver e sentir a profissão que escolhi.

Aos professores Diana Navas, Mariza Werneck, Jonnefer Barbosa, Cida Junqueira, Beth Brait, Maria Rosa Duarte, Annita C. Malufe, por tantas luzes que lançaram, me guiando e encantando em cada aula proferida. Ensinaram-me a ler além dos códigos.

Ao Juliano Pessanha.

Aos escritores, teóricos, filósofos e estudiosos que deixaram registrados seus estudos, pensamentos, ideias e críticas. Ensinaram-me a ler, pensar e escrever. Mesmo que isto seja sempre um percurso.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para esta construção. Ensinaram-me a ser.

*... é preciso desaprender a considerar apenas o que o costume e, principalmente, a mais poderosa de todas, a linguagem, oferece-nos para consideração. É preciso tentar se deter em outros pontos além daqueles indicados pelas 'palavras', ou seja, pelos outros.*

Paul Valéry

SANCHEZ, Francine R. **A escrita rítmica de Juliano Pessanha**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017.

## RESUMO

Esta dissertação parte da seguinte pergunta: como podemos conceber e conceituar o ritmo no texto literário contemporâneo em prosa? Justifica-se no despertar de um senso rítmico que se faz presente na leitura do texto híbrido de Juliano Pessanha “Introdução: Esse-menino-aí”, nosso corpus da pesquisa, e tem como principais objetivos: realizar uma possibilidade de leitura crítica deste texto, buscando mostrar o ritmo aí presente, e delinear um novo conceito de ritmo. Partimos da hipótese de que há um ritmo que é intensivo e que é um movimento produzido pela performance da leitura. Para tanto, investigamos acepções sobre o ritmo que ultrapassam a sinonímia entre ritmo e métrica. A fundamentação teórica baseia-se em: Brik, Paz, Meschonnic, Zumthor, Gil, Pessoa, Deleuze e Nietzsche. Busca-se realizar uma leitura da ordem das sensações e da busca por experimentar e expor movimentos propostos para a leitura na construção do texto, e chegamos ao resultado de que a noção de ritmo intensivo se torna a mais adequada e permite maiores possibilidades de investigação para o texto contemporâneo de Juliano Pessanha, em sua atualidade e caráter experimental.

**Palavras-chave:** Ritmo; corpo; sensação; força; Juliano Pessanha.

SANCHEZ, Francine R. **The Rhythmic Writing of Juliano Pessanha**. Dissertation for Master Degree in the Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Studies. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017.

## ABSTRACT

This research starts from a quest: how is it possible to conceive and conceptualize the rhythm in a prose contemporary literary text? The principle, however, could be justified by the arousal of the rhythmic sense on the reading of Juliano Saldanha's hybrid literary piece "Introdução: Esse-menino-aí", *corpus* of the present investigation. To achieve a possible critical reading of this literary piece striving for outlining its rhythm, as well as to devise a new concept of rhythm, are the aims of the present study. Starting from the assumption of an intensive rhythm induced by the performative movement on the reading process, it is intended to investigate the concepts related to the rhythm beyond the synonym between rhythm and metric. The theoretical foundation bases on Brik, Paz, Meschonnic, Zumthor, Gil, Pessoa, Deleuze e Nietzsche. The search is for a reading in the order of sensations and experiencing as well as for exposing the reading movements in the text construction, focusing on reaching the most adequate conception of intensive rhythm, enabling a broader range of possibilities on the investigation of Juliano Pessanha's literary production.

**Key Words:** rhythm ; body ; sensation; strenght Juliano Pessanha.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	12
1 A ESCRITURA DE JULIANO GARCIA PESSANHA .....	15
1.1 Heterotanografia como gênero textual .....	22
2 RITMO, VOZ E CORPO NO TEXTO LITERÁRIO .....	26
2.1 Primeiras acepções sobre o ritmo .....	27
2.2 Vocalidade como corporificação do ritmo.....	37
2.3 O corpo como resultado de relações e reações.....	47
2.4 Ritmo Intensivo: forças e sensações do texto. ....	59
3 QUASAR: UMA LEITURA DA ESCRITA RÍTMICA DE JULIANO PESSANHA.....	65
3.1 O ritmo astrofísico.....	68
3.2 As cesuras da heterotanografia “Introdução: Esse-menino-aí” .....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	106
REFERÊNCIAS .....	109
ANEXO .....	115

## INTRODUÇÃO

Sobre o ritmo, no percurso da literatura, temos que na antiguidade clássica, o poema é atrelado à música, justamente para demarcar o ritmo de algo externo. Como exemplo, podemos citar a guerra, o trabalho em plantações ou ritos de exaltação a deuses, que usavam a repetição como demarcação da cadência, como estratégia para envolver e “motivar” as pessoas envolvidas, como tratado por Segismundo Spina, na obra *Na Madrugada das Formas Poéticas*. Posteriormente, o ritmo esteve presente como técnica que facilitaria a memorização, para declamação da poesia de tradição oral, como ocorria na Idade Média, em que além de seu caráter ritmado, as rimas e a relação entre ritmo e significado corroboravam a informação transmitida. Nesse tempo, a poesia e a música estavam associadas, inclusive com o acompanhamento de instrumentos musicais – como bem nos mostram as pesquisas do medievalista Paul Zumthor.

A partir do Renascimento, a criação poética abandonou a melodia externa e o uso de instrumentos musicais, mas pressupunha ainda – e sempre – certa musicalidade e ritmo. A literatura clássica passa então por um longo período de valorização do escrito em detrimento do oral. Por mais que ainda estivesse presente, o ritmo passou a ser visto como secundário. Houve um movimento de destaque para as características presentes no escrito, no registro gráfico em detrimento ao que era oralizado, ou seja, houve mais observação ao resultado do ritmo do que no ritmo mesmo.<sup>1</sup> De onde poderíamos verificar a tendência atual e comum de se restringir a análise do ritmo à observação da métrica.

A arte vive constantes mudanças de perspectivas, o que parece acentuar-se na Idade Moderna. Como afirma Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, o Romantismo foi o início de nossa “tradição da ruptura”, que irá até as vanguardas e, quem sabe, até a contemporaneidade, na qual cada artista, escritor, propõe novos conceitos do que é a arte. No entanto, pode-se dizer que o ritmo jamais foi abandonado pela produção literária, foi apenas o olhar a ele lançado que foi, e ainda vai, ganhando novos enfoques. A partir do período chamado Romantismo, colocou-se acento na subjetividade e houve a valorização das ideias de inovação. A percepção sensorial do

---

<sup>1</sup> Conforme será abordado mais adiante, citando Ossip Brik, 2013.

mundo tomou então lugar, permitindo o retorno da expressão pela tonalidade, pela experimentação, permitindo o uso de ritmos mais dinâmicos. No século XX, após a década de 60, surgiram melodias fragmentadas, métricas inusitadas e ruídos, tanto na música, quanto na poesia e na prosa. Todos os sons simultâneos, intrínsecos a uma mesma construção artística, todos costurados por este ritmo que nos interessa, que se apresenta como movimento e não só como registro métrico do sentimento que germina a poesia (arte, texto literário, em poema ou prosa).

Partindo da reflexão sobre este percurso entre o ritmo e a arte da palavra, quando nos deparamos com um texto narrativo contemporâneo como a heterotanografia “Introdução: Esse-menino-aí”, de Juliano Garcia Pessanha, percebemos que há uma nova noção de ritmo que subjaz o texto, que se constrói corporal no ato da leitura. É o que podemos afirmar acerca de alguns textos em prosa de autores contemporâneos que, a nosso ver, solicitam uma leitura dessa ordem, construindo seus ritmos em interação com o texto, considerando e sendo amparada na experiência do próprio corpo do leitor. Como motivador de tal inquietação, o texto “Introdução: Esse-menino-aí”, classificado como heterotanografia, de Juliano Garcia Pessanha, constitui assim nosso corpus de análise e, ainda, contribui para a delimitação do conceito de ritmo intensivo que esta dissertação busca traçar.

Com o objetivo de realizar uma possibilidade de leitura para este texto e de delinear um novo conceito de ritmo que nos ajude a criar uma nova leitura, esta pesquisa buscou investigar e traçar acepções sobre o ritmo que aparem a necessidade do texto contemporâneo em questão e que, por isso mesmo, ultrapasse a sinonímia entre ritmo e métrica. Buscou também compreender a natureza do que gera este ritmo que é um ritmo intensivo, ou seja, situado no nível das forças, do movimento, lançando o olhar para outras questões como o caráter vocal e performático que trazem as sensações ao ritmo relacionadas.

Acreditamos que tal conceito pode ser operatório também para a poesia e mesmo para outras manifestações artísticas. Ou seja, independentemente do gênero, nosso objetivo é, primeiramente, a pesquisa de um novo conceito de ritmo que nos ajude a criar novas leituras do texto literário. O que nos levou a investigar assim, novos teóricos, alguns filósofos, preocupados em se aproximar de um ritmo da leitura, este que ocorre entre o texto e o leitor, enquanto um movimento produzido pela performance da leitura.

Munidos de uma visão mais ampla sobre a escritura de Juliano Garcia Pessanha, sobre o tema do ritmo e sobre o texto escolhido como objeto de estudo crítico, podemos verificar a presença do ritmo enquanto força, sensação e movimento. Para este percurso de construção do pensamento, o primeiro capítulo aborda o autor e sua escritura, bem como apresenta este novo gênero textual, classificado, pelo próprio autor, de “heterotanatografia”.

No segundo capítulo, refletimos sobre as acepções encontradas acerca do termo ritmo, incorporando uma visão um pouco mais crítica. Ainda no segundo capítulo, ampliando o olhar sobre os aspectos teóricos, em busca do ritmo que se encontra no corpus selecionado, estudamos a questão da vocalidade como o que está além do que o que é pela fala transmitido, e passamos pelas ideias de performance, corpo e sensação enquanto forças e relação, construindo a concepção do ritmo que se dá enquanto movimento, ou embate de forças, no texto corporificado pela voz performática, pelas sensações provocadas.

No terceiro e último capítulo, propomos uma possibilidade de leitura da heterotanatografia abordada, usando passagens que autorizam a análise semântica, estrutural e sensível dos enunciados. De modo mais específico, examinamos as cesuras que se formam na relação dos elementos presentes na narrativa, assim como também observamos as relações entre a narrativa e a astrofísica, dados que permitem o leitor corporificar a sensação do movimento rítmico que se faz intensivo.

## 1 A ESCRITURA DE JULIANO GARCIA PESSANHA

*Como é possível esta vida? Como é possível alocar-me dentro da presença, alcançar essa dimensão e aí permanecer? Como é possível ter uma biografia? Seria possível introduzir esse buraco (o desastre, o impossível) na história e no tempo sem destruí-los? Como é que eles não estão engolidos, por meio de que mágica migram para a segurança do mundo e de um si-mesmo? O que é, afinal, que eu sei e que não deveria saber?*

Juliano Pessanha

Juliano Garcia Pessanha estreou na literatura, em 1999, com *Sabedoria do Nunca*, o primeiro livro da trilogia que o consagrou no mundo literário. Os livros seguintes foram *Ignorância do Sempre*, lançado em 2000, e *Certeza do Agora*, de 2002, todos publicados pela Ateliê Editorial. O autor tem uma escrita marcada pela hibridização de gêneros e temas, além de apropriar-se de discursos de diversas áreas, inclusive da filosofia, curso em que se formou em 1986, pela USP e se doutorou, pela mesma instituição, em 2017. A psicologia é outra área de conhecimento que atravessa seu discurso e seus escritos e que também passou por sua formação acadêmica, com o curso de mestrado, em 2009, pela PUC-SP. Neste curso, seu trabalho de dissertação, intitulado *Instabilidade Perpétua*, foi publicado pela mesma editora, no mesmo ano de formação. Em 2015, reuniu todas estas obras sob o título *Testemunho Transiente*, pela Cosac Naify.

O escritor, que sempre faz um entrelaçamento entre ideias e conhecimentos, também passou pelo curso de direito e pelo mestrado em Lógica e Filosofia da Ciência, e, embora tenha interrompido os cursos, não podemos ignorar seu contato com os temas e as relações que podem ser estabelecidas em produções textuais.

Juliano tem textos de sua autoria que integram outras obras, como no livro *Os Paradoxos da Repetição* (2016), organizado por Dominique Fingermann, pela Annablume; ou: a Parte C do Espetáculo *Puzzle* (2013), de Felipe Hirsh; e o espetáculo *Instabilidade Perpétua* (2007), de Soraya Ravenle. Entre outros trabalhos de inquestionável valor, tem diversos artigos publicados, foi convidado da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty – 2006) e é vencedor do Prêmio APCA/ Grande

Prêmio da Crítica, categoria literatura (2015) e dos prêmios Nascente de ficção e poesia (Abril-USP – 1997)<sup>2</sup>.

Juliano Pessanha, como dito, trabalha numa interface entre literatura e filosofia, escreve num território de liberdade, ou, como ele próprio diz em entrevista à Revista de Literatura Brasileira Teresa, da USP: “o homem é livre ali onde, dócil, se deixa arruinar pelas alteridades que o atravessam: o corpo, a morte, o nada, a vibração e a própria linguagem” (PESSANHA, 2015, p. 285). Começamos a delinear um trajeto de ruptura e subversão, ao mesmo tempo que de experiência e vivência: a vida como sensações que nos atravessam e modificam.

Na mesma entrevista acima citada, ao ser questionado sobre qual seria a reflexão que sua obra produz sobre a tradição literária brasileira, Juliano Pessanha afirma que a tradição não considera o estranhamento em sua origem, apenas “diz e rediz o mundo confirmando-o e mantendo o seu poder de atração” (PESSANHA, 2015, p. 285). A escrita experimental e inovadora de Pessanha, seus questionamentos que atravessam os limites classificatórios de gênero, as infinitas possibilidades que se abrem nas brechas propositalmente colocadas entre as palavras, fazem de seus textos mais que um poema, ensaio ou conto, é uma escritura de atravessamento, de sensibilidade involuntária. A literatura realizada nesta escritura atende ao que o próprio autor propõe, ou seja, sua escrita não é disparatada de sua visão crítico-filosófica, é antes experiência, vivência. Como Juliano Pessanha mesmo argumenta, durante a entrevista – em continuação à reflexão sobre sua obra e a tradição literária: “É apenas quando se ama o abismo, a fenda e o real que se percebe que o universo e o homem não cabem no mundo; nesse caso, a literatura diz o mundo desdizendo-o, dizendo-o a partir do outro do mundo” (PESSANHA, 2015, p. 285-286).

Em entrevista oral para o Programa Entrelinhas o autor confessa que a hibridização de gêneros “foi acontecendo”, não foi algo planejado, mas resultante da fragmentação real de escritas de diários, entre 1983 a 1995. Dado que reafirma o caráter de experiência na construção da literatura que é sentida, que atravessa o leitor. A palavra literária cria nova força quando escapa dos rótulos predeterminados, quando se veste de ruptura, quando migra para uma nova experiência com a linguagem.

---

<sup>2</sup> Informações obtidas no currículo Lattes do escritor, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9830726941979187>> e no site <<http://julianogarciapessanha.com.br>> consultados em 16 de junho de 2017.

Juliano Garcia Pessanha, fazendo referência à expressão usada pelo filósofo Sloterdijk: “texto existencial pré literário”, diz tratar do saber que o atravessa antes de organizá-lo no texto literário, é o conhecimento presente em si mas que não era de certa forma “controlado”, só é formulado posteriormente, num movimento de “tatuagem ontológica” – como cita. Sua primeira obra: *Sabedoria do Nunca* (1999), seria a formulação deste saber, como algo que estava nele, mas só como perplexidade. Nesta obra, encontramos textos que são precariamente classificados como poesia, ficção e teoria. Digo precariamente porque há um fio que transpassa os textos e que faz, ao mesmo tempo, com que eles se desfaçam em sua unidade, se individualizados, posto que não se rendem às características classificatórias em um tipo específico de escrita, e que se entrelacem, se coletivamente observados, formando certa unidade. Ou seja: Nesta obra, há um profundo questionamento sobre a posição do eu, sobre a exclusão e o exílio – sem lugar definido, ou, como diz o poeta Heitor Ferraz, na orelha destinada à obra: “pode-se dizer que este livro é uma árdua e angustiante investigação do ser, do homem que quer pertencer ao mundo convencional”. Não importa sob qual “título” classificatório está o texto – se ficção, poema ou ensaio. Aliás, como cita ainda Heitor Ferraz: *Sabedoria do Nunca* “não encontra classificação (e nem quer ser classificada)”. Curioso observar o enunciador dos textos, como afirmado por Benedito Nunes, na apresentação da obra: “O mesmo sujeito-personagem, K ou X, é narrador no primeiro escrito, enunciador-poeta no segundo e consciência conceptualizante, raciocinadora, no terceiro” (NUNES, in: PESSANHA, 2006c, p. 14). Há, então, um enunciador que passa, sem identidade, sem idade, pelos três textos que integram a obra. O narrador da ficção é também a voz do poeta e a consciência, o raciocínio do ensaísta.

Em diversas entrevistas e conversas com o escritor, disponíveis na web, encontramos Juliano Pessanha afirmando que esta trilogia surgiu de fragmentos de diários que pretendia escrever. A escrita de diário, para o autor (que cita Blanchot), servia como uma tentativa de dizer que pertencia ao mundo, quando se está fora. Seus textos, assim, surgiram como relatos de experiências pessoais, mas também como reflexões filosóficas. De tal forma híbridos, sem definição de gênero, seus textos (fragmentos) foram se (trans)formando. Poesia em prosa, romance abortado virou conto, reflexões em forma de aforismos foram nascendo.

Na segunda obra lançada, *Ignorância do Sempre* (2000), são mantidos o questionamento do ser e o tema do exílio, embora por uma perspectiva um pouco

diferente. Se na primeira obra há a busca incessante da entrada para o mundo, nesta, é como se a posição de fora fosse aceita, não é apenas falar sobre, há a experiência do estar fora, ou como afirmou João Rodrigo Oliveira e Silva, na orelha no livro: “É o dizer que é constituído pela precariedade do ser humano, não apenas refere a ela. Este dizer é feito de ‘palavras-quebradas’, palavras que trazem em si a ‘falha’ que abre para o impreciso e o oculto, para a dimensão retraída do ser”.

O sumário deste livro também se divide entre poema, ensaio e ficção, chamada aqui de “micro-história”. Mais uma vez a classificação não pode ser levada ao “pé da letra”, há o fragmento, o perpassar temático do exílio, do estar fora. Segundo Manuel da Costa Pinto, no prefácio deste volume, o “estar fora desse mundo seguro, nomeado, legislado, é de alguma maneira reencontrar um ser que antecede a tentativa de dissolução do enigma da existência por perguntas que já encerram suas respostas” (PINTO, in PESSANHA, 2006b, p. 12).

A última obra da trilogia, *Certeza do Agora* (2002), põe em questão as ideias de biografia e autobiografia, com seu texto central, classificado como uma heterotanografia. Central por se localizar de fato no meio, entre dois ensaios; central por trazer um questionamento contundente; central por carregar a exponencial reflexão sobre a questão da escrita heterobiográfica, que ressurgirá em *Instabilidade Perpétua*, publicada em 2009, pela Ateliê Editorial.

Esta obra: *Instabilidade Perpétua*, foi sua dissertação de mestrado, orientada pelo prof. Peter Pál Pelbart, na PUC-SP, e também é lugar para a hibridização e para o pensamento reflexivo e questionador. É formada por ensaio, performance, aforismos e novamente a heterotanografia: “Equação natal: presença roubada” – gênero a que se tem acesso a mais explicações neste livro do que em *Certeza do Agora*, onde surgiu a primeira vez o termo (e o gênero), com o texto “Introdução: Esse-menino-aí”. No excerto (nota de rodapé, no texto original) a seguir fica claro o seu posicionamento sobre o que é este tipo de escrita. A ver:

Heterotanografia não é o contar dos acontecimentos e encontros ôntico-positivos que desdobram o si-mesmo. Heterotanografia é o narrar do desencontro radical daquele que não pôde nascer e assistiu à produção e à montagem de si-mesmo como simulacro. Heterotanografia é um dizer gnóstico-kafkaniano daquele que está paralisado no estranhamento. Se o heterotanógrafo, “nascido” na fenda, desce até um corpo pressentido, então ele redige uma heterobiografia. Nos casos citados, convivem o estranhamento e o pressentimento; por isso,

contêm elementos dos dois tipos de grafia. (PESSANHA, 2015, p. 258-259)

Por fim, *Testemunho Transiente*, lançado em 2015, pela Cosac Naify, reúne a trilogia de obras publicadas, acrescentando *Instabilidade Perpétua*.

Há, em cada livro da trilogia, textos poéticos, ficcionais e ensaios. Apesar da não fixidez, da transitoriedade de gêneros, os textos são – apenas – assim intitulados, no sumário de cada obra. Há muita reflexão sobre a tentativa de se “amigar do mundo” (como o próprio autor se refere), partindo de posições e lugares diferentes; há o olhar de fora, o exílio contínuo, o sem lugar; assim, Juliano Pessanha escreve, utilizando rótulos, textos que não se rotulam. Explico: o autor trata constantemente da questão do não pertencimento. Do não pertencimento do sujeito ao mundo, do eu ao si-mesmo. Quando o autor escreve seus textos, não segue uma fixidez de formas que pudesse classificá-los sob uma nomenclatura. Mesmo assim, os títulos usados nos sumários de seus livros são as mesmas classificações de gêneros. Encontramos os títulos: Poema; Ensaio; Ficção; diversas vezes. O uso dos “rótulos” de forma a não encaixá-los faz com que o leitor reflita justamente sobre sua temática, sobre sua perspectiva, sobre a ironia de se classificar algo que não é classificável. Os textos se hibridizam, mesmo dentro dos títulos convencionais, assim mostrando que há a hesitação constante diante do mundo, que mesmo estando no mundo é possível “não estar”, que há um mundo impenetrável, em que só é possível, segundo termos do autor, “nascer para fora”, que seria uma perplexidade contínua, uma sensação constante de susto, de não identificação, como pode ser explicado conforme suas próprias palavras, em:

Nascer, para além do sentido biológico, é acolher determinações, é ganhar uma identidade no mundo. Ora, como eu zango na zona pré-natal, eu permaneço indeterminado e desreferencializado. O mundo dos nascidos (dos subjetivados) é para mim uma terra estranha onde entro como uma espécie de etnólogo invejoso”. (PESSANHA, 2015, p. 238)

O texto de abertura e a orelha de cada livro, curiosamente, são escritos por críticos literários, poetas e por filósofo: Benedito Nunes (apresentação) e Heitor Ferraz (orelha), Manuel da Costa Pinto (prefácio) e João Rodrigo Oliveira e Silva (orelha), e Peter Pál Pelbart (prefácio), respectivamente, na ordem de publicação dos livros. Como reforçando a necessidade de se transitar em diversos caminhos que se

entrecruzam, sem estar completamente imerso em um mundo, mas percorrendo as possibilidades do não estar sob um olhar, sob uma classificação.

Apenas como uma observação, cito que além das epígrafes aos textos particulares, Juliano Pessanha utiliza epígrafes que abrem o pensamento em cada um dos três volumes da coleção. Obviamente não se pode atropelar uma epígrafe. Se se observa o perfil dos autores citados, temos alguns pontos em comum.

Para brevemente ativar a curiosidade do leitor, apresento algumas informações: no primeiro livro, *Sabedoria do Nunca*, com a voz enunciadora sem identidade, com a hesitação constante de quem vê o mundo de fora, mas pretende superar esta condição, temos T.S. Eliot, poeta, crítico e dramaturgo norte-americano naturalizado inglês, filho temporão (nasce quando os pais já têm 44 anos), conservador, considerado central para a poesia modernista (principalmente com “The Waste Land”), que escreve sobre o temporal e o atemporal, refletindo sempre sobre qual seria o sentido da vida, morre de enfisema, como consequência do uso do cigarro. Não pretendendo estender a discussão sobre as epígrafes, deixamos o sentido do texto de cada uma para uma pesquisa futura, mas apenas cito que no segundo livro, *Ignorância do Sempre*, em que flutua a ideia de que “Aquilo que desaloja é o mais hospitaleiro”, com a acomodação no não lugar, surge Paul Celan e René Char. E no terceiro livro, *Certeza do Agora*, com a aniquilação da ideia de biografia ou autobiografia, tratando da perda da singularidade, aparece Thomas Bernhard e Fernando Pessoa. Fica aqui apenas a instigação à curiosidade sobre os autores utilizados terem traços biográficos<sup>3</sup> que curiosamente se entrelaçam com os de Juliano Pessanha e por sua obra parecem ressoar.

O “Posfácio para uma Trilogia” (mais uma vez genérico, mais uma vez poético, com tons de filosofia), texto que funciona como encerramento à última obra, é escrito pelo próprio autor, sob o título: “O Trem, o Entre e o Paradiso Terrestre”. Nele,

---

<sup>3</sup> Paul Celan: romeno radicado na França, perdeu os pais ainda jovem, escrevia sob pseudônimos (seu sobrenome era Antschel) principalmente sobre o holocausto, suicidou-se. René Char: nasceu no interior (Vaucluse) e mudou-se para Paris (a quase 700km da região onde nasceu), perdeu o pai com 13 anos, tratava também do anti-nazismo, do mundo caótico e da multiplicidade interna, faleceu por causa de um ataque cardíaco.

Thomas Bernhard, nasceu na Holanda e mudou-se para a Áustria, não conheceu o pai, vivia uma relação conflituosa com a mãe, escrevia sobre a sensação do abandono, sobre o suicídio, com traços autobiográficos, morreu por um ataque cardíaco. Fernando Pessoa, português que se mudou para a África e recebeu educação inglesa, perdeu o pai aos 5 anos, abordava, quase desnecessário dizer, o desaparecimento do eu, a fragmentação e multiplicidade do ser, a escrita por heterônimos, a vivência desta multiplicidade, faleceu de cirrose.

Pessanha cria a imagem poética de um trem em que o artista tem a tarefa de transitar em seu interior, que é “experimentado como exílio e falta de lugar, pois a dor própria ao estranhamento comunica ao homem que ele não pertence ao espaço medido e saturado do interior do trem” (PESSANHA, 2006a, p. 134). O trem é o mundo impenetrável, sempre em movimento, a que o artista observa, sente, trata, sem capturar, sem adentrar, desde um lugar de fora, com uma “posição ambígua e difícil a do espião do umbral” (PESSANHA, 2006a, p. 135).

Resumindo a que vem a trilogia, tomamos emprestadas as palavras de Juliano Pessanha utilizadas no posfácio citado:

*Sabedoria do Nunca*, o primeiro livro da trilogia, é uma síntese dos diários que escrevi de 1983 até 1994. Neles ruminei minha falta de lugar e a oscilação dolorosa entre o desejo de pertencer ao trem e o terror de um dia fazer parte dele. Eram o estranhamento e a dor uma doença psiquiátrico-psicológica ou delatavam o caráter claustrofóbico das cabines? Impedido de ultrapassar esta indecisão, o livro afirma a dor, o negativo e o suicídio como os abrigos diante do ofuscamento do trem. O segundo livro, *Ignorância do Sempre*, é um livro de transição. Nele a dor já não noticia o fracasso em obter lugar nos assentos do trem, mas começa a aparecer como a protetora e a guardiã do olho da nuca. No terceiro livro, *Certeza do Agora*, o olho da nuca já está bem aberto, já olhou para dentro da dimensão real e é a partir de lá que desmascara e ultrapassa o regime que vigora nos compartimentos. Ali já não há mais dúvida: o homem sem o olho de trás é um títere do trem e a vida nos compartimentos é apenas a execução de um roteiro predisposto pela própria organização do trem, organização essa que destrói e bloqueia o surgimento do rosto humano. (PESSANHA, 2006a, p. 137-138)

## 1.1 Heterotanografia como gênero textual

*Mas como é possível a vida? Como é possível deter-se na faixa da presença, alcançar essa dimensão e aí acontecer? Como é possível ter biografia?*

Juliano Pessanha

Na linha de raciocínio que viemos seguindo, cabe uma reflexão um pouco mais detalhada sobre o objeto escolhido para análise crítica. Inserido no último volume da trilogia, o texto classificado como “Heterotanografia”, intitulado “Introdução: Esse menino-aí”, traz à baila o foco do questionamento da obra. Desde o título, que, se dissecado, trata da escrita acerca da morte do outro, claramente indicia uma oposição – ou “avesso”, tomando emprestadas as palavras de Manuel da Costa Pinto – à autobiografia. É impossível se deparar com um título deste e não fazer uma pausa para a reflexão sobre o gênero.

Há, para o autor, uma certa indissociabilidade entre a experiência do escritor e a sua obra. E, embora haja esta relação que aponta para o que seria uma autobiografia, o movimento de escrita não gira em torno de um sujeito vivente, engajado no mundo, na vida. O autor trata da ausência e da presença do eu. O eu ausente é assim, um outro – que é ele mesmo. Está, então, muito presente a ideia do exilar-se em si mesmo, pela experiência.

Quando o autor nomeia seu texto como “heterotanografia” faz o leitor parar para refletir. Desde o título, a leitura é desautomatizada, força a entrada participativa do leitor. O título, se dissecado, etimologicamente expressaria a escrita acerca da morte do outro – o que poderia ser posto como uma contraposição à autobiografia, ou, como afirmou Manuel da Costa Pinto: “O termo, por si só, constitui um achado poético: heterotanografia é o avesso da autobiografia, é a redação de uma vida vivida como morte (thanatos) e alteridade (hetero)” (PINTO, 2003, Folha de SP). Então, que quer dizer este título, se embora saibamos o valor da experiência para a escrita, é de um avesso que tratamos?

Se a referência é a “hetero”: o que difere, o outro; “tanato”, de Thánatos, morte; e “grafia”: o registro pela escrita, então é necessário pensar sobre como é feito o registro escrito desta experiência, ou melhor, sobre como a escrita pode tratar da

experiência se o momento da escrita já é outro (diferente do vivido), e ainda mais se o que foi experienciado não o foi feito do “lado de dentro do mundo”, se esta vida é ausência e se esse eu é um outro, sendo eu.

Se, por um lado, a escrita autobiográfica se faz com a narração da vida de um sujeito, passando pelos principais acontecimentos desde seu nascimento até o momento atual (em relação à produção escrita da obra) ou até sua morte, obedecendo a critérios socialmente impostos, como a temporalidade cronológica e aspectos passíveis de narração (enredo), por exemplo. Por outro lado, o texto “Esse-menino-aí”, classificado como “heterotanatografia”, prescinde até do nascimento do sujeito, posto que é um outro, que passa por uma temporalidade cronológica, mas que atravessa o tempo com um tempo que é muito mais humano, antropológico. Trata-se do “não nascido, daquele que ficou do lado de fora, que vivenciou o abortamento, a morte” (SANTOS, 2016, p. 40-41). A expressão “tempo antropológico”, pode-se explicar com o sentido de não se tomar a ação, fato, mas sim a ligação do sujeito com a ação que se dá no tempo, ou seja, com a temporalidade própria do sujeito. Ou, como afirmou Annita Costa Malufe, no artigo sobre textos de Juliano Pessanha, intitulado justamente “O si mesmo como outro”: “Trata-se de um si que se define a partir de suas ações e que, portanto, se define não apenas no tempo mas com o tempo, inseparavelmente dele” (MALUFE, 2008, p. 401).

Desta forma, dizemos que o texto não é uma autobiografia, pensada no sentido tradicional do gênero autobiográfico, pela impossibilidade de ser, já que a vida não nasceu, mas começou com a morte do sujeito, com o estar para fora da vida, num estado de suspensão, de perplexidade que coloca o sujeito não apenas fora da vida, mas fora de si mesmo. Como o próprio autor trata, em “Equação natal: presença roubada” – outro texto que publica também sob o rótulo de “heterotanatografia”: “Não é uma escrita subjetiva, autobiográfica. Só existe ‘eu’ no lado de dentro do mundo. Eu fiquei de fora, fiquei muito longe, numa lonjura que nenhum astrofísico calcula” (PESSANHA, 2015, p. 230). Assim, mesmo o texto tratando da experiência, não trata da vida e do si mesmo, mas da perplexidade de estar fora olhando para o si-outro; ou: “não se trata mais de um Eu que engole toda experiência e preexiste a ela, mas sim de um si-mesmo em constante construção e criação” (MALUFE, 2008, p. 400). Como se pode corroborar pelo seguinte fragmento do próprio texto: “(...) essa autobiografia enquanto heterotanatografia não é mais do que o instante da celebração intensa onde abro a caixa preta da minha vida inteira (...)” (PESSANHA, 2006a, p. 75).

Em conversa pública, no programa “Segundas Intenções” (PESSANHA, 2017), na biblioteca de SP, o próprio autor afirma que seu texto está distante da narratologia, justamente porque era a experiência da não história; a escrita da ausência do eu; o registro de uma inicialidade permanente, como se o mundo estivesse “começando agora”, constantemente. Afirmação que pode ser observada também durante a leitura da heterotematografia, em:

Não fosse essa visitação do agora, não fosse o sopro dessa visitação, eu jamais teria descoberto o que me conduziu por uma história que é uma ausência de história e por uma vida estranhamente cercada na falta-de-uma-vida. Se posso agora abrir a boca, é porque fui visitado pela grande ruptura. (PESSANHA, 2006a, p. 60)

Neste universo do não pertencimento, do deslocamento, o autor traz, nessa heterotematografia, segundo suas próprias palavras, a escrita do estranhamento da vida, estranhamento de si mesmo, como fosse um outro, como um morto em vida. “Heterotematografia” são relatos dos meninos que nascem para fora do mundo, que nascem mortos. Segundo palavras do autor (no programa citado), há “a gênese da falta de eu”, cuja característica seria ficar vazio, ou ficar no vazio, como uma concessão do abandono. Assim, o texto trata de relatos da experiência da falta de encontro humano; trata da perplexidade de ver o mundo de fora, de sempre não se identificar.

O texto é o registro da experiência com o mundo impenetrável, para tanto, não seria possível se fixar em um gênero de texto que se colocasse dentro de uma fixidez de características, regras e elementos a serem seguidos. A escrita de Juliano Pessanha se constrói pelo atravessamento do eu, pelo sujeito que não está engajado no mundo, tanto quanto do texto que não está engajado nas regras de caracterização tipológica de texto, ou seja, há hibridização, há a mescla de uma voz poética que narra e que reflete filosoficamente, tudo simultâneo, sem a preocupação com o encaixe sob um rótulo.

Para esta escrita experimental, de atravessamento, sua estética não poderia ser harmônica, simples ou regrada. Surge um ritmo complexo, que se faz sentir enquanto força que se constrói em corpo, no entre o corpo do texto e do leitor, no instante da leitura. Assim, a fim de compreender este universo que surge na escrita poética de Juliano Pessanha, principalmente no texto “Introdução: Esse-menino-a”,

lançaremos um olhar especial para o modo como os elementos do texto enquanto procedimentos formam uma performance que chama a atenção do leitor para este ritmo que se faz como movimento e não apenas como um dado métrico. Consequentemente, precisaremos delinear um ritmo possível para a leitura deste tipo de texto.

## **2 RITMO, VOZ E CORPO NO TEXTO LITERÁRIO**

Dentro de uma multiplicidade de possibilidades para se explicar o ritmo literário, pretendemos construir um conceito de ritmo que se faz na relação com a obra escolhida, não como um conceito primordial, nem como algo a ser aplicado ou testado, nem tampouco a ser comprovado no texto de Juliano Garcia Pessanha, como se este lhe servisse de modelo. Não se trata de forjar um conceito pronto e fechado que se possa aplicar a toda e qualquer obra. Intentamos, aqui, fazer um exercício de leitura motivado pela necessidade, dentro da leitura do objeto selecionado, de uma nova noção de ritmo. E para isso traçaremos aqui um percurso conceitual dentre algumas acepções que nos parecem auxiliar neste sentido, além de estabelecermos relações com outras noções, como as de vocalidade, corpo e sensações, a fim de esclarecer e ampliar a noção de ritmo como intensivo no texto literário.

