



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS (PPGPC)

VALÉRIA ALVES CORREIA TAVARES

**A performance da subjetividade lírica na poesia de Edival
Lourenço**

GOIÂNIA
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS

DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Valéria Alves Correia Tavares

3. Título do trabalho

A performance da subjetividade lírica na poesia de Edival Lourenço

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Usuário Externo**, em 06/07/2021, às 12:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **VALERIA ALVES CORREIA TAVARES, Discente**, em 06/07/2021, às 19:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2190833** e o código CRC **94BFDD71**.

VALÉRIA ALVES CORREIA TAVARES

A performance da subjetividade lírica na poesia de Edival Lourenço

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutor em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais
Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas das Performances.

Orientadora: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

**GOIÂNIA-GO
2021**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Tavares, Valéria Alves Correia

A performance da subjetividade lírica na poesia de Edival Lourenço [manuscrito] / Valéria Alves Correia Tavares. - 2021.

CLIX, 159 f.

Orientador: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

1. Performance Poética. 2. Corporeidade. 3. Estética da Recepção. 4. Edival Lourenço. 5. Interação Leitor-Obra. I. Camargo, Goiandira de Fátima Ortiz de, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 03 da sessão de Defesa de Tese de Valéria Alves Correia Tavares que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos cinco dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte um, a partir das quatorze horas, através de web conferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "A performance da subjetividade lírica na poesia de Edival Lourenço". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Nismária Alves David (UEG), membro titular externo; Professor Doutor Divino José Pinto (PUC GO), membro titular externo; Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (UFG), membro titular externo; Professor Doutor Daniel Christino (UFG), membro titular interno; cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Usuário Externo**, em 16/08/2021, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jamesson Buarque De Souza, Professor do Magistério Superior**, em 16/08/2021, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Christino, Professor do Magistério Superior**, em 16/08/2021, às 14:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 16/08/2021, às 14:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nismária Alves David, Usuário Externo**, em 16/08/2021, às 20:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2280161** e o código CRC **503CFF23**.

Ao meu amado pai, Ciro Correia de Souza (*in memoriam*), MEU eterno Doutor Honoris Causa. Consequimos, meu pai, terminei nosso doutorado!

AGRADECIMENTOS

À vida! Sou grata pela chance que ela me dá diariamente para ser feliz e proporcionar felicidade àqueles que amo. Minha fé é sinônimo de felicidade!

Mais uma vez, como também aconteceu na minha dissertação de mestrado, agradeço, dedico e compartilho este passo importante em minha vida, pessoal e profissional, ao Marcus Antonius, meu esposo e companheiro sempre. Este amável agradecimento é pelo permanente incentivo e preocupação com que sempre esteve ao meu lado durante todo o curso.

Dedico ainda aos nossos filhos, Augusto e Pedro, a quem retirei muita atenção, paciência e acompanhamento durante os últimos quatro anos. Saibam que vocês são presentes de Deus enviados para completar minha vida, a existência de vocês é a razão de minha perseverança. Agradeço a preocupação constante do Augusto, manifesta por intermédio de perguntas e afirmações repletas de afeto: “Está conseguindo, mamãe? Está tudo bem? Falta muito? Tenho certeza que irá conseguir! Está acabando, mamãe!” Muito obrigada, meu amado primogênito, sua aura é mais que uma cobertura brilhante, ela é preciosa. Aos três homens que divido minha vida, companheiros e cúmplices de meus sonhos: obrigada pela compreensão intensa e sincera. Gratidão pela solidariedade diante dos obstáculos encontrados, pelo carinho diário, pelo socorro nos momentos mais difíceis deste percurso e pela paciência com meus horários. Prometo repor todo o tempo retirado de vocês! Amo vocês! Esse título é nosso!

À minha amada família, pelo constante suporte e apoio de sempre em meus estudos. Ao meu pai, Ciro (tenho certeza que se estivesse aqui a festa seria muito maior e plena). E à minha mãe, Maria do Carmo, porque seu reconhecimento sempre motivou o mergulho com afinco em tudo que faço, todavia, nos últimos meses, sua presença, força e apoio foram fundamentalmente importantes para chegar à reta final. Pelo justo exemplo de vida, por me incentivarem sempre, por me ensinarem a seguir em frente com honestidade e determinação, por me motivarem a olhar para meus sonhos e por proporcionar meu aprendizado durante toda minha vida.

Às minhas irmãs, Fernanda e Valdinanda, obrigada pela motivação constante desde o mestrado, mesmo distantes fisicamente, sou grata pela amizade, pelas conversas, pela paciência da escuta quando desabafava e dividia minhas dificuldades e angústias de aprendiz. Vocês são parte dos meus sonhos e das minhas conquistas, crescemos planejando e sonhando juntas.

À minha orientadora, Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, todo meu reconhecimento e gratidão pelo acompanhamento em todas as fases deste trabalho, pela atenção aos detalhes, pelas leituras criteriosas, correções, solicitações, recomendações e sugestões de reparo ao longo do processo de orientação desta tese. Agradeço pela presença competente, segura e estimulante. Também pela amabilidade e competência com que conduziu cada etapa e pelo auxílio nos momentos em que mais precisei de seus profundos e perspicazes conhecimentos. Não é por demais elogioso dizer que eu não teria conseguido sem seu apoio, imagino como se esforçou para me ajudar. Jamais esquecerei, registro aqui a minha eterna gratidão.

Ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, pela oportunidade de realização deste doutorado, pelas condições de pesquisa e por todo apoio concedido.

Ao corpo docente do Programa, pela contribuição em minha aprendizagem. Cada um de vocês é peça fundamental para a conclusão deste curso.

À Secretária do PPGPC, Ana Maria C. S. Magalhães, pela eficiência e solicitude.

Aos professores Dr. Jamesson Buarque de Souza e Dr. Daniel Christino, pela leitura, pelas contribuições e considerações feitas por ocasião do Exame de Qualificação.

Agradeço aos professores que aceitaram fazer parte desta banca, Dr. Daniel Christino, Dr. Divino José Pinto (sempre grata por fazer parte da história de minha formação acadêmica, o destino tem se encarregado de nos fazer encontrar, isso é sempre muito bom, meu querido mestre), Dr. Jamesson Buarque de Souza e Dra. Nismária Alves

David. Ressalto meus agradecimentos pela generosidade na leitura e partilha do pensamento aqui posto.

A todos aqueles – sobrinhas, tios/as, primas/os, afilhadas/os, cunhados/a, amigas/os, colegas do doutorado – que fizeram parte desse momento especial e de crescimento na minha vida intelectual, particular e profissional, agradeço pela confiança, compreensão e apoio nas situações em que apenas uma conversa ou escuta foi o bastante para me motivar.

Ao amigo Vinicius Alves de Souza, eterna gratidão pelas leituras críticas e interpretativas. Pela amizade, por me ouvir, por se doar, pelas invenções, por acreditar e torcer para tudo dar certo. Você é incrível!

À querida “tia Selma” por embarcar comigo em uma aventura inesquecível. Ir à Roma em sua companhia foi prazeroso. Obrigada por aceitar meu convite e por assistir minha performance no IV Congresso de Cultura Visual – Pontificia Università della Santa Croce – Roma/Itália. Ter alguém comigo no momento dessa experiência incrível foi muito importante.

Aos meus sogros, Sr. Antônio e D. Ilda, por todo incentivo e apoio desde o mestrado. Ao Sr. Antônio, por me abrir as portas de sua biblioteca e pela leitura crítica e colaborativa do meu texto. Seu olhar atento, preciso e gramatical muito contribuiu na reta final. Saiba que é um exemplo para mim. Seu conhecimento, seu vasto e rico repertório sociocultural são motivadores para mim, desde a época da graduação. Tenho orgulho de ser sua nora e me sinto honrada por ter sido sua aluna.

Ao poeta Edival Lourenço, pela abertura e generosidade com que recebeu a proposta desta tese, da mesma forma que o fez com minha dissertação de mestrado. Por me presentear com o volume *Poesia reunida*, obra corpus desta tese, será um exemplar que estará em um lugar especial e de fácil acesso na minha biblioteca e por ter concedido as valiosas entrevistas que embasam parte das análises.

À colega e corretora Sarah Suzane Bertolli, pela leitura crítica desde o primeiro capítulo, pela revisão textual, pelas sugestões e ideias para coesão, como também para apresentação de conceitos.

À Secretaria de Estado da Educação de Goiás, pela Licença de Aprimoramento concedida. Foi de fundamental importância para o desenvolvimento deste trabalho, bem como para a conclusão das exigências do curso.

Mas a caça dialética é uma caça mágica. Na floresta encantada da Linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevistos, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas – mas o visitante que se afana em perseguir a ‘verdade’, em seguir uma via única e contínua, onde cada elemento é o único que deve tomar para não perder a pista nem anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão sua própria sombra. Gigantesca, às vezes; mas sempre sombra.

