



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas,
Faculdade de Letras -UFRJ

Ayer, Maurício

Poema como partitura, leitor como *performer*: outro corpo em outro tempo

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 21, núm. 1, 2019, Janeiro-Abril, pp. 75-91

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: 10.1590/1517-106X/2117591

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33059142005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

POEMA COMO PARTITURA, LEITOR COMO PERFORMER: OUTRO CORPO EM OUTRO TEMPO

THE POEM AS A SCORE, THE READER AS PERFORMER:
ANOTHER BODY IN ANOTHER TIME

Maurício Ayer

Universidade de São Paulo

São Paulo, SP – Brasil

ORCID 0000-0002-8814-3377

Resumo

Pode-se pensar o poema como partitura por diferentes perspectivas. Neste artigo, a questão será colocada a partir do corpo – corpo que escreve, corpo que lê, corpo que realiza a partitura. A partitura é um escrito que não é, ainda, a obra, mas a notação que permite a um leitor *performar* a obra, realizá-la num tempo e lugar diferidos em relação ao autor. A partitura existe para permitir que uma obra se realize à distância de seu autor. Se o poema é uma partitura, significa que ele permite ou promove uma dinâmica entre corpos, cuja natureza será preciso compreender e descrever. Descrever essa dinâmica, a estrutura desse processo, é delimitar um campo: afinal, pensar o poema como partitura, de que se trata? E de que modo o corpo se porta neste jogo? A partir de *Corpus* de Jean-Luc Nancy, em diálogo com *Les Mains Négatives*, de Marguerite Duras, procurou-se discutir o problema do corpo implicado na dinâmica da leitura-escrita do poema.

Palavras-chave: Corpo e escrita; Poema como partitura; Leitura-escrita do poema.

Abstract

It is possible to conceive the poem as a score from different perspectives. In this article, the subject will be inquired from the body – body that writes, body that reads, body that performs the score. The score is a writing that is not yet the work, but the notation that allows a reader to perform the work, and to perform it at a deferred time and a different place from the author. The score exists to allow a work to be performed at a distance from its author.

Résumé

On peut considérer le poème comme une partition de différentes perspectives. Dans cet article, la question sera posée à partir du corps – corps qui écrit, corps qui lit, corps qui interprète la partition. La partition est une écriture qui n'est pas encore l'œuvre, mais la notation qui permet à un lecteur d'effectuer le travail, de la réaliser à un moment et à un endroit différés par rapport à l'auteur. La partition existe pour permettre qu'une œuvre soit



If the poem is a score, it means that it allows or promotes a dynamic between bodies, the nature of which must be understood and described. Describing the structure of this process means to circumscribe a field: after all, conceiving the poem as a score, what is it? And how does the body behave in this dynamics? From Jean-Luc Nancy's *Corpus*, in dialogue with Marguerite Duras's *Les Mains Négatives*, we sought to discuss the problem of the body that is implied in the dynamics of the reading-writing of the poem.

Keywords: Body and writing; Poem as a score; Reading-writing of the poem.

réalisée à distance de son auteur. Si le poème est une partition, cela signifie qu'il permet ou favorise une dynamique entre des corps dont la nature doit être comprise et décrite. Décrire cette dynamique, la structure de ce processus, c'est délimiter un champ: après tout, penser au poème comme une partition, c'est quoi? Et comment le corps se porte-t-il dans ce jeu? À partir de *Corpus*, de Jean-Luc Nancy, en dialogue avec *Les Mains Négatives*, de Marguerite Duras, on a essayé de discuter le problème du corps impliqué dans la dynamique de la lecture-écriture du poème.

Mots-clés: Corps et écriture; Poème comme partition; Lecture-écriture du poème.

Pode-se pensar o poema como partitura por diferentes perspectivas. Neste artigo, a questão será colocada a partir do corpo – corpo que escreve, corpo que lê, corpo que realiza a partitura. Se o poema é uma partitura, significa que ele permite ou promove uma dinâmica entre corpos, cuja natureza será preciso compreender e descrever. Descrever essa dinâmica, a estrutura desse processo, é delimitar um campo: afinal, pensar o poema como partitura, de que se trata? E de que modo o corpo se porta neste jogo?

A partitura é um escrito que não é, ainda, a obra, mas a notação que permite a um leitor *performar* a obra, realizá-la num tempo e lugar diferidos em relação ao autor. A partitura existe para permitir que uma obra se realize à distância de seu autor.

Há um suporte fixo que liga, em tempo diferido, dois corpos, com a finalidade de permitir que uma obra aconteça. Se o poema – entendido aqui com Meschonnic (1970), como a obra literária, sem *a priori* formal – se comporta seguindo essa estrutura; se o poema permite que uma obra aconteça em outro tempo e outro lugar pela ação de um leitor, então é possível compreendê-lo como uma partitura. Em que medida seria possível dizer isso? O que isso diz sobre ler,

escrever e o produzir-se da obra? São estas as questões que deverão colocar-nos em movimento.