## 2.1 Primeiras acepções sobre o ritmo

O termo “ritmo”, segundo o dicionário etimológico de língua portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha, provem do latim: *rhythmus*, derivado do grego *rhythμός*; e significa “movimento ou ruído que se repete, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos” (CUNHA, 2010, p. 565). Segundo o dicionário de termos literários de Massaud Moisés, é, do “grego *rythmós*, movimento regrado e medido, cognato de *rheîn*, fluir, pelo latim *rhythmus*” (MOISÉS, 2013, p. 404). Antes de compreender um significado mais profundo, devemos pontuar sobre o que leigos pensam ao ouvir esta palavra. No dicionário Houaiss, publicado em 2015, encontra-se as seguintes definições:

**1** movimento regular e periódico durante um processo; cadência <r. das ondas> <r. da fala> **2** padrão de som ou movimento us. em música, poesia ou dança **3** padrão de marcação de tempo que caracteriza um gênero musical < o r. do samba> <ele sabe tocar todos os r.>

Considerando estas definições ordinárias, mais comuns, não se associaria, pelo menos à primeira vista, o ritmo a um texto literário em prosa. Contudo, ao se experimentar um texto artístico em prosa, é possível senti-lo “vibrar” em si. Para além das divisões entre foco narrativo, personagem, tempo, espaço, enredo, há algo que o costura ao tom intencional. “O ritmo tece uma teia de coesão” (PIGNATARI, 2006, p. 22). Ou seja, esse ritmo pensado pelos poetas concretos, baseados no estruturalismo, cria na linguagem uma coesão interna; não só a sintática, como também a poética.

Consoante o dicionário de termos literários (MOISÉS, 2013), pode-se pensar ainda na origem latina do termo ritmo, que teria seu princípio reflexivo na observação da natureza, nos fenômenos naturais cíclicos ou de fluxo, como por exemplo as estações do ano, a chuva, a aurora e o ocaso, o crescimento vegetal ou animal.

Da origem grega, o termo herdou a questão da estrutura, a tendência ao padrão. Estendendo seu significado à arte, foi usado como sinônimo de cadência. E desde então trouxe interrogações implícitas em discussões hoje clássicas, como a de Aristóteles, em que o ritmo aparece como traço que marca uma repetição, na imitação (em música e dança) e não aparece no que hoje chamaríamos Literatura, “A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas” (ARISTÓTELES, 2014, p.

19); embora diga também que “os metros são parte dos ritmos” (ARISTÓTELES, 2014, p. 22) e que daí surgiu a poesia.

Muito comumente, então, encontra-se acepções de ritmo como retorno, intervalos, interferências de um ponto a outro, marcações de acentos entre sons e silêncios, recorrências de tempo ou de espaços. Conforme o Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa, de Francisco da Silveira Bueno, o ritmo pode ser definido como:

Medida, compasso, movimento musical, processo sonoro que se repete com regularidade de tempo em tempo, de espaço em espaço, criando a cadência. Ordem de sucessão de fenômenos dentro de um espaço de tempo sempre o mesmo. Som que se repete com intervalos certos. Lat. *rhythmus*, gr. *rhythmos*, fluxo, do mesmo tema de rheo, correr, fluir. (BUENO, 1967, p. 3550)

Não queremos descartar toda uma tradição pensada em torno do termo. Mas nosso intuito na presente dissertação será buscar, dentre os vários modos de se conceber o ritmo, um conceito de ritmo que nos ajude a ler, compreender e nos aproximar de determinados textos da literatura contemporânea em prosa. Em primeiro lugar, trata-se de destacar um conceito que não se restrinja ao gênero poesia, ao qual o ritmo foi mais comumente associado e, em segundo, um conceito que não iguale ritmo à métrica, mesmo que transposta para o texto em prosa, ou seja, que não seja sinônimo daquilo que seria apenas a camada de acentos, de sílabas longas e breves, que se encontra no significante da linguagem.

Mesmo hoje, quando se reconhece que a prosa pode também possuir ritmo, é comum que o privilégio continue sendo o da poesia. Por exemplo, Massaud Moisés afirmará que: “o ritmo verbal, exclusivo da arte literária, pode encontrar-se na prosa, mas constitui característica imanente à poesia, de tal modo que a poesia lembra sempre o ritmo, e vice-versa” (MOISÉS, 2013, p. 406). Tal afirmação, corrobora o sentido de presença de um ritmo que seria mais originalmente próprio da poesia. E, ainda, não o explica como movimento interno, tal como buscaremos mostrar neste trabalho, e assim, parece ainda relacionar o ritmo com as marcas de estrutura tão habitualmente utilizadas, a fim de mostrar o ritmo como metro, rima, tonicidade, sinais de pontuação, aliterações e assonâncias.

Ainda conforme Massaud Moisés, no mesmo dicionário, é necessário “estabelecer uma discriminação, partindo da ideia de que se dividem em artes do

espaço (Pintura, Escultura, Arquitetura) e artes do tempo (Literatura, Música, Canto, Coreografia)” (MOISÉS, 2013, p. 406). Isto é, na visão mais comum, o ritmo pertence a um pensamento que separa cada área artística e as separa, ainda, entre artes do tempo ou do espaço. Como se essas áreas não pudessem ser concebidas como tendo trânsitos constantes entre elas. Entretanto, preferimos concordar com Décio Pignatari, quando nos diz que o “ritmo é um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço” (PIGNATARI, 2006, p. 21) e prescreve que, na prática poética, se usem os ouvidos e os olhos, bem como que se sintam as pulsações. Um ritmo que percorrerá o corpo todo, portanto. Assim, o ritmo, tal como nos interessará aqui, não é um elemento estanque, ou isolado, senão algo que passa pela percepção e pelas sensações, e que implica outros elementos de análise da literatura (seja prosa ou poema), como por exemplo o tempo e o espaço, dentre outros, como linguagem e sintaxe, ou outros mais, variando pelo exemplo literário tomado.

Quais seriam os limites entre tempo e espaço quando tratamos de arte performada, quando entendemos a literatura repleta de vocalidade, de presença? Ou seja, quando levamos em conta a performance do texto, ou ainda, a leitura enquanto uma performance? Como diz Zumthor:

O tempo da poesia oral é (...) corporizado. É um tempo vivido no corpo: aquilo que denomino um tempo real. No entanto, outros efeitos temporais, mais externos, são produzidos pelas coações sociais que pesam sobre o exercício da poesia oral: tal performance se dá, de preferência, e talvez obrigatoriamente, no tempo. (ZUMTHOR, 2005, p. 89-90)

Entende-se, assim, a necessidade de colocar-se o tempo da leitura na análise do ritmo. E pensá-lo enquanto tempo que se dá no corpo do leitor, ou auditor. Poesia oral, aqui, pode ser compreendida como aquela que carrega atributos fonéticos não só reproduzidos pela fala, pela boca pronunciada, mas também a produção poética (em linha ou em verso) que deixa sensível ao leitor sua carga performática, suas características sensíveis, corpóreas, quase materiais. Estas virtudes de presença, de tempo e espaço relacionados, de corpo e performance, é que envolvem o leitor/receptor na percepção do ritmo literário. Virtudes e conceitos que serão melhor desenvolvidos mais adiante.

No presente trabalho, pretende-se captar o conceito de ritmo, fazer compreendê-lo presentificado na voz, no corpo do texto, ou, como afirmou Henri

Meschonnic: “trata-se, simplesmente, de saber o que um discurso faz. Não o que ele diz, mas o que ele faz, e como” (MESCHONNIC, 2006, p. 11); posto que “o poeta dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade” (VALÉRY, 2011, p. 193). Logo, pretende-se observar um texto literário pelo que é de mais característico: o seu modo de manejar a linguagem, diferenciando o uso das palavras, retirando-as do emprego cotidiano ou popular, do seu objetivo comunicacional, para deixá-las criar força, criar corpo e vida, permitindo-as interagir, vibrar dentro da construção literária, deixando-as livre para serem algo novo, para serem presença, para serem aqui e agora, para se fazerem sentir no instante de contato entre corpos (leitor/ receptor e texto).

Podemos retomar aqui o formalista Ossip Brik, para quem o ritmo “é uma apresentação convencional que nada tem a ver com a alternância natural nos movimentos astronômicos, biológicos, mecânicos, etc. O ritmo é um movimento apresentado de maneira particular” (BRIK, 2013, p. 164). Embora o autor não tenha escrito acerca da nossa contemporaneidade, por questões cronológicas óbvias, essas ideias podem ser de grande valia para o tom a que se pretende aqui tratar o tema. Como se pode notar, ele busca conceituar ritmo literário como um movimento particular, que não poderia a seu ver se resumir aos movimentos naturais. Trata-se, assim, de um movimento construído, composto no texto e, ao que parece, um movimento que será responsável pela singularidade de cada obra.

Em outro momento do dicionário de termos literários, Massaud Moisés cita Pfeiffer, sugerindo algo próximo da reflexão que aqui se pretende abordar: “o metro é o exterior, o ritmo, o interior, a vibração que confere vida; o metro é o Sempre, o ritmo, o Aqui e o Hoje; o metro é a medida transferível, o ritmo, a animação intransferível e incomensurável” (PFEIFFER apud MOISÉS, 2013, p. 406). Considera-se o metro marca da escrita, enquanto o ritmo está marcado pela vivacidade do “aqui e hoje”, ele é singular, enquanto que o metro é um padrão.

Nesta mesma direção, opta-se na presente pesquisa por teorias que associem a voz à presença do ritmo que é movimento, que é corpo vivo, movimento e vibração, tendo em mente que: “A escrita se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente a palavras vivas. A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica” (ZUMTHOR, 2005, p. 63). De modo que se faz possível captar características e forças da voz viva num texto escrito, quando seu corpo, mesmo que gráfico, é produzido

como literatura. Os elementos da escrita e do padrão apontam para fora do texto, ampliando seu sentido, há um movimento semelhante ao de sístole e diástole, fazendo amplificar o caráter vivo do texto, de sua materialização, de sua ação performática, pelas sensações que o texto causa, pelo movimento rítmico presente por entre suas linhas.

Concorda-se aqui com Moisés, quando afirma que: “o ritmo do verso (...) não depende da pausa insinuada pelos sinais de pontuação, mas duma sucessividade fônico-semântica que ultrapassa a regularidade das sílabas e das pausas métricas” (MOISÉS, 2013, p. 407), levando-se, no entanto, também para a prosa a mesma questão. Como já foi dito, a presença da voz faz o texto se ampliar, faz o texto (como enunciado e não como impressão gráfica apenas) ter uma duração maior, dentro de um complexo de sensações, faz de seus significados um conjunto de relações. O ritmo é algo captado pelos sentidos, carregado de presença, algo que se faz visível e sensível na escrita, mas olha em direção ao horizonte, que está na escrita, mas que se faz corpo, vibração no tempo e no espaço, é anterior e posterior ao texto escrito, é movimento que o atravessa; enquanto sua forma puramente gráfica seria somente o resultado desse movimento.

O formalista russo Ossip Brik defende a distinção entre o movimento e o resultado deste movimento: “só o discurso poético, e não seu resultado gráfico, que pode ser apresentado como um ritmo” (BRIK, 2013, p. 164). Tal distinção entre ritmo e métrica é realizada também por Octavio Paz (no ensaio “Verso e Prosa”, 2014), para quem o ritmo é um movimento anterior que daria origem às palavras: “O ritmo é inseparável da frase; não é feito de palavras soltas, nem só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido” (PAZ, 2014, p. 76). Seguindo Paz, podemos colocar em confronto ritmo e metro, por suas respectivas características (oposições): ritmo, imagem e significado como unidade indivisível e compacta *versus* medida abstrata, independente da imagem; conteúdo qualitativo e concreto *versus* medida vazia de sentido; fluxo e refluxo rítmico de palavras *versus* medida sonora/procedimento; jogo livre dos acentos e das pausas *versus* versificação silábica/medida fixa; analogia *versus* pensamento lógico. De tal maneira que Paz chega à visão de que no ritmo há a combinação de acentos, que o assemelha a passos de dança, enquanto as formas fixas do metro o enrijecem e afastam da poesia que lhe deveria ser integrante.

Também para Brik “O movimento rítmico é anterior ao verso” (BRIK, 2013, p. 165). E pode-se acrescentar ainda que, se é assim para o ritmo do verso, o é também para o ritmo da prosa, pensando de modo mais amplo, sem separar de modo estanque os gêneros. É preciso apenas compreender que há diferenças entre a linguagem cotidiana (chamada também, por Meschonnic, em *Linguagem, Ritmo e Vida*, de ordinária), de fundo comunicativo e a linguagem literária, poética, seja em verso ou em prosa, impulsionada por um ritmo próprio. A prosa, neste caso, não é sinônimo de linguagem comum, banal, de uso diário. Segundo Meschonnic:

(...) a expressão *linguagem ordinária* não conhece nada do ritmo como infinito do sujeito e da linguagem. Finalmente, ela tem razão de opor-se à poesia. Pois, se a poesia é a revelação do ritmo como tal, como um rio da linguagem com que, momentaneamente, um sujeito se identifica, a poesia faz essa noção de *linguagem ordinária* voltar-se contra si mesma. (MESCHONNIC, 2006, p. 14)

Considerando a citação acima, a linguagem literária da prosa se aproxima mais em natureza à poesia do que a esta “linguagem ordinária”. Há, na prosa, movimento rítmico, há voz, corpo e presença. Ou seja, para Meschonnic a presença de um ritmo será aquilo que caracteriza a natureza literária de um texto, o que faz um texto ser ou não poético ou literário (pensando os termos como sinônimos aqui).

Para Paz, não muito longe do que diz Meschonnic, prosa e verso seriam dois polos do texto literário, e não dois gêneros separados, se dando conjuntamente. De modo que tanto prosa quanto poesia podem ser localizados, em maior ou menor grau, tanto no poema quanto no texto que definimos como sendo “em prosa”. O polo da prosa é muitas vezes resumido a: conceito, marcha, linha, violência racional à palavra; e o da poesia: imagem, dança, círculo ou esfera e instinto natural. Por estas oposições, temos a ideia popular da prosa como algo fundamentado na razão e talvez até na artificialidade de trabalhar as palavras para um fim, enquanto é a poesia algo inerente ao ser, mais próximo à arte, se se parte da liberdade e profundidade das palavras, condensadas ao máximo grau possível.

No entanto, temos a construção popular da poesia presa a rimas e metros, medidas fixas e artificiais. E, simultaneamente, temos vários textos em prosa contemporâneos com mais características de ritmo do que a própria poesia. Prosa, com textos libertos dos grilhões da razão e do metro.

Levando em conta que, para Octavio Paz, o ritmo é, ao lado de imagem e significado, “unidade indivisível e compacta” (PAZ, 2014, p. 76), então o ritmo não se separa da frase, não pode ser medido, é inerente ao sentido, é qualitativo. O texto deixa de ser fundo ou forma, passa a ser um todo formado por partes, passa a ser partes que formam um todo interdependente e inter-relacionado em cada fiozinho desta teia encantadora da arte da palavra. Palavra dita, não-dita, escondida, revelada e reveladora, sensível e notável, como um “fluxo e refluxo rítmico de palavras” (PAZ, 2014, p. 76).

A musicalidade e o ritmo incorporam a literatura de modo natural, como já afirmou Octavio Paz, em “Verso e Prosa”: “a linguagem nasce do ritmo” e “como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, as palavras voltam espontaneamente à poesia. No fundo de toda prosa, mais ou menos enfraquecida pelas exigências do discurso, circula a invisível corrente rítmica” (PAZ, 2014, p. 74). Ou seja, som e sentido, forma e imagem não podem ser vistos separadamente, mas sim, sempre tomados em uma mesma corrente rítmica. Duas visões contrapostas já se fizeram sobre o sentido da linguagem: o fundo da língua poética como um apêndice exterior, a criação poética é transformada em um exercício de habilidade linguística; ou, no outro extremo: a língua poética transracional, em que “não é necessário manejar palavras: bastam os sons” (BRIK, 2013, p. 172). Percebe-se a fragilidade das afirmações, posto que ambas encaram um elemento subordinado ao outro, enquanto que, como bem define Brik: “esses dois elementos não existem separadamente, mas aparecem ao mesmo tempo, criando uma estrutura rítmica e semântica específica, diferente tanto da língua falada como da sucessão transracional de sons” (BRIK, 2013, p. 173).

Logo, não é possível, como já dissemos, captar as nuances do ritmo literário de modo a separá-lo entre fala e escrita. Estão presentes as características da escrita, tanto quanto as características: sonora, perceptível, visual, física, corpórea, performativa. Conforme vimos com Paz (2014, p. 76), e vale reforçar: o ritmo, a imagem e o sentido formam, juntos e simultaneamente, um objeto denso, único, que não se divide. Aliás, tal é a indivisibilidade entre ritmo, imagem e sentido, que devemos concordar com Paul Zumthor, quando diz: “somente os sons e a presença ‘realizam’ a poesia” (ZUMTHOR, 2005, p. 145). Esta poesia (que está além da divisão entre poema e prosa, mas que é linguagem, é pensamento, é presença e é ritmo) se faz pela voz,

no instante aqui e agora, como algo que não é capturável, mas que é sensível, é presença.

Corroborando com a fala de Paz, quanto à indivisibilidade entre ritmo, imagem e sentido, podemos citar Brik, para quem:

A postura correta é ver o verso como um complexo necessariamente linguístico, mas baseado em leis especiais que não coincidem com as da língua falada. Eis por que abordar o verso a partir da imagem geral do ritmo, sem se dar conta de que se trata não de um material indiferente, mas dos elementos da palavra humana, é uma operação tão errônea quanto crer que se trata da língua falada enfeitada com uma decoração exterior. (BRIK, 2013, p. 174)

Neste fragmento, entendemos que para a correta associação dos elementos sintaxe e ritmo, não se pode vê-los como adornos à linguagem, que poderiam ser separados; eles devem ser, segundo Brik, analisados conjuntamente, a partir da “imagem geral do ritmo”. Além do quê, associando esta citação também às ideias abordadas por Meschonnic, confirmamos o caráter poético da prosa, que é carregada de sentido e movimento interno, diferentemente da linguagem ordinária, utilizada no cotidiano, com fins comunicativos.

Acerca da integração entre sentido, imagem e ritmo, podemos retomar a ideia de Brik segundo a qual haveria realmente um elo entre os significados e o ritmo presente, sendo que, se fossem colocados em extremidades diferentes, a situação seria ou de uma sucessão transracional de sons ou simplesmente da fala cotidiana. Há, assim uma construção própria que unifica ritmo e semântica do texto, no texto, enquanto estes estão presos à própria sintaxe.

Distingue-se uma combinação rítmica e sintática de palavras daquela que não é senão sintática por estarem as palavras incluídas em certa unidade rítmica (o verso); distingue-se da combinação puramente rítmica por se combinarem as palavras segundo qualidades tanto semânticas como fônicas. (BRIK, 2013, p. 170)

Em seu argumento, Brik cita também uma certa alternância entre as épocas, ora dando ênfase ao aspecto rítmico, ora ao semântico. Explicando que o semântico é valorizado quando “na vida social, aparece uma nova temática e quando as velhas formas do verso não conseguem assumir esses novos temas” (BRIK, 2013, p. 168),

em contrapartida aos versos simbolistas ou os de Púchkin “em que o sentido está subordinado ao ritmo” (BRIK, 2013, p. 168). Púchkin, no entanto, passa por mudanças e “foi só no momento de pleno florescimento de sua carreira que ele foi considerado um mestre que sabia unir em seus versos tanto as exigências da estética poética como as da construção semântica” (BRIK, 2013, p. 168). Deste “laço indissolúvel entre o ritmo e a semântica é o que costumamos chamar de harmonia clássica de Púchkin” (BRIK, 2013, p. 169).<sup>4</sup>

Daí se tem que a sintaxe de um texto artístico é enriquecida em razão das exigências rítmicas. Portanto, concordamos que não se pode levar em conta que a criação poética seria o ato de o poeta escrever uma ideia em prosa, para depois reorganizá-la de acordo com regras poéticas, como já se acreditou, mas como algo que surge exatamente com as regras e estruturas próprias da natureza poética e que depois se faz em palavras que transmitam sua ideia, ou, como afirmou Brik: “No poeta aparece, em primeiro lugar, a imagem indefinida de um complexo lírico dotado de estrutura fônica e rítmica e é depois que esta estrutura transracional se articula em palavras significantes” (BRIK, 2013, p. 171).

Portanto, vale reforçar que o complexo rítmico e o sintático não são dois elementos independentes, um submetido ao outro, senão fundamentalmente interdependentes, os quais formam uma estrutura artística. Enfim, o texto poético (pensado amplamente como o literário) apresenta natureza rítmica e sintática. Consoante Paul Valéry (2011), nesse entremeio é que se faz a linguagem poética, quando a palavra (em sua parte física, sensível) não desaparece, mas o seu caráter prático perde o poder. Como afirma Meschonnic: “O ritmo é o movimento da voz na escritura” (2006, p. 43). O poeta, o escritor, na tensão entre voz e pensamento, entre presença e ausência, ente significante e significado, trabalha com a matéria verbal, estudando e conectando som e sentido, inseparavelmente, operando as palavras dentro das condições intelectuais e estéticas, respeitando a impulsão rítmica da essência do seu texto e a harmonia entre todos os elementos a ele pertencentes.

A discussão sobre o termo ritmo, no dicionário de termos literários (MOISÉS, 2013), é encerrada com o que aqui não se conclui, mas serve como mais uma abertura

---

<sup>4</sup> Não nos interessa, no momento, a produção de Púchkin. Foi citado apenas por ser objeto de estudo de Brik, que, este sim, aborda a temática tratada nesta pesquisa, de modo a contribuir com o argumento de não haver subordinação ente sentido e ritmo, senão uma unidade construída no entre os dois elementos, favorecendo a percepção do leitor ou ouvinte do movimento rítmico.

para a discussão: “o ritmo próprio da prosa literária é o do pensamento, diz respeito mais à ‘temperatura’ das significações, à sua ordem na sequência sintática, que propriamente à sucessão de núcleos sonoros agradáveis aos ouvidos e à mente” (MOISÉS, 2013, p. 408). Qual é o ritmo do pensamento? Seria linear como definem a prosa? Seria marcado por uma regularidade? Ainda mais: o pensamento segue uma mesma forma ou estrutura sempre? Em todas as épocas, artes e pessoas? E na contemporaneidade?

Após estas aberturas de reflexão, interessa-nos salientar que, ao contrário do que sugere Moisés, se a prosa literária segue o ritmo do pensamento, temos muitos exemplos na prosa contemporânea de que esse ritmo é muito mais descontínuo e fragmentário do que linear ou organizado. Ao mesmo tempo, também ao contrário do sugerido nessa citação, não nos parece pertinente separar pensamento e som, do mesmo modo que não separaríamos som e sentido, forma e conteúdo, estrutura e ornamentação. Para compreender este ritmo que é o do pensamento, ainda, precisamos ver que o pensamento é incomunicado e incomunicável, ao menos de maneira lógica, evidente ou absoluta. Segundo Meschonnic, justamente aí é que se encontra o ritmo: “O incomunicado é o que comunica antes de tudo. É por isso que o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas, é o gosto do sentido” (MESCHONNIC, 2006, p. 4).

## 2.2 Vocabulidade como corporificação do ritmo

A partir dessas ideias, começamos a nos aproximar do conceito de ritmo que nos servirá para trabalhar a heterotanatografia de Juliano Garcia Pessanha “Introdução: Esse-menino-aí”, aqui escolhido não apenas como nosso corpus de estudo mas, sobretudo, como nosso aliado para mostrar a possibilidade de leitura da noção de ritmo que abordamos e desenvolvemos, aqui. Como se vê, o ritmo assim pensado como movimento não é algo mensurável objetivamente por sílabas, tonicidade ou métrica, embora possam fazer parte deste movimento. Comparativamente, podemos refletir este entendimento a partir da citação: “Por mais que contemos os passos da deusa, que observemos a frequência e o comprimento *médio*, não obteremos o segredo de sua graça instantânea” (VALÉRY, 2011, p. 187). Dizer que o ritmo não é medir a aparência do texto, sua forma, tampouco é dizer que está separado dela, ou que não está a ela relacionado.

Costurando um pouco de tudo o que foi dito, convidamos Paul Valéry à argumentação:

Distinguir no verso o conteúdo e a forma; um tema e um desenvolvimento; o som e o sentido; considerar a rítmica, a métrica e a prosódia como natural e facilmente separáveis da *própria expressão verbal*, das próprias *palavras e da sintaxe*; eis aí outros sintomas de não compreensão ou de insensibilidade em matéria poética. (VALÉRY, 2011, p. 193)

Então, pensamos o ritmo como movimento. Movimento que atravessa as palavras mas que as preexiste e ao mesmo tempo, persiste nelas. Como diz Brik: “Não podemos compreender o ritmo a partir da linha dos versos; ao contrário, compreenderemos o verso a partir do movimento rítmico” (BRIK, 2013, p. 165). Isto é, o ritmo se alia ao sentido, uma vez que ele é anterior mas também simultâneo à linha (do verso ou da prosa). Retomemos Octavio Paz: “o metro nasce do ritmo e volta a ele. A princípio as fronteiras entre um e outro são imprecisas. (...) Isolado do fluxo e refluxo da linguagem, o verso se transforma em medida sonora” (PAZ, 2014, p. 77). A partir de então, abordamos o dado poético da prosa para dela analisarmos o ritmo como algo inerente à linguagem.

Considerando a noção de ritmo não apenas como “alternância regular”, mas pensando no movimento rítmico como impulso a um movimento, anterior ao verso, à linha ou à frase, diz-se que ele está presente na construção sintática e à imagem semântica, antes mesmo de sua construção. O impulso rítmico é uma necessidade que conecta e relaciona os outros elementos da estrutura, como se os costurasse ao tom do gosto e do sentido. Segundo Forster, em *Aspectos do Romance*:

Duvido que o ritmo possa ser atingido por escritores que planejam seus livros de antemão; pois ele depende de um impulso que tem lugar quando a lacuna apropriada é alcançada. O efeito exótico pode ser obtido sem mutilar os protagonistas, e ele mesmo diminui nossa necessidade de uma forma externa. (FORSTER, 1998, p. 135-136)

Forster recorre à música para definir o ritmo do romance, dividindo-o em dois: um “fácil” e outro “difícil”, sendo o primeiro reconhecível e até de possível reprodução, enquanto o segundo, mais tênue, é a unidade, e pode ser justificado como consequência à união e harmonia dos demais movimentos, como pode ser compreendido pelo fragmento:

A Quinta Sinfonia de Beethoven, por exemplo, começa com o ritmo “ta-ta-ta-tam”, que todos nós podemos ouvir e tamborilar. Porém, a sinfonia como um todo também possui um ritmo – devido, principalmente, à relação entre seus movimentos. Esse ritmo algumas pessoas podem ouvir, mas ninguém pode tamborilar. (FORSTER, 1998, p. 148)

A partir desta visão de ritmo, podemos analisar a alternância rítmica do sentido das frases, isoladamente, como o primeiro tipo de ritmo (por Forster), posto que é de fácil reconhecimento, tendo referência marcada pela movimentação em tempo e espaço e nas acentuações silábicas. Enquanto que o segundo tipo de ritmo seria alcançado com o eco inaudível que a obra produz no leitor. Como as notas e tons musicais que compõem a sinfonia se libertam, encontrando “na totalidade do ritmo sua liberdade individual”. Também pode-se compreender este segundo tipo de ritmo na harmonia e unidade consentidas pela simultaneidade da relação intrínseca entre a velocidade da leitura com o contexto do enredo narrado, costurando os elementos de modo a trazer coesão aos ritmos menores.

Assim, pode-se considerar que a integração das partes que dá o ritmo, o som aparece com um eco do sentido do texto. A imagem sonora se faz no permeio da leitura ou da pronúncia do texto, na captação de sentido, na fluidez de sensações que a poesia, a prosa, permitem – muito além de um outro texto que tenha fins comunicacionais, apenas. O ritmo faz com que o leitor se integre ao texto, capte a coesão que ronda as sombras das palavras, cosa significados e significantes num todo harmônico que baila na arte textual; corroborando o que já foi citado sobre: “o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente mas em todas juntas, é o gosto do sentido” (MESCHONNIC, 2006, p. 4).

Deve-se, então, observar o texto literário (poema ou prosa) dentro da possibilidade de pronúncia, mesmo que silenciosamente, da exponenciação da voz, como uma “força física que temos em nós, que suporta nossa linguagem, mas possui um valor próprio” (ZUMTHOR, 2005, p. 53). Cabe-nos considerar aqui que voz não é sinônimo de exposição pela voz, pois ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. Para Zumthor, a voz é um conceito que extrapola a mera fisicalidade da voz empírica:

A voz emana de um corpo, não somente no sentido psicofisiológico do termo, mas igualmente no sentido em que falamos de ‘corpo social’. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal. (ZUMTHOR, 2005, p. 117).

Entre os séculos XII e XIII, a escrita era, segundo Zumthor, grosseira e a leitura, que, na época era sempre em voz alta, muito lenta. Daí ter havido, como ele destaca: a “prevalência da voz sobre a escrita por longo tempo: a voz com todos os valores veicula, por suas entonações, na sua materialidade” (ZUMTHOR, 2005, p. 106). Momento em que prevalecia, assim, a materialidade da língua e sua vivência corporal por parte de quem ouvia e de quem lia.

O teórico e estudioso medievalista irá destacar que o surgimento da literatura escrita se deu atrelada à voz, desde poemas orais a romances criados “de cabeça” e ditados para serem anotados em tabletes de cera, que, por sua vez, novamente lidos e ditados por uma segunda vez. Neste processo de diversas transferências vocais, a voz se colocou com extrema importância na própria composição e, com ela, o ritmo: “Compor dessa maneira supõe uma extrema sensibilidade aos efeitos do ritmo” (ZUMTHOR, 2005, p. 107).

Importante na teoria de Zumthor, para o que nos interessa, é esse papel central do ritmo enquanto ritmo vocal, vivenciado na performance – compreendendo aqui qualquer leitura, mesmo a silenciosa, como uma performance, como veremos mais adiante. Com Zumthor, vê-se que a prevalência da nossa cultura escrita, mesmo na teoria literária, por vezes acaba desprezando a ligação da leitura com o corpo e com a voz. E esquecendo seu íntimo parentesco. Se a voz poética é vista então, como algo se faz ouvir e sentir enquanto corpo, presença, vê-se que aqui temos expressivamente a presença de uma voz poética, independente da classificação do texto em poema ou prosa. E essa presença da voz será por ele definida como vocalidade.

Aqui, cabe-nos precisar esse conceito. Mesmo que muitas vezes tomados como sinônimos, para Zumthor faz-se necessário diferenciar os termos vocalidade e oralidade, ainda que brevemente, e sem pretensões conceituais mais profundas – considerando que, até mesmo Zumthor, que queria que esta distinção fosse um capítulo inicial de um livro sobre a Idade Média, levou mais de trezentas páginas a explicar esta distinção, publicando-a como livro (“Introdução à poesia oral”). Zumthor coloca, em entrevistas e ensaios presentes na obra *Escritura e Nomadismo*, por um lado, a oralidade como termo histórico, por outro, a vocalidade como noção antropológica. A oralidade seria “um fato que diz respeito às modalidades de transmissão: significa que uma mensagem é transmitida por intermédio da voz e do ouvido” (ZUMTHOR, 2005, p. 117); enquanto a vocalidade seria “relativa aos valores que estão ligados à voz como voz e, portanto, encontram-se integrados ao texto que ela transmite” (ZUMTHOR, 2005, p. 117).

Já para Meschonnic o termo oralidade adquire importância; e, diz ele, não pode ser confundido com o que o senso comum entende: como qualquer coisa que é pela boca pronunciada, com o que é falado. O termo oralidade em Meschonnic carrega um sentido maior, e parece se aproximar da vocalidade em Zumthor, considera também o ouvir, é todo um contexto de trabalho poético, inclusive, pois dá à palavra – dita ou escrita – um caráter corpóreo. A oralidade é entendida como a característica da voz na linguagem, e que pressupõe a expressão de um sujeito, para ele. Há a distinção, como já foi dito, entre a linguagem ordinária – que não emana o movimento rítmico; e a linguagem literária – que é carregada de som, imagem e sentido. E esta linguagem ritmada é repleta de oralidade, seguindo o sentido do termo usado por Meschonnic, ou ainda, repleta de vocalidade – se pensamos no termo usado por Zumthor para

apresentar propriedades da voz no corpo do texto, segundo o próprio autor, como uma “emanação do corpo” (ZUMTHOR, 2014, p. 31).

Esta característica oral/ vocal, é vista em ambos, então, como algo que é além do termo que costuma ser utilizado em oposição ao que é escrito, mas como uma vibração que estende o interno (do sujeito) para o externo, como uma vibração, de natureza concreta, das energias vocais (ZUMTHOR, 2014). Vale ressaltar ainda que esta vibração se torna possível não só na voz audível, presencialmente, em viva voz, mas que também na leitura silenciosa de um texto literário há a escuta de uma voz. Segundo Zumthor: “o leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página” (ZUMTHOR, 2014, p. 84). É pela voz que o sujeito se coloca em presença à frente, ao lado, dentro do texto. É no contato sensível com as características vocais do texto que o leitor interage corpo a corpo com o texto. Corpo leitor, corpo livro, corpo palavras, corpo voz, corpo ritmo-imagem-sentido.

Podemos destacar aqui a importância do ritmo para Meschonnic em sua concepção de oralidade. Para Meschonnic, “o ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção da oralidade, tirando-a do esquema dualista” (MESCHONNIC, 2006, p. 8). Passando, assim, da dualidade entre oral e escrito para uma partição entre escrito, falado e oral. Reconhecendo o “oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado” (MESCHONNIC, 2006, p. 8). Ou seja, para o autor, o ritmo é aquilo que define a oralidade, que será responsável por suas particularidades.

Não é possível permanecer, nos dias de hoje, com o entendimento da partição binária entre oral e escrito. Como postulado por Meschonnic, a tripartição oral, falado e escrito abrange melhor a multiplicidade de experiências. Esta tripartição daria conta, então, de melhor explicar a oralidade específica presente em textos que são registrados no campo escrito. Textos que, embora apresentem ~~em~~ características do falado, como sinais de pontuação e ondulações sintáticas que aproximem e sejam tão próprias do que é falado, ainda assim tragam um ritmo que envolve sentido e imagem. Textos caracterizados pelo oral, mesmo que escritos, fazem da voz uma presença, carregam o caráter performático do texto literário vocalizado, apresentam-se como presença. Enquanto textos escritos, emanam pela voz, na voz, um movimento rítmico que pulsa nas palavras oralizadas, se constroem corpo.

Sobre a ideia de tripartição oral, falado e escrito, podemos refletir ainda a possibilidade de imbricações e não de distinções entre o oral, o falado e o escrito. Há, indubitavelmente, a presença de uma voz performática que altera a acepção do ritmo que se faz no texto escrito. Este texto que é, então, mais gestual e corpóreo do que se poderia pensar, se não se dividisse em mais que o binário oral *versus* escrito, da tradição. Texto, de tal modo caracterizado pelo movimento rítmico que impulsiona as palavras oralizadas, que, conforme argumenta Meschonnic: “o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura. O ritmo é o movimento da voz na escritura” (MESCHONNIC, 2006, p. 43). Por conseguinte, entendemos que Meschonnic, apesar de usar o termo oralidade e abordar as distinções entre oral, falado e escrito, trata, prioritariamente, do caráter da oralidade presente na escritura, dos elementos próprios desta imanência do ritmo que se faz presença no texto escrito, que se faz corpo.