(Paul Valéry)

RESUMO

A tese *A performance da subjetividade lírica na poesia de Edival Lourenço* apresenta perspectivas e análises sobre experiências performativas vistas pela ótica da obra poética do escritor goiano Edival Lourenço. Destacando-se no cenário literário regional e brasileiro, o autor é reconhecido pela sua produção que abrange jornalismo, prosa e poesia. A obra *Poesia Reunida* (2014), corpus desta pesquisa, foi analisada na perspectiva dos elementos textuais que indicam a performance subjacente ao poema e como esses elementos possibilitam o ato performativo do sujeito lírico. Também foi possível investigar a poesia do autor goiano a partir do recorte da subjetividade lírica manifesta em seus poemas, em uma abordagem com vistas à performance do leitor. Sendo assim, a obra escolhida para ser o corpus desta pesquisa ofereceu elementos que, postos em análise, indicam a viabilidade performática do poema lourenciano e a maneira como tais elementos poderiam interferir na recepção subjetiva do leitor. Além disso, identificamos como a performance adotada no poema de Lourenço, por meio da abordagem crítica utilizada como arcabouço, possivelmente nos leva à percepção da consciência desse poeta, que se percebe indicando esses elementos textuais e consegue demonstrar ao leitor a exteriorização de sua linguagem. Para reflexões sobre a poética de Lourenço e sua vocação performática, fundamentamos este estudo na Estética da Recepção, um ramo de estudo da Teoria Literária que busca compreender o papel e a funcionalidade do leitor como agente ativo e partícipe do processo de leitura. Em tal viés, enfatizam-se os postulados teóricos de Paul Zumthor (1993, 2005, 2010, 2014), Wolfgang Iser (1979, 1999), Hans Robert Jauss (1979, 1994), Umberto Eco (2002, 2015), Richard Bauman (2006, 2009) e Richard Schechner (1985, 2011a, 2011b), dentre outros pesquisadores.

Palavras-chave: Performance Poética; Corporeidade; Estética da Recepção; Subjetividade Lírica; Edival Lourenço; Interação Leitor-Obra.

ABSTRACT

The thesis *Performance of lyrical subjectivity in the poetry of Edival Lourenço* introduces perspectives and analyses on performance experiences from the point of view of the poetic work of Edival Lourenço, a writer from the state of Goiás. Standing out in both the regional and national literary scene, the author is recognized for his production ranging journalism, prose and poetry. The work *Poesia Reunida* (2014), corpus of this research, is here analyzed in the scope of textual elements that indicate the underlying performance in the poem and how these elements allow the performance act of the lyrical subject. The investigation also encompassed the author's poetry in the scope of the lyrical subjectivity expressed in this poems based on an approach focused on reader's performance. Therefore, the work chosen to be the corpus of this research provided elements that, under analysis, indicate the performance viability of Lourenço's poetry and how such elements could interfere on reader's subjective reception. Furthermore, based on a critical approach, it is identified how the performance adopted in Lourenço's poem possibly guide us through the poet's perception of awareness, who finds himself pointing to these textual elements and manages to show the reader the manifestation of his language. Our reflections on Lourenço's poetry and performance talent are grounded on the study of Reception Aesthetics, a branch of Literary Theory that seeks to understand the role and function of the reader as an active participant in the reading process. Such approach highlights the theoretical postulates of Paul Zumthor (1993, 2005, 2010, 2014), Wolfgang Iser (1979, 1999), Hans Robert Jauss (1979, 1994), Umberto Eco (2002, 2015), Richard Bauman (2006, 2009), and Richard Schechner (1985, 2011a, 2011b), among other scholars.

Keywords: Poetic Performance; Corporeality; Reception Aesthetics; Lyrical Subjectivity; Edival Lourenço; Reader-book Interaction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. APRESENTAÇÃO DA POESIA DE EDIVAL LOURENÇO NO CONTEXTO GOIANO E NACIONAL	20
1.1 O prosador-poeta e seu percurso na literatura goiana	21
1.2 Edival Lourenço e sua trajetória no cenário da literatura goiana	31
1.3 Edival Lourenço e sua trajetória no cenário da poesia nacional	46
2 UM CONCEITO DE PERFORMANCE POÉTICA E A PERFORMANCE DO LEITOR NA LEITURA DE POESIA	60
2.1 O conceito de performance	61
2.2 Um conceito de performance pautado nos estudos de Paul Zumthor	67
2.3 O leitor	71
2.4 A performance do leitor indicada pela leitura da poesia	85
3 PERFORMANCE POÉTICA: INTERAÇÕES LEITOR E OBRA	102
3.1 Poesia e leitor: da estética da recepção e do texto poético	103
3.2 A voz como veículo de enunciação da performance poética	118
3.3 Leitor, corpo, performance: convergências	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	148
REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES	154

INTRODUÇÃO

A poesia, assim como outras linguagens estéticas, tem acompanhado a Humanidade no transcorrer de toda sua historicidade. Ela encanta, assombra, alegra e sem dúvida alguma se configura como um canal comunicativo e um ato intelectual ao mesmo tempo. Em um excerto que introduz o capítulo *Performance e recepção*, Paul Zumthor (2014, p. 45) afirma que “a ‘poesia’ repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem”. Considerando a poesia como uma “arte da linguagem humana” (ZUMTHOR, 2014, p. 12) e como um ritual que abarca a concepção de reconhecimento, o teórico caracteriza o termo poético em analogia ao campo do literário. Tal ritualização responsabiliza o papel performativo da poesia e, ainda, favorece uma harmonia entre poesia e performance.

Equiparando e distinguindo poesia, linguagem e performance, este pesquisador suíço menciona essa relação como algo que se compreende por recepção, vocábulo que intitula um método, uma vivência que “se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes” (ZUMTHOR, 2014, p. 50). Nestas vias, a performance se manifesta enquanto um ato comunicativo, evidenciado num tempo presente, com a cooperação ativa dos agentes envolvidos no processo. A performance poética, neste caso, evidencia um empenho fundamental de autonomia da linguagem, o qual permitirá ao leitor entender a performance como “um momento da recepção: o momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (2014, p. 50).

Isto posto, consideramos as teorias zumthorianas para este estudo, visto que descortinam a vivência de uma performance durante a leitura de um texto, mesmo que seja silenciosa. O leitor, segundo ele, se constitui da confluência entre ouvinte e intérprete, individualizados durante a comunicação e recepção da mensagem. Dessa maneira, num primeiro momento iremos definir o objeto de estudo que em perspectiva se trata de promover considerações e teorizações construídas, objetivando situar a obra poética de Edival Lourenço como passível de ser representada por vias de performances poéticas.

O tema central que atravessa os três capítulos que compõem a presente tese diz respeito à performance poética enquanto forma de dispor a poesia “em cena” e

com isso construir relações/interações entre o texto performativo e o leitor, diferentes das que são processadas por meio do binômio texto escrito/leitor. Cabe salientar que a expressão utilizada entre aspas, “em cena”, busca conjugar a performance em si, tendo em vista que Zumthor (2014) atesta que a poesia manifestada por intermédio da performance coloca em ação variados elementos discursivos, os quais refletem o poema de maneira mais significativa e representativa em detrimento da palavra escrita, impressa.

Em tal propósito, a obra poética de Lourenço será posta em evidência como objeto de estudo, cujas interpretações, teorizações e considerações irão desvelar o que se pode observar na obra do autor, tendo como objetivo focal propor, por meio de interpretações, caminhos representativos de sua poética nos moldes da performance. Levaremos em consideração que investigar a poesia do autor goiano, a partir do recorte da subjetividade lírica manifesta em seus poemas, permitirá analisar a perspectiva dos elementos textuais que indicam a performance oral subjacente ao poema e como esses elementos possibilitam o ato performativo do eu lírico, num trabalho de exposição da subjetividade lírica que indicará o desempenho emissivo e enunciativo do leitor.

Deste modo, a obra *Poesia Reunida*¹ de Lourenço (2014) oferecerá tais elementos textuais, colocando em evidência a ideia de performance, posto que a hipótese levantada para a pesquisa buscou observar como esses elementos interferem na recepção subjetiva do leitor para fazer a performance do poema se efetivar, por meio da heterogeneidade performática mencionada por Zumthor (2014).

Sob tal prisma de investigação é que observamos a performance poética e interações mais dinâmicas entre o texto e o leitor, ao analisarmos a obra poética de Lourenço, escritor goiano, que além de romancista é também poeta, contista, cronista e prosador. Um recorte da obra deste poeta é objeto de análise, como será demonstrado ao longo dos três capítulos que compõem a presente tese. Os poemas escolhidos oferecem uma gama de possibilidades interpretativas no que concerne à performance em si. Assim sendo, daremos a evidência dos textos líricos do autor, os quais permitem tecer reflexões à luz da Teoria Literária, perante também outros

¹ O volume *Poesia Reunida*, como sugere o crítico Carlos Augusto Silva, “acerta no título, porque não é poesia completa, na medida em que o autor é consistente e pródigo em produção; e acerta na qualidade e organização de sua safra poética, já que, *in finis res*, ou começando pelo fim, podemos ver a trajetória da sua evolução poética”. Disponível em: <https://www.revistabula.com/4212-poesia-reunida-de-edival-lourenco-a-trajetoria-de-um-poeta/>. Acesso em: 06 jun. 2021.

campos interdisciplinares, como Antropologia e Linguística, trazendo em si a potencialidade de colocar a poesia de Lourenço em cena.

Neste estudo, buscamos, portanto, uma compreensão da poética lourenciana² e a maneira como o poema se performatiza a cada leitura, ou seja, há mudança dos movimentos, possibilitando o que Zumthor (1993, p. 219) menciona ser uma “situação transitória e única”. Consideramos, como centro do processo, a captação da performance como posicionamento performativo, um estímulo em despertar o interesse e a atenção do leitor, interagindo com a imaginação, a expressão de ideias, a criatividade e a interação no processo de construção do conhecimento.