O corpo excreve

Só há um começo: o corpo. Jean-Luc Nancy (2000) afirma que o corpo é o ser extenso. O ser não tem um corpo, ele é corpo, porque é extensão, ocupa um espaço e pesa. Sendo extenso, o corpo é exposição, seja para mostrar-se, seja para sentir o seu fora. Nas palavras de Nancy: “Toda a questão está aí: um corpo é extensão. Um corpo é exposição. Não é somente que um corpo é exposto, mas um corpo *consiste* em expor-se. Um corpo é ser exposto. E para ser exposto, é preciso ser extenso” (NANCY, 2000, p. 109)¹.

O corpo *consiste* em expor-se. Posso conceituar o sentir, dar-lhe uma formulação por assim dizer *espiritual*, mas o sentir é constitutivo do corpo. Em outro momento, Nancy (2000, p. 31) propõe o (intraduzível) termo “*expeausition*”, em que a sílaba “po” é substituída pela homófona “peau”, que designa “pele” em francês. O corpo é uma extensão exposta, uma pele que atrita e é acariciada, que tateia, é tocada, toca – os sentidos como “especializações” do tato: tocar a luz, tocar as vibrações, tocar a química que se aspira ou que se degusta. Não há corpo sem estética: dar-se à percepção e perceber, dar-se a ver e ver.

O corpo, voltado para o fora, *escreve*, ou, como quer Nancy: *excreve*. Ele marca o fora, se marca no fora. É no seu exercer-se enquanto corpo que o corpo *excreve*. O conceito (*excrit*) remete, também, à excreção, aquilo que o corpo expele ao mundo somente por ser corpo: suas *imundices*. O corpo devora e excreta o mundo, e também *escreve* (*devoração-excrição*), marca o mundo de sua presença, dá a ver seus rastros a outros corpos, mesmo que distantes no tempo e no espaço. É assim que o corpo se *escreve*. “Seja a escrever, não *algo do* corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os

¹ “Tout l’affaire est là: un corps, c’est de l’extension. Un corps, c’est de l’exposition. Non pas seulement qu’un corps est exposé, mais un corps, cela *consiste* à s’exposer. Un corps, c’est être exposé. Et pour être exposé, il faut être étendu”. Todos os trechos citados de Nancy (2000) foram traduzidos pelo autor.

signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo" (NANCY, 2000, p. 12)².

Atentar para que *escrever o corpo* não é significá-lo, representá-lo, indicá-lo. Apenas sendo corpo, o corpo já *escreve, excreve*. De imediato, não se trata de produção de sentido; o sentido é parte do escrito, no que ele é linguagem, mas o corpo e seu rastro não são sentido, não fazem sentido. A dupla articulação faz linguagem, mas não é por meio dela que o corpo se revela. Se há um reenvio no escrito, ele se dá na forma de um anúncio: além há um corpo, aquém há outro.

Mãos negativas: corpo ausente, presente

Gostaria de trazer a este discurso o poema *Les mains négatives* (*As mãos negativas*)³, de Marguerite Duras (1997). Seu assunto é um homem pré-histórico que marca em negativo suas mãos sobre as paredes de pedra de uma gruta, mas na realidade trata-se de um poema sobre o corpo e o escrever. Não há linguagem nas "mãos negativas" – Duras contextualiza o tempo de sua narrativa num momento em que "a palavra ainda não foi inventada" –, logo a fábula criada pela autora permite-nos imaginar o escrever sem o inconveniente dos signos... o *excrever* sem sentido, não porque absurdo, mas apenas porque a dupla articulação não participa do que ele é. De modo que este texto pode ser lido como uma espécie de *mito fundador do escrever*. Atenhamo-nos à fábula de Duras.

Duras procura "reconstituir" o momento em que um rastro teria sido produzido e legado ao encontro de um destinatário, milhares de anos depois. Não é qualquer rastro, mas as mãos gravadas em negativo nas chamadas grutas madalenianas do sul da Europa – Lascaux etc. Duras não se interessou, por exemplo, pelas figuras bovinas,

2 "Soit à écrire, non pas *du* corps, mais *le* corps même. Non pas la corporeité, mais *le* corps. Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore *le* corps" (NANCY, 2000, p. 12).