No entanto, nem tudo o que é falado, se é posto no escrito, pode ter esta propriedade que buscamos de ritmo trazido pela vocalidade, pela corporeidade da voz presentificada na palavra escrita. Ou, segundo Meschonnic, justamente nesta tentativa de transcrição do falado para o escrito é que não se encontra o ritmo a que abordamos aqui; não basta reproduzir uma fala que seja social e observar a oralidade, para que o discurso se faça perpassado pelo movimento rítmico. Ou, conforme afirma Meschonnic: “uma fala social a transcrever, esta poética da oralidade manifesta uma curiosa carência do ritmo” (MESCHONNIC, 2006, p. 32). Então, o movimento rítmico não é tomado como algo fônico, reproduzível.

Tal como abordado anteriormente, utilizando as ideias apresentadas por Forster, dividindo o ritmo em dois: um fácil e outro difícil. Dos quais, seria classificado como fácil aquele a que observamos a recorrência e o seu resultado na métrica ou em outros registros gráficos, como sinais de pontuação ou aliterações e assonâncias; e classificado como difícil aquele a que temos a percepção sensorial pela união dos elementos inclusos, pelo todo – como a harmonia musical que só é possível na confluência das partes envolvidas, mas que não pode, contudo, reproduzir-se. Ponderamos nesta pesquisa, então, o movimento rítmico como algo mais próximo, portanto, do segundo tipo de ritmo.

Quando se considera o ritmo algo meramente fônico, corre-se o risco de não compreendê-lo, de se observar apenas o vazio, o mensurável, em vez de o sensível. E “(...) o ritmo, no sentido de oralidade, ultrapassa a contagem” (MESCHONNIC, 2006,

p. 33). Como se vê, Meschonnic também está buscando falar e observar um ritmo que não se resume à métrica, conforme vimos nas reflexões anteriores. Assim sendo, entendemos o termo “oralidade”, utilizado por Meschonnic, como muito próximo do que é o termo “vocalidade”, para Zumthor, e percebemos que se corrobora tudo o que foi abordado por Brik e Paz, quando se trata de o ritmo não estar no verso ou na linha, mas ser anterior a ele e a ele retornar, ou ainda quando se distinguem as marcas de vestígio do texto (metro) ao movimento rítmico interno que é próprio do texto poético (literário, seja ele prosa ou poema).

Logo, se se pode captar o ritmo como movimento, além de suas marcas escritas, além das características do que é pronunciado oralmente e perceber que surge um novo olhar para a literatura, então é com esta noção de ritmo que vamos trabalhar o texto contemporâneo de Juliano Pessanha.

Da voz, segundo Zumthor (2014, p. 80-81), pode-se observar uma série de “teses”. Resumidamente, o autor sustenta que a voz: é um lugar de relação; quando percebida, funda a palavra do sujeito; oferece uma dimensão simbólica ao objeto vocalizado; é um modo de ruptura da clausura do corpo, atravessando os limites do corpo, sem, contudo, rompê-lo; não é especular, a voz ouvida é a própria realidade; e ainda que ouvir um outro é também se ouvir, desde outra perspectiva.

Seguindo a argumentação de Paul Zumthor, no ensaio “O Empenho do Corpo”, em *Performance, recepção, leitura*, (2014, p. 82-84), entendemos aspectos cruciais acerca da voz. Como o caráter material da voz e de sua estreita relação com a linguagem humana, ou a possibilidade de (a voz) modificar a significação do próprio silêncio de onde surge, denunciando que o silêncio pode ser nada, mas que se estiver à voz envolvido, num jogo ou dança, se torna ambíguo e é requisitado para valorar as palavras proclamadas, ou seja, entre no processo de significação.

Há um certo valor maior ao silêncio se se pensa em ritmo. Mesmo que considere o conceito mais popular de ritmo, como alternância regular. Se alterna, deve apresentar pausa seja no que for, som, cor, entoação. Tratando de vocalidade e performance, temos em contrapartida o silêncio. Silêncio que é carregado de significação. Para Meschonnic: “Grosso modo, há voz no silêncio e silêncio na voz. Há sempre sentido. Ou, sobretudo, há significação. Pois para a linguagem, não existe fora da linguagem. Os silêncios fazem parte dela. Aliás, nós os fazemos falar” (MESCHONNIC, 2006, p. 38). O silêncio não é vazio, mas é antes presença, potência

de haver significação, é a voz que cala, é o espaço repleto de possibilidades de relações, é o tom que marca e nos faz sentir a vocalidade e o movimento rítmico

Entendemos ainda que a voz (e os silêncios) nos liga(m) a um sentimento de sociabilidade, nos declarando parte do mundo, declarando o mundo para nós; bem como mostra que a voz implica dois ouvidos simultâneos, o de quem fala e o do ouvinte. Ente outras afirmações, o crítico chega à declaração de que “o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima” (ZUMTHOR, 2014, p. 84).

Esta presença faz de toda leitura poética, uma escuta. A escuta de uma voz material que se faz presente, em corpo, no corpo do texto, e pelo corpo do texto, no processo de escuta, se faz também presença no corpo do leitor, ou ainda, o ato da leitura, da escuta, forma um movimento corporal que está no espaço entre o corpo do texto poético e do corpo físico do receptor. Sustenta Zumthor: “O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página.” (ZUMTHOR, 2014, p. 84).

Consideramos Meschonnic, no que diz respeito a não ser apenas possível, como necessário a concepção de “oralidade não mais como a ausência de escrita e a única passagem da boca à orelha, (...) mas como uma organização do discurso regida pelo ritmo. A manifestação de um gestual, de uma corporeidade e de uma subjetividade na linguagem” (MESCHONNIC, 2006, p. 18). Ou seja, compreendemos que o movimento rítmico se faz na confluência de elementos próprios da voz, mas não necessariamente na voz viva, articulada pela boca, em uma situação social, e que mesmo numa situação social pode não haver a recorrência do ritmo, já que este não é aleatório e natural, mas construído pela harmonia entre o dado oral. O que se classifica aqui como oral, retoma toda a discussão do caráter vocal, pelo dado que, como dissemos, faz questão de marcar o instante agora, a presença, faz questão de mostrar o corpo textual que se forma e se integra com o leitor ouvinte. Corpo que se faz perceptível, mesmo que de forma sutil, subjacente aos dados registrados pela tinta no papel. O movimento rítmico assume, assim, o controle do jogo no que é vocalizado no texto escrito, do que caracteriza a linguagem como material, poética, como literária.

A voz e o ritmo, que segundo Meschonnic, são invisíveis, pedem uma “visualização, uma notação” (2006, p. 39), estes elementos costuram os demais elementos de uma produção literária, seja pronunciada, performada ou apenas lida,

são capazes de tornar uno algo que é reunião de significados, que não é sucessão, que não apresenta uma ordem lógica concreta. A voz e o ritmo formam a matéria de que se forma o corpo do texto escrito. Para Zumthor: “A voz é presença” (ZUMTHOR, 2005, p. 83). Esta presença e corporeidade da voz estão associadas à densidade vocal, materialidade sonora auditiva, embora estejam fortemente presentes também na leitura de um texto poético escrito. Ainda que Zumthor diga que a vocalidade se apresenta em um grau mais fraco na leitura silenciosa, se comparada com uma performance em viva voz, confessa também que há a presença da vocalidade, que há presença na vocalidade. Ainda mais se retomamos a relação ritmo-imagem-sentido, levantada por Paz, discutida anteriormente.

A fim de confirmar mais uma vez a dissolução de oposição entre o oral e escrito, que seria uma possível sugestão popular a que estamos sujeitos, Meschonnic (2006, p. 41) lembra ainda que para Zumthor, o que é escrito, “a letra”, e o que é oral, “a voz” não se contrapõem, muito pelo contrário, seguem caminhos que direcionam um para o outro e que até o século XV não se pensava em oral como sinônimo de popular, ou de escrito como erudito.

Precisamos compreender melhor esta voz que se faz objeto, matéria, precisamos encará-la como algo que, consoante Zumthor: “possui, além das qualidades simbólicas (...), qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro” (ZUMTHOR, 2005, p. 62). Estes elementos citados por Zumthor, geralmente, estão associados à voz que é audível, mas na continuação, em *Escritura e Nomadismo*, prossegue argumentando que estes elementos estão, numa tradição performática, associados à significação das palavras pronunciadas e que se a ciência se detivesse a estudá-los, necessitaria ultrapassar o domínio vocal (como matéria, objeto), posto que “antes da voz há o silêncio” (ZUMTHOR, 2005, p. 63). Partimos daí para questionar então como a voz parte do silêncio, dele se rompe para as palavras e nelas se apresenta, mesmo que no silêncio de uma leitura solitária. Sugerimos um início de reflexão pelo que já foi dito do ritmo inaudível que caracteriza um movimento vocal presente também nas palavras escritas.

Assim, buscamos, pela voz presente no texto escrito, um ritmo que se manifesta na escritura, construindo um corpo sensível que se manifesta para o leitor/espectador do texto literário.

Sabe-se, como foi dito, que muitas vezes a análise rítmica (mais comum na direção de música e nas críticas de poemas, do que da prosa) parte da observação de alternância: de tonicidade, de tempo, de pontuação e da recorrência de determinadas letras. Não desvalido esta observação, posto que a origem da marcação escrita da pontuação, por exemplo, surge da compreensão do texto como registro do oral (além do falado), obedecendo a respiração do texto performado, como observado por Saint-Simon, citado por Meschonnic. Contudo, é preciso pensar que não está o ritmo apenas neste tipo de registro, apesar de não deixar de ser uma marca de seu caráter gestual, performático.

Compreendemos, já, que o ritmo a que buscamos conceituar não se trata de pontuação ou metro, embora estejam a ele associados em algum ponto; que para o conceito de ritmo a que aspiramos, não se pode permitir confusão entre o que é fônico e o que é voz; que o ritmo é movimento interno e que pertence ao mundo do vocal, do performado. Neste sentido, podemos estender a compreensão de ritmo para algo que não está unicamente no texto escrito, mas que aparece interno a ele, e ainda assim, também aparece no intermeio, no campo das relações, na oralidade também do leitor, e do momento da leitura, como lugar de acontecimentos, como o aqui e o agora da literatura que é corpórea.

### 2.3 O corpo como resultado de relações e reações

*Meu corpo e minha dor sempre foram cobaia dos meus pensamentos e os meus pensamentos sempre foram cobaia de meu corpo e da minha dor. Esse é o círculo do escritor.*

Juliano Pessanha

A vocalidade será, assim, fundamental para a experiência poética, para Zumthor, tida como uma experiência eminentemente corporal: “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem” (ZUMTHOR, 2014, p. 38). A informação transmitida por um texto poético “produz-se em um campo dêitico particular. Um aqui-eu-agora jamais exatamente reproduzível” (ZUMTHOR, 2014, p.57). Esta afirmação confirma que o dado performático não se restringe apenas ao momento oralizado, mas que está presente na vocalidade da escrita também – pensando na relação de equidade, integração voz e escrita. A experiência corporal da performance se dá no momento da leitura, no instante de contato entre corpos.

No ensaio “A poesia e o corpo”, Zumthor afirma que:

(...) não me contento em remeter ao que designa o termo banalizado oralidade (o fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva). Falo de vocalidade, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. (ZUMTHOR, 2005, p. 141)

Que há uma certa carnalidade na palavra escrita literariamente, isso é indiscutível, posto que ela não está ali para servir a um fim determinado, com função informativa ou descritiva. Ela não tem a finalidade na comunicação, senão nela própria, fazendo girar a reflexão sobre ela, potencializando as possibilidades de leitura e significação que tem a palavra, a razão da escolha de cada uma, a sua posição em um conjunto delas, a possibilidade de combinações que a faz ser várias em uma só, que a faz valorizar-se pela aparência, pela sonoridade, pelo significado, enfim, dilatado do uso comum que se poderia fazer das mesmas palavras fora de um texto literário.

Capta-se do texto algo sutil, talvez paralelo, talvez dentro ou trazido por essa carnalidade, mas, indubitavelmente intrínseco à escrita e à estrutura deste texto, como também externo a elas, que materializa e integra som, imagem e significado, fazendo surgir, então, pela leitura performática – ainda que silenciosa – uma nova significação. Tal como ouvir uma orquestra sinfônica pessoalmente, ou a bateria de uma escola de samba – de acordo com o gosto individual – experiências que fazem sentir o ritmo, e não só ouvi-lo ou reproduzi-lo, mas experimentá-lo, no sentido de introjetá-lo, momento em que o texto está dentro de nós, como voz, como matéria, e nós dentro do texto, fazendo-o matéria e voz.

Em Zumthor veremos uma associação constante entre voz e corpo, ligados na experiência poética/ literária; experiência que para ele é performance, no sentido de algo que implica e compreende o corpo: “(...) a voz expande o corpo, deslocando seus limites para muito além da sua epiderme; mas, em contrapartida, o corpo a ancora no real vivido” (ZUMTHOR, 2005, p. 89)

Após discutir a tripartição entre o que é falado, o que é escrito e o que pode ser vocal, podemos estender a compreensão do caráter vocal como algo que permite a recepção do texto escrito como performático, apontando para a formação de um corpo do texto que emerge no instante da leitura, ou seja, corpo que se dá *entre* o corpo do escrito, ainda mudo nas páginas, e o corpo do leitor/ auditor. Ele é algo como uma ressonância rítmica que se dá em nosso corpo no contato com as palavras e sua potência vocal.

O texto literário passa sempre por transformações. Em cada época um elemento é valorizado – como a variação de destaque entre o que era oral ou escrito, por exemplo; uma temática é preferida; uma determinada estrutura pode ser privilegiada; uma outra vertente artística pode, pelo texto literário, ser associada, mas não abandona seu caráter poético, sua natureza híbrida de expressão artística. Como afirma Zumthor, há sempre em comum “o fato de explorar o espaço misterioso que se estende entre a voz e as palavras” (ZUMTHOR, 2005, p. 155). Nasce, na fenda entre voz e palavras, entre sons e silêncios, a arte poética, o corpo textual, seja em verso ou em prosa. Daí não se pode desprezar o material vocal, o ritmo, o tom da performance, construindo o texto literário.

Retomamos o que Zumthor diferenciou entre texto e obra, a fim de corroborar a abertura à recepção de outros elementos significantes, para além dos que estão registrados graficamente, na experiência com o texto. Segundo o crítico citado, o texto

seria “uma sequência mais ou menos longa de enunciados”, enquanto a obra abrangeria uma significação poeticamente mais ampla, alcançando um nível em que, juntamente com o nível do texto, abrange também “múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural” (ZUMTHOR, 2014, p. 73). Assim, o que nos interessa nesta pesquisa é justamente o nível de obra, já que consideramos o corpo e a recepção que em corpo se constrói, justamente no ato da leitura, com estes “outros elementos” abordados pelo autor. Sem esquecer o que o termo performance carrega em si de um momento de passagem, de transmissão corpórea e sinestésica entre voz e ouvido, enunciador e receptor – mesmo que essa voz esteja na escrita e esse ouvido seja a recepção interna da voz presente no texto.

É importante citar também que, para Zumthor, o que justificaria o empenho corporal na recepção de um texto poético (literário) performancial, seria justamente o caráter corporal da obra, a materialidade que o texto adquire. Para o autor:

(...)as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. (ZUMTHOR, 2014, p. 74-75)

Consideramos que há um empenho, de tal modo, que o corpo que se permite entrar em contato com outro corpo (físico e textual) nunca sairia deste embate de forma idêntica ao seu estado inicial. Dado que se pode afirmar verdadeiro nas duas direções: o corpo do receptor alterado pelo corpo poético, e vice-versa. Assim, poderíamos afirmar ainda que um terceiro corpo se faz no embate e por causa dele, também. Ou, como o crítico medievalista afirmou:

(...) se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo a corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado pelo ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (ZUMTHOR, 2014, p. 75)

É na contiguidade enquanto estado de corpos que se tocam que se dá a significação do mundo. É pelo corpo que o sentido do texto é percebido.

Por intermédio do contato com o texto escrito, com seus símbolos gráficos, o leitor entende seu sentido, recebe imagens e sentidos, tem em seu próprio corpo, sensações físicas e subjetivas. A voz, sendo expansão do corpo, como argumenta Zumthor, carrega peso, volume, calor, dimensão espacial. Sendo pronunciada, esta voz forma, nas ondas sonoras, alterações no ar ao seu redor, e pela performance real é introduzida no corpo do receptor. A voz, sendo característica do que pode ser percebido, sentido, mesmo no movimento silencioso dos olhos sobre o papel, faz o corpo do leitor sentir o peso da palavra escrita. Pelo movimento rítmico, pode o leitor ser invadido por sensações, ser lançado à vibração existente entre ritmo, sentido e imagem.

Faz-se necessário entender que, para além das definições de corpo relacionadas às ciências biológicas, ao organismo, à fisiologia, há o uso por exemplo na física. Entendemos aí que corpo é o que ocupa um lugar, seja no tempo e/ ou no espaço; é algo, podemos dizer, que apresenta certa consistência, materialidade, solidez. Partindo daí, é possível, assim, compreender que sensações, pensamentos, imagens pictóricas ou acústicas podem se fazer presentes, podem ecoar pelo sujeito, ocupando-lhe lugar, se fazendo matéria, enquanto força. A ideia do corpo como um campo de forças, que extrapola sua dimensão fisiológica, orgânica, é algo que tem interessado diversos pensadores, seja da filosofia, ou da psicologia. Conferindo o que grandes pensadores dizem sobre esta noção de corpo para além do organismo, temos Zumthor, Deleuze e Guattari e, antes deles, Nietzsche (entre outros) com conceitos que se aproximam e completam. Recorte que nos acolhe tão bem para a associação do texto e seu movimento rítmico, ao mesmo tempo em que nos amplia a visão e permite aberturas que jamais serão totalmente apreensíveis, mas que instigam estudo e reflexão.

A tradição filosófica (de Parmênides e Platão até Kant) trata o homem como um ser racional, consciente que deve valorizar sua essência imutável e imaterial, a alma ligada a um mundo superior, e não precisa se preocupar com o que é material, posto que é perecível, temporal e efêmero. Ou seja, a tradição distingue corpo e alma. Esta como superior e a outra como oposta a esta, fazendo com que o homem viva em confronto. Já para Nietzsche, o corpo não é só o corpo biológico, o corpo é material e imaterial; não é a somatória de elementos internos e externos, ou razão e emoção; mas a simultaneidade de tensões entre forças, é o encontro de processos de

alterações do ser (sentidos, afetos, razão, emoção, desejos, instintos, conhecimentos).

Nietzsche critica a compreensão do homem com alma imortal e considera como conceitos vazios as ideias tradicionais (de essência, alma como oposição ao corpo material). Para Nietzsche, segundo artigo de Miguel Angel de Barrenechea: “o corpo é um permanente jogo de forças, de instintos em relação; trata-se de uma luta entre afetos, sentimentos, entre impulsos que se encontram num constante embate, numa incessante mudança” (BARRENECHEA, 2011, p. 9). Assim, o corpo é dinâmico e singular, lugar em que matéria e forças se encontram, se influenciam e se atravessam, ou seja, é um constante jogo de forças que se afetam, é um contínuo processo de relações.

É importante ressaltar que, para Nietzsche, o corpo é entendido como um sistema hierarquizado de pulsões. Pulsões que podem ser compreendidas como “processos corporais que subvertem todas as ideias de fixidez e permanência” (CARDIM, 2009, p. 78). O corpo não se restringe a um invólucro que contém força, nem tampouco é apenas o corpo fisiológico; o corpo é o resultado do embate de forças. Ou, como anuncia Cardim: “(...) é preciso caracterizar o corpo como um sistema de forças que estabelece infinitas relações com outras forças” (CARDIM, p. 75-6).

Segundo esta perspectiva de corpo que é conexão e coexistência, que não apazigua, mas que presentifica tudo, ao mesmo tempo, podemos ver então o texto também como um corpo. Entendamos, porém, que este “tudo” que é presentificado no texto não é usado para generalizar, querendo abranger a totalidade de todas as coisas existentes. Segundo Leandro Neves Cardim, ao abordar a questão do corpo, baseado nas ideias de Nietzsche, podemos compreender que haveria sempre um movimento de apropriação, posto que uma força quer sempre crescer e que “o corpo como um sistema de forças que estabelece infinitas relações com outras forças” (CARDIM, 2009, p. 75-76). O texto literário não é um corpo que abarca todas as forças de tudo o que existe, ao mesmo tempo, em um único exemplo de texto, mas que de tudo o que nele se apresenta, permite brechas para combinações variadas de embates.

No corpo do texto haveria então, uma conjunção de forças que vibram no ato da leitura. Isso explicaria as infinitas formas de se observar ou analisar um texto

literário, com vertentes distintas e ainda assim possíveis, dentro de um mesmo conjunto gráfico.

Não se pode dizer, portanto, que há distinção entre forma e conteúdo, tal como não há distinção entre corpo e alma. Não se pode colocar qualquer elemento como superior ou prevaiente ao outro. Retomando Paz, haveria um elo que uniria imagem, som e sentido. Todas as forças do texto poético coexistem tensionadas, ora espichando para um lado, ora para outro, causando um acontecimento, um acaso. O embate não é previsto, não é controlável, nem tampouco organizado ou planejado. O corpo é o resultado deste embate de forças. O corpo se faz na relação, inclusive na relação com outros corpos. Por extensão, interpretamos o texto segundo seus embates internos, mas também por seus embates, enquanto corpo, com o corpo do leitor, por exemplo.

Como isso é possível? Uma das hipóteses – a defendida na presente pesquisa – é considerar o ato da leitura como um encontro. A partir dos postulados da voz presente no texto, nas características performanciais da leitura, seja oral, seja silenciosa, o corpo do texto se faz presente no corpo do receptor, ou ainda, o corpo do texto cria um corpo, sempre novo, no corpo do leitor. O movimento rítmico de integração e desintegração se faz presente no decorrer da leitura, da compreensão, da análise, da interpretação... Ou em nenhum destes procedimentos ditos racionais, mas sempre se faz matéria, corpo, no momento de contato, de embate, no momento da experiência de leitura, considerando a performance como sensorial, como o que é pelo corpo perceptivo.

Acompanhando o raciocínio de Paul Zumthor (2014, p. 75-76), vemos que, sendo o texto literário mais do que um discurso informativo, é no plano do sensível, tangível, visível ou audível em que se pode experimentar o mundo. É na ordem das sensações que pode, o texto poético, significar o mundo. Assim, o que o leitor pode perceber não está reduzido à decodificação, mas provem de um “processo indecomponível em movimentos particulares”. A poeticidade até completamente relacionada à sensorialidade, à questão da presença. A sensação traz a presença do corpo do objeto para o corpo do receptor, fazendo-o conhecer a coisa presentificada pelas sensações e, por conseguinte, conhecendo o corpo da coisa presentificada, a conhece. Isto é, não é “uma descoberta da ordem metafísica” (ZUMTHOR, 2014, p. 79), mas sim um choque de corpos entre si.

O corpo é como um resultado do embate de forças. Mas é um resultado enquanto o que se forma durante as mudanças, na transformação, e não como uma resposta posterior e exata. Ou, como Fernando Pessoa argumenta em sua teoria do “sensacionismo”, é um movimento que tudo engloba, tudo assimila... é a contínua adição. Não existem mais as questões dualistas, opondo as coisas como se pudessem ser divididas em lados contrários, sem intermeio. As sensações integram pela multiplicidade, não um ou outro, mas um e outro, ou melhor, um e outros. Não há mais um ponto convergente, essência, ideia una, integrada, senão a pulverização desta essência. Assim, o corpo que se faz enquanto força, é um corpo disperso, ao mesmo tempo que simultâneo, é um, dentro da multiplicidade. E nesta pulverização, o sujeito deve ser pensado como processo de subjetivação constante.

Entendemos aqui, que a relação de contato entre os corpos do texto poético e do receptor, se dá de maneira física, material, segundo as sensações, mesmo; já que, segundo Zumthor: “Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto” (ZUMTHOR, 2014, p. 79).

A compreensão do texto escrito passa pela perspectiva do leitor, mais do que da leitura. Zumthor, em *Performance, recepção, leitura*, aponta o leitor, no momento da leitura, como um “operador da ação de ler” (ZUMTHOR, 2014, p. 28). Operar uma ação é sempre um movimento que exige forças. A leitura ultrapassa os limites do exercício de decodificação e informação. Como já citado, para Zumthor o que define um texto como poético (literário) está intimamente relacionado aos sentimentos que nosso corpo tem. E de acordo com os movimentos internos de cada texto, nosso corpo se relaciona e reage de um modo, mesmo que não demos atenção a isso. Diz o autor: “Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados” (p. 36). É o corpo físico, biológico, sendo afetado por inúmeras forças de sensação que o atravessam, no embate com o corpo do texto, e são, muitas vezes, os aspectos rítmicos e vocais que alteram a força performancial de um texto escrito. A performance está relacionada ao acontecimento oral e gestual envolvidos, à presença de um (ou vários) corpo(s), envolve a conexão, a integração do corpo com o aqui-agora. Segundo Zumthor: “A performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço” (p. 42). Reforçando, assim, a presentificação do texto e o

envolvimento dos corpos, o atravessamento que se dão, no momento do encontro, do embate.

Sobre o vínculo do termo performance com a teatralidade, pode-se observar, segundo Zumthor que “o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmissão requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias” (ZUMTHOR, 2014, p. 61-2). Estas características não são diferentes de todo ato de leitura, no qual também se considera a presença, a voz e o gesto da palavra, o cenário em que se dá o ato da leitura e a percepção pelos sentidos. O momento em que se opera a leitura, o ambiente e momento do indivíduo, além de outros possíveis fatores, tudo isso pode interferir na recepção do texto. A percepção do texto escrito não deixa de ser um ato de sensibilidade. Ler um texto é sempre senti-lo de todos os modos; escutá-lo em sua força vocal; vê-lo brotar do papel e no movimento mental de construção de imagem; senti-lo vibrar, pela relação de todos os elementos unidos; é pela performance da leitura que se faz o movimento rítmico, que une todos os elementos relacionados ao ato, e pelo qual o leitor se deixa transformar.

Ler é estar em contato, é dialogar, é entrar em confronto pessoal. Afirma Zumthor: “A ‘compreensão’ que [a leitura] opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente à sua” (2014, p. 63). Ler pode até ser apenas decodificar uma mensagem, mas o ato da leitura poética passa por este procedimento sem o reter, até sem percebê-lo. Sem prender as palavras a seus sentidos denotativos, o leitor se apresenta, se coloca em corpo no ato.

Para o crítico medievalista, a diferença entre uma performance oferecida por um texto poético escrito e um transmitido oralmente estaria na intensidade da presença. Nesta perspectiva, a performance completa residiria em uma apresentação de teatro, por exemplo, com audição e visão da situação de enunciação, enquanto a leitura silenciosa e solitária seria marcada pelo grau performancial mais fraco. Não obstante esta classificação como “fraca” a performance se dá. E é pelo movimento rítmico, enquanto força, que o leitor é envolvido e pode receber o texto poético, pode perceber as sensações oferecidas pela performance.

O primeiro gesto, de segurar o texto e se colocar a postos para o início da leitura já diferencia este receptor (leitor) de um receptor de mídias áudio visuais, por exemplo, por um critério simples e decisivo, ao mesmo tempo, que é a vontade. O leitor escolhe

receber a informação e todo o corpo que com ela está envolvido. Como uma dança, as forças latentes que circundam as linhas se colocam à baila, atravessando o corpo do leitor, que se envolve, desde o corpo biológico que se confunde, em moléculas, ao corpo físico do papel (exemplo), até as nuances mais sutis, fisiologicamente, embora bastante fortes, na percepção, como a construção imagética e sonora, que envolvem o corpo do leitor, formando, pela leitura, um novo corpo. Momentos em que o leitor “se pega” no interior do enredo, no papel de uma personagem, com as sensações de uma cena, com os sentimentos entrelaçados à atmosfera, com o coração, a respiração e a pressão sanguínea compassados ao movimento rítmico. É um novo corpo que se forma pelo contato entre os corpos do leitor e do texto.

Por experiência, sabemos que o corpo reage ao contato com as palavras; o corpo é alterado pela experiência com os textos. Os sentidos trazidos pela semântica – que é integrada à imagem formada mentalmente e à estrutura rítmica – têm poder de ressignificar experiências e conhecimentos do leitor. As sensações pelo texto trazidas vão além dos cinco sentidos do corpo biológico humano, mas são deles resultantes também. Há ainda sensações de vazio e de pleno, por exemplo. O corpo sente o peso da experiência que se faz dos textos. O corpo do leitor é matéria afetada pela matéria da palavra, aquela que não é visível, mas totalmente perceptível. Há, portanto, tanto na performance oral, quanto na leitura silenciosa, uma realidade experimentada, que implica o corpo, mesmo que em níveis diferentes de relação. Podemos citar Zumthor, para quem: “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” (ZUMTHOR, 2014, p. 44). Entendemos que esta identificação de um outro espaço é cabível e totalmente aceitável se se considera as sensações a que estamos expostos quando somos atravessados por um texto carregado de voz e movimento rítmico. Desde a escolha vocabular até as energias que vibram nos intermeios da palavra dilatada de seu sentido popular, no percurso da construção poética.

O autor de *Performance, recepção, leitura* também se preocupa em dizer que há uma certa relação entre o gênero da leitura e a forma como se dá a leitura, a recepção do texto. A leitura requer modos particulares de a receber, de com ela interagir. O corpo do leitor é pelo texto afetado, não só em seu interior, mas em seu aspecto material também, como dito. Mas como se dá este embate de forças entre corpos – poético e físico – pela linguagem?

Zumthor faz, em seu ensaio “A Poesia e o Corpo”, presente em *Escritura e Nomadismo*, um questionamento muito pertinente a esta pesquisa, no campo da busca de se conhecer os laços que ligam a poesia (texto literário) ao nosso corpo. Pensando na performance e nos dados vocais da poesia, passando, progressivamente da voz (física e sonoramente audível) à voz da escrita. Para isso, faz uma breve distinção entre texto e obra, onde “texto é a sequência linguística que constitui a mensagem” e “obra é aquilo que é poeticamente comunicado: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais: o termo abarca a totalidade dos fatores da performance, fatores que produzem juntos um sentido global” (ZUMTHOR, 2005, p. 142). Mesmo que não adotemos o termo “obra”, temos claro que o corpo que tocamos e pelo qual somos atingidos, no ato da leitura, é este corpo a que Zumthor se refere como o que contém elementos visuais, sonoros, rítmicos, vocais... O autor acrescenta, ainda, que “Do texto, a voz em performance extrai a obra (...) Utiliza o próprio silêncio que ela motiva e torna significativa” (ZUMTHOR, 2005, p. 142). É pela relação dos elementos sonoros, visuais, vocais, que se faz a performance – seja a teatral, seja a presente na leitura silenciosa.

O texto poético (literário) é sempre um campo vasto, que mesmo pelo trabalho mental, surge à frente, ou internamente ao leitor, tal como a voz audível que nos invade em um momento de performance em viva voz. O texto vocalizado é um surgimento, germina das palavras, saindo dos traços de tinta da página em branco, tal qual grito que é expelido pelo corpo, cortando o silêncio apaziguador. Ao entrarmos em contato com um texto, nossos corpos estão disponíveis à experiência, às sensações imprevisíveis, aos ecos da voz, às energias que se formam na articulação dos movimentos rítmicos da linguagem. É, então, pelo movimento rítmico que as forças da relação imagem-sentido-som nos atravessa e nos modifica. É pela leitura como performance que se pode sentir o ritmo a que desejamos alcançar; o ritmo enquanto movimento, enquanto força.

A performance, segundo o medievalista, é um termo “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” (ZUMTHOR, 2014, p. 51). Isto é, a performance implica a presença dos participantes de maneira imediata, é o exato momento do encontro, do embate entre corpos, o instante em que o enunciado é recebido, sentido.

Está, neste instante de contato, envolvida a capacidade de percepção, os órgãos sensoriais. O corpo atingido pelo corpo. O leitor entra em contato com um texto performático, repleto de voz e movimento rítmico e é por ele atravessado, transformado, ao passo que, simultaneamente, o afeta também. Esta questão de transformação após o encontro, se aproxima, segundo Zumthor, à Catarse, mesmo que a ideia seja aplicada em um contexto diferente do aplicado no conceito proposto por Aristóteles. Zumthor afirma que, dentro do contexto literário, “comunicar (...) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (2014, p. 53). Mas, como se dá esta transformação? Quais são as brechas que o texto abre para a relação, para o contato corpo a corpo, texto, sentido, leitor? O próprio autor diz que:

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolavelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica. Realizando o não dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm. (ZUMTHOR, 2014, p. 54)

Compreendemos, então, que o corpo do texto é feito de forças, como afirma Nietzsche, forças ativas e reativas, sendo as ativas aquelas que agem e afirmam novos caminhos, inesperados, ampliando campos de ação, e as reativas as que buscam conservar o campo já existente. De todo modo, sempre uma dinâmica ininterrupta de forças, em combate constante, seja na vida, seja no texto. Em relação a esta mesma dinâmica, presente na filosofia nietzscheana, podemos convocar ainda a imagem proposta por Fernando Pessoa, em um texto assinado por seu heterônimo Álvaro de Campos, “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”. Pois, para Pessoa neste texto, trata-se da busca por uma estética da força, que ele enxerga como uma dinâmica rítmica presente na vida e, do mesmo modo, presente nos textos.

Para Pessoa (por Álvaro de Campos), o objetivo da arte seria produzir nos outros a “mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas” (PESSOA, 1980, p. 151). Para tal, a arte faria o processo de converter uma sensação em um objeto que se converteria em outra sensação, ao ser recebido, ou seja, as forças que pulsam na vida estão corporificadas no objeto artístico e,

portanto, a recepção da arte deve sempre, necessariamente, passar pela sensação. Assim não seria diferente no que diz respeito ao texto poético (literário).

Portanto, em poucas palavras, seriam as características vocais que levam o leitor a captar o texto dentro de uma performance, a ele (texto) se conectar a ponto de senti-lo, de atravessá-lo e por ele ser atravessado também. Para além da simples recepção do texto (que estaria mais centrada no processo de leitura do que na composição do texto), há um ritmo que se dá no entre o corpo do texto (que apresenta dados performáticos) e o corpo do leitor, que se dá pelo movimento presente no texto que o leitor sente em si. Este ritmo seria o intensivo que, enquanto força, trazido na performance do texto, no momento da leitura, no aqui e agora que requer a experiência da leitura poética (literária), faz com que o leitor seja tomado pelas sensações, pelo movimento da poesia, a força das palavras e por elas seria transformado. Ou, como disse Zumthor (2014, p. 54): “O texto vibra; o leitor estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma”.

## 2.4 Ritmo Intensivo: forças e sensações do texto.

*Escrevo para reencontrar a primeira intensidade, a intensidade sem sentido do gesto inaugural. Escrevo para furar e atravessar o piche sobre meu rosto e os meus braços. Preparo o meu corpo para o poema da proximidade.*

Juliano Pessanha

No corpo físico, sabemos, há sempre correntes magnéticas resultantes de ondas e impulsos bioelétricos. Energias externas podem afetar nossas sensações, impressionando nossos sentidos. As energias circundantes no mundo são constituídas por vibrações, reações químicas, e fenômenos físicos<sup>5</sup>.

Alguns órgãos funcionam como transdutores: conversores de energia. De acordo com o tipo de energia, com o estímulo lançado, um órgão é atingido, ou seja, a energia incide apenas sobre um campo a ela sensível. Seria necessário que o artista criasse uma espécie de “unidade original dos sentidos” e fizesse, assim, surgir uma “Figura multissensível”. No entanto, isso é possível, consoante as palavras de Deleuze, “se a sensação desse ou daquele domínio [...] for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa. Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição etc” (DELEUZE, 2007, p. 49-50). Por isso não se pode esperar comprovação do ritmo intensivo pela leitura de qualquer pessoa. Sendo este ritmo – que é movimento e energia – variável pelos fatores envolvidos no instante da leitura, e sendo todo instante irreproduzível, sabemos que o ritmo intensivo será perceptível, ao mesmo tempo que variável, embora sempre presente.