Por meio da leitura, de modo a desvendar a performance utilizada pelo autor, buscamos compreender sua produção e promoção da desestabilização do leitor diante da relação entre a interpretação da composição artística e do eu lírico presente nos versos do autor, por meio da ação performática que constituirá a obra do artista.

Interessou-nos, além da temática, o cuidado com a linguagem, característica presente na escrita do autor em questão. Lourenço se mostra criterioso, seletivo e hábil com o trabalho da linguagem, uma atitude que o possibilita alicerçar sua criação poética e nos faz retomar a teoria de Michael Hamburger (2007), que confere à poesia a função comunicacional, uma vez que ela viabiliza tanto a arte quanto o sujeito, tanto a imaginação quanto a “unidade da experiência interior” (HAMBURGER, 2007, p. 86), visto que conforme observa esse teórico:

A poesia lírica, por sua própria natureza, sempre esteve menos preocupada com o tempo contínuo, histórico ou épico, com *cronos*, do que com *kairós* e o que Joyce chamava de epifanias, momentos em que a experiência ou a visão se concentram e cristalizam (HAMBURGER, 2007, p. 86, grifos do autor).

Perante tal defesa, entendemos que a poesia lírica depende mais da “unidade da experiência interior” do que da sucessão de fatos construídos na narrativa, seja em prosa ou verso. A citação retoma a ideia de que o tempo poético não seja lógico nem cronometrável, pois o desejo do eu lírico é instaurar a beleza dos versos e seus efeitos tomando trilhas e caminhos mais vastos e largos. Uma forma de declarar que o instante é momentâneo.

² Este adjetivo sempre fará menção à obra de Edival Lourenço.

Para firmar a beleza do poema, de modo que não se desfaça com ele, a subjetividade lírica procura legitimá-la e fixá-la, por meio de uma ação que exige do leitor a diferenciação das possíveis experiências a serem partilhadas em um processo de intelecção. No contexto da contemporaneidade, esse contorno envolve a desestabilização do leitor. Tal situação coloca-o a pensar e refletir evidentemente que a poesia sempre esteve relacionada intrinsecamente à utilização de uma estrutura textual que relaciona sons e oralidade para a construção de imagens, por intermédio da discursividade que está para além dos domínios da escrita.

Ao longo de sua historicidade, a poesia como elemento literário esteticamente constituído e que passou por várias transformações, tem grande importância e representatividade, estando com isso presente na formação do mundo ocidental. Dentre os fatores que incorporam essas transfigurações, a performance poética se categoriza como uma nova forma de se fazer poesia, contando com a oralidade e a especialidade de quem a representa.

A partir das noções filosóficas de Paul Zumthor, assimilando o deslocamento do corpo, por meio da poesia, iremos considerar a experiência estética no decurso da performance poética. No sentido de tal arcabouço, o corpo difundido de maneira imprecisa e inesperada, onde as palavras e os gestos evidenciam as expressões do poeta, abarcará uma inter-relação sensibilizada entre o autor, o leitor, a obra e o mundo. Neste lugar, a performance poética confere uma ligação de corpos. Além disso, uma expansão existencial encadeará um movimento sensível para essa interação carregada de significados e perspectivas, sendo restaurados a cada nova vivência do poeta e do leitor.

O enfoque desta tese se fundamenta nas seguintes perguntas: como se manifesta nos poemas de Lourenço a performance da subjetividade lírica e como, tanto no plano formal quanto contextual, ela indicia e/ou fornece elementos para uma performance oral dos poemas? Como a reflexão a respeito do fazer poético produz a atualização do leitor na presentificação da performance?

De modo geral, a contribuição desta pesquisa fundamenta-se na articulação dos referidos questionamentos com duas fases da comunicação poética: a da criação e a da recepção. Tendo em vista esse eixo condutor para subsidiar e encorpar as análises e, de forma implicada ao tema principal, serão apresentadas

abordagens de aspectos estruturais e contextuais do poema, tais como: composição do verso, especificidade da linguagem poética e elementos sociais e culturais.

Em virtude de tal propósito, fundamentamos teoricamente esta tese nas pesquisas de Umberto Eco (2002, 2015), sobretudo no que concerne às análises envoltas no leitor e na recepção; Paul Zumthor (1993, 2005, 2010, 2014), quanto à abordagem da leitura, da performance e de poéticas orais; Dominique Combe (2009-2010), Georg W. F. Hegel (1993) e Michel Collot (2013) quanto às pesquisas sobre subjetividade lírica.

Também nos amparamos em Alfonso Berardinelli (2007) e Michael Hamburger (2007), cujas abordagens da poesia moderna e contemporânea nos interessam, sobretudo no que se referem aos pressupostos da Estética da Recepção, visto que analisamos a interação entre o leitor e o texto. Serão colocadas em discussão teorias de Hans Robert Jauss (1979, 1994) e Wolfgang Iser (1979, 1999); e também nos embasaremos em pressupostos de Richard Bauman (2006, 2009) e Richard Schechner (1985, 2011a, 2011b) para sondar produções teóricas que abordem linguagem e performance e, hipoteticamente, apontem para a poética enquanto abordagem crítica que suscite reflexão. Ainda quanto aos fundamentos teóricos, para tratar da poesia produzida em Goiás, partiremos dos estudos de Gilberto Mendonça Teles (1964, 1983, 1995) e de outros pesquisadores.

No primeiro capítulo, intitulado “Apresentação da poesia de Edival Lourenço no contexto goiano e brasileiro”, trouxemos um panorama do percurso do autor, de modo a discutir sua trajetória literária em Goiás e no Brasil. Apresentamos, ainda, possíveis semelhanças e diferenças entre o autor de prosa e o poeta, com objetivo de posicioná-lo no cenário literário goiano e brasileiro.

Para se estabelecer uma relação sob a égide da valorização representativa do mundo agrário, consideramos pressupostos que apresentam saudosismo, rememoram a vida no campo, o bucolismo e ainda alimentam ações cotidianas vividas, além de representações memoriais, breves diálogos entre a obra de Lourenço e outros poetas. Os poemas serão analisados perante a importância da poesia como canal de expressividade, tendo em vista a interação advinda da tríade escritor/obra/leitor. Observamos, ainda, situações em que os poetas se distanciam e criam identidades próprias que revelam a característica e a substância maior de cada uma delas.

No segundo capítulo, intitulado “Um conceito de performance poética e a performance do leitor na leitura de poesia”, buscamos conceituar a performance poética e discutir o quão importante é a interação e contribuição do leitor no processo de leitura. Hipóteses que indicam o diálogo entre o texto e o leitor serão consideradas, por meio de diálogos que incorporam novas e diferentes formas de recepção. Para firmar e contextualizar de maneira reflexiva essa questão na leitura de poesia serão considerados autores cujos estudos enunciam a temática proposta.

O último capítulo desta tese, “Performance poética: interações leitor e obra”, objetivamos promover, ao longo dos três tópicos que o compõem, reflexões a partir de elementos contidos em poemas de Lourenço, dando ênfase à possibilidade de se construir performance a partir de sua obra. Para tanto, serão colocados em relevo alguns elementos e dimensões observáveis em seus textos líricos sob leitura e análise. Sendo assim, concentramos interpretações sobre a produção poética do autor, objetivando evidenciar a possibilidade de construções performáticas permitidas por seus textos líricos, a partir de pontos identificáveis neste sentido.

Nesta direção, serão tecidas reflexões em todos os tópicos, propiciando a ancoragem teórica em autores que viabilizassem a construção de possibilidades performativas para o trabalho de Lourenço. Neste sentido, a alma do capítulo estará relacionada à perspectiva sobre o leitor/ouvinte da performance e as criações estéticas que os artistas que performatizam um texto detém. Por isso, serão retomados debates e exposições apresentadas nos capítulos anteriores, buscando com isso que os três capítulos funcionem de uma forma integrativa e discursivamente coesa com a proposta.

No primeiro tópico, nomeado “Poesia e leitor: da estética da recepção e do texto poético”, um quadro teórico e conceitual acerca da Estética da Recepção e sua especificidade voltada para o texto poético será apresentado. Nesta trilha, correlacionamos um breve panorama histórico com as perspectivas teóricas e conceituais deste campo da teoria literária. Destarte, algumas perspectivas trabalhadas no capítulo 2, em especial no que concerne às teorias de Roman Jakobson, serão retomadas.

Deste modo, buscamos definir a poesia e seu surgimento perante o conceito de gênero literário, de maneira pontual, dando mais espaço a considerações sobre a Estética da Recepção, suas bases conceituais e a inovação teórica que representou,

no cerne da Teoria Literária em plena consolidação e renovação a partir da segunda metade do Século XX. Em tal tópico, constam, ainda, considerações que evidenciam a poética do autor tomado como objeto de análise, bem como serão contextualizados seus escritos tendo como lentes ou ângulos de visibilidades as ancoragens teóricas.

No tópico 2, “A voz como veículo de enunciação da performance poética”, descortina-se um texto cuja finalidade é apontar a importância e a funcionalidade da voz, tanto no texto poético quanto na performance em que será composto. É possível notar a validação de muitas perspectivas teóricas e filosóficas, como é o caso de Santo Agostinho, procurando evidenciar e pôr em relevo o papel da voz na poesia e na performance, oferecendo arcabouços interpretativos e performativos que podem ser extraídos e construídos a partir da poética de Lourenço.