3 *Les mains négatives* é lido *em off*, na voz de Marguerite Duras, como parte de um curta-metragem com este mesmo título, escrito e dirigido por Duras e lançado em 1979. Posteriormente, o poema foi publicado em livro. Para efeito deste artigo, embora considerações sobre o filme pudesse participar desse mesmo questionamento, achei econômico ater-me apenas ao texto publicado, evitando assim questões periféricas relacionadas ao filme que pouco contribuiriam à discussão aquiposta.

que participam, já, de um jogo de representação – mesmo que com funções mais mágicas/místicas do que estéticas, segundo interpretações correntes. Ela se interessou pela silhueta das mãos. Diz o texto:

Diante do oceano
sob a falésia
sobre a parede de granito
essas mãos
abertas
Azuis
E pretas
Do azul da água
Do preto da noite
O homem veio só à gruta
face ao oceano
Todas as mãos têm o mesmo tamanho
ele estava só
O homem só na gruta olhou
no ruído
no ruído do mar
a imensidão das coisas
E ele gritou
Tu que és nomeada tu que és dotada de identidade
eu te amo⁴

O homem está só a contemplar “a imensidão das coisas”, e grita um grito de amor a um destinatário designado, no feminino, como “tu”. É uma fala paradoxalmente “genérica”. *Genérica*, primei-

⁴ “Devant l’océan / Sous la paroi de granit // ces mains // ouvertes // Bleues / Et noires // Du bleu de l’eau / Du noir de la nuit // L’homme est venu Seul dans la grotte / face à l’océan / Toutes les mains ont la même taille / il était seul // L’homme seul dans la grotte a regardé / dans le bruit / dans le bruit de la mer / l’immensité des choses // Et il a crié // Toi qui es nommée toi qui es douée d’identité / je t’aime”.

ro, por sua indefinição, uma vez que a destinatária do grito, definida como “aquela que é nomeada” e “que é dotada de identidade”, não tem, afinal, nem nome nem identidade. *Genérica*, em segundo lugar, porque o único traço que caracteriza e dá um perfil à destinatária do grito, o que a retira de uma indistinção absoluta, é o seu gênero: feminino, que se opõe ao masculino do “homem” que se pronuncia.

A distinção de gênero não é, aqui, a marca do início da ficção de uma história de amor. É, sim, um retorno ontológico à alteridade. Aquela que é nomeada e dotada de identidade é *outrA*, qualquer uma passível de ser encontrada, de ter sua pele tocada pela minha pele – limites dos corpos, extremos que os expõem a sentir e a ser sentidos. A *outra* é alteridade – não é o mundo, não é um lugar, não é um igual, não é uma personagem de um enredo: é outro corpo, outro ser extenso e exposto, é outra. É *ela*. Neste contexto, não importa o sexo dessa destinatária, pois não é disso que se trata. No feminino, aqui, se designa o além-do-ser constitutivo do ser, como se explicitará em um verso posterior: “Amarei quem quer que ouça que grito”. Ao divisar a *outra*, este corpo que se pronuncia também se situa, existe:

Eu sou aquele que chama
Eu sou aquele que chamava e gritava há trinta mil anos
Eu te amo
Eu grito que vou te amar, eu te amo
Amarei quem quer que ouça que eu grito⁵

Um corpo que grita é um corpo intenso, que vige em plenitude de vida, e seu grito é um grito de amor, se o amor for entendido assim mesmo, como intensidade de vida e exposição ao encontro, possibilidade do encontro: um grito que é ao mesmo tempo o transbordar de uma intensidade incontável, o oposto do sobreviver banal, e ao mesmo tempo um mostrar-se em direção à outra, a outra que também o constitui como corpo. Este corpo vivo, extenso, presente, intenso, *excreve*. Essa marca é o negativo de sua mão, a marca do exato limite de seu corpo, a silhueta precisa de sua ausência.

⁵ “Je suis celui qui appelle / Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans ? Je t'aime // Je crie que je veux t'aimer, je t'aime // J'aimerai quiconque entendra que je crie”.

Sobre a terra vazia sobrarão essas mãos sobre a parede de
granito
face ao barulho do oceano
Insustentável
Ninguém ouvirá mais
Não verá⁶

O poema acrescenta: “30 mil anos [atrás]”; e “a palavra ainda não foi inventada”. A precisão arqueológica da datação não é questão aqui: “30 mil anos” é o hiato que separa o aqui-agora da leitura deste gesto original. As mãos sobre a parede são o que resta deste momento que ninguém ouvirá ou verá (Duras assinala que, como as silhuetas são sempre da mesma mão, supõe-se que o homem estivesse só). O perdurar do rastro das mãos assume assim uma correspondência em relação à intensidade do grito de amor que presidiu sua produção. O encontro produzido, a cada vez, pela ausência das mãos demarcada em limite não é uma metáfora. A silhueta das mãos que encontro hoje com o olhar, o ponto que meu corpo é acariciado neste roçar dos limiares imediatamente após as peles, é ainda o mesmo encontro de corpos ausentes. Quem quer que se coloque ali se entenderá nomeada, dotada de identidade, tocada por um corpo ausente que se dirigiu a ela, ou a outra, a todas que ouçam o grito ausente na imagem das mãos.