---

<sup>5</sup> Por curiosidade: quando forças operam sobre um ponto determinado no espaço, formam-se redemoinhos (como furacões e trompas marinhas, por exemplo). No corpo, quando forças externas atuam nos pontos de recepção, formam-se vórtices de energia. Da cultura milenar oriental, recebemos uma ciência, há pouco reconhecida no campo físico, que lida com energias presentes no cosmos que, sendo corretamente canalizadas em pontos exatos do corpo biológico, têm o poder de alterar psicológica e fisicamente o corpo humano. Esta ciência, hoje reconhecida como tratamento medicinal alternativo é chamada “reiki” e trata diretamente com os campos de força energética – que, vale ressaltar, não são de natureza metafísica, senão física, elétrica ou magnética. Da física quântica, retiramos a ideia de que a velocidade e a frequência podem determinar a aparência e a cor de cada vórtice energético.

Para Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos, em “Apontamentos para uma estética não-aristotélica”, há uma estética que não se baseia na contemplação ou sensação das coisas belas, mas sim na força, como uma estética que não é mimética, considerando “força” como algo científico. Esta “força” seria dupla, com movimentos de integração e de desintegração e o “equilíbrio vital é, não um facto directo [...], mas o resultado abstracto do encontro de dois factos” (PESSOA, 1980, p. 251).

Sobre estas “forças”, recolhemos das ideias de Nietzsche o fato de o jogo de forças interferir na forma de um corpo, que é material e imaterial. Assim, os corpos estão suscetíveis a constantes mudanças, ao dinamismo do embate entre forças. Para Nietzsche, e para Pessoa, de modo muito próximo, haveria dois tipos de forças: as forças que desintegram as coisas e as que as integram. A natureza da ruptura é do campo das forças ativas, que agem, que alteram, enquanto o que integra, o que dá coesão, é do campo das forças reativas, que reagem a fim de permanecerem no mesmo lugar, sem alterações sofridas por outras forças.

Explicando cada uma das mais conhecidas energias (no campo da ciência) e seus campos de incidência: fótons incidem sobre o órgão da visão e permite a sensação de luz e calor; fônons incidem sobre a audição; osmons incidem sobre o olfato; gêusons sobre o paladar; áfenons sobre o tato; e termóns e rigons se relacionam às sensações de frio e calor. Em um momento simples e qualquer de percepção, por órgãos receptores, há o envolvimento complexo de uma vastidão de energias sutis, com medidas e vibrações diferentes. Ou seja, quando Pessoa e Deleuze falam das sensações, vemos que se referem a algo concreto. Força, para Pessoa, é energia, ele diz que se refere a forças “científicas” (1980, p. 251)

Se lermos os textos em que Fernando Pessoa intencionava formalizar a teoria do “sensacionismo”, podemos compreender que sensação está relacionada à performance, no ponto que a vivência da arte, para o público, é a sensação, ao mesmo tempo que o material do artista também é a sensação. Segundo Pessoa: “A base de toda a arte é a sensação” (PESSOA, 1966, p. 192). A arte deve, então ser feita a partir da sensação, ao mesmo tempo que visa a sensação. O poeta desce ao nível das forças, compreende sua natureza e colhe material para a arte, jogando com essas forças para poder fornecer novas imagens, que formam um novo campo de sensações e forças.

Desta forma, segundo Nietzsche, as forças ativas e reativas estariam em um complexo dinamismo, em constantes mudanças, em constante embate. É possível

afirmar que, para que o embate ocorra, é necessário que existam antagonistas e para que perdure, que os combatentes não se aniquilem. De tal modo, havendo constantes embates, estendemos a reflexão para outro aspecto: para o fato de serem positivos, posto que, para Nietzsche, a vida é vontade de potência, ou seja, há sempre forças, além de nossos sentidos, que se relacionam, que estão sempre em tensão. O obstáculo se converte em estímulos, porque a vontade de potência presente em cada ser microscópico só acontece na medida que encontra resistências. Assim, este constante embate produz um constante movimento, uma dinâmica que impulsiona para a busca instintiva das forças, para que se expandam, que se agreguem, que se superem, indo sempre além dos próprios limites.

Unindo as ideias de Nietzsche e de Pessoa, vemos que o campo da arte se coloca como propício para este movimento de embate entre forças que permitem a construção de um corpo que se faz sensível. Sendo, a arte, a “conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA, 1966, p. 168), é nela que encontramos abrigo para um embate de forças que gera sensações no receptor e que no instante da leitura constitui um movimento rítmico perceptível que modifica o leitor e o faz experimentar a vivência das sensações. Além do mais, devemos lembrar que “a sensação [...] possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração” (DELEUZE, 2007, p. 51). Daí chamarmos também o ritmo de intensivo, no sentido de ser vibração, de não ser objetivamente apreensível.

A arte pode extrair das palavras possibilidades de se expandir para além delas. O ritmo intensivo faz todo o conjunto vocal das palavras se prolongarem. Entoação, gestos, sonoridades, imagens que são solicitadas, são sensações que surgem no momento do embate, é, no ato da leitura, um novo corpo que se constrói, que ecoa no intermeio, o corpo é um acontecimento. Queremos destacar que justamente aí, neste momento, do entrave, na relação entre forças, é que o corpo se constitui.

Cabe ao escritor saber articular a linguagem conhecida em novos arranjos para mostrar a sensação singular. Segundo José Gil, em *Fernando Pessoa ou A Metafísica das Sensações*: “(...) trata-se menos de decifrar um sentido do que de fazer fluir as forças (as sensações) modificando a maneira de sentir” (p. 47-48). As novas sensações, o inesperado, um efeito de realidade que não é verossimilhança, mas o contrário, posto que não é representar, mas fazer a realidade. O dado performático constrói um movimento rítmico que se faz, no momento do embate entre corpos como

algo irrepetível. O contato, a luta, o entrave entre corpos é sempre único. E o espaço das sensações é próprio, não é o tempo-espaço real, porque desfaz as sensações comuns, muda as percepções.

Sentir mistura a ideia objetiva e o que a ela é análogo. Toda abstração da ideia objetiva passa pela intelectualização da sensação. Consoante Fernando Pessoa: arte é “a conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA, 1966, p. 168). O terceiro plano das sensações, coexiste no interior e no exterior, ao mesmo tempo que não é nenhum dos dois. A busca pelo fluxo, pelo movimento contínuo, é estar no mundo das sensações – que são sempre novas.

As sensações estão interligadas. Há a coexistência entre imagens mentais: táteis, sonoras, pictóricas, etc. A sensação do aqui-agora como uma imersão no tempo e no espaço da arte se dá pela performance, se dá na performance. Se o que importa é o aqui-agora, o receptor precisa ter uma vivência mais profunda e intensa. Isso é, para Fernando Pessoa, não basta só viver o momento, mas senti-lo de todos os modos possíveis, e ao mesmo tempo.

É o sentir os objetos exteriores de um modo que passa pela consciência de o estar sentindo que faz com que o outro também o sinta. Movimento de decompor o que se sabe sentir e então associar a outras coisas objetivas e outras sensações ... e refazer a realidade, já impregnada deste movimento de consciência e de análise do sentir e do saber sentir. O ritmo é capaz de fazer o leitor sentir a realidade, de modo a fazê-lo pensar no que sentiu (consciência da sensação – para Pessoa) e então abstrair a sensação real. “(...) as sensações se tornaram abstractas e, por isso, graças à velocidade e ao ritmo. Porque a velocidade das sensações e o ritmo dos fluxos criam a forma abstracta” (GIL, 1996, p. 88-89).

O movimento rítmico é como uma música que não se faz apenas com sons e ritmos, mas com imagem, sentido, sensação, recepção... com significação. O ritmo intensivo, que se faz material, como força, corporifica o sentido do texto poético. Poderíamos dizer que este tipo de ritmo não é o métrico, como já dito, justamente porque se faz em camadas, considerando cada uma das partes que o formam, bem como a união de todas, simultaneamente – mesmo que não seja de forma apaziguadora, mas sim pulverizada. De tal modo a formar um ritmo que não é possível de se reproduzir, senão apenas de se sentir, tal como o dito ritmo “difícil” (assim denominado por Forster).

A construção deste ritmo se dá desde vocabulário, imagens, descrições, extensão de frases e parágrafos e construção narrativa, até, no ato da leitura, a passagem entre os elementos. Aparecendo como uma costura de retalhos que “dá corpo” ao corpo (texto literário), o ritmo dá o tom do texto, associado às percepções sensoriais que altera a recepção do texto e que, simultaneamente, altera o texto recebido e quem o recebe. Assim, é no ato da leitura, no instante aqui-agora das relações entre todos os elementos envolvidos, entre todas as sensações, que o movimento rítmico, enquanto pulsação, se dilata para além do texto ou do leitor, se fazendo matéria, corpo. É, pelas sensações, que ocorre o embate de forças que corporifica o ritmo intensivo, que não se pode tamborilar, mas que se sente e se deixa, por ele, modificar. O ritmo intensivo surge como uma amálgama para todas as camadas rítmicas, para todas as forças em relação no texto poético – mesmo que esta amálgama não tenha função unificadora, senão apenas que compreende as partes, enquanto partes, isto é: há a consideração de todas as forças que se envolvem na construção de um ritmo que é movimento, mas não se tem a pretensão de torná-las uma coisa una. Estas forças que estão pulverizadas no entre que se forma no corpo textual e no corpo do receptor se correlacionam e permitem a sensação do ritmo.

Tal como para Annita Costa Malufe, em *Territórios Dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*, podemos entender o ritmo como sendo, “algo imanente, que se constrói na frase poética e com ela, sendo o próprio sentido da frase nela encarnado” (MALUFE, 2006, p. 135). O ritmo que se constrói enquanto força ganha dimensão, posto que se forma sem intenção comunicativa, em si mesmo, chamando atenção para si, se amplia tal qual um vórtice que se propaga pelo contato com forças externas, se apropriando delas, ao mesmo tempo que se agrega a elas também.

Para a análise da narrativa que faremos a seguir, precisamos entender que “não é o movimento que explica os níveis de sensação; são os níveis de sensação que explicam o que subsiste de movimento” (DELEUZE, 2007, p. 48). Para tanto, captaremos as relações entre as forças presentes no texto, formando algo que se faz como um eco inaudível, semelhante ao segundo tipo de ritmo tratado por Forster – o difícil, que ninguém pode tamborilar. Este eco inaudível seria semelhante à sombra de um corpo, num quadro, posto que afirma Deleuze: “a sombra, no domínio das Figuras, tinha tanta presença quanto o corpo; mas a sombra adquire esta presença porque escapa do corpo que escapou por um ponto localizado no contorno” (DELEUZE, 2007, p.24).

Aparados pela visão de um certo percurso teórico e crítico acerca do ritmo que não está no metro e que se faz inapreensível, ao mesmo tempo que se constrói em corpo, pelas sensações causadas e pelas forças presentes no texto literário, compreendemos a importância das relações para o movimento rítmico que se produz no ato da leitura. Por conseguinte, agora é possível adentrarmos à observação e análise da heterotanatografia “Introdução: Esse-menino-aí”, de Juliano Garcia Pessanha.

### 3 QUASAR: UMA LEITURA DA ESCRITA RÍTMICA DE JULIANO PESSANHA

- *Menino estranho, por que não aprende física newtoniana na escola?*

- *É que eu pertenço ao buraco negro sem começo nem fim.*

- *E como vai escrever tua vida no mundo, menino astrofísico?*

- *Minha biografia inteira não passará de simulacro e de gigantesca falsidade. Existirei apenas no universo paralelo, na alteridade outra, lá onde meu corpo-pergunta está abraçado no corpo-ridente-da-casa.*

Juliano Pessanha

Quasar: “um objeto cósmico, de aspecto estelar, que emite ondas de rádio mais intensas que as galáxias”<sup>6</sup>. Usaremos, aqui, deste termo como uma imagem poética para associar o texto literário que à primeira leitura pode parecer tão distante quanto uma estrela, mas que à observação mais detida pode mostrar-se intenso e repleto de possibilidades.

E na estranheza do uso de um termo da física para justificar o contato e a sensibilidade do que um texto literário pode nos trazer, cito: “Porque a ciência nos mostra como compreender melhor o mundo, mas também nos indica a vastidão daquilo que ainda não sabemos” (ROVELLI, 2015, p. 7). Mas acrescento: porque a literatura nos faz sentir a vastidão daquilo que ainda não sabemos.

Numa constelação de informações possíveis a se observar num texto literário contemporâneo, focamos o olhar, como em um telescópio, a alguns pequenos corpos visíveis. Estes corpos observados nesta pesquisa são dois: o universo astrofísico inserido na narrativa e o mundo de cesuras em que está a personagem narradora. São dois corpos que giram em torno um do outro, como duas estrelas a bailar e a fundirem-se em colapso, formando um buraco negro – o texto como um todo.

O primeiro corpo: o universo astrofísico que comparece no texto, é um todo fragmentado que se faz parte, quando aparece em pequenas referências, comparações e analogias espalhadas como em pequenas partículas na

---

<sup>6</sup> Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa. São Paulo: Moderna, 2015.

heterotanatografia, ao mesmo tempo que se faz todo, quando modifica a leitura e traz um ritmo em movimento de redemoinho, semelhante ao movimento astrofísico de um buraco-negro, como veremos a seguir. Os corpos e as teorias astrofísicas que se podem movimentar nesta narrativa são analisadas por uma questão de necessidade, por terem saltado à leitura, por reconstituírem o movimento elíptico da personagem eu-outro e de suas relações com outras personagens ou outros elementos narrados que formam o corpo do texto. O mundo que se constitui na narrativa é também o que toca o leitor e por ele é tocado, em corpo, na leitura. Consoante Zumthor, como já dissemos:

(...) se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo a corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado pelo ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (ZUMTHOR, 2014, p. 75)

Conforme afirmou o físico italiano Carlo Rovelli<sup>7</sup>: “Não somente aprendemos, nas aprendemos também a mudar gradualmente nossa estrutura conceitual, e a adaptá-la àquilo que aprendemos” (ROVELLI, 2015, p. 76). Se o aprendizado é gradual, contínuo e adaptável, podemos dizer que o próprio ser humano assim o é. Se o ser humano é uma construção contínua, podemos dizer que a arte que ele cria também.

O segundo corpo: o universo-fenda em que está inserido Gombro, a personagem narradora desta não história, é composto por espaços, por abismos, por possibilidades abertas, pelo devir. Gombro se apropria de vozes outras e oscila entre mundos, formando um corpo que se faz sensível pelo movimento rítmico construído no entre as palavras, as relações entre elas estabelecidas, os significados claros e escondidos, as citações diretas e indiretas, o repetir-se, retomar-se, redizer-se, sempre com algo novo. Estas pequenas partes separadas formam algo que poderia ser comparado a um *quantum*, sendo uma quantidade mínima de energia, a qual pode ser emitida, propagada ou absorvida.

O texto todo, enquanto corpo, pode ser visto como qualquer matéria da física: uma estrutura que não é contínua e que não pode existir senão como fragmentária.

---

<sup>7</sup> Pioneiro nos estudos sobre a gravidade quântica.

Conforme afirmado por Deleuze: “[...] só podemos buscar a unidade do ritmo onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, e onde as diferenças de nível são sempre misturadas com violência” (DELEUZE, 2007, p. 51). Daí a necessidade de estudo de elementos como o universo astrofísico e as cesuras – como questões que nos saltaram à vista, neste exercício de leitura, mesmo que outras questões orbitem o texto e sejam de igual modo interessantes. Neste espaço de pesquisa e análise da heterotopografia “Introdução: Esse-menino-aí”, de Juliano Pessanha, publicado em 2002, no livro *Certeza do Agora*, temos a abordagem acerca da observação destes corpos, enquanto sensação, enquanto movimento rítmico e abertura de possibilidades para o texto literário.

Assim, temos uma narrativa que é complexa e está em constante movimento, que é corpo e se faz sensível. Temos a personagem narradora, que é complexa e se constrói no contato com o outro, assim como somos nós, a aprender com a literatura e com as infinitas relações que ela pode estabelecer.

### 3.1 O ritmo astrofísico

*... espaço e tempo desapareceram totalmente, o mundo está dissolvido em uma pululante nuvem de probabilidades*

Carlo Rovelli

No texto de Juliano Pessanha, notamos uma referência clara à física e à astrofísica. Não arrisco afirmar se motivado pelo curso de mestrado interrompido em Lógica e Filosofia da Ciência, se motivado pela aptidão em observar as pessoas e suas semelhanças coletivas, como uma reprodução do todo na parte e da parte no todo, como elementos do micro e do macro. Contudo, certa é a presença de várias passagens no texto analisado (que é o que nos interessa) que nos permitem esta assimilação, a começar (por ser o trecho mais evidente e não por vir primeiro) pelo confessado no texto: “(...) notei que eles falavam precisamente de supercordas e buracos negros, e eu já era então o sonho secreto de tornar-me astrofísico e de poder conversar com o enigma do buraco negro”. (PESSANHA, 2006a, p. 74). Não podemos afirmar, no entanto, que o desejo da personagem coincida com o do autor, mesmo que ele afirme se pautar na experiência, porque não podemos esquecer de que tratamos do gênero por ele definido de uma heterotanatografia e não de uma autobiografia, como já abordado anteriormente. Logo, baseando-nos na leitura do texto, podemos afirmar sim, haver uma possível incorporação da física em algumas passagens, como em:

(...) desenhei com um giz uma linha de quase 30 metros e, pondo-me no centro dessa linha, fiz um ponto verdadeiramente minúsculo que era o ponto preciso onde estava minha vida. Percebi que ela estava rodeada de morte infinita nos dois lados e, ainda que eu apenas desenhasse como a criança-índio ou a criança-xamã, era, na verdade, a célebre frase pascaliana quem soletrava o seu peso nas minhas vísceras: o silêncio eterno dos espaços infinitos me apavora! (PESSANHA, 2006a, p. 62)

Tratando das dimensões que conhecemos na física: a linha reta (unidimensional) representando sua vida seria a primeira dimensão, enquanto o ponto minúsculo feito em seu centro, colocando-o no lugar exato em que se encontra, seria

o espaço sem dimensão, já que o ponto se equipara à dimensão zero. A morte infinita que o cerca pode ser interpretado tanto como uma comparação da personagem com o buraco negro que tudo suga e desfaz, causando o que de fora se encara como morte, quanto pode ser as pessoas que fazem parte da engrenagem do mundo administrado, que não se colocam em essência, que estão mortas de possibilidades, de potência. Embora possa ser ainda a própria abertura de possibilidades, pois quando há morte, há potência para o novo, para ressurgência. Colocar-se no espaço de dimensão zero, com morte infinita ao redor, cria, no leitor, uma espécie de vácuo, de sensação de vazio, como um estado de suspensão que prepara para o movimento rítmico intensivo que vem em seguida.

O fato de o corpo do texto se construir pela leitura e no ato da leitura lembra a ideia da mecânica quântica de que “nenhuma partícula tem uma posição definida, a não ser quando colide com algo” (ROVELLI, 2015, p. 23), fazendo desta leitura heterotopográfica uma performance, que acontece em ato, que se faz literatura justamente pelo motivo de ser relação, de estar o tempo todo esbarrando em teorias, em citações e reflexões que a fazem existir e, ao mesmo tempo, se expandir.

Se o tempo é da ordem das sucessões e o espaço da ordem das coexistências, toda a construção da heterotopografia se faz a fim de questionar esta dimensão, colocando em xeque o tempo absoluto, mostrando que pode não ser que o tempo passe, mas que nós passemos por ele e que ele pode ser cíclico, espiral e não linear, fazendo um tempo que é construído e não percebido objetivamente, relativizando todas as noções de presente, passado e futuro. Se entendemos que: “o espaço já não é algo diferente da matéria; é um dos componentes ‘materiais’ do mundo. Uma entidade que ondula, que se flexiona, se curva, se retorce” (ROVELLI, 2015, p. 14), por que o tempo haveria de ser linear se está sempre ao espaço relacionado, como uma dimensão (a quarta)?

Podemos observar que a frase trazida por Pessanha que reproduz uma citação de Pascal (anteriormente comentada) que lhe pesava: “a célebre frase pascaliana quem soletrava o seu peso nas minhas vísceras: o silêncio eterno dos espaços infinitos me apavora!” (2006a, p. 62), tratando dos espaços infinitos, faz uma possível referência a outras dimensões abordadas na teoria das supercordas, em que há o tempo atravessado (não cronológico) e o espaço infinito; bem como esse peso em suas vísceras pode também ser comparado à característica do buraco negro de sugar para dentro de si e, em um ponto em que o tempo para e o espaço deixa de existir,

toda matéria sugada se desfaz, aumentando a dimensão do próprio buraco negro. Por curiosidade vale mencionar que este ponto, no buraco negro, para o qual tudo é sugado e onde tudo se desfaz e se expande, fazendo pesar a massa do buraco negro, é chamado de singularidade – o mesmo termo que definiria esta característica de exclusividade da personagem de sugar o que está ao seu redor, ou de sentir-se único, fora do mundo.

Se narrador se vê como um buraco negro, podemos pensar em sua característica de reproduzir citações (até sem o uso gráfico das aspas ou de outra sinalização que a defina), como se estivesse sugando toda matéria citada para ampliar-se em corpo. Desfazendo os limites das citações, da autoria, estaria, simultaneamente, dilatando sua própria dimensão, intensivamente, por ser interno, criando um ritmo elíptico e de gradativo crescimento, tal qual o buraco negro, que no centro do horizonte de eventos, na singularidade, comprime toda a matéria em um local pequeno, de dimensão zero e densidade infinita, expandindo-se, ao mesmo tempo.

Exatamente precedente à passagem acima transcrita, ainda no mesmo parágrafo, a personagem comenta:

Visualizei então um homem caindo num desfiladeiro cujas rochas estavam marcadas com faixas amarelas de auto-estrada e, entrando dentro desse homem visualizado, fui vendo as faixas passarem numa velocidade cada vez mais rápida, até que completamente horrorizado descobri que aquela queda jamais terminaria (...). (PESSANHA, 2006a, p. 62)

Na teoria das supercordas, da física, há, a partir da quinta dimensão, uma certa dissolução dos limites, as fronteiras são rarefeitas e todos os elementos podem ser questionados e relativizados, como acontece a todo momento no texto analisado e como pode ser visto no trecho acima, em que um homem visualizado pode ser você mesmo e que a queda pode não ter fim, tal qual acontece dentro de um buraco negro – se visto de dentro (hipoteticamente) o movimento de queda é sem fim, enquanto se visto de fora estaria dissolvendo a matéria que entrou em contato e por ele foi sugado. Refletindo sobre os termos usados nesta passagem, como “caindo”, “desfiladeiro”, “auto-estrada”, “velocidade cada vez mais rápida”, “horrorizado” e a “queda” que “jamais terminaria”, formamos uma imagem de queda, de vazio e de velocidade. A leitura toma uma intensidade visceral que faz o leitor sentir-se também no homem em

queda, sentir a velocidade passando por si, fazendo-o ter acesso a este espaço do buraco negro, justamente pelo ritmo formado entre sentido, som e imagem, como tratado por Octavio Paz, abordado no capítulo anterior.

Lembrando que, a partir da quinta dimensão, há a dissolução de fronteiras exatas nas relações ente tempo, espaço e mundos paralelos, devemos considerar a possibilidade de viagens no tempo. Podemos pensar que se a quinta dimensão estaria, segundo o físico Oskar Klein, enrolada em si mesma como um tubinho minúsculo, esta se assemelharia à questão informulada que surge na personagem garoto, quando retorna dos Estados Unidos, como pode ser verificado em:

havia se atualizado, prestes a explodir, toda a turbulência de uma questão informulada. A questão “há alguma vida verdadeira no planeta?” ameaçava dispor da totalidade do meu ser, minando e interrompendo tanto a habilidade mimética quanto a correlata capacidade de simular teatros-realidade a fim de viver no mundo sem compreendê-lo. Essa pergunta fundadora que é a mesma pergunta que me inscreveu e que me trouxe até aqui, eu teria ficado com ela inteiramente dobrada e informulada caso o lugar chamado carro tivesse capotado e se espatifado após uma ligeira desatenção de meu pai no km 76 da rodovia Anhangüera. Vale dizer que se eu tivesse morrido no 76 da Anhangüera eu não teria tido o tempo necessário, o espaço temporal necessário e indispensável para desdobrar e para me apropriar da pergunta que me foi confiada, e eu teria desaparecido com ela inteiramente embrulhada e, então, nessa hipótese, minha existência não teria sido mais que um horror e um massacre, pois foi apenas porque puderam se passar 20 anos desde a data do km 76 até a data de hoje que eu pude tocar as mãos no ombro do adolescente obscuro que viajava naquele carro, adolescente que não podia esperar mais nada a não ser a própria espera pela minha chegada. (PESSANHA, 2006a, p. 59)

Deste fragmento também podemos entender que “prestes a explodir, toda a turbulência de uma questão informulada” poderia ser o acúmulo de forças, de conhecimento que a personagem adquiria, se intensificando e ficando turbulentas, como as matérias presentes em um buraco negro, apresentando-se, então, em potência e até justificando a interrupção da “capacidade de simular teatros-realidade”. Podemos, deste mesmo fragmento, retirar exemplos de como o desdobramento do tempo pode ocorrer, na heterotematografia, permitindo que a personagem narradora possa retroagir a ponto de tocar em seu próprio ombro, quando jovem, no carro. Isso, apenas porque outros desdobramentos não ocorreram: o de o pai se distrair, o carro

capotar e a personagem morrer. Vemos que a narrativa lida o tempo todo com possibilidades e movimentos de ida e vinda em torno das ações, que deixam o lugar da objetividade para locar o espaço do devir, formando um ritmo sutil de elipses que se intensificam no decorrer da leitura.

Na observação desta heterotopografia, entendemos, considerando a física quântica, que o texto literário traz esta relação de corpos e forças que atuam e se alteram mutuamente, fora da noção objetiva sequencial ou cronológica possibilitando o desdobramento da dimensão espaço-tempo, do mesmo modo como afirmado pelo físico Stephen Hawking, na citação que podemos encontrar no artigo “Sobre a dimensão tempo-espaço na análise organizacional”: “quando um corpo se move, ou uma força atua, afeta a curva do espaço e do tempo e, por sua vez, a estrutura do espaço tempo afeta a forma como os corpos se movem e as forças atuam. Espaço e tempo não apenas afetam, mas também são afetados por qualquer coisa que aconteça no universo” (HAWKING, 1988, p.60 apud VERGARA e VIEIRA, 2005, p. 106).

Outra passagem em que se pode refletir sobre a possibilidade deste desdobramento em universos possíveis, em espaço e tempo diferentes do que se faz compreensível para a grande maioria das pessoas, onde se poderia observar a si mesmo em uma outra realidade, outro tempo, outro espaço, no universo desdobrado das possibilidades do devir, seria a seguinte:

extasiado, fiquei observando um homem ruivo de 2 metros de altura com uma camiseta negra onde estava escrito: “Black holes are out of sight”. Esse homem, como percebi, estava rodeado de alunos com cara-de-gênio e esses alunos com cara-de-gênio escutavam piamente o imenso professor com óculos e cabelos einsteineanos de um verdadeiro hipergênio e eu, tendo me aproximado e tendo-os rodeado por mais de 30 minutos com todos os pelos ouriçados, notei que eles falavam precisamente de supercordas e de buracos negros, e eu já era então o sonho secreto de tornar-me astrofísico e de poder conversar com o enigma do buraco negro e era nisso que eu pensava quando a figura-pai buscou-me no aeroporto e ia dirigindo o carro em alta velocidade pela rodovia Anhangüera e eu, com o rosto cheio de espinhas, pensava em como eu iria tornar-me um astrofísico(...). (PESSANHA, 2006a, p. 74-75)

A princípio, o que nos chama a atenção é uma característica não muito comum, mas acima de tudo colocada no próprio texto, anteriormente, como sendo uma

característica da personagem, que é ser ruivo (“meu avô imutável observou que eu era excessivamente ruivo”). Depois, quando a personagem diz sobre o que ouvia as pessoas falarem, assume-se como o próprio sonho de ser tornar astrofísico; e, mais para a frente, se perde em pensamentos, tentando trilhar o caminho que percorreria até chegar àquele ponto que pode ver, num possível desdobramento, posto que não afirma pensar em “como poderia se tornar astrofísico”, mas diz que pensava apenas em como seria isso, em como chegaria lá: “como eu iria tornar-me astrofísico”.

Ainda sobre o desdobramento espaço-temporal, em relação a outro tópico, também encontramos a frase: “a verdadeira dedetização já tinha começado muito antes do detalhe, do acidente empírico da dedetização que vocês chamam de real.” (PESSANHA, 2006a, p. 53), de onde podemos ver, claramente, ideias da figura quântica retrocausal, em que algo que acontecerá no futuro pode alterar o passado. Mesmo que esta ideia de retrocausalidade ainda não seja totalmente aceita ou comprovada no mundo da física, não podemos nos esquecer de que aqui tratamos de um texto literário ficcional, e que portanto trata-se aqui apenas de uma apropriação poética de termos e imagens de outros campos de saber (seja a física, seja a própria filosofia), do mesmo modo que aqui fazemos em nossa análise, tentando nos aproximar do jogo de fabulação presente na literatura de Pessanha.

Há, ainda, outras passagens que denunciam esta associação entre as coisas e até as personagens a elementos da astrofísica, de modo que vai se reforçando o movimento rítmico do espaço, da dimensão espaço-tempo desdobrada, da não linearidade e do atravessamento de limites. Com esta dimensão da física, vai, assim, se dilatando também o movimento rítmico literário da prosa analisada para algo mais sensorial e intensivo. Consequentemente amplia-se o próprio conceito de ritmo.

No fragmento: “Eu fiquei nos anéis de Saturno, eu fiquei na garganta de Netuno, eu fiquei nas ruas vazias do Morumbi” (PESSANHA, 2006a, p. 53), temos referências que podem ser associadas aos planetas (mais uma vez o elo à astrofísica), por “anéis de Saturno”, um espaço inóspito, de gelo e poeira. Após a citação de Saturno como planeta, podemos pensar em Netuno como planeta também, lembrando que é o planeta mais distante do Sol, o mais frio e inóspito também, ou podemos pensar na figura mitológica de Netuno, deus do mar, rabugento, que é filho de Saturno, deus do céu. Ambas as possíveis interpretações nos levam a caminhos de algo não acolhedor, de frieza, de solidão, de distância temporal, enquanto crença, ou distância físico-temporal, enquanto planetas a anos luz da Terra, ou ainda distância da realidade

enquanto mitologia, reforçando a ideia de solidão que é tratada neste trecho. Além da ideia de solidão que é trazida, dentro de um certo humor, desde a distância astrofísica dos planetas em direção a si mesmo, para dentro de São Paulo, no bairro do Morumbi, onde mora a personagem narradora.

Outras possíveis assimilações entre o universo da física e o texto de Pessanha seriam as nomeações diretas das pessoas por tipo de comportamento, de visão de mundo, entre buracos brancos e buracos negros. Sendo, respectivamente postos, os que fazem parte da engrenagem da vida, atuando dentro do esperado, sem rompantes, sem questões, angústias ou inquietações, pessoas “recheadas”, “completas”, que tal como o buraco branco (segundo a física), cospe as coisas no universo, modificando o futuro, as ações, impondo suas ações ao universo; e as pessoas que seriam como um buraco negro, que permanecem em queda, que aspiram tudo ao redor, que permanecem no escuro, no devir, no desconhecido, na instabilidade, na potência, ou no campo de forças ativas, modificadoras.

Daí, se pode compreender a comparação da figura da mãe à do buraco branco se pensarmos que o buraco branco, quando instável, desmorona, formando os buracos negros (como a personagem se auto define) e cuspidando coisas novas para o universo alternativo, com o uso de uma energia negativa, modificando, deixando marcas no futuro, o que notamos ao ler, na heterotanatografia: “Penso que esta experiência [relação da mãe com a personagem bebê] foi decisiva para minha vida futura. Uma vida que sempre quis escapar da superfície iluminada do mundo administrado para poder encontrar a consanguinidade do mistério das coisas” (PESSANHA, 2006a, p. 42).

Quando trata de sua cachorrinha de estimação, Eloá, o narrador também confirma a visão astrofísica, o seu posicionamento de não-lugar, de buraco negro, colocando Eloá neste patamar de ser a única a acompanhá-lo, a entendê-lo, como se pode ver em: “A Eloá me acompanhou fora do mundo, na terra intacta (...) nós nunca nos misturamos com a realidade” (PESSANHA, 2006a, p. 45). E por ela fazer parte deste espaço de não pertença, também se sente coagida, oprimida pelas coisas objetivas e engajadas, como a casa e as pessoas, como é dito em: “o lugar-casa e o lugar-escola tornaram-se tão hegemônicos, tão totais e tão insistentes que a própria Eloá e meus universos paralelos desapareceram e ficaram tão opacos quanto a infâmia chamada realidade” (PESSANHA, 2006a, p. 51).

Pode-se notar a visão da personagem que mesmo o buraco negro sendo de destruição, é nele que há a possibilidade, a potência de vida, enquanto o universo da “realidade”, sendo branco, é que mata as possibilidades; ou, como o próprio autor trata em sua outra heterotopia, presente na obra *Instabilidade Perpétua*, incluído em *Tesmemunho Transiente*:

Mas às vezes é tudo ao contrário, o pêndulo pende para o outro lado e eu já não sou mais o buraco negro do mundo, mas é o mundo o buraco branco que me captura inteiro. Nesse esticar-se pendular de um extremo ao outro, nesse dilaceramento, está o combate” (PESSANHA, 2015, p. 230).

Desta forma, o buraco negro deixa tudo permanecer como sempre, com forças reativas, de forma totalizadora e insistente, impossibilitando a vida possível, o devir presente no negro, que é na verdade uma fusão nuclear, um colapso de estrelas gigantescas, ou seja, é a grandiosidade, a abertura, onde as coisas “podem”, onde há movimento, onde há vida em potência.

Vale lembrar que todos que de algum modo se aproximaram mais do narrador personagem, do buraco negro, desfizeram-se: Eloá e Aisha (duas cadelas de estimação) morreram, o tio desapareceu: “uma pessoa que esteve junto de mim por algumas horas, mas essa pessoa sumiu para sempre” (PESSANHA, 2006a, p. 45), e o pai foi triturado pelo mundo: “meu pai, um homem bom e provinciano que foi triturado pelo caráter absurdo do mundo em que vivemos” (PESSANHA, 2006a, p. 46). Vale salientar que tem-se aqui a questão da morte, que está sempre presente no texto, até para a própria personagem, quando não consegue nascer para o mundo, quando permanece na espera do nascimento: “tornei-me uma espera infinita e tornei-me a lenta paciência na direção do verdadeiro nascimento” (PESSANHA, 2006a, p. 68-69), quando morre junto com Eloá – mesmo que apenas ela parta do mundo, a personagem diz: “tanto ela quanto eu próprio estávamos sendo de-de-ti-za-dos” (PESSANHA, 2006a, p. 53); quando pode morrer no km 76 da Anhanguera; quando observa o cemitério e reflete “Quanto tempo vai levar, Gombro, até que você reencontre alguém ou alguma coisa depois de você morrer?” (PESSANHA, 2006a, p. 61). Há a morte na trituração da criança possível: “a natureza dos meus primeiros encontros: a entidade-colégio era uma máquina de trituração da criança possível” (PESSANHA, 2006a, p. 42); ou quando diz que “o corpo tremeu ao saber-se mortal” (PESSANHA, 2006a, p. 63).