Por fim, no último tópico, intitulado “Leitor, corpo, performance: convergências”, trouxemos argumentações e reflexões sobre a corporeidade e a sua interação discursiva com leitor/ouvinte no transcorrer e no processar da performance. Em tal construção, conjugamos teorizações de cientistas da comunicação e da Antropologia, bem como artísticas e estéticas, que constituem arcabouço teórico para afirmar a corporeidade manifestada em elementos comunicativos, como gestos, olhares, micro e macro expressões faciais, como recursos de grande valia do prisma representativo e significativo.

Por intermédio de tais prismas, objetivamos trazer à baila textos poéticos de Lourenço que oferecem possibilidades de se construir, idealizar e elaborar performance, cuja residência detém em maior grau elementos que conotam esta corporeidade, ou seja, a presença do corpo no ato performativo poético. Como se poderão atestar os sentidos, as memórias sensoriais e as experiências corporais, de modo geral, constam como elementos bem notórios na poética deste autor.

A relevância de tal trilha investigativa repousa, ainda, na constatação de que poucos são os estudos referentes à Literatura Goiana. No caso de Lourenço, conferimos que sua prosa possui relevância e notoriedade, considerando os prêmios já recebidos, bem como trabalhos acadêmicos, nos quais sua escrita foi tema de análises. Entretanto, ainda que sua poesia seja mencionada e bem avaliada, diferentemente da prosa, ainda não tem esse reconhecimento de prêmios. Dando importância à dedicação intensa do poeta, à visibilidade de seus textos e à vontade

que temos de contribuir para a consolidação, a divulgação e a qualificação da poesia goiana, constatamos que a obra poética lourenciana merece ser pesquisada.

Nesse panorama, é possível afirmar que o estudo da obra selecionada para esta tese deverá contribuir para o (re)conhecimento da expressividade da poesia de Edival Lourenço e do ato performático do poeta e do leitor, diante das possíveis análises, interpretações e leituras de sua poesia. Também, primamos por desvelar como a poesia produzida em Goiás, na atualidade, oferece uma gama de possibilidades performativas e acaba por trazer novas dimensionalidades e interações entre leitor e texto (poema).

1. APRESENTAÇÃO DA POESIA DE EDIVAL LOURENÇO NO CONTEXTO GOIANO E NACIONAL

Esta tese busca analisar alguns aspectos da poesia de Edival Lourenço, poeta, romancista e contista goiano contemporâneo. Neste capítulo, apresentamos seu trajeto enquanto autor, traçando uma linha biográfica para comentar sua história no contexto literário goiano e brasileiro. Em tal propósito, apresentaremos algumas entrevistas concedidas, que evidenciam a trilha de vida e a obra do escritor. Tal apresentação do autor objetiva contrapor suas posições autorais ao mostrar semelhanças e diferenças entre o prosador e o poeta, de modo a situá-lo na literatura goiana e brasileira.

Nascido em Iporá – GO, no dia 13 de agosto de 1952, Edival Lourenço de Oliveira possui uma obra densa e multifacetada, que engloba um diálogo com a tradição e a contemporaneidade. É bacharel em Direito, presidente da União Brasileira de Escritores de Goiás e ex-Secretário de Cultura de Goiás; aposentado na função de gerente de Comunicação Social e Promoção Cultural da Caixa Econômica Federal em Goiás, é membro da Academia Goiana de Letras (AGL), na qual ocupa a cadeira número 22. Ex-conselheiro estadual de Cultura e atual conselheiro municipal de Goiânia, participou de mais de 15 antologias e teve várias premiações, dentre elas: o Troféu Tiokô de Literatura-Prosa, no ano de 1992.

O escritor recebeu o Prêmio Nacional de Romance do Estado do Paraná (1994), pelo romance *A Centopeia de Neon* e a Comenda Jorge Amado, da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro (2008), pelo conjunto da obra. Em 2012, a obra *Naqueles morros, depois da chuva* recebeu o Prêmio Jaburu (Goiás) e foi indicado para o Prêmio Jabuti (prêmio nacional), na categoria romance, obtendo o segundo lugar.

Dentre as dimensões que tornam a poesia de Lourenço um instigante objeto de estudo está o fato de que, desde a produção inicial, sua voz lírica projeta o lugar do leitor, de modo que se percebe uma busca por traçar o caminho de leitura na própria criação dos versos. Neste caso, sua poesia oferece uma peculiar poética da leitura que procura orientar o leitor de seus poemas. Sendo um poeta relevante no estado de Goiás, justifica-se, ainda, a escolha de sua produção como foco desta trilha investigativa acadêmica, tendo em vista que ele é um representante da poesia

contemporânea e tem um dos percursos mais sólidos e mais regulares dentre os poetas contemporâneos que produzem no estado de Goiás, o que pode ser observado tanto na poesia quanto na prosa, conforme explanaremos na próxima seção deste trabalho.

1.1 O prosador-poeta e seu percurso na literatura goiana

A trajetória da escrita lourenciana, de acordo com o próprio autor³, inicia-se não pela maneira que começou a escrever, mas sim como começou a ler. Observemos tal ressonância em seu relato:

Bom, é interessante como que eu comecei a ler. Eu comecei a ler de mentira, porque eu nasci numa região rural pobre. [...] A gente morava no sertão e ali ninguém sabia ler. Meu pai era analfabeto, minha mãe era analfabeta, os vizinhos, que eram raros, distantes, também não sabiam ler. Um dia apareceu lá no nosso casebre um maluco, fazendo propaganda do Biotônico Fontoura, que era um ativador de apetite e junto dele levava um manualzinho, uma propaganda, que era o **Almanaque do Biotônico**. Nele, tinham histórias, tirinhas, crônicas do Monteiro Lobato, como do Jeca Tatu e tal. Meu pai não pode comprar o Biotônico, porque ele achou inútil. [...] Aí, como não tinha jeito de negociar o Biotônico Fontoura, meu pai dispensou o propagandista. Mas, aí, ele leu aquelas histórias do almanaque e eu gostei tanto daquilo, eu fiquei tão fissurado naquelas histórias, que eu falei: “um dia eu quero aprender a ler e contar histórias iguais a essas que tem no almanaque”. Achei incrível! Eu abria aquela página e parecia uma folha branca, uma folha de árvore, cheia de formigas e ali ia tirando histórias daquelas formiguinhas que tava [sic] em cima do papel. Eu achei a coisa mais bacana do mundo. Quando ele [o vendedor] foi embora, deixou um almanaque daquele de presente. E como ele tinha lido várias vezes algumas histórias e do meu modo eu tinha memorizado alguma coisa, eu fiquei com aquele almanaque fingindo ler aquilo. E sempre levava aquilo numa capanguinha. Quando eu encontrava alguém, eu abria o almanaque e lia as histórias (REVISTA JANELA, 2012).

Emerge, em tal sensível narrativa do olhar para o menino que seria poeta, a imaginação e o fascínio pelo universo das letras, essas formiguinhas do almanaque (em alusão ao seu primeiro contato com a cultura impressa) capazes de construir universos e personagens. A partir do momento que Lourenço começou a “ler de mentira”, desde o dia da visita do “propagandista”, o menino se tornou referência para a família, vizinhos e conhecidos:

³ Relatos do autor em entrevista concedida à Revista Janela – que é uma iniciativa da Panaceia Filmes com apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Goiânia – publicada em 22/12/2012. Entrevista completa disponível em: <http://janela.art.br/index.php/entrevistas/edival-lourenco/> Acesso em: 22 mai. 2021.

Surgiu na região o boato de que o filho do Geraldo, que era eu [risos], tinha tomado Biotônico Fontoura e tinha aprendido a ler sozinho; que o tal do Biotônico Fontoura era realmente uma coisa fantástica [risos]. Quando eu fui ficando mais velho, eu fiquei envergonhado de ler de mentira, porque uma hora eles poderiam me desmascarar. Eu firmei o propósito que queria ler de verdade. Então, quando eu tinha de 10 para 11 anos a gente tinha mudado de uma região muito distante da cidade, para uma região menos distante. A gente morava a 70 quilômetros de distância e mudamos para um local que ficava a 8 quilômetros de distância da cidade [lporá]. Quer dizer, agora já dá para estudar, mas como a gente não tinha dinheiro... [...] O aluno se virava. Aí plantei uma roça e dividi o resultado daquilo que deu com o dono da terra. A minha parte eu vendi e comprei o meu primeiro enxoval para começar a estudar. Eu tinha 11 anos e foi quando fui alfabetizado e aprendi a ler de verdade. Então, quando eu tinha 14 anos, quando eu tava no 3º ou 4º ano primário, eu já escrevia poemas, crônicas e assim eu comecei, por conta do milagre do Biotônico Fontoura [risos] (REVISTA JANELA, 2012).

Após o período de alfabetização, mesmo que tardia, o jovem começa a ler e passa a admirar a literatura. Nesta mesma entrevista à *Revista Janela*, o autor menciona ter se impressionado pelo primeiro romance do conhecido autor da literatura regional goiana e tocantinense Eli Brasiliense⁴, autor de *Pium nos garimpos de Goiás*. Com idade entre dezesseis e dezessete anos, Lourenço relata que se sensibilizou pela referida obra por ter vivido alguns anos de sua infância “nos barrancos de Rio Claro”, na época em que havia atividade garimpeira. Além de assistir à vida dos garimpeiros, o pai do autor contava histórias de garimpo, isso conquistou o gosto do adolescente. Consequentemente, a leitura desse romance o motivou a contar histórias semelhantes em ambientação às narrativas do Eli Brasiliense. Todavia, após iniciar sua carreira de escritor, afirma ter se “enveredado por contar histórias mais urbanas”.