Ler esta “fábula” como um mito fundador da escritura é encontrar nela a estrutura do escrever e fazer deste gesto inaugural o ancestral histórico que será atualizado a cada vez, por cada um que escreve, cada corpo que *excreve, ad hoc*.⁷ Não importa qual seja a

6 “Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit / face au fracas de l’océan // Insoutenable // Personne n’entendra plus // Ne verra”.

7 O mito entendido como um evento fundador de uma “realidade” presente a ser revivida ritualmente retoma a definição de Mircea Eliade em *Mito e Realidade* (2006, p. 11) “[...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘príncípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser”. Eliade complementa (p. 12): “[...] o mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado

tecnologia empregada nessa carícia⁸ da alteridade, nesse encontro diferido com outra. Aquele que grita em silêncio pode usar uma caneta, um computador, uma impressora, a indústria gráfica, as estantes das livrarias, a internet, intermediários mais ou menos complexos entre corpos ausentes. O escrito é aquilo que produz o contato entre dois corpos ausentes, imediatamente ausentes no rastro que ambos tocam no seu aqui-agora.

Por essa ausência *imediata* após o rastro (a silhueta da ausência das mãos), o rastro poderia ser pensado como *mediação*. Mas ele não medeia, uma vez que o contato não se dá entre pessoas, mas entre ausências: é o grito dirigido a quem quer que ouça, é o texto acolhido de quem quer que tenha gritado. Fora disso há a ficção, há um corpo simbólico, há biografia do autor, mas o corpo do autor que acolho em mim na leitura não é o autor, sou eu respirando outramente, é alteridade que descubro em mim no encontro com o rastro do outro.

Alteridade: escrevo como quem marca o mundo e dirijo meu “grito de amor” a “quem quer que ouça que eu grito”; leio como quem toca a marca de um corpo ausente que me nomeia e me identifica por um “amor indefinido”. Não há possessão, não há metempsicose – há o acolhimento da alteridade. Escrever, ler, é produzir alteridade em si, *ad hoc*, aqui e agora.

Note-se que não se trata de dar um conteúdo ao gesto. Em larga medida, pelo menos para Duras, o conteúdo de seus poemas (seus escritos, seus filmes, suas falas) é um pretexto para produzir este

pela mortalidade do homem, e assim por diante”. O homem que imprime a ausência de sua mão na parede da caverna é uma realidade, portanto, porque hoje há o escritor, que revive ritualmente esse gesto primordial a cada vez que escreve. A experiência do escrever como um acesso ao sagrado, para Marguerite Duras, é verificável em muitas de suas falas e escritos.

8 Cabe esclarecer que a carícia, aqui, é compreendida conforme a “fenomenologia da volúpia” (“phénoménologie de la volupté”) formulada por Emmanuel Lévinas (1989, p. 82-83): “A carícia é um modo de ser do sujeito, em que o sujeito no contato com um outro vai além desse contato. O contato como sensação faz parte do mundo da luz. Mas o que é acariciado não é, propriamente falando, tocado. Não é o aveludado ou a tepidez dessa mão dada ao contato que é buscado pela carícia. Essa procura da carícia constitui a sua essência pelo fato de que a carícia não sabe o que busca. Esse “não saber”, essa desordem fundamental é dela o essencial. Ela é como um jogo com alguma coisa que se esconde, e um jogo absolutamente sem projeto nem plano, não com o que pode se tornar nosso e nós, mas com alguma coisa outra, sempre outra, sempre inacessível, sempre por vir. A carícia é a espera desse porvir puro, sem conteúdo” (tradução do autor).

encontro entre ausentes. Não se trata de linguagem, de mensagem, de significados. Escrever é “berrar em silêncio”, como quer Duras, é a vibração do corpo vertida em pegada perene.

Para ela, quando “há um livro” ou quando não o há é um fato que “se sabe”, mas que não se pode dizer por quê. Para Duras, o soterramento – pela máscara do significado, da cultura e do símbolo – dos corpos vibrantes, que gritam o amor num gesto anterior à palavra, inibe o surgimento de um *livro*, dando lugar ao símbolo desencarnado, que não *toca* (evidentemente, mas não custa demarcar, sem qualquer alusão a uma “literatura tocante”).

O livro é aquele que tem um autor, e o autor é alguém que, tendo-se exercido na respiração de outros, tendo-se formado na visitação da alteridade, produz a obra, marcando o fora de seu corpo próprio. Corpo que é histórico e singular, assim como é histórico e singular o corpo do autor inventado na leitura no contato com um rastro – histórico e singular.

Sinto-me tentado a recuperar aqui a fórmula da qual Nancy parte para escrever todo o conjunto de seu pensamento sobre o corpo: *Hoc est enim corpus meum*; este aqui é o meu corpo, ou: a escritura como um declara-se presente de um corpo ausente num aqui-agora de outro corpo.