Há a presença da morte quando o narrador cita o marido morto da avó, o pai triturado, a morte sentida de Eloá e a morte prevista de Aisha, há morte: no espaço morto (a casa em que viveu com Eloá), nas “pessoas morreram suspensas no infinito do horror” (PESSANHA, 2006a, p. 55), na “palavra morta”, nos “atos mortos e auto-referentes”. Há morte por todos os lados, quando se vive em um mundo de simulacro, com a “vida administrada”, há morte, principalmente, quando se é visto como um buraco negro, misterioso, dilatado em potência, com a escuridão como morada, com a sucção e o desfazimento dos corpos que habitam próximo a sua órbita.

Daí, faz sentido também a comparação do si próprio a um buraco negro, onde há a quebra de todas as leis da física, onde o tempo não se mede, onde o espaço se desfaz, tal qual a narrativa (que é a própria personagem, de tão subjetiva) que se constrói no texto, posto que o movimento rítmico de repetições e retomadas, constrói um redemoinho semelhante ao movimento em um buraco negro, para o qual as coisas são sugadas e permanecem em constante queda, enquanto de fora parece se desfazerem, parecem não ter sentido, mas em essência, em potência, estão se fundindo, se intensificando, se acumulando em direção à singularidade. Posto também que os tópicos se relacionam fora do tempo linear cronológico e que tudo está em contato, em colisão.

Comparamos o narrador personagem ao buraco negro quando, tal qual essa zona do espaço cósmico que atrai e suga toda e qualquer matéria que se aproxime dele sem “fazer uso” dela, a personagem percebe que até consegue aprender tudo, mas que é de forma avassaladora, que não faz sentido. Reconhecido em: “(...) eu conseguia fazer quase tudo sem compreender absolutamente nada” (PESSANHA, 2006a, p. 49). A personagem se constrói à semelhança de um buraco negro, cuja superfície é aparentemente calma, mas que seu interior é de turbulência e processos de trituração, de desfazimento. A personagem confessa: “minha fraqueza específica, (...) o descompasso entre a enganosa facilidade de fora e a inexistência de dentro” (PESSANHA, 2006a, p. 50).; ou em “minha existência não teria sido mais que um horror e um massacre” (PESSANHA, 2006a, p. 59).

Devemos ainda, comparar o afunilamento do buraco negro em seu “horizonte de eventos”, de onde nada sai.

(...) nessa hora tudo isso sumiu. (...) E eu soube que essas pessoas morreram suspensas no infinito do horror e que

o infinito, o horror e o eterno são nomes de coisas idênticas. E é por isso que desde o dia do EVENTO, do evento de doze dias atrás, eu me tornei uma palavra que não para (...) no dia do EVENTO operou-se uma revelação e, nessa revelação, eu percebi em mim mesmo a presentificação total da minha vida, e nessa a-pro-pria-ção que me possuiu, nessa anamnese gigante de todos os agoras, de todos os com-quem e lugares de minha vida, essa instantação onipresente de tudo que me foi me percorre dia e noite sem parar, revivificando tudo e encarnando tudo. (...) e eu preciso da palavra ne-ces-sá-ria para derrotar, para triturar a palavra morta. (PESSANHA, 2006a, p. 56)

Esta é a primeira passagem em que o termo “evento” é utilizado, prevendo que algo de destaque no relato narrado aconteceria, ao mesmo tempo que mostra que a narrativa está olhando para trás, como se se tratasse de memórias, de lembranças tidas (e embaralhadas) nesta data de “doze dias” após “o evento”, apontando para o evento como responsável pela ativação desta memória (compreendida como involuntária, a partir da citação analisada anteriormente das *madeleines* de Proust).

A dimensão da temporalidade está voltada para trás, fazendo-se, contudo, sempre presente, assim como as lembranças de *Em Busca do Tempo Perdido*. Segundo Ana Maria Haddad Baptista, a dimensão da temporalidade em Proust, “caracteriza-se como uma verdadeira fonte infinita de sensações, que voltam a aflorar através de sua literatura [de Proust]”. (BAPTISTA, s.d., p. 50-51). Nesta análise, não se pode ignorar a citação e relação entre Proust e Juliano Pessanha. A memória involuntária, tanto a de Proust quanto a da heterotanografia, como o próprio termo explica, não é trazida por um controle racional, mas é contingente e tem outra duração temporal – fora do cronológico, dentro de uma dimensão que está para além das quatro conhecidas na Terra. A memória involuntária pode ser ativada por relações de semelhanças entre sensações e aquilo que foi esquecido, por potências associativas latentes no estágio limiar dos vestígios, tal qual as leis astrofísicas.

Há, na obra heterotanográfica, como um todo, avanços e recuos no tempo e no espaço, com oscilações entre passado e presente, realidade e imaginação, vivência e memória, eu e outro. A inconstância que se sugere fragmentar é também a anunciação do todo inapreensível, inclassificável, como dito por Walter Benjamin: “Os momentos de reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo” (BENJAMIN, 1994, p. 49). De tal forma que podemos ver o texto analisado como um todo elíptico, em que a memória é o ponto fixo, que paradoxalmente marca a não fixidez, objetividade e

relação segura com o empírico. A memória faz sair da narrativa a relação com o factual, faz se desfazer as leis de relação espaço-temporal, faz o movimento ser mais de sensação e intensidade do que de relação com o relato, como seria em uma biografia.

Após os anos 2000 os cientistas compreenderam, no campo da física quântica, que o futuro pode modificar o presente, e o presente influenciar no passado, entrecruzando a questão espaço-tempo, assim como ocorre na narrativa, e desfazendo a noção de causalidade que a sociedade tem. Reconfigurando o próprio passado por intermédio de forças que atravessam o tempo-espaço. Não é difícil, a partir desta reflexão, entender que o multiverso de possibilidades infinitas não está só na física, mas perpassa o tempo e o espaço também das áreas, apresentando-se na literatura, fazendo desta narrativa uma nuvem de tempos possíveis e entrecruzados, de modo que a própria heterotanatografia, como um todo, pode ser vista como um buraco negro. É um texto com construção de acúmulo de informações, onde os elementos narrativos estão misturados, colocados sem uma ordem definida, os fatos narrados não seguem um tempo cronológico, os lugares não são claramente distintos ou definidos, como se tudo estivesse em contato, em movimento, fora das leis da física, em acúmulo de forças, assim como a fusão nuclear, causando uma grande liberação de energias. Os assuntos vão e voltam, estão dobrados sobre si, como o tempo e as dimensões.

A partir do momento em que cita o dia do “evento”, Juliano Pessanha assume uma linguagem de certa forma esquizofrênica, no sentido em que os assuntos aparecem mais desconexos, vistos por várias perspectivas, misturados entre o que pode e não pode ser parte do real empírico, objetivo. Há um acúmulo de informações, uma grande intensidade da vida, fazendo-o sentir tudo, de todos os modos e ao mesmo tempo, tal como Fernando Pessoa abordou na teoria do sensacionalismo. Como está na heterotanatografia:

eu percebi em mim mesmo a presentificação total da minha vida, e nessa a-pro-pria-ção que me possuiu, nessa anamnese gigante de todos os agoras, de todos os com-quem e lugares da minha vida, essa instantação onipresente de tudo que me foi me percorre dia e noite sem parar, revivificando tudo e encarnando tudo. (PESSANHA, 2006a, p. 56)

Neste momento, a narrativa assume um ritmo mais ofegante e longo, em progressiva aceleração, lembrando o som das rodas de um trem em movimento, aumentando a aceleração. Simultaneamente a esta aceleração, ocorre um excesso de exemplificação do que o toma, usando repetidamente o termo “palavra”:

E a palavra que eu digo é a palavra disso e é, portanto, a palavra necessária e eu preciso da palavra ne-ces-sá-ria para derrotar, para triturar a palavra morta, a palavra bom senso, a palavra psi, a palavra língua ordinária, a palavra jornal, a palavra divã, a palavra belas-letras, a palavra homem-de-letras, a palavra amiga, a palavra diversão, a palavra talk-show, a palavra toda-TV e todarádio, a palavra táxi-Habermas, a palavra comunica-Apel, a palavra tísica-Rorty, a palavra associa-Freud, a palavra materna, a palavra ciência, a palavra diagnóstico, a palavra humanista, a palavra moral-polícia; é um bando, é um séquito interminável o das palavras que eu preciso silenciar. (PESSANHA, 2006a, p. 56)

Com tantas palavras que são trazidas à tona, o leitor é tomado também por estas palavras, conforme a concepção de Zumthor sobre a leitura como performance: “o leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página” (ZUMTHOR, 2014, p. 84). É pela voz que o leitor se coloca em presença com o texto. Como já dissemos, no segundo capítulo, é no contato sensível com as características vocais do texto que o leitor interage corpo a corpo com o texto. Corpo leitor, corpo livro, corpo palavras, corpo voz, corpo ritmo-imagem-sentido.

Semelhante a um momento de crise psicológica em que a pessoa afetada revive tudo em um mesmo instante, revendo tudo o que já experienciou, como se assistisse, de um modo acelerado, ao filme da própria vida, como se ouvisse todas essas palavras em volta de si. Assim, como num surto esquizofrênico, várias vozes o rodeiam, no mundo “morto”, em que não há possibilidades, e por isso, Gombro (o narrador) diz que “é um séquito interminável o de palavras que eu preciso silenciar”, apontando para a impossibilidade de vida no mundo administrado, ao mesmo tempo que para o sufocamento causado por todas estas palavras/ vozes que devem ser silenciadas.

Retomando a física, temos o termo “evento” para o lugar em que todas as coisas se desfazem, dentro de um buraco negro, na direção da singularidade, a partir de onde o buraco negro se expande, é o lugar do colapso. Desde o uso do termo

“evento”, há uma crescente mescla de informações, de imagens e de velocidade no movimento rítmico, também. O “evento” é citado várias páginas depois, como um colapso, um surto, dizendo que se constituiu pelo ato de destruir o próprio quarto, a fim de torná-lo passível de se viver verdadeiramente nele, como se observa:

eu jamais alcancei cidadania no lado de dentro do mundo e isso durou até a idade de 34 anos, quando, finalmente, na noite do evento, do evento de doze dias atrás, quando, tendo entrado no meu quarto e tendo constatado que meu quarto era um quarto-estético e um quarto-apenas-para-ver-e-para-olhar, eu destruí, então, esse mesmo quarto, e eu o converti num quarto-para-escrever e num quarto onde eu pudesse escrever uma verdadeira filosofia da vida, uma filosofia que mostrasse cada palavra e cada conceito na experiência e no gesto que os geraram. (PESSANHA, 2006a, p. 78-79)

Podemos observar que este momento de explosão também pode estar se referindo para o aspecto mais íntimo do ser, como afirmado por Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*, quando compara o quarto à intimidade, ao abrigo. Para Bachelard, a casa “é o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser ‘atirado ao mundo’, como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa” (BACHELARD, s/d., p. 23). Como o narrador pode ser ver engajado, então, se seu quarto, seu espaço mais individual, era só “um quarto-apenas-para-ver-e-para-olhar”? Sabemos que no texto analisado não há comunhão com o mundo objetivo. Portanto, é compreensível que a passagem em que se destrói o quarto, pode ser a referência a uma transformação, como uma morte, ou um nascimento, desde que sejam encarados como passagem, como transformação, como atravessamento, posto que, novamente comparando à física, o buraco negro que tudo suga e desfaz, retém a densidade das matérias até entrar em colapso e ricochetear esta matéria como o surgimento de uma nova, como aconteceu no *Big Bang*. Se o narrador converte o quarto em “um quarto-para-escrever” e se “escritor permanece no vazio” (como declaração do próprio autor), então entendemos que o narrador também vaga neste espaço devir de possibilidades. Lembrando que o vazio não é tido aqui como um espaço inabitado, de ausência, mas é sim o que se torna um espaço de devir, de possibilidades. Ou, como tratado na física: “Mesmo se observarmos uma região vazia do espaço, onde não existam átomos, ainda veremos um diminuto pulular dessas partículas. Não existe verdadeiro vazio, que seja completamente vazio” (ROVELLI, 2015, p. 41).

Trazendo uma declaração de Juliano Garcia Pessanha, em outro texto, vemos que para ele, “o surto é a sorte de começar a despedir-se da mentira autobiográfica e tentar redigir uma heterobiografia haurida na experiência viva” (PESSANHA, 2015, p. 257). Expandindo a interpretação desta visão, temos, então, o fim do texto “Introdução: Esse-menino-aí”, como um começo. É como se o “evento” fosse um momento de colapso, em que o mais íntimo, que era frio, que era apenas biográfico se rebentasse numa explosão, numa explosão de palavras que não param, numa explosão de imagens e sentidos que se aglutinam e se repetem fora do tempo ou do lugar definido, objetivado, numa explosão fragmentária, num ritmo desconexo e esquizofrênico, como se tudo isso fossem corpos atraídos por este buraco negro e se desfizessem, misturando-se e passando do horizonte de eventos, pudessem ser lançados a um universo paralelo, como um novo corpo.

Para compreender a relação destes corpos no decorrer da heterotanatografia, retomamos a associação da física à heterotanatografia como um todo, de acordo com o que foi neste capítulo discorrido. Assim: estendemos o entendimento das dimensões para além das quatro mais comumente abordadas, posto que na teoria das supercordas – citada no texto – seria possível haver 11 dimensões. Sendo a dimensão zero, um ponto; a reta, unidimensional (distância entre dois pontos); o plano, bidimensional (largura + comprimento); a profundidade, tridimensional (comprimento + largura + profundidade); e o tempo, multidimensional (posição no espaço e no tempo). Estariam estas quatro dimensões no plano do mundo administrado, objetivado. A partir da 5ª dimensão, as definições ficariam mais sutis e os limites mais rarefeitos, assim como os espaços do texto. A quinta dimensão, segundo o físico Klein, estaria enrolada em si mesma, a partir daí seria possível a existência de mundos paralelos (como os que a personagem habita, citando nas passagens em que Eloá o acompanha); na sexta dimensão, seria possível deslocar-se no tempo de si e dos outros mundos (como a narrativa do texto, que assume movimentação elíptica nos temas e fatos narrados); na sétima dimensão coexistem a questão do espaço tempo e as dimensões de vários universos (como a vida das pessoas que se encaixam à engrenagem e a das que não se encaixa, das que permanecem no abismo); na oitava, estariam todas as histórias de vários universos, sem limites espaciais, com tempo infinito (que é a sensibilidade de saber a frase de Pascal mesmo antes de conhecê-la, ou seja, apenas experimentando “o silêncio eterno dos espaços infinitos”); na nova dimensão vão além do que conhecemos, seria possível manipular a gravidade (como

a queda que nunca terminaria); na décima dimensão qualquer coisa seria possível, como viagem no tempo e no espaço em qualquer universo, podendo materializar-se em qualquer coisa (como materializou-se num homem apenas visualizado); e na décima primeira dimensão se desfaz a dimensão do tempo (como na heterotanografia como um todo, em que apesar da citação dos numerais, com datas, idades, posições de tempo e de espaço, tudo é relativizado e tudo gira em torno de si, sem ser possível definir um começo, meio e fim da narrativa).

As quatro dimensões da física mais conhecidas (reta, plano, profundidade e tempo) são por nós compreendidas com facilidade por terem relação com a nossa experiência sensorial, por serem empiricamente explicadas. Como discutido por Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos em “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” (1980, p. 251), citado no capítulo 2 desta pesquisa, haveria geometrias que partem de ideias distintas das de Euclides, que “são sistemas interpretativos independentes”, que multiplicam as geometrias “verdadeiras” e fazem “abstrações de vários tipos na mesma realidade”, ou melhor: Pessoa/ Campos defende uma estética da sensibilidade, que se baseia nas forças, no lugar de uma estética da beleza, ou representacional.

Assim, o texto que atravessa outras dimensões precisaria usar de recursos que atingissem o sensorial do leitor para além das dimensões mais conhecidas, o que só se fez possível pelo ritmo intensivo, dobrando e desdobrando assuntos, dados, fatos, narratividade, sensações.

Em suma, houve o acúmulo de forças e energias no corpo do texto, colocando tudo em contato, em relação e em movimento, tal qual um buraco negro, que suga a energia do que se aproxima dele, desfazendo seus limites em um horizonte de eventos e levando tudo, como em um campo de forças, para o lugar da singularidade e tudo lançando a um universo paralelo: a leitura que se faz corpo e sensação no momento de contato entre texto, leitor, espaço, tempo e outras dimensões.

### 3.2 As cesuras da heterotanatografia “Introdução: Esse-menino-aí”

Um relato, uma ficção, uma heterotanatografia. Juliano Garcia Pessanha afirma (em diversas entrevistas) ter nascido para fora do mundo, como um viver fora da engrenagem da máquina-mundo; como estar deslocado, desencaixado, desengrenado, mas ao mesmo tempo ter olhos para ver como esta máquina funciona, como estão rodando as engrenagens das conveniências sociais. Uso aqui esta imagem poética de uma engrenagem, como associação visual para um mundo que é tratado pelo panorama visto de fora, visto como um lugar em que as pessoas vivem previsivelmente, agindo por conformidades e automatismos, por encaixes, dentro de um funcionamento maior: um sistema que agencia posturas e ações. E, embora haja este sistema funcionando como uma engrenagem, podemos ver as cesuras que se formam entre as peças que se encaixam e as que não se colocam em lugar algum, ou melhor, que se colocam exatamente no não lugar, no espaço de cisão, no espaço-tempo do devir, ou como o próprio autor apresenta, em “Província da Escritura” – presente no mesmo livro em que está “Heterotanatografia”:

(...) sentimos cada vez mais a dor e o frio da luminosidade avassaladora, e o frio oriundo da trituração e do massacre de pessoas e lugares nesta engrenagem inteiramente falsa e destrutiva que chamamos de sistema ou de mundo normal. E é por isso que trabalho numa autobiografia enquanto heterotanatografia; e nessa autobiografia eu digo tudo e eu revelo tudo, esgotando e exaurindo a verdade do meu corpo e do meu tempo, e mostro que se trata de um tempo em que a vida verdadeira está ausente, de um tempo intrinsecamente sinistro e ainda por cima pintado com cores do bem; e eu aponto isso e mostro isso e apenas isso, sem informar nada, pois já não se trata mais de informar alguma coisa a alguém, e ao fazê-lo, ao esgotar todo e qualquer segredo, ao esgotar inteiramente o segredo de minha existência e de minha cultura, ao colocar-me inteiramente às claras, converto-me no máximo segredo e no passageiro clandestino(...). (PESSANHA, 2006a, p. 34-35)

O autor deixa claro pautar sua escritura na experiência, embora desfrute de uma linguagem filosófica e poética. No entanto, esta experiência não trata apenas da própria vida, como vivida por todos os homens, pelo lado de dentro, mas por um eu que olha de fora para dentro, parte de uma perspectiva filosófica de compreensão do mundo, trazendo o verbo que atravessa a experiência do estar fora e do estar dentro.

Juliano Pessanha, no ensaio “Em louvor ao júbilo”, afirma que “O surto é a sorte de começar a despedir-se da mentira autobiográfica e tentar redigir uma heterobiografia haurida na experiência viva” (PESSANHA, 2015, p. 257). O autor abrange os questionamentos de engajamento, de vida e também – talvez principalmente – do ser “eu mesmo”, ou o “eu” ser um outro, que pode olhar para si desde uma dimensão que não se quer aqui, nem lá, de um lugar que é o não-lugar, o não pertencimento, ou, como o próprio Juliano Pessanha diz: é “a escrita de trânsito, de deslocamento” (PESSANHA, 2017), é a perplexidade diante da vida. Assim, essa heterotanatografia, será vista pelas frestas. Um texto de formação densa e intensa que mostra as rachaduras entre o mundo real e o mundo possível, onde se abrem cisões entre comportamentos e atitudes esperadas e experienciadas, cesuras que se abrem e fazem a própria personagem narradora viver neste espaço iminente de queda, no abismal, no devir.

Para a análise deste texto, conforme o percurso teórico que traçamos até aqui, buscamos modos de nos aproximar desse ritmo que não é metro, que não é pontuação, mas que não se resume à recepção – por exemplo individual de cada leitor. O ritmo que não cabe numa definição simples e objetiva como se pudesse ser dicionarizada. Por este motivo, o estudo deste ritmo começou pelas definições que não dão conta de o prenderem. O ritmo que é movimento, que se dá no corpo que se forma entre o texto e o leitor, que atravessa as palavras, se fazendo presente nelas, mas também para além delas. O ritmo que se constrói sensível e visceral, que é contínuo e dinâmico, que será caracterizado como intensivo, segundo abordagem deleuzeana do termo. Para tentar apontar um caminho possível, dentro de todos e tantos possíveis, começamos por olhar para o objeto escolhido, em que salta este ritmo-movimento, esta palavra-sensação, esta leitura que é experiência, que é corporal. Faremos alguns apontamentos para o que o texto pede, costurando a ideia do ritmo intensivo por entre as táticas de construção do texto como corpo, sem, no entanto, cair no equívoco de separar conteúdo e forma, como nos previne Paul Valéry:

Distinguir no verso o conteúdo e a forma; um tema e um desenvolvimento; o som e o sentido; considerar a rítmica, a métrica e a prosódia como natural e facilmente separáveis da *própria expressão verbal*, das próprias *palavras e da sintaxe*; eis aí outros sintomas de não compreensão ou de insensibilidade em matéria poética. (VALÉRY, 2011, p. 193)

Assim, trataremos das cesuras que se formam no “o que” é dito, simultaneamente à presença desta cesura na “forma” como é dito, compreendendo que os movimentos rítmicos surgem exatamente da associação imagem-som-sentido (PAZ, 2014), exatamente onde o narrador se coloca e se olha de fora, provocando no leitor a mesma sensação que o autor chama de perplexidade (em entrevista realizada para a divulgação do livro *Testemunho Transiente*, veiculado pela Cosac Naify), dizendo que é como viver suspenso, como morar em um salto, sem nunca retornar para a base.

Como abertura para este campo de hesitação, Juliano Pessanha coloca o título “Introdução”, embora não marque graficamente a saída desta introdução até o final do texto, dado que pode ser interpretado como um posicionamento de não entrada completamente no mundo, como alguém que se posiciona na soleira, no umbral da vida.

Em seguida, como um subtítulo (algo que é menos importante que o título, como explicação) tem-se: “Esse-menino-aí”. Este subtítulo já escancara o olhar para si como outro, posto que apesar de partir da experiência, não se encara como si mesmo. Tal como afirmado por Annita Costa Malufe (2008), em artigo<sup>8</sup> que trata do texto em questão e de seu posicionamento como outro, a partir de termos de Paul Ricoeur, o narrador se utiliza de uma *ipseidade*, ou seja: um eu que não se identifica, no sentido de *idem*, mas que se apresenta com um caráter individual e determinante para o distingui-lo dos outros, colocando-se numa constante construção, movência – ainda que não sirva para a adaptação, no sentido de encaixe, de fazer parte. Vale lembrar que este é um posicionamento defendido inclusive teoricamente, quando, no ensaio “Em louvor ao júbilo”, Pessanha defende:

Escreve uma heterobiografia aquele que, tendo saído para fora da redoma do ideal e para fora da detenção identitária, se pôs à deriva e, amparado no desconhecimento, experimentou cada coisa com a autoridade do próprio corpo! (...) Escreve uma heterobiografia aquele que cancelou o “eu” autobiográfico e tornou-se um outro, um outro que é mais presença do que o eu. (PESSANHA, 2015, p. 259)

---

<sup>8</sup> “A identidade vazia ou o si-mesmo como nada (Z, personagem de um conto de Juliano Pessanha)”.

O autor recorre à seguinte epígrafe: “Meteoro incandescente na terra caído por desastre obscuro”, de Mallarmé. Temos uma possível apresentação da visão que a personagem irá fazer de si, como um astro que é um fenômeno natural, que não é feito, produzido, e que está na terra por “desastre”, que não é desejado ou amado, muito pelo contrário, causa preocupações, problemas. Além do fato de ser obscuro, não ser de fácil compreensão. Pode-se entender também que a personagem é construída como um outro, como quem não escolhe, mas vive, está em contato, mas não pertence e está assim de tal forma inexplicável, tal qual o fenômeno do meteoro, que é um corpo em movimento, que se incendeia como resultado do atrito, da fricção nas camadas atmosféricas, ou seja, no contato com outros corpos; está na terra por “desastre obscuro”, por um acaso que não o justifica, não o faz pertencer a lugar algum. Usando ainda a imagem do meteoro, em *Testemunho Transiente* Juliano Pessanha defende que há uma parte positiva na obra de Nietzsche em que “somos chamados a atravessar as medidas já instauradas e pisar no inédito de outras” e que “convida o homem a tornar-se um meteoro, o bloco errante que recebe medida da própria trajetória, dos encontros e choques com outros corpos” (PESSANHA, 2015, p. 256), excerto de onde miramos o meteoro com esta imagem mesmo de choque entre corpos. É interessante também pensar na abertura do texto com uma epígrafe, trazendo a voz do outro para validar a própria, e trazendo esta imagem poética do meteoro incandescente, do mesmo modo que é uma imagem de movimento, destacando a característica performática de seu texto.

Vale citar também que no ensaio “Instabilidade Perpétua” cita Hölderlin trazendo a imagem do cometa:

Entre o ser domado e o não ser se abre a região comovida do agradecimento e do encontro. “Queria ser cometa? Acredito que sim. Cometas têm a velocidade dos pássaros, florescem ao fogo e na pureza são como crianças.” É um verso de Hölderlin, ele ensina que a incandescência nos aguarda... sempre. (PESSANHA. 2015, p. 223)

Hölderlin já havia sido citado, de modo menos direto, porém, na Heterotopografia “Introdução: Esse-menino-aí”, no trecho: “(...) assim como é impossível ler um poema de Hölderlin num Hotel 5 estrelas” (PESSANHA, 2006a, p. 51). Vemos então, que para Pessanha, o autor é uma referência, trazendo a incandescência, o fora do mundo agenciado, organizado, do dito “buraco branco”,

como o próprio autor trata. Além de novamente colocar-se por intermédio das palavras de outros. Percebemos, então, que se é tão recorrente o uso de citações diretas e indiretas, a voz narradora que se vê como um eu que é outro, recorre a diversas vozes como meio de posicionar-se: é um escrever-se portanto a partir da voz de muitos outros. É um recurso que, sobrepondo vozes, faz, cada vez mais, a leitura se formar um corpo sensível, considerando que sua materialidade vai se ampliando, se fortalecendo. É pela materialidade sonora das vozes sobrepostas que o corpo do texto se dilata e atravessa o leitor.

Esta abundante referenciação a ideias, conceitos e autores é uma forte característica da escrita de Juliano Pessanha, dado que também reforça a intensidade de seu texto, posto que universos de ideias e contextos paralelos, relacionados à frase citada ou ao autor dela, unem-se ao texto onde aparecem citadas. Deste modo, as citações diretas e indiretas expandem a leitura, a interpretação, associam mundos outros ao construído na heterotanatografia. Citando amplamente, sem aprofundarmos a análise nos porquês destas menções, podemos verificar os termos<sup>9</sup>: minotauro, Gombro, Bruno Schulz, Hölderlin, Kaspar Hauser, Netuno, Saturno, Auschwitz, Habermas, Apel, Rorty, Descartes, Freud, Kant, Fichte, Pascal, Renato Cartesio, Stephen Hawking, Isaac Newton, entre outras referências indiretas, como os termos “*madeleine*” (Proust), náusea (Sartre), xamã, ou até com a apresentação de personagens que fazem uso de máscaras sociais,<sup>10</sup> como uma imagem frequente no texto todo.

Para entender um pouco mais a abertura que se dá para a leitura a partir de citações, com estas imagens indiretas, observamos que cita a *madeleine* exatamente quando diz: “Agora eu me lembro de tudo, a assim camada *madeleine* está inteirinha atravessando a minha boca”, estabelecendo uma nítida relação intertextual com a famosa *madeleine* de Proust, a qual é responsável por ativar as memórias involuntárias da personagem de *Em busca do tempo perdido*. Ou, ao citar o termo “náusea”, fazendo o leitor literário se lembrar também de *A Náusea*, de Sartre, e dos

---

<sup>9</sup> As referências encontradas (digo encontradas porque sempre há a possibilidade de se estabelecer novas relações) estão destacadas no texto em anexo, de acordo com legenda.

<sup>10</sup> As máscaras sociais tratadas no decorrer da heterotanatografia podem retomar ou estabelecer relações com diversos filósofos, psicanalistas ou outros estudiosos, tal como Jung, Hegel, Nietzsche ou outros, mas que uma análise mais detalhada nos faria cair em um extenso estudo que caberia em um outro trabalho de pesquisa. Por não ser nosso objetivo, apenas citamos as possibilidades, a fim de alertar o leitor para estas direções de pensamento.

questionamentos existencialistas, sobre a condição humana e as contingências, sobre a vida monótona em oposição à liberdade. Ou ainda, como mais um exemplo destas citações, com relação ao texto atual, temos a “frase pascaliana” que revê a questão do silêncio, próximo fisicamente e interpretativamente do que acontece na heterotanatografia, de dizer, em três passagens distintas, que não se trata do momento certo para se falar de: filosofia, homens da ordem (médicos, padres e policiais) e ciência; enquanto para Pascal, haveria o silêncio: dos filósofos, da natureza e do cristão.

Não pretendemos, nesta pesquisa, aprofundar as relações intertextuais que se constroem, uma vez que não é esse nosso foco, mas podemos refletir que este recurso de usar diversas citações ao longo do texto, sejam diretas ou indiretas, impulsiona o leitor a pesquisar, a ampliar a significação para além das palavras escritas, permite o texto se expandir em infinitas direções, considerando que de acordo com a bagagem do leitor, possibilidades variadas se apresentam, dilatando o texto e a leitura. Um campo de forças se abre em novas contingências. Ao mesmo tempo, para o que nos interessa, vale destacar que essas outras vozes não deixam de participar disso que aqui denominamos por ritmo intensivo, uma vez que inserem elementos que irão participar do ritmo de imagens provocado na leitura.

Retomando o início do texto, como primeiro parágrafo, a heterotanatografia tem um início de certa forma organizado e com frases curtas, com velocidade cadenciada, simulando um ritmo de abertura a uma grande simultaneidade e complexidade de sons e ritmos que se dará em seguida. Há então uma leve simplicidade, embora seus enunciados não sejam exatamente o que se poderia chamar de claros, denunciando o que se encontrará adiante, como encontrado já na primeira declaração: “Minha mãe se ‘apaixonou’ pelo meu pai porque ele usava meia 3/4s e tinha uma ‘bolsa de fígado’ para os EUA” (PESSANHA, 2006a, p. 41), em que as aspas na palavra “apaixonou” coloca sob dúvidas o caráter real de ela ter se apaixonado, se agravando pela razão mesmo de ter se apaixonado: usar meia 3/4s e ter uma “bolsa de fígado”; outra expressão que faz surgir interrogações na mente do leitor, já que não é de uso comum, nem tampouco é explicada ao longo do texto.

Ou quando diz que “Quando este bebê chegou ao mundo, o primeiro rosto que ele encontrou fazia parte do minotauro gelado da objetivação” (PESSANHA, 2006a, p. 41); trecho do qual se percebe um traço que será muito recorrente ao longo do texto: a abundância de informações semânticas em cada palavra, na associação

dentro dos enunciados formados. Da expressão “este bebê”, por exemplo, percebemos que o autor, apesar de se pautar na experiência, constrói um personagem que se vê de fora, não se identifica como si mesmo, mas como um outro. A referência à figura mitológica do minotauro (que nasceu da traição, do engano e da vingança; imagem assimilada por gerações ao medo e ao horror, sempre associada à manutenção das regras, colocando medo nos que pensassem em desrespeitar ou enganar os deuses, como modo de manter o controle das pessoas), seguida da palavra “gelada”, trazendo a sensação térmica e espacial de frieza e distância à palavra “objetivação”, de tal modo como se dissesse que o primeiro contato do bebê já tivesse sido de distância e medo, de espanto ao que é no mundo corriqueiro, regrado.

Assim, o autor introduz o leitor em um mundo que ao mesmo tempo que é visto de fora, não é objetivado, ou melhor, traz um olhar subjetivo lançado desde a perspectiva do fora para o dentro do mundo, destacando a cisão construída entre os dois espaços. E por meio de procedimentos e estratégias de linguagem, que dela nascem mas que ao mesmo tempo se expandem, provocam o ritmo intensivo dos enunciados. O texto se ergue como corpo e movimento tanto pelos significados quanto pela relação entre termos; entre termos e pontuação; entre termos, pontuação e citações; entre todos os elementos e as imagens acústicas que atingem o leitor, sendo estas sensoriais e ecoando pelo corpo do texto e do leitor, formando um movimento rítmico que é sensorial, que é visceral, que é intensivo. Estes enunciados repletos de vida, de movimento, de sangue que corre entre as relações estabelecidas, com aglutinações semânticas e longos períodos sintáticos, fazem um discurso sem silêncios, de se sentir, de se viver, de torná-lo corpo em si, no ato da leitura, fazendo da literatura uma experiência de atravessamento, tal como é a experiência da personagem.

Passei boa parte da minha vida gritando em túneis, janelas e becos e se hoje eu não preciso mais gritar é porque me tornei a própria dor contida naqueles gritos e é ela e apenas ela quem me autoriza a falar. (...) falo a partir de uma dor tão antiga que ela já estava presente na única memória deixada pela criança que fui. (PESSANHA, 2006a, p. 61)

Este ritmo se faz sentir no entre o significado, o som e a imagem, como discutimos anteriormente, citando Octavio Paz. Podemos observar uma certa

alternância entre palavras de significado e imagem objetivos e subjetivos, como os lugares exatos, empíricos: túneis, janelas, becos... em relação com as imagens subjetivas de dor e memória, relacionadas ao “grito”, fazendo deste dado objetivo a própria sensação nele contida: a dor. Sensação que se corporifica no ato da leitura, na performance que é o ato no qual esses elementos se agregam e formam um todo, como diz Zumthor: “a *performance* é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (...) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido” (2005, p. 87).

Há, na heterotopografia analisada, um certo conjunto de elementos (que podem ser tanto imagens quanto palavras/termos e modos sintático-gramaticais) que se destacam no texto, que fazem com que cesuras se abram entre questões abordadas, discutidas, questionadas. Há elementos que se repetem e são retomados, tanto no âmbito vocabular quanto nas imagens que vão se formando, o que cria o movimento rítmico do texto, tal como as dimensões abordadas no subitem anterior.

A partir daqui, poderemos aprofundar um pouco a observação estes elementos, destas cesuras que se formam no espaço entre as extremidades: o encaixar-se e não encaixar-se no mundo administrado; o mundo social, artificial e o natural; o mundo objetivo e o subjetivo; o enrijecido pelas normas e regras e o possível; o real empírico e o real possível; o buraco branco e o negro. Estas extremidades são apresentadas de diversos modos, mas nenhum deixa de tratar sobre a questão do estar fora ou dentro do mundo, como uma inquietação sempre presente na escritura de Juliano Pessanha, tal como já abordado no primeiro capítulo. Tratamos então, de posicionar-se no não-lugar, na fenda, na cesura entre os mundos.

Por toda a heterotopografia percorrem termos e trechos que tratam do racional, que destacam a aparência das coisas, o funcionamento engendrado das peças da engrenagem, sejam pessoas na vida, sejam regras e sistemas, como em: “A entidade que estava no lugar de minha mãe estudava os livros indicados pelo referido senhor a fim de produzir um bebê são. Fui um bebê abordado pelo cálculo” (PESSANHA, 2006a, p. 41), fragmento que mostra o estranhamento da personagem em relação à figura materna, e que traz ainda a exatidão das coisas externas, o posicionamento das pessoas de acordo com papéis, funções e orientações, como se tivesse um manual para a vida. Mostra também a tentativa de encaixar a personagem neste espaço engendrado, como a uma peça em um quebra-cabeça, fazendo-a

participar da sociedade, fazendo-a ser o que esperam: “um bebê são”. Destaca-se o termo “produzir” relacionado a este bebê. Em outras palavras: esta ideia de participação na engrenagem, para o bebê, é algo forjado, produzido, e não natural. Forma-se uma cisão.