A partir de 1984, quando publica seu primeiro livro *Estação do cio* e estreia sua carreira no cenário literário, Lourenço passa a fazer parte do cenário da literatura goiana. Ao avaliar o processo criativo de Brasiliense, o poeta elucida que, para esse autor, as ideias surgem com “muita naturalidade”⁵. Uma estratégia adotada pelo autor é ter um “caderninho de cabeceira”, para anotar as boas ideias que têm em sonhos no momento que acorda.

⁴ Nome literário de Eli Rodrigues Brasiliense. Nascido em 18/04/1915 em Porto Nacional, um Tocantins que ainda pertencia ao estado de Goiás, Eli Brasiliense se fez goiano. Goiás foi o estado que escolheu para consolidar a vida pessoal e sua carreira. Faleceu em 05/12/1998.

⁵ Voltar à nota nº 1.

Cada obra por ele escrita apresenta um testemunho no nível estético. Há, em cada obra, em cada verso de Lourenço, as marcas de uma vivência que transcende a inspiração, chegando a um tom profético, no qual passado e visão de futuro se fundem num presente complexo. Ainda em entrevista à *Revista Janela*, Lourenço afirma sentir-se inspirado por “uma coisa ou a ausência dela”. Não sabe dizer, especificamente, o que o inspira, mas afirma que qualquer coisa, considerada boa ou ruim, o inspira, por ser uma pessoa que se emociona fácil. Por isso, classifica-se como uma pessoa aberta a receber estímulo todos os dias, “o tempo inteiro”.

Uma amostra disso está contida na entrevista sob exame nesta seção. Ao ser indagado sobre o processo de criação, mais especificamente sobre o que lhe vem primeiro ao produzir - o personagem ou a história - o autor afirma:

é aquela coisa do *big bang* e da formação do universo. Dizem que o tempo e o espaço surgiram da mesma explosão. Então, para mim, personagem e história surgem juntos. É claro que, muitas vezes, um personagem ganha maior relevância e você precisa criar a história dele; e, às vezes, a história ganha relevância e você precisa dar uma força para o personagem. Às vezes, no caminhar, essas duas coisas se desequilibram. Mas normalmente essas coisas surgem juntas (REVISTA JANELA, 2012).

Assim sendo, se cada obra tem sua história, cada personagem também. As personagens lourencianas são simbólicas e, nesse sentido, podem ser lidas como verdadeiros ícones. Nesta mesma entrevista, acrescentou que existe um trabalho mental o direcionando. No processo constitutivo autoral, ele compartilha que delinea um personagem, num contexto de uma história, mas depois ele o acrescenta em outra, ou seja, há uma migração. No romance *Naqueles morros, depois da chuva* (2011), por exemplo, um personagem, o Zumba Macumbela, de acordo com o autor, surgiu uns quinze ou vinte anos antes de escrever a obra, inclusive já tinha participado de outras histórias por ele escritas.

O reconhecimento e o destaque do autor goiano em questão não foram conquistas fáceis. Para ele, ser um escritor expõe o que “Gabriel García Márquez chama de sombras da província”⁶, isto é, não fazer parte dos centros hegemônicos:

Hoje, a hegemonia cultural nossa está no eixo Rio-São Paulo. É como se os nossos intelectuais, nossos artistas, nossos escritores do Rio-São Paulo vivessem no Brasil olhando para o mar e de costas para o interior. Eles não

⁶ Entrevista completa disponível em: <https://acervo.revistabula.com/posts/livros/lancamento-naqueles-morros-depois-da-chuva-hoje-as-20h-na-ube>. Acesso em: 06 jun. 2021.

nos enxergam. Tem até um caso curioso. O assessor de comunicação da editora de "*Naqueles morros, depois da chuva*" esteve nos jornais para divulgar o livro. Ele chegou na "*Folha de São Paulo*" e o editor da (editoria de cultura) falou: "Rapaz, você acha que eu vou botar aqui no meu jornal um escritor de Goiás contando a história de Goiás? Vê se me erra". Coisas assim, desse gênero. Isso reflete bem essa noção da nossa condição (REVISTA JANELA, 2012).

Mesmo diante de tais acontecimentos, não compor os estratos da "hegemonia cultural" não impediu que o autor se destacasse. Indicado para o Prêmio Jabuti de 2012 com o romance *Naqueles morros, depois da chuva* (2011), a obra ficou em segundo lugar. Para Lourenço, pertencer aos finalistas desse prêmio de importante impacto nacional foi um sonho inesperado, visto ser um escritor do interior, fora dos centros hegemônicos, que faz uma literatura de resistência, e ser agraciado com o mais tradicional prêmio literário do Brasil é "aquela coisa que você até sonha, mas não espera" (REVISTA JANELA, 2012).

A premiação desse romance, segundo Lourenço, foi uma honra. Houve um aumento significativo de interesse pelas suas obras. Passou a receber mais convites para encontros, palestras e entrevistas. No entanto, ele garante não permitir que a euforia da classificação em segundo lugar no prêmio descaracterize sua escrita. Seguindo a linha de raciocínio do autor, sua carreira como prosador recebe destaque antes do Jabuti. Outro romance lourenciano, *A Centopeia de Neon* (1994), também foi bem-sucedido; ganhou prêmios; foi adotado no vestibular da Universidade Federal de Goiás; e houve uma significativa venda de exemplares.

O fato de ter se "enveredado por contar histórias mais urbanas" expõe a "urbanidade que é a realidade conjectural de Lourenço como pessoa, como artista da palavra, como intelectual e como político"⁷ (BUARQUE, 2019). Os premiados romances citados anteriormente, por exemplo, possuem diferenças em suas linguagens e ambientações. É perceptível a leitura de mundo do autor presente em ambos os romances. Há uma exploração deste nas obras, por meio de uma mediação pelo signo verbal da criação da linguagem, ou seja, do mecanismo artístico e dos resultados que esta possa desencadear no leitor para o alcance do significado.

Para escrever o romance *Naqueles morros, depois da chuva*, Lourenço declara ter associado sua experiência vivida na infância na época do garimpo, com

⁷ Contribuição do Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza na leitura da tese para banca do Exame de Qualificação realizado em 04/12/2019.

uma pesquisa de quinze anos. Em entrevista a Adérito Schneider para o jornal *A Redação*, em 12 de janeiro de 2014⁸, compartilha que

os elementos mais presentes da pesquisa são mesmo os fatos romanescos e a linguagem. Os fatos eu busquei em livros, documentos de arquivos, no Brasil e em Portugal. Visitei alguns locais onde viveram os personagens, visitei garimpos atuais e antigos. Conversei com pessoas que guardam a memória oral da época (já quase se transformando em lenda). Aproveitei muito da minha própria experiência. Na infância, dos seis aos dez anos, meus pais residiram em região de garimpo e tive oportunidade de conviver e observar o comportamento dos garimpeiros, o seu modo de falar e tal (A REDAÇÃO, 2014).

A experiência de Lourenço na função literária de leitor, escritor e estudioso o transporta, de modo a combinar emoção e memória. Escrever um romance histórico possui dificuldades similares à escrita de outras naturezas romanescas. Entretanto, o histórico exige particularidades da pesquisa, olhares investigativos para a teia dos acontecimentos e das vozes. Sendo assim, nesta mesma entrevista, o autor classifica como “muito complicado” ser pesquisador no Brasil, principalmente quando não se tem formação na área, como afirma ser o seu caso. E mediante tais complexidades, foram quinze anos que exigiram empenho e equilíbrio para que o romance não se tornasse um “livro de História”.

O reconhecimento dado ao prosador Lourenço se deve a essa disciplina que demonstra ter. Pesquisador, mesmo que não se classifique assim, com linguagem elaborada e inventiva, o autor trabalha com uma seleção de palavras que serve para expressar vivências existentes na memória. A voz narradora que compõe sua narrativa utiliza-se de estratégias que armazenam fatos, competências e elementos históricos e/ou culturais. Por meio de uma totalidade que disponibiliza a narrativa para o leitor, essa voz cria um elo e presenteia “o leitor com descobertas estéticas” (A REDAÇÃO, 2014).

Apesar do destaque recebido, a fortuna crítica lourenciana ainda se encontra em desenvolvimento. Além de citações em jornais e revistas, o autor foi aqui apresentado, de acordo com buscas online no Google, em uma tese de doutorado⁹ apresentada ao Programa de Pós-Graduação e Pesquisa do Instituto de Estudos

⁸ Entrevista completa disponível em: <https://aredacao.com.br/cultura/39006/edival-lourenco-meu-trabalho-e-filho-da-tradicao-literaria>. Acesso em: 22 mai. 2021.

⁹ LIMA, Angelita Pereira de. **Romancidade: sujeito e existência em leituras geográfico-literárias nos romances "A centopeia de neon" e "Os cordeiros do abismo"**. Goiânia: 2014. Tese completa disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3091>. Acesso em: 21 jul. 2021.

Socioambientais (IESA) da Universidade Federal de Goiás (UFG) e em minha dissertação de mestrado¹⁰ apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), em ambos os casos, as pós-graduandas analisam o romance *A Centopeia de Neon*.

Assim como a prosa lourenciana conseguiu reconhecimento, é importante destacar que o autor tem uma obra poética substancial e importante para a literatura goiana, a qual tomamos como objeto de estudo. Os trinta e cinco anos de sua trajetória poética comprovam a importância de sua contribuição. Durante seu percurso poético, Lourenço publicou seis livros de poesia: *Estação do cio* (1984); *Coisa incoesa* (1993); *As vias do voo* (2005); *Pela alvorada dos nirvanas* (2010); *A caligrafia das heras* (2012) e *Enganos do carbono* (2013). Em 2014, essas seis obras passam a compor o volume *Poesia reunida (1983 – 2013)*, lançado pela Editora Ex Machina, localizada em São Paulo.