Esta fórmula – *Hoc est enim corpus meum* – diz do encontro com outro corpo, contém uma contrapartida: *Habeas corpus*. Quando acolho o corpo ausente, quando o torno presença em meu corpo, quando danço segundo seu ritmo, respiro sua respiração, é quando este outro corpo me toca e concede-me um corpo. Quando outra toca meu corpo, quando acolho seu grito, ouço “toma meu corpo”. Donde o grito dirigido a quem quer que ouça o grito não é dirigido ao nada, a todos e a ninguém – é dirigido a quem quer que ouça, a cada vez a cada um, cada um que seja um corpo apto a ser tocado e constituído neste tocar.

O corpo está ausente em todo o poema

A respeito da literatura e o corpo, Nancy (2000) coloca: “Poder-se-ia ser tentado a dizer que se, na filosofia, jamais houve cor-

po (mas somente *espírito*), na literatura, ao contrário, haveria apenas corpos (o que se afirmaria também da arte em geral)” (p. 62)⁹. Nancy diz, entretanto, que a literatura (e a arte) apresenta “de três coisas uma”: ou a ficção, que toca, mas permanece um jogo espiritual, pois que o próprio tato é protegido, distanciado, fictício; ou corpos-signos, figuras de corpos engendradas para significar, “inesgotáveis reservas de corpos eles próprios saturados de significação” (p. 62)¹⁰; ou os corpos hipersignificantes da própria produção da literatura “que se oferece em pessoa e em corpo (memórias, fragmentos, autobiografia, teoria)” (p. 62)¹¹. Haveria, então, algo que escapa à própria literatura, o escrever:

Se há outra coisa, um outro corpo da literatura além desse corpo significado/significante, ele não fará signo, nem sentido, e nisso sequer será escrito. Ele será a escritura, se a “escritura” indica *isso que se afasta da significação*, e que, para isso, se *excreve*. A excrição se produz no jogo de um espaçamento in-significante: esse que destaca as palavras de seus sentidos, sempre de novo, e que os abandona à sua extensão. Uma palavra, uma vez que não é absorvida sem sobras em um sentido, permanece essencialmente estendida *entre* as outras palavras, tendendo a tocá-las, sem no entanto encontrá-las: e isso é a linguagem enquanto *corpo* (NANCY, 2000, p. 63)¹².

Voltamos a Duras: escrever é berrar em silêncio, é o grito que subsiste na linguagem e, até, apesar da linguagem. Na linguagem não há o corpo, mas é nela que o corpo está *excrito* como rastro, ela é o rastro que se tateia em meio aos signos. Escrever é, pois, transitar

9 “On pourrait être tenté de dire que si, dans la philosophie, il n'y a jamais eu de corps (autre que *de l'esprit*), dans la littérature, en revanche, il n'y aurait que des corps (ce qu'on affirmerait aussi de l'art en général).”

10 “[...] ou bien, d'inépuisables réserves de corps eux-mêmes saturés de signification”.

11 “[...] ou bien encore, c'est la production même (la création ?) de la littérature qui s'offre en personne et en corps (mémoires, fragments, autobiographie, théorie)”.

12 “S'il y a autre chose, un autre corps de la littérature que ce corps signifié/signifiant, il ne fera ni signe, ni sens, et en cela il ne sera pas même écrit. Il sera l'écriture, si l'«écriture» indique *cela qui s'écarte de la signification*, et qui, pour cela, *s'excrit*. L'exscription se produit dans le jeu d'un espacement in-signifiant: celui qui détache les mots de leur sens, toujours à nouveau, et qui leur abandonne à leur étendu. Un mot, dès qu'il n'est pas absorbé sans reste dans un sens, reste essentiellement étendu *entre* les autres mots, tendu à les toucher, sans les rejoindre pourtant: et cela est le langage en tant que *corps*.”

no limite, ativar a processualidade que existe no texto, em meio e mesmo apesar dos significados/significantes que o escrito mobiliza. A despeito de sua dupla articulação, a processualidade do escrever acontece a cada vez, pois é atividade do corpo – seja na inauguração mítica do poema (autoria), seja em cada ritual de atualização (leitura).

O corpo não se transfere, não se traduz. O corpo *excreve*, marca, mas não se transporta ao outro, não ocupa o outro. O corpo vive a cada vez, de modo que acolher o corpo do outro pela escritura consiste, a bem dizer, em viver o próprio corpo outramente, viver seu corpo como outro corpo em outro tempo em outro lugar. Ler não é um transporte, é uma dança e uma degustação. O escrito que suscita esse acontecimento do corpo, que dá voz e vez de *performer* ao leitor, é uma partitura. O poema é a dança do pensamento, não a marca na página.