Posteriormente, esta tentativa da sociedade (ou da figura-mãe) de engajar a personagem no mundo comedido se repetirá, com a situação de enviá-la aos Estados Unidos, como se vê na passagem: “Aos dezesseis anos fui, por três meses, aos EUA num intercâmbio cultural, algo que estava no cardápio das experiências necessárias para a boa formação de um jovem são, jovem habitante da iluminada ordem do mundo” (PESSANHA, 2006a, p. 47). Podemos entender esta cesura entre o mundo social, artificial e o natural com a imagem de duas engrenagens que não se encaixam funcionando paralelamente. É como se pudéssemos ouvir uma grande roda dentada girando e martelando suas saliências de modo forte e rápido, assustando e afastando quem é do mundo natural, do mundo das possibilidades. Esta cesura funciona ritmicamente como uma martelada que se ouve ao fundo, na narrativa.

Esta esfera de encaixe e de tudo regrado também aparece, no entanto, pela voz do narrador, no uso de termos exatos, da repetição de numerais, de advérbios, de espaços geográficos específicos, de figuras e papéis representados, trazem uma dimensão técnica da vida, o mundo da matemática, da geometria. É o olhar para o que é objetivado, como se quisesse aparentar uma certa estabilidade para o leitor, embora relativize tudo isso em seguida, com imagens subjetivas, de fortes sensações, de inconsistências, de instabilidades, como se o mesmo elemento que representa a ordem, as regras, o “cumpra-se” também trouxesse a falta de possibilidades, como se marcasse um esvaziamento. Pensando no movimento rítmico, podemos dizer que estas palavras e expressões de exatidão funcionam como a marcação de um compasso, na música, é onde o narrador cadencia seus passos, para em outros pontos expandi-los.

Do segundo parágrafo do texto, a fim de confirmar este sentido cesura, ou de esvaziamento que precede o não-lugar, o espaço da potência e da intensidade, podemos retirar o seguinte fragmento: “(...) a entidade-colégio era uma máquina de trituração da criança possível. Eu só conhecia o saber da superfície e não tinha nenhum tipo de recolhimento capaz de gerar confiança no ato de pensar” (PESSANHA, 2006a, p. 42). Vemos que as instituições são lugares de sucção, lugares que desestabilizam o ser na intenção de fazê-lo se encaixar na engrenagem e deixá-

lo sem vontade própria, neutralizando a potência, respondendo com a satisfação de fazer parte, ou seja, preenchendo (os que se permitem) com forças reativas, que mantêm a estrutura do “buraco branco”. Na sequência, neste mesmo parágrafo, termos que mostram a visão da personagem em relação à instituição da forma como lugar de enrijecimento, de morte da “criança possível”: “Atravessei o colégio decorando tudo, copiando absolutamente tudo. Me enrijecei militarmente e entronizei a ordem totalitária do real e de todos os procedimentos. Arrumava minhas roupas geometricamente (...) simetricamente (...) procedimentos (...)” (PESSANHA, 2006a, p. 42).

As palavras acima destacadas são da ordem do mundo objetivo, mostram como a personagem encara a objetividade das coisas, o caráter frio, no sentido de sem energia, sem paixão, inerte, de resistente também, já que estas palavras indicam justamente as “regras” invisíveis impostas no sistema, em que decorar, copiar, enrijecer, entronizar e arrumar são ações de repetição, impensadas, que desprezam as energias ativas, ou a consciência.

Os advérbios que aparecem, como “absolutamente”, “militarmente”, “geometricamente” e “simetricamente” articulam-se às ações de modo a apenas ratificar o sentido regrado, disciplinado e controlado das ações; tudo estando diretamente relacionado ao substantivo (várias vezes repetido) que poderia resumir grande parte das sensações trazidas e questionadas pelo texto em questão: “procedimento”. Se tudo não passa de procedimento, a personagem até age (ou tenta) dentro dos padrões. Contudo, como dito mais para frente, no texto: “o que eu sentia: ‘Sabe esse menino do colégio, o das notas e da ordem? Esse menino não existe. Sabe o meu segredo? O menino verdadeiro está desaparecido e eu temo que ele não exista mais...’” (PESSANHA, 2006a, p. 50). O narrador se coloca numa cesura em que ninguém mais habita, se sente sozinho no meio da multidão que pertence ao “buraco branco”, traz muitas vezes uma pulsação rítmica de sufoco, de luta, de um debater-se em si, a fim de fazer com que o leitor se sinta também incomodado, para entender, ser atravessado pelas sensações de sentir-se fora de si, de estar sufocado o tempo todo na vida, a ponto de vivê-la como morte, ou de ser um eu-outro.

Neste sentido de objetivação e exatidão, também é possível verificar o uso constante de numerais e outras expressões que marcam tempo, posição, data, apontando para a fixidez do mundo organizado. No primeiro parágrafo: “meia 3/4... anos 60... tinha 27... 6 ou 7 meses”; segundo parágrafo: “primeiros encontros...

acordei alguns segundos antes do relógio despertar (às 6:40), instante exato... doze anos, dez problemas... um a um, até o décimo... 45 segundos... 90 minutos... nota dez... dois garotos... um deles...”; terceiro: ...nota um e a nota dois... uma vez... nesses dias; quinto parágrafo: ... muito tempo... quinze anos... três ou quatro diálogos... meus dezessete... só uma vez... agosto de 63... segundo diálogo solene foi aos treze, catorze anos... aos dezessete... quatro palavras; e assim, segue<sup>11</sup>, marcando advérbios e numerais, como se quisesse fincar a ponta seca de um compasso que fizesse elipses em vez de circunferências. Há, por um lado, a tentativa de marcar pontos fixos, que fazem parte do mundo objetivo e fazem a cadência de um ritmo bem marcado, enquanto, por outro lado, estes pontos fixos são relativizados pela imagem-som-sentido que se forma no texto como um todo, formando uma ampliação de significação, ou uma intensidade, uma potência devir que se abre na fenda do não lugar experimentado pela personagem narradora, de modo a ser possível sentir o que para Forster seria o ritmo difícil da leitura, que não está marcado, mas que não deixa de estar presente na relação entre os elementos.

A personagem se coloca fora do mundo engajado, que não seria real como essência, mas real em que as pessoas vivem, mas não chega à morte como aniquilação. O “eu” está no não-lugar, perambula, pelo espaço de cesura, como se estivesse sempre em fuga. A voz narradora se faz corpo pelas palavras altamente performáticas, como os verbos de ações relacionadas à primeira pessoa: “retrocedi”, “me agarrava”, “pude”, “salvar-me”, “tornei-me”, “conduziu-me”; assim como se faz corpo também pela qualidade intensiva das expressões mais sensíveis, como “grito”, “fuga”, “abismo”, “fiapo”, “incansavelmente”, “gigantesco”, entre outras. Para sentir o corpo que é atravessado pela performance do texto, vale ler o fragmento:

Eu próprio, tendo escapado por um triz de me tornar um grito eterno (...), retrocedi em fuga na direção do abismo que me precedera, mas – e aqui reside o detalhe essencial – esse retrocesso aconteceu de um modo tal que enquanto eu retrocedia, simultaneamente eu me agarrava ao fiapo de uma pergunta e essa pergunta, na condição de primeiro estranhamento do mundo, protegeu-me do completo sumiço e do inteiro engolfamento pela escuridão, e eu pude, portanto, salvar-me do grito eterno pois converti-me, ao mesmo tempo, não só em grito eterno, mas em pergunta pela essência do mundo e pelo sentido da realidade. Vale dizer que nessa

---

<sup>11</sup> É possível verificar marcações no texto integral em anexo, de acordo com legenda.

estranha condição de habitante duplo e de animal de fronteira pode transitar e espiar de um lado para outro, e pode perambular incansavelmente pelos lugares antípodas sem jamais conseguir fixar residência quer de um lado quer do outro e, privado tanto da capacidade de engolir o gigantesco teatro do mundo quanto de suportar o engolfamento da morte, tornei-me apenas uma pergunta e essa pergunta enquanto espera e tensão pela vida verdadeira sustentou-me e conduziu-me por todos os lugares e por tudo que fiz até a idade de 34 anos. (PESSANHA, 2006a, p. 72)

Gombro, o narrador, se coloca como um “animal de fronteira”, vivendo na cesura do real: o real empírico, objetivo e o real possível. Um exemplo deste real objetivo que tenta invadir o mundo do possível, que tenta cobrir o que há de profundo em nós, o que seria a “criança possível”, é a passagem que o narrador diz sobre a cachorra Aisha, cega e esquelética, que vem para substituir Eloá, a collie que o “acompanhou fora do mundo”: “Ao entrar em casa, encontro Aisha, uma setter irlandês que tinha vindo para ‘substituir’ a insubstituível Eloá” (PESSANHA, 2006a, p. 47).

Outras passagens em que podemos claramente notar esta cesura entre o real empírico e o possível seriam: “eu me tornei uma palavra que não pára, e essa palavra que não para, que não me deixa dormir e não me deixa cagar, e que é uma palavra intrinsecamente totalitária e excessiva” (PESSANHA, 2006a, p. 55), em que a palavra que não para, que é interna e que lhe é própria, que é o seu eu possível não convive com a parte objetiva da vida, já que não lhe permite nem sequer cumprir com as necessidades físicas básicas, como “dormir” e “cagar”, há, mais uma vez, o apelo ao corpo para a narrativa se fazer cada vez mais performática e intensiva, tocando o corpo do leitor, se fazendo corpo e ritmo, neste movimento de troca, de ação.

Um outro trecho que também serviria para mostrar essa incompatibilidade entre realidades seria o seguinte: “um homem é apenas uma ilusão ambulante e se ele se põe a falar e a narrar, logo percebemos que sua narrativa já se encontra inteiramente narratizada e que, ela e ele, narrativa e homem, pertencem apenas ao mundo e não à turbulência da verdade” (PESSANHA, 2006a, p. 60). Em que o texto explicita novamente o espaço que se forma entre as duas realidades, colocando em xeque até o próprio ato de narrar.

A noção de realidade é assim questionada, é vista como uma atuação, algo previsto, premeditado, calculado, fora do possível que se faz latente em si. O próximo fragmento citado expõe esta latência – não apenas como algo não aparente, mas como um estado de potência que se coloca em oposição ao real objetivo:

havia se atualizado, prestes a explodir, toda a turbulência de uma questão informulada. A questão “há alguma vida verdadeira no planeta?” ameaçava dispor da totalidade do meu ser, minando e interrompendo tanto a habilidade mimética quanto a correlata capacidade de simular teatros-realidade a fim de viver no mundo sem compreendê-lo. (PESSANHA, 2006a, p. 58-59)

Assim como a noção de realidade é questionada, também a noção de verdade é posta em evidência, como vemos, na p. 64: “a verdade como certeza é bastante diferente da verdade como verdade”. Na mesma página, na sequência, uma reflexão sobre haver – ou a impossibilidade de haver – uma questão real, como segue:

A única maneira de não ser completamente aniquilado pelo exército dos filósofos seria medi-los e enfrentá-los a partir do constante recuo até o informulado da própria questão, uma tática de ida e vinda, entrada e saída, em que a inteligência conquistada é permanentemente submetida à vigilância da reserva de estupidez e de inocência, de tal modo que ao conhecimento incorporado segue-se a negação e a destruição do conhecimento incorporado e, à forma adquirida, segue-se o horror e a náusea por essa mesma forma adquirida e assim sucessiva e incansavelmente, pois é apenas assim que haveria condições necessárias e nunca suficientes para eclodir uma questão real. (PESSANHA, 2006a, p. 65)

Neste trecho, além da semântica que se põe na cesura da impossibilidade de haver uma questão real, encontramos também o discurso filosófico, em que o narrador Gombro não se coloca, não se vê nenhum termo em primeira pessoa, trazendo a empatia do leitor em suspensão, junto à cesura semântica, bem como o ritmo fica denso e cansativo, tanto pelo significado das palavras quanto pela extensão do parágrafo, mesmo, que apresenta mais de cento e vinte linhas. Então podemos refletir que o ritmo sofre uma variação de acordo com a densidade imagética ou conceitual do enunciado. Além do movimento rítmico estar associado à construção do corpo de sensações que se forma no entre, no espaço de cisão. A abordagem no não estar “lá”, nem “aqui”, do colocar-se em suspensão, como em um salto que nunca retorna ao chão, faz com que o leitor também esteja em suspensão, em um ritmo que também é de possibilidades, do âmbito do devir.

Mais um momento em que a personagem destaca as cesuras do mundo e que declara esta oposição entre o estar fora e o estar dentro, do mundo ou de si-mesmo, é a passagem em que diz:

Eu andava virando os olhos para trás de tal modo que eles (pessoas) viam só o branco do olho; eu fazia isso, eu fazia esse movimento o tempo todo tanto no lugar-casa quanto no lugar-escola, quanto no lugar-ônibus, que me levava de um lugar idêntico a outro ainda mais idêntico (PESSANHA, 2006a, p. 53-54).

Aqui, o personagem narrador traz uma imagem bastante performática, relatando algo real, que é a ação de revirar os olhos com certa frequência, o que pode ser visto literalmente como atitude de quem está cansado, enojado, frustrado ou até que debocha da situação, ou metaforicamente, como uma busca por algo (que não é completada, já que só para de revirar os olhos para ganhar a mesa de bilhar negociada com o segundo marido da mãe).

Quando lemos “que me levava de um lugar idêntico a outro ainda mais idêntico”, podemos entender que o ônibus é que o levava de um lugar a outro e assim, sua casa e a escola eram semelhantes, ou podemos entender também, que o movimento de revirar os olhos é que o levava a lugares idênticos. Idênticos no caráter de espaço vazio, sendo o vazio das pessoas que vivem no mundo regrado e engrenado e o vazio de si mesmo, no sentido de não estar preenchido, não ter respostas.

Uma importante reflexão para este movimento que é representativo de exaustão, de “pouco caso” está presente em: “Eu virava os olhos para dentro: não sei se era para procurar a criança sumida (...), se era para verificar o terreno baldio dentro da marionete-ordem ou se era simplesmente para não ver a onipresença das coisas, o fato é que eu revirava os olhos” (PESSANHA, 2006a, p. 53). A personagem diz ainda que parou de revirar os olhos diante das pessoas, mas que isso foi apenas uma “ação racional instrumental tendo em vista fins” (PESSANHA, 2006a, p. 53-54), ou seja, o cansaço permanecia em si, ele continuava exaurido de todas as coisas, continuava revirando os olhos, escondido, e sem nada solucionar:

Eu revirei os olhos sem parar, madrugadas inteiras, madrugadas inteiras eu fiquei zanzando do horror de fora ao vazio de dentro e do vazio de dentro ao horror de fora. E neste jogo eu nunca achei nada diferente, eu encontrei sempre de um lado o absurdo ininterrupto e do outro a escuridão (PESSANHA, 2006a, p. 53).

Assim, a personagem expõe mais uma vez sua insatisfação com a vida organizada e seu estado de estupefação, sua condição de viver no espaço da cesura, no abismo, no não-lugar. Mais uma vez um relato performático que se faz sensível a quem o lê, que se faz corpo atravessando as sensações do leitor e, por isso mesmo, como dito no subitem 2.4, permite o ritmo que é intensivo.

Neste entre, o autor usa muitas vezes palavras que destacam a visão de um mundo artificial, fora do que seria o real potencial. Este mundo artificial é frequentemente referido por palavras que evidenciam os procedimentos que nele se fazem necessário, a imitação, a simulação e a cópia, os fins como primordiais. Tal como em: “(...) a fim de produzir um bebê são” (PESSANHA, 2006a, p. 41); “imitava o gesto facial de um sorriso”; “simulando a cara de pensar”; “jogava munição para dentro da cabeça”; “Tudo é memória e imitação”; “marionete da ordem”; “minando e interrompendo tanto a habilidade mimética quanto a correlata capacidade de simular teatros-realidade”; “o gigantesco teatro do mundo”; “carreira de ator e de falsário da identidade”; “conhecimentos decorativos”; entre tantas outras expressões que delatam a visão do potencial real em oposição ao real teatral em que as pessoas se colocam, como “entidade-mãe” e “figura-pai”.

Para o autor: “Homens do buraco branco são os cidadãos da legalidade metafísica, os habitantes da representação e da palavra anticorpo. O segredo desses homens consiste em que vestiram o uniforme da identidade mundana e acabaram por se confundir com ele.” (PESSANHA, 2015, p. 220) e representam a oposição ao buraco negro, onde está o não encontrar-se, o não situar-se, a fenda por que escorrem as certezas e as satisfações, onde se encontra a potência das palavras que se chocam e se cruzam, onde não há estados, imagens, sentimentos, mas se dilata a intensidade. É como uma espécie de deserto que se faz repleto de acontecimento, é o espaço do devir, do movimento, é um corpo em variação. Segundo Pessanha: “Homens do buraco negro (...) são uma crise permanente e uma questão contínua (...) eles já moram na fenda e na rachadura!” (PESSANHA, 2015, p. 222).

Como dito anteriormente, trechos objetivos alternam-se aos de perspectivas subjetivas, que enfatizam a turbulência interna, experimentada pela personagem, a sensação que o mundo lhe causa, em vez de viver do modo como é esperado, de agir dentro da repetição de engrenagem, da simulação de vida, como podemos notar em:

(...) toda a turbulência de uma questão informulada. A questão ‘há alguma vida verdadeira no planeta?’ ameaçava dispor da totalidade do meu ser, minando e interrompendo tanto a habilidade mimética quanto a correlata capacidade de simular teatros-realidade a fim de viver no mundo sem compreendê-lo (PESSANHA, 2006a, p. 58-59).

Ou até trechos de reflexões, explicando como se dá a vida da personagem, como em: “Uma vida que sempre quis escapar da superfície iluminada do mundo administrado para poder encontrar a consaguinidade do mistério das coisas” (PESSANHA, 2006a, p. 42), ou: “Eu sabia que minha vida era uma guerra desconhecida, uma batalha no planeta diferente” (PESSANHA, 2006a, p. 49), ou: “minhas assim chamadas relações com a vida tornaram-se, todas elas, sem exceção, intrinsecamente filosóficas e transcendentais” (PESSANHA, 2006a, p. 66).

No aspecto mais íntimo, a personagem se faz como um eu complexo, como um eu de sensações e profundidades, é a “criança possível”. A visão da personagem que poderia ser classificada como de maior subjetividade, traz dor e angústia, traz solidão e o não adaptar-se a lugar e pessoa alguns – pessoa que está ao mundo organizado adaptada, porque a outras figuras pode estar mais próximo ou confortável, como o tio Argos (tabagista-bebum), por exemplo.

Algumas frases que indicariam estas sensações, seriam: “eu os fui reconhecendo [problemas de matemática] imediatamente em cima do pânico, um a um”, trecho em que notamos o mundo técnico e exato sendo relativizado pela sensação totalmente pessoa do pânico; ou em: “não sei em que abismo eu me escondi (...) hoje me causa profunda dor saber a dor do animal acossado e da terra em extinção”, reforçando o elemento abismal, a fenda que distingue os dois mundos: objetivo e subjetivo, vivido pelas pessoas engajadas em oposição ao não lugar, ao vivido por um ser buraco-negro.

Outros fragmentos que reforçam o olhar subjetivo e sentido, repleto de perfurações e dores, de sentir-se desambientado e abandonado, salientando o dado performático e corporal, seriam: “Esse nome me massacrou e eu estava absolutamente horrorizado”; “eu era invadido pela tempestade de pânico e o meu corpo podia se dismantelar num oceano de formigamentos”; “por vários anos escondia minhas febres”; “sua morte [de Eloá] foi a morte que compreendi mais profundamente”; “dormindo sozinho numa cela de lajotas escuras”; “a criança sumida, a criança que tinha visto Eloá, (...) o terreno baldio dentro da marionete-ordem”; “todos

os com quem e gestos a mim dirigidos, percebo, com um misto de náusea e perplexidade”; “pude deixar de continuar ferido pela paixão da mesma dúvida”; “me tornei a própria dor contida naqueles gritos”; entre vários outros.

O ritmo é esse movimento que vai se criando “entre” esses meios diversos, em seus enlaces e cesuras, permitindo que o leitor sinta as forças dos espaços construídos na narrativa e que por eles seja atravessado, posto que não se acomoda em nenhuma das extremidades. O ritmo é a relação com outras áreas do saber, como a física e a filosofia, se constitui, no texto, como fenda; é a dimensão que se forma nas fendas.

Considerando o universo astrofísico e o movimento rítmico nele construído, acrescentando as cesuras como espaço sensível e este ritmo que salta entre os opostos sem se fixar, fazemos, aqui, uma tentativa de tornar a análise mais visível e até mais sensível, mostrando que o ritmo criado no texto é esse movimento feito nos “entre”, movimento de redemoinho que circunda em elipse os temas abordados. É pelo ritmo que a leitura se atualiza cada vez mais.

Há, perpassando os espaços objetivo e subjetivo, um movimento elíptico que capta a intensidade do ritmo que transpassa o texto como um todo, e que pode ser visto pontualmente, por exemplo, em repetições de termos, em retomadas de expressões com mudanças de direção no sentido do texto, com aprofundamentos e ampliações das significações. Não há unidade, embora a simultânea ocorrência de diversas possibilidades, da multiplicidade, faça existir um rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 2011a) em que os aspectos disparatados se ramifiquem em muitas direções, se interrompam em qualquer ponto, ou se retomem em quaisquer outros pontos. Palavras que se repetem sem repetir o significado contextual, formando uma espécie de corrente, de elo, como uma costura entre fragmentos, entre campos não diretamente relacionados, como no trecho: “Ali **eu** segurei minha cabeça e atravessei a **época-colégio!** Na **época-colégio eu aprendi** a disciplina do massacre. **Eu aprendi** que a realidade inteira não passava de mentira. **Soube** da GRANDE FALCATRUA. **Eu sabia** que **eu** era um idiota (...)” (PESSANHA, 2006a, p. 48).

Sentimos que a palavra repetida funciona como um ponto no tecido, mas que o sentido se estende como uma nova laçada, para depois se marcar em um novo ponto, repetindo outra palavra, e estendendo seu sentido novamente, vai construindo um texto que se amplia em um movimento espiralado, sempre voltando a algo já dito, sempre abrindo o já dito a novas possibilidades, construindo um movimento rítmico

sensível e até visível por entre as palavras no papel impressas. É possível verificar essa ocorrência também, e talvez até mais claramente, no excerto abaixo:

O Argos foi o culpado. O Argos foi o culpado de muitas coisas, culpado não só de eu sempre ter preferido os estranhos aos conhecidos, mas o culpado de ter me falado da Naja. Eu guardei o nome Naja assim como eu guardo tudo o que me dizem, mas eu guardei o nome Naja com um grifo negro embaixo dele e agora preciso da palavra Naja para colocar todas as outras em sinuca de bico; eu preciso do soro-antiofídico-Naja para destituir o desfile do verbo caído. Eu preciso da palavra gnóstica, da palavra maniqueu e eu preciso dela não porque eu não saiba falar as palavras do mundo; eu sei imitá-las muito bem, eu sei imitar a palavra-correta (...). (PESSANHA, 2006a, p. 56-57, grifos meus)

No fragmento acima, os destaques (com cores que são aleatórias quanto a uma relação entre significado e cor, mas que, contudo, foram pensadas para marcar os diferentes conjuntos de imagens ou palavras de naturezas distintas) mostram a repetição de termos, com ampliação do que se dizia, atrelando a uma próxima informação, que repete algo já dito e insere um dado novo, que será repetido em seguida, mas que também fará uma nova abertura, e assim sucessivamente. Esta estratégia forma um movimento elíptico constante, como a imagem de uma costura, ou ainda como um turbilhão que vai aumentando, tal qual olhar um furacão desde seu centro, de baixo para cima. Este movimento rítmico de redemoinho (curiosamente, o mesmo constitutivo dos buracos negros – corpo ao que a personagem se auto compara) é bastante presente no decorrer do texto todo.

Assim, o ritmo vai tomando corpo, e deixando marcas que são rastros, posto que, como afirmou Brik: “O movimento rítmico é anterior ao verso” (2013, p. 165), mas é possível captar o ritmo por suas marcas, pelas imagens impressas no corpo da leitura, pelo movimento que se dá na imagem formada durante a leitura. E aqui vale retomar também a ideia já vista anteriormente de que: “O ritmo é inseparável da frase; não é feito de palavras soltas, nem só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido” (PAZ, 2014, p. 76). De tal modo que o ritmo é aparente no corpo físico do texto, como também na semântica tratada, e na cadência da leitura, na gradação do sentido dos enunciados, a partir da repetição e ampliação. Há um movimento que envolve as partes e se fazem um todo, tal como abordado anteriormente, sobre o ritmo fácil e o difícil (Forster), em que o fácil se faz

pontualmente e é passível de observação e reprodução, enquanto o difícil é a harmonia, alcançada apenas na simultaneidade das partes, e não se pode reproduzir, ou seja, é sensível, embora não apreensível.

Do trecho da heterotanatografia acima citada, chama-nos a atenção também a repetição de pronomes em primeira pessoa. No decurso da leitura do texto como um todo, é muito marcante, não só a presença excessiva destes pronomes<sup>12</sup>, como também a sensação de não aleatoriedade em seus usos.

Nos trechos em que aparecem os pronomes, há várias repetições seguidas, talvez não coincidentemente com o trato de questões mais inquietantes, de maior sensibilidade, em momentos de turbulência inclusive (semântica e rítmica), enquanto as partes em que aparecem menos pronomes, ou não aparecem, há uma certa clareza de pensamento, há a racionalidade e o discurso filosófico, associados a ritmos mais cadenciados, menos caóticos. Como se pudesse marcar visualmente sua presença corporal no atravessamento, no sentir, como em:

(...) **eu me** tornei uma palavra que não para, e essa palavra que não para, que não **me** deixa dormir e não **me** deixa cagar, e que é uma palavra intrinsecamente totalitária e excessiva, **eu** preciso dela, **eu** preciso dela porque no dia do EVENTO operou-se uma revelação e, nessa revelação, **eu** percebi em **mim mesmo** a presentificação total da **minha** vida, e nessa a-pro-pria-ção que **me** possuiu, nessa instantação onipresente de tudo que **me** foi **me** percorre dia e noite sem parar (...). (PESSANHA, 2006a, p. 56)

Por outro lado, também marca corporalmente, no texto, sua ausência, como se se colocasse fora do mundo racional, do espaço do “buraco branco” (como trata). Muitas vezes tratando a si próprio como outro, corroborando com o que diz na própria construção textual, como em:

O menino verdadeiro está desaparecido e **eu** temo que ele não exista mais... Por que a marionete da ordem tomou o lugar da criança possível? Por que a violência do mundo faz esse truque? Por que a assim chamada vida familiar e a assim chamada vida escolar e a assim chamada vida social trituram a criança possível? Por que sobrevivem apenas os falsários, os que se identificam com a criança morta? (PESSANHA, 2006a, p. 50)

---

<sup>12</sup> Como pode ser observado na leitura do texto em anexo, com destaques para este dado.

A criança possível é a que sente, a que é atravessada pela intensidade do mundo, a que não se encaixa ao mundo regrado e de “máscaras” que o autor observa, mas que é tomada pela vontade, pela potência, e por isso é chamada de possível. Portanto, o “eu” não se coloca no discurso do mundo, da reflexão, senão no interior desse si (que não se identifica, porém) que se repete, que circunda o texto, como se buscando um lugar. Outro elemento a ritmar o texto, com suas retomadas irregulares.

Aproveitando esta linha de raciocínio, faz-se mister observar como se dá, textualmente, esta visão de si como outro, como desencaixado às engrenagens sociais. Pessanha começa já no título (ou subtítulo) “Esse-menino-aí”, ou no enunciado “Eu me dizia: ‘Você não sabe pensar! ... ele-eu me dizia para mim”, embora tratando da experiência vivida por ele, enquanto outro, como já dito, posto que para o autor não se trata de uma escrita subjetiva, autobiográfica, já que “só existe ‘eu’ no lado de dentro do mundo. Eu fiquei de fora, fiquei muito longe” (PESSANHA, 2015, p. 230). A personagem vê a si próprio desde uma perspectiva externa, extremamente clara, em algumas passagens, como: “eu pude tocar as mãos no ombro do adolescente obscuro que viajava naquele carro”, ou as reflexões internas em que se trata em terceira pessoa: “Quanto tempo vai levar, Gombro, até que você reencontre alguém ou alguma coisa depois de você morrer?” (PESSANHA, 2006a, p. 61). Além de se referir a si próprio com o uso da terceira pessoa, o nome desta pessoa é ainda uma clara referência ao filósofo e escritor polaco Witold Gombrowicz – que, evidentemente, não é o narrador da heterotanatografia. O ato de escrever-se pelo nome de um filósofo e escritor que trata de temas como o desenvolvimento da identidade por meio de interação social, gera um espaço de autoridade para falar de filosofia, gera um campo de eu-outro como caminho para encontrar-se.

Em diversas outras passagens podemos interpretar esta visão de fora, do eu-outro. Apenas para exemplificar melhor, cito o começo do segundo parágrafo, apontando para os lugares que encontrou na vida, como a “entidade-colégio”, como uma “máquina de trituração da criança possível”; ou quando vê o estudo como “procedimentos que eu colocara dentro da minha cabeça”, ou “assistia à munição entrando para dentro da cabeça”, como se não fosse algo natural, em si próprio, mas como uma atitude que temos com coisas externas.

Ou as frases: “Eu não tinha outro lugar a partir de onde medir o eterno em que eu vivia” e “Eu fiquei muito só (...) Eu fiquei nos anéis de Saturno, eu fiquei andando na garganta de Netuno, eu fiquei nas ruas vazias do Morumbi”, que indica não ter

aqui-agora, mas estar fora do tempo e do espaço, volitando no eterno, sem relações, sem pontos de referência, no eterno da solidão.

Ao dizer de como se sentia acuado, referindo-se a sua dor em comparativo a um animal, em vez de assumi-la sua, diz: “soube o que sente uma zebrinha cercada pela matilha de hienas”; ou ao afirmar-se um “animal de fronteira”, desloca-se até da condição humana. Assim como faz também ao se identificar apenas com figuras deslocadas como Eloá, uma cachorrinha, e o tio, um “tabagista-bebum”, como já afirmado. A própria avó, conforme narrado, o tratava no feminino, o que mostra ele não ter uma figura, um perfil fixo, uma identidade.

Outras passagens, como: “senti algo desconhecido e vi um líquido esbranquiçado jorrar do meu corpo”, em vez de “jorrar de mim”. Reconhecemos também a necessidade de colocar o pronome adjetivo “meu”, caracterizando de fora o que é ele mesmo, no lugar do pronome pessoal do caso oblíquo em primeira pessoa, o que seria mais natural. Nessa situação, em vez de se referir a si de modo íntimo, opera em direção oposta, mostrando que o “eu” se vê de fora, atuando em si, como no fragmento: “experimentei em meu próprio corpo”. O verbo em primeira pessoa não seria suficiente para referenciar-se, mas acrescenta o pronome oblíquo, como se “experimentei” fosse uma pessoa, e “em mim” fosse outra. Além o trecho que diz “(...) ele estava deixando aquela criança muito excitada”, em vez de usar a expressão “deixando-me”, de forma a mais uma vez colocar-se como outro.

Esta posição de ver a si próprio como outro é recorrente, e de certa forma justificada pelo enunciado esquizofrênico assumido que declara: “apesar (...) da aparente multiplicidade de formas e identidades que assumi, eu fui apenas uma única pergunta ambulante, pergunta endereçada a todos os lugares e a todas as pessoas que encontrei” (PESSANHA, 2006a, p. 72). Quando, num extremo, sustenta uma identidade que não é humana, e não poderia ser, pela complexidade de questões que carrega, pela multiplicidade do ser em si, que é de possibilidades, que pode estar desdobrado no tempo, que pode atravessar as experiências e se tornar a fusão de outros corpos, de ser movimento e mistério, tal qual um buraco negro.

No decorrer da leitura, como se pode ver, o texto vai se ampliando gradativamente em sua intensidade (consoante Deleuze), se expande com a presença de palavras de sentido mais visceral, cada vez mais sensível, com a diminuição dos sinais de pontuação, com a sobreposição de informações, de sensações. O texto vai se tornando denso e a sensação de sufocamento vai tomando o leitor. A inquietação

e a angústia vão se fazendo presentes pelo relato, pela oscilação entre extremos: o externo e o interno, a vida esperada (pelos outros) e a experienciada, o objetivo e o subjetivo, ou como o próprio autor trata, o buraco branco, que é preenchido de respostas e atitudes corriqueiras e “adequadas” – coloco entre aspas porque são adequadas em relação a quê? Ao que o sistema engrenado pode assimilar, porque se for adequado à potência das coisas, ou ao que o ser possível deseja, ou simplesmente é, sem seguir as convenções, coloca-se a inadequação, o deslocamento, o não encaixar-se, o vazio – ou, como Pessanha trata, o buraco negro.

Observando algumas das oposições que são colocadas em pauta na heterotematografia, sinalizadas nesta pesquisa, podemos entendê-las como um movimento de relativização de conceitos, ou como a construção de um corpo que se faz exatamente no entre, no espaço abismal, na cesura que se abre por entre as forças ativas e reativas do mundo. É ver o não absoluto que se forma justamente ao oporem-se ideias contrastantes, como o eu e os outros, o mundo subjetivo e o objetivo, o universo matemático e o afetivo, o buraco negro e o branco. Posicionar-se, como a personagem narradora, no não-lugar, no espaço de entrada para a vida, é experimentar a materialidade da voz poética presente no texto, é ser tocado, é sentir a intensidade, a profundidade e, por que não, o sufoco da negatividade, da perplexidade diante da vida, é ser atravessado pelo devir humano. Quando, no texto literário contemporâneo, encontramos esta materialidade da voz poética, podemos entendê-lo como uma declamação de si próprio, ou, como afirmou Zumthor (sobre a real situação de declamação em voz alta): “estamos diante dele [texto] numa situação de diálogo, uma imediatez se estabelece entre sua palavra, a percepção que temos dele e os efeitos psíquicos que ele gera em nós.” (ZUMTHOR, 2005, p. 70). Como é afirmado na própria heterotematografia: “a criança fascinada que fui manteve-se sempre hirta na abundância do pressentimento e que seu lugar tinha um nome e já não me custa dizê-lo: iminência do acontecimento” (PESSANHA, 2006a, p. 79).

O ritmo, ao longo da heterotematografia, se coloca pela sensação, de certa forma começa na recepção, mas vai muito além, pelo dado performático e vocal do texto, pelas sensações que a suspensão e a cesura causam, pelo corpo que não se insere, pelo texto construído na fragmentação e na elipse dos tópicos, das memórias, dos questionamentos que encaram o leitor e o fazem reconstruir o universo de realidade e verdade. Melhor dizendo, tal qual o ritmo difícil de Forster, podemos ser tocados, sem no entanto apreendê-lo, podemos captar que no ato e no momento da

leitura a noção de espaço-tempo vão se desfazendo, pela estrutura textual, pelos longos parágrafos, pela repetição de termos, pelos desdobramentos, pelos questionamentos, a fim de forçar a construção de um corpo textual elíptico que se movimenta no decorrer da leitura, de modo que não se deixa apreender, mas que este em constante construção, tal como o narrador, que se escreve pelas citações, pelo discurso filosófico, pelos questionamentos de realidade e verdade, entre outros aspectos que se moldam no espaço da cesura, da perplexidade.