Considerando entrevistas concedidas e o texto *26 livros que mudaram minha vida e podem mudar a sua*¹¹, Lourenço afirma que o Almanaque do Biotônico Fontoura – apesar de não ser um livro – foi “o texto mais importante” da vida do autor. Recordemos que foi através desse almanaque que o menino Lourenço descobriu o gosto pela leitura, ponto de partida para se constituir um relevante escritor em Goiás, com renome nacional. Da mesma forma que suas narrativas, sua escrita poética apresenta certa presentificação, revelando a experiência cotidiana de um poeta que, mesmo com a imersão no imaginável e na ludicidade, expõe o uso da palavra com ampliação de significados.

A escrita poética de Lourenço foi “descoberta” quando ele tinha dezoito anos e estava em Iporá - GO, terminando os estudos ginasiais com o desejo de se mudar para Goiânia, quando a família recebe a visita de uma tia. E foi essa visita que impulsionou o jovem rapaz. Analisemos tal relato:

Eu queria vir pra Goiânia para poder dar continuidade aos estudos. Eu não tinha uma expectativa real de vir pra Goiânia. [...] Até que um dia... Olha só, dizem que quando você quer muito uma coisa, a realidade conspira para que você faça aquilo. Um dia eu estava lá em casa e chegou uma tia que eu

¹⁰ TAVARES, Valéria Alves Correia. **Sob o signo do fantástico e seus desdobramentos no romance, a Centopéia de neon, de Edival Lourenço, em diálogo com contos dos autores goianos: Antônio Tavares, José J. Veiga e Bernardo Élis**. Goiânia: 2015. Dissertação completa disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3224#preview-link0>. Acesso em: 21 jul. 2021.

¹¹ Disponível em: <https://www.revistabula.com/4408-26-livros-que-mudaram-minha-vida-e-podem-mudar-a-sua/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

não conhecia e ela falou: “é você que escreve umas coisas, umas poesias?”. Eu já fui lá todo orgulhoso, por ser identificado como o sujeito que escrevia, peguei uns poemas que eu tinha num caderno e li pra ela. Ela falou: “menino, eu não entendo muito de poesia não, mas isso é bom demais!”. E falou: “olha, você quer ir pra Goiânia estudar?”. Eu falei: “é o que eu mais quero”. Ela falou: “é o seguinte, quando você terminar o ginásio você me avisa que vou te mandar um dinheirinho e você vai lá pra casa, você vai estudar lá”. E assim eu fiz (REVISTA JANELA, 2012).

Em 1971, após mudar-se para Goiânia, Lourenço conheceu o professor e escritor Lacordaire Vieira¹², a quem o autor menciona ser o responsável por encaminhá-lo na área literária. O poeta menciona ter mostrado algumas poesias para Vieira que se entusiasmou. A partir da leitura de seus versos, o professor emprestou-lhe livros importantes e sugeriu várias leituras, algumas desconhecidas por Lourenço. Nesse ínterim, a relação entre ambos se estabeleceu e o poeta aponta ter havido muito aprendizado.

Posteriormente à sua inserção no mundo literário, como leitor, admirador e escritor, o poeta goiano não parou de escrever. Questionado sobre sua rotina como escritor, diz não ter rotina. Escreve às vezes pela manhã, à tarde ou à noite. Segundo ele, pela manhã é o horário em que está mais ativo, todavia, é à noite que está mais reflexivo, por isso diz não ter uma rotina para a escrita. Poesia, por exemplo, acredita ser necessário “ter inspiração, tem que ter uma emoção, um motivo, um átimo de loucura pra fazer um poema” (REVISTA JANELA, 2012).

Considerando entrevistas concedidas pelo autor, notamos que na produção de seus versos aparecem traços que remetem a fatos e acontecimentos vividos na infância ou adolescência, característica que enriquece a produção poética presente na referida obra. Tais ecos podem ser observados nos versos:

Certas incertezas

[...]

Que será dos ratos
das formigas, dos carrapatos

¹² Nasceu em Guapó -GO, em 1946, faleceu em Goiânia em 2011. Passou a infância e parte da adolescência em São Luís de Montes Belos -GO, e viveu em Goiânia até o falecimento. Professor da Universidade Católica de Goiás, Mestre em Letras e Linguística pela UFG, sempre se dedicou ao magistério e à literatura. Como escritor, estreou em 1995 com o volume de contos *Detalhes em preto e branco*, publicado pela Editora da então Universidade Católica de Goiás (UCG). Como ganhador da Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, publicou em 1997 o livro *A voz dos vivos*, também de contos. Além de textos publicados na imprensa local e conquistas significativas em vários concursos literários, também são de sua autoria: *O conto sociológico urbano*, 1999 (Ensaio); *Os níveis de análise linguística*, 2003 (Ensaio); *Os riscos da língua* (Ensaio), 2003 e *O corpo*, 2004 (Contos).

dos sapos da lagoa, das borboletas
dos peixes que voavam
sob as águas, das baratas, dos cupins
que, como eu, apenas queriam ser felizes
quando implicavam
com as traves de madeira
sem lei da choupana
que acolheu minha infância?

Nessa hora
por onde andarão meus
colegas de infância
quando pescávamos
no Rio Claro (que ainda
era claro de fato), ouvindo contar
histórias de peixes monumentais
e diamantes escandalosos
de grandes?

Por onde andarão
meus colegas
de primário e de sonho
lá do Grupo Escolar
Israel Amorim
daquele Iporá antigo
de palha e taquara
(quase uma Macondo
de Garcia Márquez)
poeira e erosões sem fim?

[...]
(LOURENÇO, 2014, p. 252/253).

Para exemplificar as reflexões apresentadas anteriormente, escolhemos o poema “Certas incertezas”, um dentre catorze que se incluem na obra *Enganos do carbono*, publicada em 2013. É o sexto livro de poesia do autor, composto por “catorze poemas longos divididos em seções menores” (LOURENÇO, 2014, p. 11), os quais consolidam uma tendência de Lourenço à escrita de poemas longos.

Os versos em questão apresentam uma alegoria da vivência de quem nasceu e vive na periferia do sistema, segundo o poeta, sem deixar de sofrer o impacto da revolução dos costumes desencadeada pela matriz cultural. Neles, o eu lírico reconta histórias emprestadas que compõem a criação poética.

O empréstimo de histórias aparece na organização linguística, nas escolhas que descortinam o estilo do agente produtor. Dessa maneira, no poema em análise, o conteúdo temático refere-se primeiro ao processo de construção do fazer poético, numa reflexão metalinguística. A presença do tema infância e o encantamento que essa etapa da vida provoca ressalta a relação entre uma época atravessada por fascínios e o processo de escritura de poemas. Assim, o lugar histórico da poesia do

autor e a relação do poeta com a referida época são materializados pelas palavras e tessitura dos versos.

Ressoa, neste caso, uma obra que é construída nos moldes de um discurso poético narrativo que empresta do poeta muitas considerações acerca do seu passado, mesmo não se tratando de uma obra biográfica. Essa infância traz à luz o fazer poético do texto, que envolve questionar sobre animais e insetos que, da mesma maneira que o eu lírico, “apenas queriam ser felizes” (LOURENÇO, 2014, p. 252), conjugando uma representação da infância vivida ao tentar concretizar a escrita da poesia.

Em tais reverberações poéticas emergem as condições de produção, das quais notamos que o poeta constitui nos versos um universo particular, a infância. Em outros poemas ele faz referência ao mesmo período de sua vida, e os versos poéticos em pauta chamam a atenção do leitor justamente por mencionar a cidade de sua naturalidade, inclusive questiona o que aconteceu com a casa simples que acolheu sua infância.

O universo da infância vivida no interior de Goiás é revelado ao leitor de uma maneira bucólica, direta e simples. Com isso, a relação proporcionada entre o locutor e o leitor convergem para descrever o fazer poético, visto que o eu lírico revela detalhes da vida no interior e/ou zona rural para aproximá-los da escritura de um poema: carrapatos, sapos da lagoa, peixes, borboletas, grupo escolar, dão sentido para que o leitor possa tecer relações entre as imagens construídas e a associação da vida interiorana.

Quando o eu lírico utiliza verbos no pretérito, tais como “voavam”, “queriam”, “implicavam”, “acolheu” e “pescávamos”, expõe um olhar nostálgico sobre o passado na construção. A partir do momento em que a conjugação do verbo se torna um vínculo de sustentação do eu lírico, torna-se também uma determinação temporal, uma ligação, um resgate da memória do autor. É possível perceber uma visita ao passado, uma tentativa de busca do presente, no qual a poesia se desenrola e traz à tona possíveis vivências esquecidas no tempo.