Dessa maneira, ainda, o corpo está em limite, em extremitade: ele nos vem do mais longe, o horizonte é sua multidão que vem.

Escrever: tocar na extremitade. Como então tocar no corpo, em vez de significá-lo ou fazê-lo significar? Há a tentação de responder depressa ou que isso é impossível, que o corpo é o ininscriptível, ou que se trata de mimetizar ou desposar o corpo na própria escrita (dançar, sangrar...). [...] Escrever não é significar. Perguntamos: como tocar no corpo? Talvez não seja possível responder a esse “como?” como a uma demanda técnica. Mas o que é preciso dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar* enfim – acontece o tempo todo na escrita (NANCY, 2000, p. 12-3)¹³.

13 “De cette manière, encore, le corps est en limite, en extremité: il nous vient du plus loin, l’horizon est sa multitude qui vient. Écrire: toucher à l’extremité. Comment donc toucher au corps, au lieu de le signifier ou de le faire signifier? On est tenté de répondre à la hâte, ou bien que cela est impossible, que le corps, c’est ininscriptible, ou bien qu’il s’agit de mimer ou d’épouser le corps à même l’écriture (danser, saigner...). [...] Écrire n’est pas signifier. On a demandé: comment toucher au corps? Il n’est peut-être pas possible de répondre à ce ‘comment?’ comme à une demande technique. Mais ce qu’il faut dire, c’est que cela – toucher au corps, toucher le corps, *toucher* enfin – arrive tout le temps dans l’écriture”.

O *exrito* como presença da ausência do corpo, a marca de sua presença ausente, situado na borda do sentido. O corpo clama por sentido, assim como o sentido evoca um corpo.

Em vão se procurará o lugar preciso onde está o corpo no poema-partitura. O corpo está ausente em toda parte. O poema todo é excrição, em qualquer palavra, em qualquer sinal, ali estará a digital do autor. Uma caneta, um computador, uma imprensa, a indústria editorial e gráfica – a tecnologia que medeia entre o corpo que escreve e o corpo que lê é indiferente: há ausência de parte a parte. Escrever é presença, em que um grito silencioso é lançado a um corpo cuja ausência está ali, ao alcance da mão. Ler é presença, em que se busca no escrito uma respiração ausente, como os sulcos de um disco de vinil, para acolher em si essa ausência perene que só existe *ad hoc*, como atualização.

O exercício do expor-se

O escrever é do corpo e o produto do escrever é o poema. Mas o poema não é privilégio de um corpo sobre- ou sub-humano, de um ser elevado ou enfermo. Um poema não é um texto de natureza diferente, especial. A diferença entre poemas é qualitativa e não de essência: é a sua singularidade. Trata-se da poeticidade para Jakobson; da singularidade, do objeto da poética para Meschonnic. A singularidade, seu modo próprio de tocar-me, de mobilizar sentidos, de revelar o sujeito de escritura, de ativar uma rede de referências para mim é o que faz com que eu me interesse pela leitura de um e que outro seja apenas objeto de uso corriqueiro.

O poema é, pois, este ente singular, silencioso, que pode ser ativado no encontro com um corpo que o acolha, que leia e produza sua respiração. E a respiração do poema, seu ritmo, a maneira peculiar pela qual a linguagem se organiza nele, é a sua oralidade, a marca do corpo da escritura.

Henri Meschonnic denomina o rastro do corpo ausente no escrito como *oralidade*. É a respiração, o ritmo, a maneira como se estrutura o ser moveante do poema em sua oscilação de intensidades. É a forma como existe o sujeito de escritura, pelo qual o sentido *se faz tocante* e o tocar *faz sentido*. “Mais precisamente: tocar o corpo

(ou, mais que isso, este ou aquele corpo singular) *com o incorporal* do ‘sentido’. E, em consequência, *tornar o incorporal tocante*, ou fazer do sentido um dispositivo tátil” (NANCY, 2000, p.13)¹⁴.

Escrever é tocar o corpo com o *incorporal* do sentido. O corpo é um imantador, ele ativa possibilidades de sentido que jamais se identificarão com os sentidos manifestos, pois estes apenas tocam sua ausência.

A obra é um modo pelo qual o corpo marca o exterior. Por isso a arte é sempre do corpo. O poeta é alguém que maneja o *expor-se*, faz *deliberadamente* do corpo seu laboratório, seu objeto, sua ferramenta e sua casa. O poeta experimenta os *sentires*, os sentidos, experimenta-se no sentir, apropria-se das suas tecnologias e familiariza-se com os seus possíveis.