O espaço da perplexidade e da cesura é semântico, é procedimental, é estrutural e é também a costura entre todos os fragmentos. Podemos dizer que o percorrer entre os extremos para mostrar este campo abismal, de cesura, sem, porém, fixar-se em nenhum destes extremos, constrói um movimento elíptico, não só nos assuntos, como também no corpo visual do texto e, principalmente, no movimento-ritmo, que se faz intensivo.

No decorrer da análise, abordamos alguns aspectos que visavam colaborar no olhar crítico para a relação entre forças que faziam do texto algo sensível e performático. Este exercício de leitura buscou observar a questão das sensações construindo-se corpo no momento, no ato da leitura, formando um movimento rítmico que é intensivo e que não está na métrica, no vocabulário ou em figuras de linguagem, de modo estanque, mas que se faz na associação entre elementos, que se faz um fundo que costura as partes (elementos analisados), tal qual o ritmo “que ninguém pode tamborilar”, mas que está lá, no texto, justamente no caráter de relações e de possibilidades a que o texto literário contemporâneo de Juliano Pessanha se abre.

Assim, a principal imagem que pode colaborar para a compreensão deste ritmo intensivo que se forma na heterotopia “Esse-menino-aí” é a imagem da elipse que se forma no contato entre as matérias que se movimentam em desfazimento e agregação, dentro de um buraco negro. Nele, tudo está em relação, os limites são relativizados, tudo se desfaz e se expande, tudo está em movimento e nada é apreensível, ao mesmo tempo que tudo é possibilidade, é devir em um universo paralelo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Até o fim, o desejo de testar e de entender mais.*

*Até o fim, a dúvida.*

Carlo Rovelli.

Esta dissertação surgiu de uma inquietação: como podemos conceber e conceituar o ritmo no texto literário em prosa em nosso contexto atual? Ou ainda: que conceito de ritmo nos seria mais útil e condizente para a leitura crítica desse texto?

A fim de confirmar a hipótese de que existe um ritmo que pode ser caracterizado como intensivo, e que se constrói como movimento na performance da leitura, revisamos acepções sobre o conceito de ritmo e vimos, por um lado, que ele pode ultrapassar a dimensão da métrica. Por outro, que esse ritmo se constrói na superfície das palavras mas que, ao mesmo tempo, só é plenamente realizado ou corporificado no ato da leitura. Neste ponto, o conceito de performance, de Paul Zumthor, nos foi central e, com ele, os conceitos de voz, corpo e sensação.

Partimos então para a nossa leitura crítica da heterotanografia de Juliano Pessanha: “Introdução: Esse-menino-aí”, propondo-nos o desafio de buscar mostrar a construção desse ritmo intensivo na condução de sua escrita. A maior dificuldade de nossa proposta reside no fato de que o ritmo que buscamos conceituar não se restringe às linhas escritas do papel – visto que só “acontece” de fato em cada leitura e cada corpo-leitor – mas que ao mesmo tempo, ele parte de uma materialidade sintática e semântica, à qual é preciso atentar.

Assim, observamos e analisamos de perto algumas passagens do corpus escolhido para compreender a ideia de corporificação, para entender como se dá a sensação intensiva e conseqüentemente o movimento rítmico. Foi necessário que criássemos estratégias para procurar mostrar como se faz esse ritmo, que é constituído de elementos de diferentes naturezas, posto que extrapola a métrica.

Nesta experimentação de análise do texto heterotanográfico “Introdução: Esse-menino-aí”, neste exercício de leitura, tentamos criar um novo conceito de ritmo – que exige uma nova forma na análise – e, assim, entramos, pelas fendas, pelas cesuras, no espaço de possibilidades, no lugar do devir e buscamos notar, em

algumas das muitas situações, o espaço de relação que se constrói entre o que é dito e como é dito, entre o que é repetido e como é sentido, pelo narrador que é um eu-outro, pelo leitor – que no ato da leitura também se faz outro.

A física quântica saltou aos olhos e se fez presente não só nas citações de referência e nas comparações, como também – e principalmente – no universo das forças que agem no corpo do texto, fazendo da própria narrativa um universo de partículas em movimento, com a quebra do tempo cronológico, das dimensões espaciais e com desdobramentos até então possíveis apenas no mundo da arte. A literatura trouxe, assim, um universo sensível de forças que se fazem presentes no ato da leitura.

Se observarmos a seguinte citação:

talvez sejamos nós que ainda não aprendemos a encará-lo [o “Modelo Padrão”: a teoria baseada na mecânica quântica, sobre a física das partículas] sob o ponto de vista certo para compreender sua simplicidade oculta. (...) Um punhado de tipos de partículas elementares, que vibram e flutuam continuamente entre o existir e o não existir, pululam no espaço mesmo quando parece não haver nada, combinam-se entre si ao infinito (ROVELLI, 2015, p. 46).

Poderíamos perfeitamente pensar que está tratando acerca de um texto literário, complexo à primeira vista, e com alguma simplicidade oculta. Texto que, enquanto corpo, seria constituído por forças (Nietzsche) que vibram e flutuam continuamente e que neste contato, no espaço das relações, traria uma possibilidade infinita de observações e interpretações. No entanto, a citação, que tão bem se encaixaria ao mundo literário, pertence ao mundo da física, trata do mundo. E neste aspecto, de certo ponto de vista, podemos pensar que trata também da literatura.

Entendemos, com esta pesquisa, que o movimento rítmico é formado intensivamente com expressões viscerais, semântica questionadora e subjetiva, singular, com relações de repetições e abrangências, com elementos da realidade objetiva e o universo de possibilidades, com o eu-outro e a vida que é morte e é possibilidade. O movimento rítmico intensivo que destaca as sensações provocadas pelos campos de forças estabelecidos pelas relações entre todos estes elementos analisados é um movimento que se compara ao de um buraco negro: visto de fora, parece longo, sufocante e demorado, enquanto visto de dentro é um instante, ou, como explicado por Rovelli: “aquilo que para o observador dentro da estrela é um

breve ricochete aparece, visto de fora, como um tempo longo. (...) um buraco negro é uma estrela que ricocheteia em câmera extremamente lenta” (ROVELLI, 2015, p. 55).

Assim como na física, em que “o sistema solar não é senão um entre muitíssimos, e que nosso Sol é simplesmente uma estrela como as outras. Um grãozinho infinitesimal em uma imensa nuvem de estrelas, formada por 100 bilhões de estrelas” (ROVELLI, 2015, p. 33); então, assim é esta pequena pesquisa, com um recorte de olhar sobre um texto, de um autor contemporâneo, no país em que estamos, neste planetinha que pertence ao sistema solar, “que não é senão um entre muitíssimos”.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão; Tradução: Jaime Bruna. 1. ed., 17. reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2014.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria EldoradoTijuca Ltda, s.d.

BAPTISTA, Anna Maria Haddad. **Tempo-Memória no Romance**. 2ed. São Paulo: Catálise Editora, s.d.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche: Corpo e Subjetividade**. Revista O Percevejo 3, n.2. ago-dez 2011., Periódico do Programa de pós graduação em artes cênicas PPGAC/ UNIRIO. ISSN 2176-7017

BRIK, Ossip. Ritmo e Sintaxe. In: **Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos**. / Tzvetan Todorov (org.). Tradução: Roberto Leal Ferreira. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2013.

CARDIM, Leandro Neves. Nietzsche: a pequena razão e a grande razão, in: **Corpo**. Coleção Filosofia Frente e Verso. Coordenador Alexandre de Oliveira Torres Carrasco. São Paulo: Globo, 2009.

CIDADE, Hernani. Da gênese da poesia e suas tendências iniciais. In: **O conceito de poesia como expressão da cultura**. 2. ed. Coimbra: Armênio Amado, 1957.

CUNHA, Maria Helena Lisboa. **Deleuze e a Intensidade do pensamento**. Reflexão, Campinas. jul.-dez., 2007. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reflexao/article/download/3064/2030>. Acesso em 14 de junho de 2017.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Equipe de tradução, Roberto Machado (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução: Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.1. 2. ed. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.2, 2. ed. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011b.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.3. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.4. 2. ed. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012b.

FRYE, Northrop. O ritmo da continuidade: prosa, in: **Anatomia da Crítica: quatro ensaios**. Coleção Crítica, História e Teoria da Literatura. Tradução: Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

GIL, José. A Máquina Rítmica da *Ode Marítima*, in: **Ritmos e visões**. Lisboa: Relógio d'água, 2016.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações**. Tradução: Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'água, 1996.

HOUAISS, Antônio. **Pequeno Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia (org.). Diretores: Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar e Francisco Manoel de Mello Franco. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2015.

KAYSER, Wolfgang. O Ritmo, in: **Análise e Interpretação da Obra Literária**. 6.ed. portuguesa revista pela 16ª alemã por Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1976.

LABANCA, Maraíza. Pela rugosidade da vida: a solidão e a escrita como rotas de fuga em Juliano Pessanha. In: **Em Tese**. Belo Horizonte, v. 19, n. 1, jan.- abr., pp. 76-84, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5133>. Acesso em 09 de agosto de 2017.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MALUFE, Annita Costa. **A identidade vazia ou o si-mesmo como nada (Z, personagem de um conto de Juliano Pessanha)**. Uniletras, Ponta Grossa, v.30, n2., jul.-dez. 2008.

\_\_\_\_\_. **A performance da escrita em Beckett e Tarkos**. Revista Expressão- CAL – UFSM, n.2. jan.-jun. 2013

\_\_\_\_\_. O Ritmo Intensivo em Beckett e Michaux, in: **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. Organização de Susana Scramim, Marcos Siscar, Albero Pucheu. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

\_\_\_\_\_. **Poéticas da Imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar**. São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Teorias da Sensação em Pessoa e Bergson**. Revista Desassossego 15. Jun 2016. ISSN 2175-3180.

\_\_\_\_\_. **Territórios Dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

MALUFE, Annita Costa e FERRAZ, Silvio. **Música e Voz para Além do Som**. Literatura e Sociedade, n. 19, USP, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97229>. Acesso em: 14 de junho de 2017.

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem e ritmo**. Tradução: Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2006.

MIRISOLA, Marcelo. Uma carta: carta para Gombro, in: **Notas da Arrebentação**, São Paulo: Editora 34, 2005.

MOISES, Massaud. **A Análise Literária**. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

MOISES, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de uma Filosofia do Futuro**. Tradução: Márcio Pugliesi. Paraná: Hemus, 2001.

\_\_\_\_\_. **Livro Segundo: Crítica dos valores superiores**, in: Vontade de Potência. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. In: **Folha de S. Paulo**, 25 de março de 2012.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Certeza do Agora**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Ignorância do Sempre**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Sabedoria do Nunca**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006c.

\_\_\_\_\_. **Segundas Intenções** (programa). São Paulo: 24 de junho de 2017.

\_\_\_\_\_. **Testemunho Transiente**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

\_\_\_\_\_. **Pessoa Inédito**. Orientação, coordenação e prefácio: Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

\_\_\_\_\_. **Textos de Crítica e de Intervenção**. Lisboa: Ática, 1980.

PIGNATARI, Décio. **O que é Comunicação Poética**. 8. ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PINTO, Manuel da Costa. **Rodapé: A caixa preta da literatura filosófica**. In: Folha de SP – Ilustrada. 22 de fevereiro de 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2202200311.htm> Acesso em 21 de agosto de 2017.

ROVELLI, Carlo. **Sete Breves Lições de Física**. Tradução: Joana Angélica d'Ávila Melo. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

SANTOS, Debora Duarte dos. **Do 'cisne errante dos sangrentos rastros' ao desalojamento como identidade: uma leitura de testemunho transiente (2015), de Juliano Garcia Pessanha**. In: Revista eletrônica *Falas Breves*, v. 4, Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó – Breves, maio, 2017. ISSN 23581069

SILVA, Cíntia Vieira. **Intensidade e individuação: Deleuze e os dois sentidos de estética**. Revista Filosófica Aurora. Curitiba, v. 29, jan-abr 2017. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/5624> . Acesso em 14 de junho de 2017.

\_\_\_\_\_. **Da física do intensivo a uma estética do intensivo: Deleuze e a essência singular em Espinosa.** in: Cadernos Espinosanos XXII, USP. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/epinosanos/article/view/89385>. Acesso em: 14 de junho de 2017.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas.** 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TEIXEIRA, Angela Castelo Branco. **A experiência de ler Juliano Garcia Pessanha: a heterotanatografia e a escrita topográfica.** Revista Croma, vol.2, (3): 200-204. ISSN 2182-8717.

TINIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso.** Tradução: Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** Organização e introdução de João Alexandre Barbosa; Tradução: Maiza Martins de Siqueira. 4ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VERGARA, Sylvia Constant e VIEIRA, Marcelo Milano Falcão. **Sobre a dimensão tempo-espaço na análise organizacional.** Rac. v9. n.2. Abr.-jun. 2005: 103-119.

VINÍCIUS, Marcelo. O mundo vê florescer uma geração de autores de fato marcantes? In: **Artes e Ideias.** Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/marcelo\\_vinicius/2013/02/o-mundo-ve-florescer-uma-geracao-de-autores-de-fato-marcantes.html](http://lounge.obviousmag.org/marcelo_vinicius/2013/02/o-mundo-ve-florescer-uma-geracao-de-autores-de-fato-marcantes.html). Acesso em: 17 de janeiro de 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, **Performance, Recepção, Leitura.** Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. 1. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## ANEXO

*A desolação da terra pode ser acompanhada da obtenção do mais alto padrão de vida para o homem e, igualmente, da organização de um estado uniforme de felicidade para todos os homens. A desolação pode ser a mesma coisa nos dois casos, e assombrar do modo mais sinistro, a saber, ocultando-se. A desolação não é a mera destruição. A desolação é, na cadência máxima, o banimento da Mnemosyne.*

(Heidegger)

### Heterotanatografia

Juliano Garcia Pessanha

#### Introdução Esse-menino-aí

Meteoro incandescente na terra caído por desastre obscuro. (Mallarmé)

**Minha** mãe se “apaixonou” pelo **meu** pai porque ele usava meia 3/4 e tinha uma “bolsa de fígado” para os EUA. Foram agenciados em um grupo de psicanálise nos anos 60 grupo dirigido por um homem chamado **MARCOS PIVA**. Quando este bebê chegou ao mundo, o primeiro rosto que ele encontrou fazia parte do **minotauro** gelado da objetivação. A entidade que estava no lugar de **minha** mãe estudava os livros indicados pelo referido senhor a fim de produzir um bebê são. Fui um bebê abordado pelo cálculo. Quando **eu** tinha 27 anos **minha** mãe contou-**me**, com bas-

p. 41

tante orgulho, como **eu** “fora um bebê amado”: ela havia lido que aos 6 ou 7 meses não se podia deixar o bebê sozinho para ele não ficar esquizofrênico! Entrava no quarto e, indo até o berço, esboçava um sorriso, isto é, de tempo em tempo ia até o **meu** lugar na cela e imitava o gesto facial de um sorriso. Penso que esta experiência foi decisiva para **minha** vida futura. Uma vida que sempre quis escapar da superfície iluminada do mundo administrado para poder encontrar a consangüinidade do mistério das coisas.

Os lugares que encontrei reproduziam e homologavam a natureza dos **meus** primeiros encontros: a entidade-colégio era uma máquina de trituração da criança possível. **Eu** só conhecia o saber da superfície e não tinha nenhum tipo de recolhimento capaz de gerar a confiança no ato de pensar. Atravessei o colégio decorando tudo, copiando absolutamente tudo. **Me** enrijei militarmente e entronizei a ordem totalitária do real e todos os seus procedimentos. Arrumava **minhas** roupas geometricamente sobre uma mesa de bilhar, dispunha as bolas simetricamente em todas as caçapas e rezava para algum deus a fim de que os procedimentos que **eu** colocara dentro da **minha** cabeça não desaparecessem durante o sono. Sempre acordei alguns segundos antes do relógio despertar (às 6:40), sempre fiz o **meu** Toddy no eterno da solidão e sempre pus a mão na maçaneta no instante exato em que aquele ônibus escolar mugia sua

p. 42

voz medonha. Dentro do ônibus **eu** recapitulava **meu** arsenal de sobrevivência em sabatina. Uma questão **me** inquietava: “Será que eles irão descobrir que estou colando do **meu** próprio cérebro, que o **Gombro** faz cola de tudo dentro dele?” Esta angústia durou uns **doze** anos, incluindo todo o tempo no lugarentidade-escola. **Me** lembro daquela prova de matemática; o professor pôs os **dez** problemas na lousa e **eu** os fui reconhecendo imediatamente em cima do pânico, um a um, até o **décimo**. Resolvi a prova inteira em **45** segundos e passei os restantes **90** minutos simulando o ato e a cara-de-pensar, e escondendo a prova já inteiramente resolvida. Tirei a nota **dez**, junto com o Jó e o Marcelo, **dois** garotos inteligentíssimos, **um** deles **meu** amigo e hoje cientista mundialmente importante.

**Eu** não tinha outro lugar a partir de onde medir o eterno em que **eu** vivia. Algumas vezes o pânico era muito grande e **eu** não reconhecia o problema ou sua estrutura; tirei a nota **um** e a nota **dois** pelo menos **uma** vez e temi que **meu** segredo (o segredocola) fosse descoberto. Nesses dias **eu** andei pelos pátios gelados da escola e soube o que sente uma zebrinha cercada pela matilha de hienas. Não sei em que abismo amigo **eu me** escondi daqueles rostos, mas sei que esse lugar existiu e hoje **me** causa profunda dor saber que a dor do animal acossado e da terra em extinção desconhecem a rota de fuga e o tempo de espera. Eles

p. 43

vivem apenas no atual e dependem inteiramente de **noossa** fragilidade.

**Eu** criei um **eu** hipermetafísico e um tecido de sinapses velozes e miméticas para sobreviver e, misteriosamente, mantive dentro de **mim**, intacta, durante muitos anos – anos astrofísicos –, a região da vida possível. Atravessei enormes descampados de isolamento até poder compreender a profundidade maravilhosa do sorriso de uma mulher.

**Meu** pai e **minha** mãe, um casal absurdo e inexistente, ficaram “juntos” por muito pouco tempo. Aos **quinze** anos, **minha** mãe, num dos **três** ou **quatro** diálogos “solenepedagógicos” que tivemos até **meus dezessete**, contou-**me** que eles não tinham conjunção carnal, que só **uma** vez tinham tido relação carnal, conforme reza o código penal, num dia de agosto de **63**, data em que **eu** havia sido concebido. O **segundo** diálogo solene foi aos **treze**, **catorze** anos, quando ela **me** disse que masturbação não era pecado e que não precisava escutar os padres do colégio. O problema é que **eu** não sabia o que “masturbação” significava. Mas isso não **me** impediu de simular um entendimento. A propósito, devo dizer que apenas aos **dezessete**, tomando banho num camping de Matinhos, cidade do litoral do Paraná, senti algo desconhecido e vi um líquido esbranquiçado jorrar do **meu** corpo. De início fiquei muito assustado e pensei em procurar um centro médico a fim de relatar o ocorrido mas, passado o susto, percebi que aquilo podia ser a famosa

p. 44

“sexualidade”. Havia um arco-íris duplo no céu de Matinhos e **me** lembro de ter caminhado pela praia e olhado as ondas do mar com um encantamento estranho das terras impossíveis. Essas últimas quatro palavras, “encantamento estranho das terras impossíveis”, não constituem literatura nem enganação, mas uma experiência acessível. No momento estou cansado e não quero explicar o que é isso. Basta conferir a escrita de uma divindade polaca chamada **Bruno Schulz** para saber o que é o Estranho Encantado de que estou falando.

Acho que sobrevivi no tempo-lugar-colégio por causa da imantação encantada, forte e genial de algumas coisas que amei na mais secreta clandestinidade. A primeira delas foi a Eloá. **Eu** devia ter **cinco** anos e, num fim de semana com **meu** pai divorciado, fomos ver uma exposição de cães na Água Branca. Com o número **371** ganhei um filhote de collie. A Eloá **me** acompanhou fora do mundo, na terra intacta, durante muitos anos: nós nunca nos misturamos com a realidade. Depois a Eloá se estendeu até uma moto amarela, até uma prancha de surf (também amarela) e o mar e as ondas do mar que **eu** amei acima de tudo numa terra distante

do mundo, terra completamente cindida e, sempre, sempre a Eloá! Estes dois mundos – o real e o que **eu** amei sozinho – jamais se cruzaram!

Hoje **me** lembro de uma pessoa que esteve junto de **mim** por algumas horas, mas essa pessoa sumiu para sempre. Foi um homem chamado Argos, um tio  
p. 45

distante que morava no Rio. Esteve comigo no sítio de **meu** pai, em Piedade, terra de origem de **meu** pai; **meu** pai, um homem bom e provinciano que foi triturado pelo caráter absurdo do mundo em que vivemos. O Argos sorria muito quando **me** via e durante aquele fim de semana ficava sempre ao **meu** lado. Falou-**me** da assombração do barão (um antigo barão que morara ali) e nas caminhadas noturnas dizia “ba-rão, ba-rão, barão, venha pegar o Gombrozinho”. Vivi dois dias no espaço possível do sorriso na companhia do Argos e do seu vozeirão rouco de tabagista-bebum. Falou-**me** de cascavéis e de desertos. Da serpente magnífica cujo nome era Naja e imitou, com suas mãos, o andar preguiçoso das tarântulas. Juntos, assustamos **minha** avó, um O.F.I., objeto freudiano identificado, que temia a alma do marido morto. O Argos e **eu** saímos de madrugada e arrastamos correntes a uns **quinze** metros da janela do quarto de **minha** avó; as correntes faziam um som aterrorizante enquanto **eu** e o Argos fazíamos barulhos do além com a boca. **Minha** avó morreu de medo e teve de passar a noite acordada na sala. Quanto a mim, fiquei tão excitado e animado com o Argos que não dormi naquelas **duas** noites. Soube mais tarde que **meu** pai e **minha** avó deram uma dura no Argos; ele estava deixando aquela criança muito excitada! (A propósito, e este é um “a propósito” bastante secundário, **me** recordo agora que **minha** avó paterna sempre se referiu a mim no feminino – boné

p. 46

ca, querida etc. – e **eu** achava isso bastante engraçado!)

Aos **dezesseis** anos fui, por **três** meses, aos EUA num intercâmbio cultural, algo que estava no cardápio das experiências necessárias para a boa formação de um jovem são, jovem habitante da iluminada ordem do mundo. No dia em que **me** buscaram no aeroporto (pai, mãe, mais o Marcelo e o Paulinho), **eu** comecei a encenar para os **meus** pais uma espécie de loucura. O Paulinho **me** disse que já estavam no **primeiro** mês de aula (**eu** sabia), **me** disse que **eu** tinha perdido 30 dias inteiros e que, no dia seguinte, exatamente no dia seguinte, tinha uma

prova de Trigonometria. Esse nome **me** massacrou e **eu** estava absolutamente horrorizado. Ao entrar em casa, encontro Aischa, uma setter irlandês que tinha vindo para “substituir” a insubstituível Eloá, completamente cega e esquálida. Atirei um pedaço de carne para o alto e o seu salto antigo, o seu maravilhoso bote, não veio; a carne bateu no seu focinho e os seus olhos estavam opacos. E **minha** mãe disse que não tinha visto, que sentia muito mas ela não tinha visto que a Aischa estava cega e prestes a morrer. Aischa morreu dois dias depois da **minha** volta, depois de **eu** a ter abraçado muito. **Eu me** lembro daquela noite na **minha** cela, as lajotas vermelhas e escuras, por suas canaletas fluíam rios do xixi da Aischa, as madeiras estalando sem parar (a vida inteira elas estalaram) e o nome Trigonometria **me** oprimindo feito

p. 47

um anagrama forasteiro com o pânico físico do dia seguinte. Ali estavam a mesa de bilhar e a **minha** escrivaninha, o lugar onde **eu** decorei, sozinho, a inospitalidade de todos os saberes. Ali **eu** jogava munição para dentro da cabeça, **eu** assistia à munição entrando para dentro da cabeça e **eu** não ligava TV nem rádio, pois **eu** temia que as munições se misturassem, que **eu** escrevesse uma notícia ao invés de um número. Ali **eu** segurei **minha** cabeça e atravessei a época-colégio! Na época-colégio **eu** aprendi a disciplina do massacre. **Eu** aprendi que a realidade inteira não passava de mentira. Soube da GRANDE FALCATRUA. **Eu** sabia que **eu** era um idiota, um destituído de qualquer inteligência, só podia ser isso, o silogismo era fácil, afinal, ali, no lugar-colégio, nenhuma sílaba, nenhum teorema, nenhuma palavra fizeram o menor sentido! A culpa só podia ser **minha!** **Eu me** dizia: “Você não sabe pensar! Mas é necessário derrotar aquelas provas e não ser mandado para uma escola de débeis e de anômalos. Tudo é memória e imitação, ele-**eu me** dizia para **mim**. Os animais da selva sabem imitar. Você é como eles!” Então **eu** sentava na escrivaninha, ereto como um guarda romano, e formalizava todos os tipos de soluções possíveis no repertório dos problemas. Geralmente eram três ou quatro variações de estruturas. No mais, só se alteravam os números. No dia seguinte **eu** ficava de prontidão e, ao olhar a lousa ou ler a prova, fazia uma

p. 48

identificação repentina. Se isso não ocorresse, **eu** era invadido pela tempestade de pânico e o **meu** corpo podia se dismantelar num oceano de formigamentos. Mas à noite **eu** sempre tinha rezado a um deus para que ele mantivesse **minha** cabeça intacta: “Peço ao senhor que tudo que **eu** coloquei em **minha** cabeça esteja ainda lá amanhã de manhã e que **eu** seja capaz de

recordar. Faça isso pra **mim**.” O excepcional é que o “**meu** método” dava certo e **eu** conseguia fazer quase tudo sem compreender absolutamente nada. Passei a ser tomado como um dos melhores alunos da escola. **Eu** ocultava **meu** método com toda artimanha possível, temendo a descoberta do segredo. Durante anos fui eleito pelos colegas o “presidente da classe”, os professores corroboravam **meu** nome. **Minha** popularidade e liderança eram jogos de astúcia e **eu** as estranhava muito. **Eu** sabia que **minha** vida era uma guerra desconhecida, uma batalha no planeta diferente. Exteriormente, por anos, fui uma criatura totalmente exemplar e sem defeitos. **Minha** mãe esperava de mim um futuro feito de glória e de poder; aos seus olhos **eu** era uma espécie de pequeno Midas, jamais dera problemas e o que **eu** tocasse era ouro.

Mas **eu** sabia que tudo aquilo, toda aquela desenvoltura escolar e toda aquela facilidade exterior eram pseudo; eram mentira. Por que os olhos do mundo são tão cegos? Por que os homens acreditam tanto na deusa realidade? Por que não falam da GRANDE FAL

p. 49

CATRUUA? Sei que sempre mantive uma vigilância permanente e uma organização total. Treinei **minha** “velocidade para fugas” e **minha** “astúcia de guerra”. **Meu** primeiro romance, escrito em [82], era isso tudo visto de dentro e **me** lembro de passagens inteiras sobre tortura, nomeação e captura. Do ponto de vista da cegueira do lugar-família e da cegueira do lugar-escola, **eu** vivi “perfeito” por vários anos: escondia **minhas** febres para não faltar na aula; às vezes, já estava vestido em plena madrugada e, por horas, aguardava a passagem do velho ônibus escolar! Entrava dentro daquele ônibus em incontáveis manhãs de frio ou de calor. **Eu** não notava a diferença. O que eram essas manhãs? Por onde **me** levavam? **Eu** só sabia que aquele era o **meu** campo e o **meu** sempre. Nunca imaginei alguém, nunca imaginei um rosto a quem confessar **minha** fraqueza específica, isto é, o descompasso entre a enganosa facilidade de fora e a inexistência de dentro. Nunca imaginei alguém para contar o que **eu** sentia: “Sabe esse menino do colégio, o das notas e da ordem? Esse menino não existe. Sabe o meu segredo? O menino verdadeiro está desaparecido e eu temo que ele não exista mais... Por que a marionete da ordem tomou o lugar da criança possível? Por que a violência do mundo faz esse truque? Por que a assim chamada vida familiar e a assim chamada vida escolar e a assim chamada vida social trituram a criança possível? Por que sobrevivem apenas os falsários, os

p. 50

que se identificam com a criança morta?” Também nunca imaginei um outro lugar que não fosse o lugar-escola e, durante muitos anos, o lugar-casa e o lugar-escola tornaram-se tão hegemônicos, tão totais e tão insistentes que a própria Eloá e **meus** universos paralelos desapareceram e ficaram tão opacos quanto a infâmia chamada realidade. O brilho e a vibração frágil chamada Eloá ficavam as-sas-si-na-dos pela atmosfera fria da casa. Tudo precisa de espaço propício para luzir. Assim como é impossível ler uma página de **Bruno Schulz** perto de **Auschwitz**, assim como é impossível ler um poema de **Hölderlin** num quarto de Hotel **Estrelas**, assim como é impossível que numa sala de universidade (das que andei) surja um pensamento-vento, um pensamento-macieira, assim também Eloá não podia existir no lugar-casa. Ficamos tristes e separados e ela soube disso. Não é nada casual que Eloá tenha morrido nos cantos daquela casa após uma dedetização. Quando a inocência dourada do mundo está morta, então vigora um pequeno erro chamado des-ti-no, vigora uma arregimentação chamada causalidade. O espaço morto nos isolou e a Eloá desistiu. Sua morte foi a morte que compreendi mais profundamente. **Eu** assisti sua agonia, soube que ela estava indo embora porque aquele não era o **nosso** lugar. Porque aquele era um lugar-tétrico e **nós** não pertencíamos ao tétrico, o tétrico não era o **nosso** elemento, o té-tri-co nunca foi o **nosso** elemento. **Eu** fiquei só no p. 51

lugar-casa e no lugar-escola, pois esses dois lugares iguais já tinham **me** separado da Eloá. Ela não gostava de seu quintalzinho-para-cachorros, da sua tigelinha-de-alumínio-para-cachorros e do seu mordomo-para-passear-cachorros. Ela se recusou a viver numa casa-de-foto-de-revista onde tanto ela quanto **eu** próprio estávamos sendo de-de-ti-za-dos. Ela não gostava de ver seu companheiro dormindo sozinho na sua cela de lajotas escuras, uma cela-de-casa-de-revista, casa estilo Mediterrâneo, numa rua sinistra de um bairro igualmente sinistro chamado Morumbi. Foi por isso que ela morreu, porque a de-de-ti-za-ção de nosso ser, a verdadeira dedetização já tinha começado muito antes do detalhe, do acidente empírico da dedetização que vocês chamam de real. **Eu** fiquei muito só. Não fiquei só como uma planária, um **Kaspar Hauser** ou uma ilha do Norte. **Eu** fiquei mais só. **Eu** fiquei nos anéis de **Saturno**, **eu** fiquei andando na garganta de **Netuno**, **eu** fiquei nas ruas vazias do Morumbi mas, pelo menos, a Eloá tinha escapado. A Eloá tinha escapado e pouco importava que **eu** continuasse dentro do desastre daquele teorema sufocado. **Eu** já estava acostumado!

Continuei naquele quarto escuro, continuei dando cordas num relógio desnecessário e preparando **minhas** roupas em posição geométrica, como já disse, sobre uma mesa de bilhar.