Em relação à estruturação textual, os versos “Que será” (1ª estrofe); “por onde andarão” (2ª estrofe); “Por onde andarão” (3ª estrofe) emergem como questionamentos promotores de um ponto de vista responsável pela passagem do tempo e amadurecimento do poeta. Na primeira estrofe, vê-se a indagação acerca

do que ocorrerá com animais e insetos, sobretudo com relação aos “cupins” que, da mesma forma que o eu lírico, desejam ser felizes a partir do momento que se alimentam da madeira da choupana que viveu quando criança. Notamos certa ironia ao mencionar que os cupins “implicavam com as traves de madeira sem lei”, uma vez que a madeira de lei¹³ designa, em sentido amplo, as madeiras que, por qualidade e resistência, principalmente ao ataque de insetos e umidade, duram mais que as outras e são consideradas nobres. Os versos irônicos integram a vivência do eu lírico, que se despe desse imaginário para enxergar uma paisagem do passado, que também revela desejos do poeta-observador.

A segunda dúvida apresentada remete aos colegas da época, às pescarias no Rio Claro e às histórias ouvidas. Os versos apresentam assuntos cotidianos, que entreveem um modo de vida infante, tradicional, que demonstram a harmonia das relações da época abordada poeticamente. Com objetivo de preservar o passado, o eu lírico conserva e reconstrói momentos. Ao levantar o questionamento “por onde andarão meus colegas de infância”, reafirma origens e laços, demonstrando a firmeza da construção da identidade adulta nesses elementos vividos.

A terceira pergunta é feita com as mesmas palavras utilizadas na estrofe anterior, mas aqui o eu lírico questiona “por onde andarão meus colegas de primário”, os colegas da época de escola, “daquele Iporá antigo”. São tempos rememorados pelo eu lírico que parecem ser necessários para conservar a memória interiorana, embora o questionamento transmita um sentimento de incerteza sobre os tempos lá vividos. Há nos versos uma imagem de rememoração da vida campestre, por meio de uma reunião de elementos que promovem a reflexão do leitor.

Nas três estrofes, o eu lírico rememora um período em que vivia num espaço simples e interiorano/ rural. A harmonia e a simplicidade da sintaxe da maioria dos versos configuram este período: “quando pescávamos no Rio Claro / ouvindo contar histórias / de palha e taquara / poeira e erosões sem fim”. A sintaxe simples, neste

¹³ A origem do termo remontaria ao tempo da chegada da família de Dom João VI ao Brasil. Na “lei” foram estabelecidas algumas espécies para uso exclusivo da coroa, notadamente para a construção naval e de dormentes de ferrovias. Na época da colonização no Brasil, as madeiras de lei eram defendidas pela lei do reinado em decreto feito pelos governantes da época. A primeira menção histórica na utilização de madeira na construção naval refere-se a Dom Dinis I, o Lavrador, que foi rei de Portugal a partir do ano de 1279. Essas madeiras, por serem nobres, foram destinadas à construção de móveis, residências e embarcações (GONZAGA, 2006, p. 39).

caso, está em harmonia com a semântica. A recordação do eu lírico remete a um tempo de passado rural, interiorano.

A comparação feita com a Iporá descrita e a Macondo de Gabriel Garcia Márquez é integrada com os elementos que compõem a construção das casas, a diferença é que em *Cem anos de solidão* ao invés de “palha e taquara”, as casas são de “barro e taquara”. Essa integração traduzida por uma linguagem simples, sugestiva de imagens, remete o leitor à rememoração vivida pelo poeta. Além disso, possibilita ao leitor a ampliação de horizontes, instiga-o, por meio da linguagem imagética, examinar, dialogar com a linguagem pitoresca, permitindo possíveis leituras da imagem em questão.

Constatamos, perante tal trilha poética e de vida, que a história do poeta Edival Lourenço se assemelha à de sua poesia, e quem a lê deve olhar as entrelinhas para conhecer as suas ideias e ressonâncias literárias, visto que o poema pode apresentar o caminho percorrido na construção autoral e está sempre à procura de uma linguagem pertinente para criar os versos. Pensando nesses meios, é possível reconhecer que a literatura lourenciana, da mesma forma que a consciência crítica do poeta no momento da criação dos versos, se constrói significativamente dentro da história literária goiana e brasileira, como será discutido a seguir.

1.2 Edival Lourenço e sua trajetória no cenário da literatura goiana

O poeta em estudo, conforme descrito anteriormente, possui uma obra poética significativa e importante para o contexto literário goiano, todavia, recebe grande destaque como prosador. Considerando que uma categoria não exclui a outra, mostraremos, brevemente, para compreensão das nuances complexas revestidas em posições autorais de Lourenço e suas vozes, o lugar dele como prosador na literatura goiana.

A produção lourenciana se afasta da narrativa sertaneja originária de Hugo de Carvalho Ramos – cuja escrita se encontra eivada de exaltações às particularidades e simbologias do sertão goiano – e possui forte representação em Bernardo Élis – que coloca em evidência a presença de um fundamento histórico e uma necessidade de revelar o Estado de uma maneira característica e em Carmo

Bernardes, com sua literatura regionalista que funciona como criação de uma concretização valorativa da cultura goiana nas suas várias dimensionalidades. De acordo com entrevista de Lourenço à *Revista Janela*, cujo teor foi explanado neste trabalho, a tendência à escrita mais urbana sobressaiu ao regionalismo vivido pelo autor. Podemos afirmar que a prosa lourenciana equipara-se com a narrativa urbana recente de Adelice da Silveira Barros¹⁴, André Luiz Ponce Leones¹⁵ e Miguel Jorge¹⁶.

Os grandes nomes (poetas, romancistas, contistas, prosadores) do estado de Goiás são, em sua maioria, de tradição rural/sertaneja. Lourenço, em contrapartida, enquadra-se em outra categoria, inscreve-se num momento que foi fundamental com a mudança da Capital, um momento de urbanização do Estado. É possível situar sua escrita como representante da nova narrativa que está se construindo em Goiás, como os autores contemporâneos citados no parágrafo anterior.

A mudança da Capital apresenta uma importância simbólica para a literatura goiana e para a escrita de Lourenço associadamente, visto que a cidade é inserida em uma concepção de um 'vir a ser', não por meio de uma significação materializada, mas sim metaforicamente. Surge o momento de urbanização do Estado, no qual a história da literatura em Goiás, seus processos e evoluções são divididos em seis períodos metodológicos, segundo Gilberto Mendonça Teles (1983).

O quarto período abordado por Teles, compreendido de 1930 a 1942, marca a fundação de Goiânia, ocorrida em julho de 1942. Essa época se reflete na produção literária e sugere a mudança da capital como um passo para o desenvolvimento de

¹⁴ "Escritora goiana, nascida em Caçu, mas optou por morar em Goiânia-GO. Na arte de escrever, optou pelo gênero da ficção, em que possui várias publicações, dentre elas: - *Um jeito torto de vir ao mundo* (romance. Kelps, 2000), com o Prêmio Alejandro J. Cabassa da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro, 2002; e Colemar Natal e Silva da Academia Goiana de Letras – AGL, 2002. É importante ressaltar que esta obra foi adotada em Vestibulares de Goiás, no período 2003–2004; - *Camumbembe* (contos. Cãnone Editorial, 2008), com o Prêmio Harry Laus da União Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro, 2006; bem como selecionada pela Biblioteca Nacional dentro do programa Livro Aberto, criado pelo Ministério da Cultura para a formação de novas bibliotecas". Disponível em: <https://assiseditora.com.br/tags/adelice-da-silveira-barros/>. Acesso em: 06 jun. 2021.

¹⁵ "André de Leones (Goiânia-GO, 1980). Romancista e contista. A partir de um roteiro inacabado, escrito durante um curso de cinema realizado em Goiânia, prepara seu romance de estreia, inspirado pelas vivências em Silvânia. Por sugestão do escritor Aldair Aires (1942 - 2007), participa do Prêmio Sesc de Literatura (2005) e é premiado por *Hoje o Dia Está Morto* (2006). Desperta o interesse de editores e, a seguir, lança a coletânea de contos e uma novela, *Paz na Terra entre os Monstros* (2008). Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa617554/andre-de-leones>. Acesso em: 06 jun. 2021.

¹⁶ Sobre este autor, ver nota 19, na página 35 desta tesa.

Goiás. Ao mesmo tempo, publica-se a *Revista Oeste*¹⁷, que teve seu primeiro número em 5 de julho de 1942, uma data emblemática, por se tratar do momento do Batismo Cultural de Goiânia¹⁸. De acordo com Antônio Geraldo Ramos Jubé, “a construção de Goiânia favoreceu a eclosão do nosso Modernismo, vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo (1922)” (JUBÉ, 1978, p. 14 e 15). Vale lembrar que a instalação do Modernismo em Goiás culminou, ainda, na fundação da Academia Goiana de Letras, em 1939. O quarto período retratado por Teles sustentou os avanços culturais e intelectuais ocorridos no Estado. Após vinte anos do evento marco do Modernismo brasileiro, surgem a prosa e as primeiras produções desse movimento em Goiás.

Uma das influências para o cenário literário goiano foi a criação da Bolsa de Publicações “Hugo de Carvalho Ramos”, por meio de um incentivo dado pelo governo municipal de Goiânia. Com a criação da bolsa e sua homologação no Decreto-Lei nº 475¹⁹, de 25 de março de 1943, escritores e literatos residentes no estado de Goiás passam a ter oportunidade de utilizar a referida verba nas publicações de seus trabalhos. Sendo assim, podemos dizer que a Bolsa contribuiu para o enriquecimento desse cenário.

Houve uma movimentação cultural e editorial no final da década de 1940 e nas décadas de 1950 e 1960 que colaborou para um aumento significativo nas

¹⁷ “Compõe um bem-acabado retrato da vida intelectual, artística e da informação que circulava em Goiânia nos seus primeiros tempos. Produzida na “Secção Industrial de Imprensa Oficial – Goiânia”. (AGEPEL, 2001, p. 5), edição eletrônica da Revista Oeste. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/enderbass/revista-oeste-completa-gois>. Acesso em: 25 fev. 2019.