O poeta se exerce no *expor-se*, maneja as disposições do corpo, seus modos de se mostrar e de sentir. Como um gravador de mundo, maneja o vasto e complexo buril chamado pele. Desenvolve então toda uma tecnologia da exposição de si, que é aprendida e inventada, aprendida-inventada, incorporada. O poeta é pois um mostrador de corpo, ao mesmo tempo que é um atento observador do mostrar-se de seu próprio corpo.

Pois eu sou meu corpo extenso, ao mesmo tempo que ele me é exterior. Sinto meu próprio corpo, logo, ele também é um *fora* para mim. Se sinto minha pele ao tocar uma mão com a outra, sinto um *fora*. Se sinto o toque de órgãos ditos “internos”, se eu sinto minha língua tocar e ser tocada internamente pelas paredes da boca, se ouço meu estômago roncar ou sinto dor de ouvido, é um *fora* que eu sinto. De modo que eu sou e não sou meu corpo, eu o posso e sou por ele possuído “numa dança diabólica”.

O poeta torna-se, pois, um hábil dançarino tendo como par seu corpo. Sente-se sentir, sente-se mostrar, observa, exercita(-se) (n) o mostrar-se.

Pois o ser acede a si mesmo como *fora*, como corpo. O corpo é sempre voltado ao exterior, toca-se a si mesmo como *fora*.

14 “Plus précisément: toucher le corps (ou plutôt, tel et tel corps singulier) *avec l'incorporel* du «sens». Et par conséquent, de *rendre l'incorporel touchant*, ou de faire du sens une touche.”

Sentir-se sentir é isso, e o poeta é alguém que sente e sente-se sentir, e que se exerce em todas essas camadas do sentir para tornar-se um competente mostrador-sentidor de corpos.

Partitura: o corpo *outramente*

A partitura é um escrito produzido segundo um código que permitirá a outro – situado longe do autor, temporal e espacialmente – produzir a obra, realizá-la. A partitura não é música, não é dança, não é obra, ainda. Mas se a obra é um modo de o corpo mostrar-se, uma *excrição* singular, a partitura é uma tecnologia cujo fim é o de que meu corpo – sua respiração, seu grito –, *in absentia*, possa ser acolhido e inventado por outro corpo, em outro tempo e outro lugar.

A partitura musical (ou cênica) consiste, pois, em relevante medida, de uma prescrição ao corpo do outro, as ordens necessárias para que o corpo do outro execute o mover singular que é a obra, para que a realize e a torne um fenômeno sensível – para que lhe dê corpo. O “intérprete” não *interpreta* a partitura, ele a *realiza*. Receber o outro nada tem de sobrenatural ou religioso, nada tem de transcidente, não se trata de “encarnar” personagem. Receber o outro participa da própria estrutura do ato que se produz por intermédio de uma partitura.

Cristina Ortiz tocando Fryderyk Chopin é Ortiz e é Chopin; será tanto mais Chopin quanto mais for Ortiz, tanto mais “verdadeira” sua “interpretação”. Chopin grafou com precisão o mover do corpo – mãos, pés (nos pedais), ouvidos – em sua partitura, mas só poderá surgir como Chopin no momento em que Ortiz reinventar seu corpo a mover-se como o corpo que encontra na partitura de Chopin, que podemos, a título de economia, denominar como o corpo de Chopin (desde que não se o entenda como o corpo físico de Chopin: é um corpo de escritura). Acrescente-se um dado: é Chopin, é Ortiz e é eu que ouço.

Acolher em si o corpo do outro não é mediunidade, mas dança. É deixar-se acariciar pelo mover do outro, cujo mover – ritmo, respiração – assumo como meu. Um compositor mostra-se – expõe seu corpo – por intermédio de um (ou vários) intérprete(s). De ma-

neira similar, o dramaturgo só verá viver sua obra por intermédio um (ou vários) ator(es).

A partitura tem também outra característica: é ato deliberado, é uma tecnologia com uma finalidade. Por vontade ou por acaso, corpo *excreve*; mas a partitura é um tipo especial de escrito, pois é produto de um ato movido por um querer e um objetivo. É um escrito que permite que um vista os moveres de um outro, a quem se pode chamar, por convenção, de “o autor”.

Esta tecnologia, a partitura, demonstra não propriamente um controle do corpo, mas um manejo, uma competência no exercício do mostrar-se, que é empregada ao notar a partitura. Competência de parte a parte, aliás, pois não há sujeito da escritura sem um leitor que lhe dê existência. O sujeito da escritura tem o tamanho, a complexidade, a sutileza que o leitor for capaz de lhe dar. Há uma competência no manejo de uma tecnologia do corpo, tecnologia da qual o leitor procurará apropriar-se para acolher em si as várias possibilidades de uma partitura e produzir, em si e para si, a obra tão *fielmente* quanto possível.