A propósito, ganhei essa mesa de bilhar do segundo marido de **minha** mãe. **Eu**

p. 53

andava virando os olhos para trás de tal modo que eles (pessoas) viam só o branco do olho; **eu** fazia isso, **eu** fazia esse movimento o tempo todo, tanto no lugar-casa quanto no lugar-escola, quanto no lugar-ônibus, que **me** levava de um lugar idêntico a outro ainda mais idêntico. **Eu** virava os olhos para dentro: não sei se era para procurar a criança sumida, a criança que tinha visto Eloá, se era para verificar o terreno baldio dentro da marionete-ordem ou se era simplesmente para não ver a onipresença das coisas, o fato é que **eu** revirava os olhos. Então o Paulo **me** disse: “Se você parar com isso **eu** te dou uma mesa de sinuca, Garoto”. E então **eu** parei de fazer aquilo na frente da figura-Paulo e da figura-mãe, **eu** parei de fazer aquilo no lugar-casa e no lugar-colégio, e **eu** passei a fazê-lo apenas sozinho no lugar-quarto e no lugar-banheiro. **Eu** revirei os olhos sem parar, madrugadas inteiras, madrugadas inteiras **eu** fiquei zanzando do horror de fora ao vazio de dentro e do vazio de dentro ao horror de fora. E neste jogo **eu** nunca achei nada diferente, **eu** encontrei sempre de um lado o absurdo ininterrupto e do outro a escuridão. Ganhei, entretanto, uma bela mesa de bilhar. **Eu** pude andar em torno dela e pude aprender sinucas de bico. Nela **eu** derrotei sucessivos mordomos. O ter parado de espiar pra dentro para ganhar uma mesa foi uma das raras vezes em **minha** vida em que negocie, em que executei, deliberadamente, uma ação racional instrumental tendo

p. 53

em vista fins. Muitos anos depois, nos anos [95](#), [96](#) e [97](#), quando tudo, absolutamente tudo esteve em jogo, nesses anos que foram os mais perigosos e terríveis de **minha** vida e que a **minha** assim chamada integridade física esteve duramente ameaçada, e isso inúmeras vezes, então, nesses anos, **eu** não consegui negociar absolutamente nada. E quando **eu** ouvi a voz-família dizer: “**Gombro**, se você não parar de beber, se você não parar de correr atrás da vodka, você vai para o hospício ou para a polícia”, então **eu** não parei de beber e **eu** conheci o lugar-sanatório, o lugar-manicômio e o lugar-presídio. E não há a menor dúvida que **eu** terei de dizer tudo, **eu** terei de contar absolutamente tudo, o alfa e o ômega, tudo tal como foi e tal como se passou, pois isto já não é mais uma questão **minha** e já é uma necessidade maior do que a de

comer ou respirar. Engana-se quem diz que o horror é inominável, o horror só é inominável para quem só conhece as palavras dóceis, para quem só conhece as palavras meios-termos, mas o horror é dizível na hipótese em que você foi visto por um olho-Auschwitz e você, tendo percebido que estava sendo visto-e-dito por um olho-boca-Auschwitz, você, simultaneamente, assistiu tudo isso acontecer. Com uma voz-frieza-de-objeto você pode descrever-mimetizar o que assistiu enquanto era visto e no-me-a-do como algo exterminável. Talvez seja um acesso meramente fonográfico e visual, talvez ele nunca diga um com

p. 54

teúdo, um fundo, nem qualquer rugosidade opaca de vida, mas isso se deve precisamente ao fato de que nessa hora tudo isso sumiu. É provável que **eu** tenha conhecido essa hipótese, pois num dos lugares em que estive o olho-palavra de um homem vestido-de-branco, um homem dito normal que guia automotores e põe bolas em árvore de natal junto de rebentos que têm a sua cara, o modo como fui olhado por ele, antes de ser novamente amordaçado na cama metálica, fez com que, durante as 13 horas subseqüentes em que estive no lugar-cama recebendo injeções no lugar-ombro, fez com que **eu** não pudesse deixar de ficar sentindo, fez com que **eu** ficasse sentindo o tempo todo a vida das pessoas exterminadas, das pessoas que não tiveram nunca mais o depois-daquilo, que tiveram de olhar apenas dentro do olho do minotauro gelado e tão-somente ele e apenas ele. E **eu** soube que essas pessoas morreram suspensas no infinito do horror e que o infinito, o horror e o eterno são nomes de coisas idênticas. E é por isso que desde o dia do EVENTO, do evento de doze dias atrás, **eu me** tornei uma palavra que não pára, e essa palavra que não pára, que não **me** deixa dormir e não **me** deixa cagar, e que é uma palavra intrinsecamente totalitária e excessiva, **eu** preciso dela, **eu** preciso dela porque no dia do EVENTO operou-se uma revelação e, nessa revelação, **eu** percebi em **mim** mesmo a presentificação total da **minha** vida, e nessa a-pro-pria-ção que **me** possuiu, nessa anamnese gi

p. 55

gante de todos os agoras, de todos os com-quem e lugares de **minha** vida, essa instanteação onipresente de tudo que **me** foi **me** percorre dia e noite sem parar, revivificando tudo e encarnando tudo. E a palavra que aqui **eu** digo é a palavra disso e é, portanto, a palavra necessária e **eu** preciso da palavra ne-ces-sá-ria para derrotar, para triturar a palavra morta, a palavra bom senso, a palavra psi, a palavra língua ordinária, a palavra jornal, a palavra divã, a

palavra belas-lettras, a palavra homem-de-lettras, a palavra amiga, a palavra diversão, a palavra talk-show, a palavra toda-TV e toda-rádio, a palavra táxi-Habermas, a palavra comunica-  
**Apel**, a palavra física-Rorty, a palavra associa-Freud, a palavra materna, a palavra ciência, a palavra diagnóstico, a palavra humanista, a palavra moral-polícia; é um bando, é um séquito interminável o das palavras que **eu** preciso silenciar. O Argos foi o culpado. O Argos foi o culpado de muitas coisas, culpado não só de **eu** sempre ter preferido os estranhos aos conhecidos, mas o culpado de ter **me** falado da Naja. **Eu** guardei o nome Naja assim como **eu** guardo tudo o que **me** dizem, mas **eu** guardei o nome Naja com um grifo negro embaixo dele e agora **eu** preciso da palavra Naja para colocar todas as outras em sinuca de bico; **eu** preciso do soro-antiofídico-Naja para destituir o desfile do verbo caído. **Eu** preciso da palavra gnóstica, da palavra maniqueu e **eu** preciso dela não porque **eu** não saiba falar as palavras do mundo; eu

p. 56

sei imitá-las muito bem, **eu** sei imitar a palavra-correta, a palavra “nossa-que-cara-culto!”, a palavra “olha-como-ele-é- articulado”, **eu** sei, **eu** falo de cabeça cheia, **eu** tirei dez a chamada nota máxima em quase todos os trabalhos que escrevi numa famosa instituição universitária e ali, naquele centro de excelência, naquela fábrica de inseminação de bons alunos, naquele exército do saber bem e do dizer bem, **eu** não emudeci e **eu** não **me** saí de todo mal, e **eu** convivi com muitos filhotes-de-papai que se tornaram filhotes-deorientador, isto é, gente que seguiu sem gemer, sem o menor conflito, essa monstruosidade chamada homem-de-carreira, chamada homem-de-sucesso e que trocou o papá-gosta-menino-**eu** pelo cabeça-professor-ama-texto-**eu**. **Eu** conheci a violência intrínseca dessas pequenas criaturas culturais, criaturas que riscavam do convívio que dissesse errado a coisa-Descartes e a coisa-Freud e que, embora não tivessem os bens materiais como a coisa-Mercedes e a namorada-coisa-gostosa-quevai-vernissage, tinham muitos bens culturais dentro da cabeça e adoravam a coisa- Kant, a coisa-Fichte e as belezas da literatura assimilada na bolsa de Paris. Agora **eu me** lembro de tudo, a assim chamada madeleine está inteirinha atravessando a **minha** boca, e é necessário que **eu** diga absolutamente tudo, pois isso, como já disse, não é mais uma questão **minha** e se percorro, retroativamente, levado pelo rumor das distâncias atravessadas, todos os lugares

p. 57

da **minha** existência, todos os com-quem e gestos a mim dirigidos, percebo, com um misto de náusea e perplexidade, que esses mesmos lugares, bordados no bem e na correção, não passavam de cenários ociosos e que os gestos e as palavras escutadas eram oriundos de uma terra destituída, terra infinitamente incapaz de iluminar sequer um pedaço de noite e, assim, tanto no lugar-escola quanto no lugar-namoro, tanto no lugar-família quanto no lugar-divã, **eu** notei sempre a mesma ausência do outro, a mesma falta de rosto e o mesmo sumiço da fagulha e assim, quando cheguei em São Paulo após três meses nos EUA, três meses essenciais no que diz respeito à boa formação de um jovem são, um jovem que após três meses de experiência em país estrangeiro se torna melhor, mais apto e mais antecipadamente reciclado que qualquer outro jovem igualmente são que não tenha tido a mesma experiência, então logo que cheguei no aeroporto notei a presença da entidade-mãe e da figura-pai mas, tanto os olhos na entidade-pai quanto os olhos na máscara-mãe não notaram que junto da grande quantidade de espinhas, internas e externas, que tinham pululado no **meu** rosto, havia se atualizado, prestes a explodir, toda a turbulência de uma questão informulada. A questão “há alguma vida verdadeira no planeta?” ameaçava dispor da totalidade do **meu** ser, minando e interrompendo tanto a habilidade mimética quanto a correlata capacidade de simular teatros-rea

p. 58

lidade a fim de viver no mundo sem compreendê-lo. Essa pergunta fundadora que é a mesma pergunta que **me** inscreveu e que **me** trouxe até aqui, **eu** teria ficado com ela inteiramente dobrada e informulada caso o lugar chamado carro tivesse capotado e se espatifado após uma ligeira desatenção de **meu** pai no km 76 da rodovia Anhangüera. Vale dizer que se **eu** tivesse morrido no 76 da Anhangüera **eu** não teria tido o tempo necessário, o espaço temporal necessário e indispensável para desdobrar e para **me** apropriar da pergunta que **me** foi confiada, e **eu** teria desaparecido com ela inteiramente embrulhada e, então, nessa hipótese, **minha** existência não teria sido mais que um horror e um massacre, pois foi apenas porque puderam se passar 20 anos desde a data do km 76 até a data de hoje que **eu** pude tocar as mãos no ombro do adolescente obscuro que viajava naquele carro, adolescente que não podia esperar mais nada a não ser a própria espera pela **minha** chegada. E é só porque **eu** pude durar mais 20 anos e pude deixar de continuar ferido pela paixão da mesma dúvida; é só porque **eu**

realmente pude ir bem longe no farejamento do mundo e na investigação da existência que pude, finalmente, colocar as mãos no ombro do adolescente e, com ele, junto dele e sobretudo no elemento da dor-ele, destruir e aniquilar todos os lugares que o sufocaram. Foram, portanto, necessárias duas décadas para que **eu** estivesse em condições de olhar dentro do olho do **minotauro**

p. 59

gelado e tão-somente ele e apenas ele e olhá-lo face-a-face, frente-afrente, perfurando-o e ultrapassando-o na direção de uma nova terra. É porque **me** encontro, agora, protegido pela palavra de uma terra redimida que posso fitar o **minotauro** na sua própria língua e desgorgonizá-lo e dissolvê-lo até o último limite. Não fosse essa visitação do agora, não fosse o sopro dessa visitação, **eu** jamais teria descoberto o que **me** conduziu por uma história que é uma ausência de história e por uma vida estranhamente cerzida na falta-de-uma-vida. Se posso agora abrir a boca, é porque fui visitado pela grande ruptura. É apenas quando desaparece a cadeira em que um homem sentou ou quando some a forma na qual ele se manteve toda-uma vida que se tem o direito de começar a falar e a expor. Antes de qualquer visita dessa ordem, um homem é apenas uma ilusão ambulante e se ele se põe a falar e a narrar, logo percebemos que sua narrativa já se encontra inteiramente narratizada e que, ela e ele, narrativa e homem, pertencem apenas ao mundo e não à turbulência da verdade. O homem que abriu uma brecha na cidade ao gritar do viaduto e da janela do edifício estará em condições de começar a falar se ele não esquecer e não suprimir o grito ao voltar para o seu quarto, mas se, ao contrário, permanecendo no elemento do grito, começar a ser apenas e tão-somente a partir do elemento do grito, de tal modo que já não é a cidade e o edifício que assistem ao grito, mas é o

p. 60

grito quem olha o edifício e a cidade. Passei boa parte de **minha** vida gritando em túneis, janelas e becos e se hoje **eu** não preciso mais gritar é porque **me** tornei a própria dor contida naqueles gritos e é ela e apenas ela quem **me** autoriza a falar. Estou autorizado a falar não em virtude da **minha** formação cultural ou da anuência consentida pelo prêmio-literário, pela crítica-literária e pelo doutor-literário, nem em função de algum embuste chamado competência comunicativa, mas porque falo a partir de uma dor tão antiga que ela já estava presente na única memória deixada pela criança que fui.

A criança que fui tinha exatamente 4 anos quando fez sua primeira descoberta. Era uma tarde ensolarada na avenida Angélica 1905, apto. 10B e **eu** estava cuspidando caroços de ameixa

nos transeuntes que passavam na calçada quando notei que as ameixas tinham terminado e que **eu** não podia mais continuar lançando caroços nas pessoas que passavam. Dirigi-**me**, então, para a janela situada na direção oposta do apartamento, janela que ainda hoje dá para um cemitério, e fiquei olhando para os túmulos até o momento em que fui visitado pelo seguinte pensamento-pergunta: “Quanto tempo vai levar, **Gombro**, até que você reencontre alguém ou alguma coisa depois de você morrer?” Comecei, então, a **repetir** bem baixinho a palavra NUNCA a fim de surpreender o momento exato em que ela chegaria ao fim, mas fui **me** dando conta,

p. 61

ao acelerar a enunciação da palavra nunca, e ao dizer nunca, nunca, cada vez mais rápido, que aquilo não ia parar nem se deter. O tão esperado momento final a partir do qual algo ou alguém voltariam à **minha** proximidade parecia abortar-se continuamente. Visualizei então um homem caindo num desfiladeiro cujas rochas estavam marcadas com faixas amarelas de auto-estrada e, entrando dentro desse homem visualizado, fui vendo as faixas passarem numa velocidade cada vez mais rápida até que, completamente horrorizado, descobri que aquela queda jamais terminaria e, ainda, repetindo o nunca e o nunca em intensidade cada vez mais forte, senti a medula concentrar-se e ir se gelando progressivamente até que caí no chão, completamente imóvel e paralisado: o infinito havia **me** estuprado de uma tal maneira que já no dia seguinte, exatamente no dia seguinte, não tendo podido esquecer o que havia se passado e não tendo podido mais procurar ameixas e transeuntes, desenhei com um giz uma linha de quase **30** metros e, pondo-**me** bem no centro dessa linha, fiz um ponto, um ponto verdadeiramente minúsculo que era o ponto preciso onde estava **minha** vida. Percebi que ela estava rodeada de morte infinita nos dois lados e, ainda que **eu** apenas desenhasse como a criança-índio ou a criança-xamã, era, na verdade, a célebre frase pascaliana quem soletrava o seu peso nas **minhas** vísceras: o silêncio eterno dos espaços infinitos **me** apavora! **Eu** já conhecia, portanto,

p. 62

o sentido da frase de **Pascal** uns **20** anos antes de tê-la reencontrado escrita num volume filosófico, volume que tendo caído nas **minhas** mãos provocou a primeira reminiscência transparente daquela tarde na avenida Angélica. E já que se mencionou aqui o nome de **Pascal**, do grande **Pascal**, que tendo vivido apenas **39** anos teve, no entanto, o tempo

necessário para desembrulhar o seu recado e para, generosamente, formulá-lo aos outros e ao mundo; já que se falou dele, não custa também pronunciar o nome de **Descartes** a fim de assinalar uma divergência essencial e uma radical oposição, uma vez que **eu** próprio, não tendo **me** descoberto num ato de pensamento conforme reza o princípio mesmo da filosofia moderna, mas porque o corpo tremeu ao saber-se mortal e **eu me** surpreendi intrinsecamente contemporâneo da noite de **minha** ausência, por isso e simplesmente por isso, não pude experimentar em relação a **Descartes** a mesma alegria e felicidade que encontrei em **Pascal**. Quando um homem descobre o próprio ser mediante um ato de pensamento, ele está descobrindo apenas um pedaço construído e secundário de si mesmo e, nesse sentido, ele se encontra na mesma situação daquele que apalpa a calça e o sobretudo e pensa estar tocando sua nudez primeira, o que equivale, sem dúvida alguma e sem o menor exagero, a um erro e a um embuste. Há uma diferença muito grande entre encobrir-se e descobrir-se, mas esse não é, ainda, o momento exato para falar

p. 63

de filosofia e acertar as contas com o pensamento dos filósofos. Qualquer aluno de filosofia poderia objetar que **Renato Cartesio**, conforme as traduções espanholas dos manuais soviéticos de história da filosofia, que **Renato Cartesio** não era um mago da insegurança mas, ao contrário, estava ocupado com a certeza e não com a verdade e que a verdade como certeza é bastante diferente da verdade como verdade. Mas é temerário falar e discorrer sobre filosofia. Há sempre um vigia e há sempre um espião decretando antecipadamente a nossa incompetência. Seria necessário um solilóquio a quatro paredes, quatro paredes bem fechadas, onde ninguém fosse ouvido; seria necessário, para falar de filosofia, locomover-se até a última rua da cidade de Guarulhos ou fugir para um país de língua estrangeira como a Polônia ou a Turquia, um país onde já nem houvesse mais instituição filosófica e, por isso, esse ainda não é o momento exato para acertar as contas com o pensamento dos filósofos. Isso implicaria um enorme desvio, uma monstruosa digressão que mostrasse que a única maneira de não ser completamente aniquilado pelo exército dos filósofos seria medi-los e enfrentá-los a partir do constante recuo até o informulado da própria questão, uma tática de ida e vinda, entrada e saída, em que a inteligência conquistada é permanentemente submetida à vigilância da reserva de estupidez e de inocência, de tal modo que ao conhecimento incorporado segue-se a negação e a des

p. 64

truição do conhecimento incorporado e, à forma adquirida, segue-se o horror e a náusea por essa mesma forma adquirida e assim sucessiva e incansavelmente, pois é apenas assim que haveria as condições necessárias e nunca suficientes para eclodir uma questão real. Mas hoje ninguém dispõe do tempo e do espaço necessários para manter-se fiel ao próprio informulado; tudo conspira sistematicamente contra uma tal possibilidade, de tal modo que a maioria dos homens, a quase totalidade deles sequer pressente que carrega em si um filósofo possível e que seria exuberante desdobrá-lo no diálogo e no combate com os filósofos logrados. Porque tudo hoje se encontra radicalmente tamponado e suturado, não há espaço para a realização da filosofia como sofia e da sofia como literatura. Para tanto seria necessário um imenso lugar de errância e vagabundagem, bem como uma acolhida por parte dos guardiões e dos plantonistas da filosofia, mas os plantonistas da filosofia, os membros da instituição filosófica, ao perceberem alguém querendo erguer a cabeça a fim de balbuciar suas inquietudes, fazem com que ele não mais se sinta no direito de fazê-lo.

Se **eu**, no entanto, **me** atrevo a abrir a boca para falar de filosofia é porque **me** encontro protegido pela visita filosófica do infinito. É porque aos 4 anos, na avenida Angélica, tendo repetido muitas vezes a palavra NUNCA, **eu me** horrorizei diante da incalculabilidade da duração do eterno e porque, na

p. 65

incalculabilidade da duração do eterno e no correlato horror-aniquilação que constituíram **minha** primeira formulação, **eu** não descobri nenhuma infinitude positiva nem qualquer substância gorda que **me** sustentasse, mas, ao contrário, descobri apenas **minha** precariedade e **minha** completa fragilidade, tornei-**me** então uma pessoa intrinsecamente filosófica, e é uma pessoa intrinsecamente filosófica aquela que está na situação de dizer tudo sem negociar absolutamente com nada e com ninguém, pois seu único antecedente, seu único rodapé e seu único mestre é o grito do primeiro despertar. Porque **eu** jamais esqueci esse grito e nem **me** livre da ameaça de cair-para-sempre-para-fora-do-mundo, por isso e apenas por isso **minhas** assim chamadas relações com a vida tornaram-se, todas elas, sem exceção, intrinsecamente filosóficas e transcendentais. E desde o início, desde que cheguei ao mundo, adentrando no lugar-maternidade, todos já estavam a postos e todos, como numa partida imóvel de futebol, vestiam suas camisas numeradas e atuavam nas áreas demarcadas com uma tal precisão que **eu** senti tratar-se de uma partida eternamente presente e de uma partida que jamais tinha começado,

e assim percebi o sorriso do doutor médico e o sorriso do doutor médico coincidiu absolutamente com o sorriso médico do doutor e enquanto ele sorria, simultaneamente, **meu** avô imutável observou que **eu** era excessivamente ruivo e tinha um nariz um pouco grande demais e

p. 66

**minha** mãe, tendo ouvido essa proposição de **meu** avô, teve alguma dificuldade em segurar-**me** da maneira correta, da maneira que ela havia lido no manual científico da boa mãe, pois ela tentou medir-**me** e avaliar-**me** a fim de precisar se aquela coisa ruiva e barulhenta não estava chegando com algum defeito estético. Foi necessário que a figura-pai contasse e conferisse o número dos dedinhos, o que ele fez seguida e obsessivamente por **quatro** vezes, iniciando assim a **minha** primeira sabatinização, para que a entidade-mãe conseguisse esboçar a sua primeira grande pulsão de recepção: um sorriso realmente branco e maravilhoso haurido nos melhores textos indicados pelo terceiro doutor, um doutor muito importante que não se encontrava ali, mas que havia prescrito, de antemão e de um modo radicalmente transcendental, a totalidade dos procedimentos obstétricoanestésicos do parto da beldade-mãe. E é óbvio que tudo saía a contento, tudo funcionava maravilhosamente bem e **eu** era, exceto o nariz um tanto grande e o cabelo avermelhado, razoavelmente perfeito, dir-se-ia até que feito à imagem e semelhança da coisa-deus e da família e, por isso, todos transitavam alegres e sorridentes dentro do lugar-maternidade. Até mesmo a realidade-avô, que sempre parecia ter acabado de sair do banho, e, quer fosse de madrugada ou após um vôo de **dezesseis** horas era admirável constatar que a realidade-avô continuava idêntica à realidade-avô, mesmo ela permitiu-se uma

p. 67

palavra não-jurídica ao cumprimentar a enfermeira e parabeniza-la pelo sucesso da operação. Tudo ia muito bem e tudo ia tão bem mesmo no interior do lugar-quarto, situado no interior do lugar-maternidade, incluído no interior do lugar-mundo, que ninguém notou que o primeiro sorriso da figura-mãe absolutamente não me convencera. **Eu** fiquei extremamente desconfiado e não fui seduzido pela primeira grande exibição de arcadas da figura-mãe e, desde esse primeiro início, tendo **me** perguntado se era realmente aquilo um sorriso humano, abriu-se entre mim e a totalidade daquela família uma cesura monumental e uma radical oposição, pois **me** pareceu que aquela família, na condição de célula-familiar, encontrava-se ali desde sempre e, desde sempre, todos estavam a postos num eterno presente enquanto **eu**, e apenas **eu**, teria vindo da noite e do assombro, e que **eu**, na condição de recém-chegado e, portanto, inteiramente

reminiscente da sublevação dessa mesma chegada, aportava no interior de uma família que parecia não portar nenhuma marca de chegada nem reminiscência de partida.

Comecei, portanto, a estranhar e a não participar dos rituais daquela família; soube que **eu** havia baixado num lugar equivocado, num lugar infinitamente aguado e diluído, e que deveria existir um outro planeta onde a vida fosse verdadeira e, batendo em retirada na direção contrária, na direção da noite que **me** precedera, tornei-**me** uma espera infinita e tornei-**me** a lenta paciência na dire

p. 68

ção do verdadeiro nascimento. Vale dizer que logo nos primeiros instantes, tendo colocado a cabeça para dentro da maternidade e não tendo podido dependurar-me no sorriso-mãe, pois o sorriso-mãe, enquanto armação sinistra do bem já não guardava nenhuma lembrança de **minha** essência, fui obrigado a desdizer o mundo e a retroceder até a região das antecâmaras. E é preciso assinalar que logo nesse primeiro recuo corri o imenso risco de tornar-**me** um grito eterno e de cair para sempre na direção do nunca, a exemplo de uma grande quantidade de pessoas que conheci e com quem convivi, pessoas que se encontram dependuradas apenas num fiapo de palavra ou no fiapo de alguma esquisitice para não desaparecerem e para não sumirem para sempre, pessoas que são sistematicamente destruídas e aniquiladas pelos funcionários do bem, e os funcionários do bem, quer dependurados na velha caridade cristã, quer dependurados no moderno saber biológico-psiquiátrico, afastam constante e permanentemente qualquer possibilidade de relação humana com a dor humana, pois tanto a caritas cristã enquanto negócio do coisa-deus quanto a medicação psiquiátrica enquanto negócio do programa-científico exorcizam incessantemente o rosto do homem, e se afirmo isso, **eu** o afirmo de boca cheia, pois experimentei em **meu** próprio corpo a posição de ostracismo a que **me** conduziu a boca do consolo e a posição de abandono a que **me** conduziu a mão que medica e sei, na forma de um saber concreto, que a boca do consolo olha apenas para o alto e

p. 69

encontra-se inteiramente mediatizada pelo olho daquele que tudo vê, e o olho daquele que tudo vê gera nos homens apenas atos intencionais e os atos intencionais, precisamente enquanto intencionais, não passam de atos mortos e auto-referentes e, nessa condição, jamais alcançarão o rosto do homem que espera, o mesmo ocorrendo com a mão que medica, pois a mão que medica, ao se refugiar e se proteger no diagnóstico e ao olhar sistematicamente na direção do saber e do diagnóstico, empurra novamente para o limbo o rosto do homem que sofre, tornando

esse mesmo homem cada vez mais só e cada vez mais desesperado. Mas **eu** não pretendo ainda – e este não é o momento adequado – acertar as contas com os homens-vestidos-de-preto e com os homens-trajados-debranco, isso exigiria outra imensa digressão e desvio, um desvio que **eu** estaria, entretanto, bastante capacitado a realizar, pois já estive alocado e já fui inquilino tanto na cela dos primeiros quanto na cela dos segundos, e percebi que elas constituem apenas um prolongamento e um refinamento da mesma cela, um aumento de grau na sutileza decorativa mas que, essencialmente, há uma continuidade inteiramente harmônica entre o representante da entidade-deus e o representante do programa-científico.

Se **eu** não pretendo empreender agora este necessário ajuste de contas, poupando **minha** autobiografia de um constante processo de **scheerazadeização digressiva**, é porque, por hora, só **me** interessa assi

p. 70

nalar que esses dois tipos de carcereiros não têm a menor condição de dialogar e de compreender aqueles que se tornaram um grito eterno, e isso pela simples razão de que eles moram no lugar antípoda e, por morarem no velho sono do lugar antípoda, não estão dispostos ao sacrifício de virarem do avesso e de ponta-cabeça a fim de encontrar a indigência adequada e a pobreza necessária que lhes permitiria uma aproximação com os homens do grito. **Eu** próprio, tendo escapado por um triz de **me** tornar um grito eterno pois, como já disse, logo que adentrei no quarto da maternidade não fiquei convencido com a primeira saudação de **minha** mãe e, não tendo sido atingido por essa recepção, retrocedi em fuga na direção do abismo que **me** precedera, mas – e aqui reside o detalhe essencial – esse retrocesso aconteceu de um modo tal que enquanto **eu** retrócedia, simultaneamente **eu me** agarrava ao fiapo de uma pergunta e essa pergunta, na condição de primeiro estranhamento do mundo, protegeu-**me** do completo sumiço e do inteiro engolfamento pela escuridão, e **eu** pude, portanto, salvar-**me** do grito eterno pois converti-**me**, ao mesmo tempo, não só em grito eterno, mas em pergunta pela essência do mundo e pelo sentido da realidade. Vale dizer que nessa estranha condição de habitante duplo e de animal de fronteira pude transitar e espiar de um lado para outro, e pude perambular incansavelmente pelos lugares antípodas sem jamais conse

p. 71

guir fixar residência quer de um lado quer do outro e, privado tanto da capacidade de engolir o gigantesco teatro do mundo quanto de suportar o engolfamento da morte, tornei-**me** apenas

uma pergunta e essa pergunta enquanto espera e tensão pela vida verdadeira sustentou-me e conduziu-me por todos os lugares e por tudo que fiz até a idade de 34 anos e, até a idade de 34 anos, apesar da aparente heraclitização e da aparente multiplicidade de formas e identidades que assumi, eu fui apenas uma única pergunta ambulante, pergunta endereçada a todos os lugares e a todas as pessoas que encontrei e, desde o primeiro momento, desde o momento inicial quando comecei a sugar e a succionar o peito materno com violência e intensidade crescentes, o que me causou a primeira sabatinização pediátrica, eu já me encontrava inteiramente disposto pela pergunta acerca da essência da terra, e pela pergunta acerca da essência do mundo enquanto população humana e, acossado por um há-alguém-aí? e por um tem-alguém-morando-aí?, fui levado a sugar com força o mamilo materno a fim de deslocar e desalojar a entidade-mãe enquanto estátua, pois apenas desalojando a estátua-beldade-mãe surgiram as condições para o advento da outra mãe, da mãe cuja fagulha trágica, cuja fagulha e caos adormecidos pudessem saudar o milagre da minha chegada. Entretanto, quanto mais eu berrava e succionava, mais a figura-mãe se assustava e mais ela entabulava conversações pediá

p. 72

tricas com outras argamassas e blocos falantes, de tal maneira que eu não tive outra alternativa senão a de recuar para bem longe e, com a parte que restava, dar início à minha carreira de ator e de falsário da identidade.

Tornei-me, portanto, um ator e um simulador de identidades e, quer eu estivesse no lugar-escola jogando uma partida de futebol, quer eu estivesse viajando para alguma cidade com a figura-pai, eu sabia perfeitamente estar simulando tanto o ato de jogar quanto o de viajar e, assim, quando estive na cidade de Brasília de mãos dadas com a figura-pai e ele, exibindo seus conhecimentos decorativos e arquitetônicos apontou para os elementos-vazados, o que constituiu, ainda hoje, uma de suas expressões prediletas, ele mal sabia que seu próprio filho era o elemento verdadeiramente vazado e que aquelas duas palavrinhas, elemento e vazado, eram radicalmente oraculares, pois a criança, na condição de filho, encontrava-se machucada por uma espécie de onisciência divina e, vagando no elemento dessa onisciência, se assistia constante e implacavelmente, antecipando assim em quase 30 anos a totalidade dos lugares arquitetônicos, todos eles assistidos e vigiados por câmeras que nunca piscam e que desconhecem o sono. Porque o grande olho do abismo sempre me vigiou, tornei-me um

elemento vazado e, na condição de elemento vazado, incapaz de erigir qualquer identidade.

Homem e iden

p. 73

tidade se fundam no esquecimento e, assim como um planeta que se soubesse assistido pela proximidade de um buraco negro deixaria de poder persistir no sonho da sua planetidade, assim também o planeta que fui, o planeta-Gombro, fez todas as viagens em estado de dilaceramento contínuo e isso não só na viagem para Brasília, quando pela primeira vez escutei uma palavra-de-destino, mas antes e depois e em todas as viagens, incluída aquela já mencionada, para os EUA, onde **me** dirigi a fim de aperfeiçoar o idioma inglês e aumentar a extensão do **meu** exército de saber e de experiência para obter uma vaga na Escola Politécnica, viagem na qual a máxima recordação, a recordação propriamente encantada e proustiana, recorda uma visita à universidade de Berkeley, onde, extasiado, fiquei observando um homem ruivo de 2 metros de altura com uma camiseta negra onde estava escrito: “Black holes are out of sight”. Esse homem, como percebi, estava rodeado de alunos com cara-de-gênio e esses alunos com cara-de-gênio escutavam piamente o imenso professor com óculos e cabelos einsteinianos de um verdadeiro hipergênio e **eu**, tendo **me** aproximado e tendo-os rodeado por mais de 30 minutos com todos os pelos ouriçados, notei que eles falavam precisamente de supercordas e de buracos negros, e **eu** já era então o sonho secreto de tornar-**me** astrofísico e de poder conversar com o enigma do buraco negro e era nisso que **eu** pensava quando a

p. 74

figura-pai buscou-**me** no aeroporto e ia dirigindo o carro em alta velocidade pela rodovia Anhangüera e **eu**, com o rosto cheio de espinhas, pensava em como **eu** iria tornar-**me** um astrofísico se **eu** era um idiota que não compreendia os caracteres matemáticos e era necessário ser muito inteligente no trato dos caracteres matemáticos para entender o buraco negro. E **eu** pensava nisso e isso **me** trazia uma dor imensa e uma dúvida atroz e **eu** jamais teria descoberto do que **me** falavam essa dor e essa dúvida se o carro da figura pai tivesse capotado e se espatifado no km 76 da rodovia Anhangüera. Vale dizer que se **eu** tivesse morrido no 76 da Anhangüera **eu** teria levado comigo uma dor monstruosa, uma dor jamais desembulhada e, então, nessa hipótese, a opacidade do **meu** rosto adolescente teria desaparecido sem que tivesse podido chegar à luz o testemunho e a narrativa da **minha** passagem. Por isso, essa

autobiografia enquanto heterotanografia não é mais do que o instante da celebração intensa onde abro a caixa preta da **minha** vida inteira a fim de dizer a senha que **me** foi confiada. E foram, portanto, necessárias duas décadas para que **eu** estivesse em condições de desmascarar a astrofísica e suas tentativas de compreender o buraco negro. Os astrofísicos são seres assombrados e maravilhosos que viajam sozinhos pelos estranhos mares do pensamento, mas eles esquecem que não é preciso ir tão longe para investigar o buraco negro, pois o buraco negro está de

p. 75

baixo de **nossos** pés, está aqui, agora, furando **meu** peito com seu vento terrível e, nessa condição, ele constitui a **nossa** máxima intimidade. E justamente agora, quando a ciência atinge os confins do microcosmo e do macrocosmo, justamente agora que ela toca o fim das coisas, descobrindo caos e indeterminação por toda parte, torna-se claro que ela não passava de um elástico incessantemente esticado e tencionado cujo ponto inicial permaneceu invariável sem nunca ter saído do lugar. Justamente agora que ela atinge o seu próprio fim, descobrindo no macrocosmo entidades autodevorantes e no microcosmo aquilo que está aqui e simultaneamente não está aqui, torna-se nítido e evidente que o pedaço elidido do observador, sua “loucura congênita”, reaparece, agora, num terremoto de proporções gigantescas e, ainda que de um lado do telescópio esteja uma galáxia longínqua, do outro estará um pequeno pedaço de corpo humano chamado olho. E é por isso que sempre penso nas terríveis depressões de **Stephen Hawking**, depressões que acompanham sua busca pela equação fundamental que estava dentro da cabeça de Deus; as depressões de **Stephen Hawking** jamais terminarão pois onde há ainda um fiapo de corpo humano não haverá poder algum e nisso ele, **Stephen Hawking**, foi precedido não só pelo maravilhoso **Isaac Newton**, mas já pelos padres da igreja que, ao escreverem imensos tomos teológicos, viam suas crises de fé aumentarem na

p. 76

mesma proporção em que escreviam. Mas esse ainda não é o momento adequado para acertar as contas com o pensamento científico: o pensamento científico é filho da inteligência e a estupidez da inteligência consiste no eterno adiamento da verdade e, por isso, logo que conversamos com o umbigo-do-físico e não com o intelecto-do-físico, percebemos que o intelecto-do-físico é apenas a pequena corda onde ele se dependurou a fim de construir perguntas potencialmente respondíveis e toda essa construção não é mais do que o testemunho

e a reminiscência do instante fatal em que a criança assombrada, a criança no umbigo-do físico, trocou o território aberto do arrebatamento pela proteção da província fechada do intelecto. E esse é propriamente o momento letal em que a criança se extravia na direção da argamassa-mundo, pois a verdade do intelecto enquanto verdade do que se conhece, e do que se calcula, contém uma antiverdade na medida em que a verdade como verdade é um arrebatamento incontrolável.

Mas **eu** ainda não sabia nada disso quando, com o rosto cheio de espinhas, voltava para São Paulo no interior do carro da figura-pai e, enquanto o carro deslizava pela estrada, **eu** olhava **meu** rosto na janela refletora do veículo, e **eu** contorcia esse mesmo rosto e **eu** fazia caretas e apalpava as espinhas e, ainda que **eu** estivesse situado no interior do carro da entidade-pai, era, na verdade, do exterior e de fora do carro que **eu**

p. 77

sentia e via tudo aquilo que estava se passando no interior do carro conduzido pela figura-pai. E mesmo que **eu** deitasse ou fechasse os olhos no interior do carro, era da margem e do canteiro da estrada, ali, onde sempre floresce a ramagem selvagem e de onde olham o mendigo e o cão agonizante, que **eu** persistia perguntando: “e o que é o carro? e para onde vai esse carro? e quem é o menino da espinha contorcendo o rosto? e, sobretudo, qual é o modo da vida no planeta onde o menino é obrigado a contorcer o rosto?” E essas perguntas, na condição de perguntas capitais e de perguntas contínuas, persistiram sempre e o tempo todo, e o tempo todo **eu** prossegui contorcendo o rosto e as palavras em todos os lugares, e em todos os lugares não houve lugar algum e não houve careta alguma que **me** convencesse, nem figura alguma que grudasse no rosto da dor e da pergunta e, ainda que **eu** tenha tentado o tempo todo e o tempo inteiro imitar aqueles que encontrei e dependurar-me nalguma identidade a fim de conquistar cidadania no lado de dentro do mundo, **eu** jamais alcancei cidadania no lado de dentro do mundo e isso durou até a idade de 34 anos, quando, finalmente, na noite do evento, do evento de doze dias atrás, quando, tendo entrado no **meu** quarto e tendo constatado que **meu** quarto era um quarto-estético e um quarto-ápenas-para-ver-e-para-olhar, **eu** destruí, então, esse mesmo quarto, e **eu** o converti num quarto-para-escrever e num quarto onde **eu** pudesse

p. 78

escrever uma verdadeira filosofia da vida, uma filosofia que mostrasse cada palavra e cada conceito na experiência e no gesto que os geraram; então, nessa noite, enquanto noite-ápice do

**meu** acontecer, tendo aberto um furo na parede do **quarto** e tendo visto a estrela pontiaguda dançar no abismo negro da noite, percebi, finalmente, que o caminho do mundo não era separável do caminho da morte, e que o abismo e a casa se pertenciam mutuamente num êxtase contínuo; então, nessa noite, fui visitado pela criança que fui e **eu** compreendi que a criança fascinada que fui manteve-se sempre hirta na abundância do pressentimento e que seu lugar tinha um nome e já não **me** custa dizê-lo: iminência do acontecimento. E, às vezes, quando a tensão do pressentido explodia, o corpo (imensamente solitário, imensamente autístico) era varrido pelo estremecimento. Sim! pois quem teria sido **eu** senão o teorema estranho e maravilhoso que **me** percorreu? Ao atravessar o longo canteiro de relva que dava para a praia, **eu** saltava os cacos brilhantes e punha os pés sobre as pedras escuras. Avistando o mar, compreendia que seria necessário cegar os **meus** olhos a fim de suportar a intensidade do idioma desconhecido. E foi na área concentrada do terrorismo da beleza que erigiu-se o **meu** primeiro rosto.

1999-2000

p. 79

Legenda:

Alteração no texto:	Indica:
Fonte 16	Referências, menções, citações diretas e indiretas, ampliando a significação do texto
<b>Negrito, fonte 14</b>	Pronomes em primeira pessoa -eu, meu, minha, nosso(a), me- (coloca o “eu” em evidência, principalmente nas turbulências e nas possibilidades)
	Numerais (dados fixos, enrijecimento)
	Repetição de termos/ retomada de assuntos (com mudança de perspectiva, ou ampliação da significação)