A *fidelidade* na leitura da partitura, na sua realização, revela-se como um pacto, uma profissão de fé, um voto de alteridade. É uma forma, provisória e intensa, de *heteronomia consentida*. Não há projeção de um outro ideal, mas o experimentar ser a si mesmo como um outro, movendo-se de um modo singular. Experimento de heteronomia (*Hoc est enim corpus meum*) que é constitutivo de um processo de autonomia (*Habeas corpus*).

Partitura verbal

Não há diferença estrutural quando o campo do poema é a literatura, em vez da música ou da dança. Ler um livro é escrevê-lo, acolher o outro em si: leio, logo produzo a rítmica de outro em mim, disponho-me e proponho-me a realizar, *ad hoc*, os seus efeitos. De modo que tanto escrever como ler são exercícios do corpo.

O poema como partitura é o convite para que o texto se produza no outro, por outro; se leio, aceito respirar como outro, como não respiraria se não fosse pelo acolhimento de uma oralidade que a

princípio não é minha – mas que não existe a não ser em meu corpo, por meio de meu corpo.

A partitura explicita o papel cocriador do leitor. Ler o poema como partitura é, por um lado, encontrá-lo tal como ele se expõe, em sua positividade imediata. Em sua literalidade tautológica. Mesmo um enunciado cujo conteúdo é uma negativa é algo que se positiva enquanto corpo que se estende no mundo. Mesmo a mentira é formulada em um corpo de palavras que, este, não mente a si próprio.

Por essa razão, a partitura é literal e tautológica. Ela “diz” exatamente a si mesma e não existe para “transmitir uma mensagem”, para portar um significado ou mensagem, mas para tornar possível que aquilo que se pronunciou uma vez seja pronunciado novamente, em outro tempo e outro lugar, por um outro corpo, de um modo próprio. Por outro lado, não se trata de pensar apenas nos “sons” das palavras, de ouvir – e repetir – os fonemas, muito embora a materialidade sonora também participe da positividade do escrito. Trata-se, outrossim, de produzir o texto em sua materialidade sonora e em todos os demais aspectos que lhe são constitutivos, realizá-lo em seus ritmos, em suas intensidades oscilantes.

Entretanto, se o aspecto prescritivo é constitutivo da partitura musical ou cênica, a partitura literária é duvidosa nesse aspecto. É prescritiva naquilo que ela é literal e tautológica. Mas o mover-se que ela propõe é elástico, pois imaginário. Dizer “casa” é, também, dizer literalmente “casa”; mas não existe *a casa*, e sim cada casa imaginada ou imaginável, a cada momento. Diferente de um dó central fortíssimo com duração de semicolcheia em um andamento de colcheia a 120, a ser tocado ao piano.

Paradoxo: o trânsito no limite do sentido se dá nas próprias marcas da linguagem. Não há um lugar entre ou fora das palavras onde procurar o corpo ausente, é em toda a extensão do corpo do texto que o corpo – *non-sense*, não-sentido, não-conceito – está ausente.

Exercício ontológico do corpo

Escritor e leitor, ambos são poetas. Ambos vivem o exercício ontológico do corpo, o exercício do sentir e dar a sentir. A escritura é a carícia.

A partitura como paradigma estabelece um enquadramento de tempos. Tempo da escrita, tempo da leitura, ambos contêm a presença de tempos ausentes, indefinidamente anterior ou posterior. Quem escreve projeta-se num corpo ausente que o acolherá e lhe dará corpo em outro tempo e lugar; quem lê projeta um gesto de autoria, uma respiração que tratará de atualizar, de dar corpo em seu corpo.

Assim, a partitura é um meio para uma coparticipação na *excrição*; a *excrição* é intransferível, pode ser marca imediata do corpo, mas ela pode ser reinventada, de maneira que o leitor, ao acolher em si o corpo do outro, participa da *excrição* do outro e dela se apropria na produção de sua *excrição* própria.

Ler é ser, da maneira mais intensa possível, eu mesmo, outramente. É liberdade: começar desobrigando-se de ser si mesmo, ao menos momentaneamente, e neste exercício desvelar mais de suas próprias possibilidades de ser.

Referências bibliográficas

- DURAS, M. *Les Mains Négatives*. In: _____. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, “Quarto”, 1997.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, série Debates 2006.
- LÉVINAS, E. *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, Collection Quadrige, 1989.
- MESCHONNIC, H. *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard, 1970.
- NANCY, J. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000.

Maurício Ayer. Professor de Literatura Francesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Doutor em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês (Departamento de Letras Modernas-USP). Temas de pesquisa são: a obra de Marguerite Duras, as relações entre literatura e música e, atualmente, estuda a presença da cachaça na literatura brasileira. Este artigo foi produzido como resultado de pesquisa de pós-doutorado realizado com bolsa PNPD/Capes. E-mail: mauayer@gmail.com.

Recebido em: 15/09/2018

Aceito em: 20/12/2018