“Reconhecida como um instrumento político-cultural, a Revista Oeste organizou a cultura e fez de Goiás um ponto privilegiado de articulação entre região e nação. Nasceu da tutela do governo de Pedro Ludovico Teixeira e era editada pela Imprensa Oficial do Estado. Com orientações voltadas para a política desenvolvimentista e populista de Vargas, foi transformada em veículo de comunicação oficial do governo, cuja finalidade era, na área cultural, a divulgação literária e sociológica, autenticada pelo Decreto-Lei do ano de 1943. Num primeiro momento, a revista foi definida como uma revista literária. Entretanto, na sua segunda tiragem, já seria redefinida como uma revista cultural. Contou com a participação de vários intelectuais e pensadores ligados à literatura (poetas, escritores, prosadores), jornalistas e historiadores, que buscavam, por meio de suas narrativas, propagar o compromisso de Goiás com o futuro, como se destaca num trecho do discurso de apresentação da revista proferido pelo então interventor federal Pedro Ludovico Teixeira: “Oeste nada mais é que um corolário dessa oxigenação por que passa o Estado de Goiás, proveniente da edificação de Goiânia. (...) Esta revista e esta cidade se confundem, se amalgamam, se entrelaçam em um mesmo objetivo, no afã de concorrer para o progresso espiritual e material de nossa terra” (VIGÁRIO, 2014, p. 4/5).

¹⁸ Veja mais sobre o Batismo Cultural de Goiânia na Revista Ludovica. Disponível em: <https://ludovica.opopular.com.br/blogs/papo-musical/papo-musical-1.862967/75-anos-do-batismo-cultural-de-go%C3%A2nia-1.1305108>. Acesso em 28 fev. 2021.

¹⁹ Decreto-Lei completo na página 101 da *Revista Oeste Completa Goiás*. Disponível em: https://pt.slideshare.net/enderbass/revista-oeste-completa-gois?qid=8d4f7dcc-d14a-4f37-8f22-d83650b77674&v=&b=&from_search=1. Acesso em: 28 fev. 2021.

publicações no Estado. As instituições de ensino: Escola Técnica de Goiânia (ETG), Universidade Católica de Goiás (UCG, hoje PUC-Goiás) e Universidade Federal de Goiás (UFG) com suas respectivas editoras, criaram condições favoráveis para o aumento de publicações.

Sobre tal conjuntura e contexto, Camargo, Guimarães e Rosa (2018, p. 42) listam “três fatos que foram relevantes para promover a circulação das obras e, conseqüentemente, para suscitar a demanda de sua leitura crítica, porque fomentaram as condições de publicação e veiculação da literatura goiana”. Dentre eles, encontram-se as referidas instituições de ensino e suas editoras, as quais estimularam e marcaram uma nova fase na história da literatura goiana. Além disso, a Bolsa foi um grande incentivo para a escrita e, a partir dela, autores que buscavam a difusão de suas obras e que tinham objetivos de publicação, passaram a se mobilizar para isso. Neste caso, concorrer ao prêmio ofertado pela Bolsa era uma boa oportunidade de ascensão na carreira e na produção literárias.

A data de criação da Bolsa faz parte do quinto período analisado por Teles, que vai de 1942 a 1955. Considerado pela crítica um dos mais importantes para as letras goianas, esse momento se firma a partir de dois eventos muito importantes para a Literatura em Goiás: a já mencionada criação da Bolsa de Publicações “Hugo de Carvalho Ramos” e a I Semana de Arte em Goiás, em 1956. Esses eventos pretendiam afastar o marasmo que imperava entre os intelectuais da época, um momento sem muita repercussão literária no Estado, conforme afirma Teles: “um marasmo tomou conta de nossas letras, registrando-se apenas o lançamento de *Poemas e elegias* (1953), de José Décio Filho e *Alvorada* (1955), de Gilberto Mendonça Teles” (TELES, 1983, p. 30).

Ainda com relação à tradição poética em Goiás, Antonio Geraldo Ramos Jubé (1978), em seu livro *Síntese da História Literária de Goiás*, menciona os seis períodos metodológicos divididos por Teles (1983) e, considerando como um direcionamento a inauguração de Goiânia, delineia um quadro histórico da Literatura Goiana. O autor é enfático ao mencionar que “evita a fixação de datas delimitadoras dos períodos, uma vez que não se pode precisar o início e o fim das tendências, escolas, correntes; onde aparecem, têm apenas função aproximativa” (JUBÉ, 1978, p. 15). O esboço jubeano fica assim delimitado:

PRIMEIRA ÉPOCA: Antes de Goiânia (fins do século XVIII a 1942):

1. **Poesia Neoclássica** (século XVIII);
 2. **Romantismo** (Meados do século XIX a princípios do século XX).
- SEGUNDA ÉPOCA: Depois de Goiânia (de 1942 à atualidade):
1. **Modernismo Goiano** (1942 a 1946);
 2. **Poesia e Prosa Pós-Modernista** (desde 1946) (JUBÉ, 1978, p. 15, grifos do autor).

Ao tecer esses períodos históricos da literatura do estado, Jubé, à semelhança da discussão de Teles (1983), apresenta um quadro analítico para a recepção e, de certa forma, o posicionamento das produções literárias em Goiás. Ambos os autores apontam o surgimento de Goiânia como um divisor no campo literário, ou seja, há certa distinção das produções anteriores e posteriores a esse período. Neste caso, há um perímetro na literatura goiana visto por eles como temporalmente delimitado por dois acontecimentos históricos: a Revolução de 1930 e a construção da Capital. Essa demarcação temporal estabelece uma divisão para as produções literárias, visto que, em Goiás, de acordo com Jubé e Teles, é possível perceber a formação de uma literatura após esses episódios, firmando a região da Capital como centro de definição.

Alguns escritores goianos da nova geração apresentam características da prosa urbana, com ambientação nos espaços da cidade. Um destaque, por exemplo, é Miguel Jorge²⁰, o sul-mato-grossense com carreira sedimentada em Goiânia, que expõe uma técnica narrativa inovadora. Autor de mais de 30 livros, o romancista, dramaturgo, roteirista de cinema, poeta e contista foge das comparações fáceis e dos regionalismos. Segundo o próprio Miguel Jorge, suas obras são dotadas de universalidade, apesar de tratarem, em sua maioria, de tragédias que tiveram palco em Goiás. Recebeu alguns dos mais importantes prêmios nacionais e já retratou em suas obras a chacina da Rua 74, o drama do Césio 137 e a ditadura militar no estado.

²⁰ Nasceu em Campo Grande - MS, em 16 de maio de 1933. Goiano por adoção, mudou-se para Inhumas - GO, com seus pais comerciantes, onde cursou o primário, no Grupo Escolar 19 de Março. Fez o ginásio em Goiânia, no Ateneu Dom Bosco e terminou o científico no colégio Marconi, em Belo Horizonte - MG. Formou-se em Farmácia e Bioquímica pela UFGM; Direito e Letras Vernáculas pela Universidade Católica de Goiás (UCG); lecionou Farmacotécnica na Faculdade de Farmácia da UFG e Literatura Brasileira no Departamento de Letras da UCG. Foi um dos fundadores do GEN (Grupo de Escritores Novos) e seu presidente por duas vezes. Também foi por duas vezes presidente da União Brasileira de Escritores (UBE), seção de Goiás. Dirigiu por duas vezes o Conselho Estadual de Cultura e integra os quadros de críticos de arte da Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA) e Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). Ocupa a Cadeira de número 18 na Academia Goiana de Letras.

Neste ponto da tese, acreditamos que tais aproximações, análises e comparações sustentam os mencionados períodos. Lourenço, por exemplo, dialoga com Miguel Jorge, por meio da opção pela prosa urbana. Ambos afirmam emprestar as vozes para personagens citadinos e trabalham com a linguagem poética empregando para relatar, narrar, criar ou refletir um drama. Os dois autores expõem na prosa características contemporâneas que apresentam a eficiência dos discursos criados em seus textos.

Assim, Teles (1964) observa que Miguel Jorge surge no cenário literário goiano ao lado de outros escritores como Yêda Schmaltz²¹, com o chamado Grupo de Escritores Novos (GEN), destacando-se pela renovação. Segundo ele, a renovação manifestada na forma de olhar o passado e promover novas interpretações é que irá se demarcar como uma das principais características do poeta. Por meio da memória, associando-se por vias das possibilidades da linguagem poética, tanto Miguel Jorge quanto Lourenço tecem poemas eivados de uma nova forma de lembrar-se do passado, assinalando com isso uma renovação, ou seja, uma forma de nascer de novo através dos seus sujeitos líricos.

Especificamente sobre a linguagem tridimensional do Miguel Jorge, Moema de Castro e Silva Olival (1987, p. 95) assegura que “poesia é alma, é sensibilidade, é intuição, é beleza, é irradiação psíquica”, assim sendo, o poeta é antes de tudo um anunciador ou arauto de seu tempo. Cabe, portanto, a ele expressar os estados da alma através da linguagem poética que o permite se entregar às novas formas de significar ou dar sentido às coisas evocadas em seus poemas. Esta renovação é nítida também na poética de Lourenço.

A inovação presente na escrita de ambos os autores goianos pode ser exemplificada em dois momentos específicos de cada um. Miguel Jorge, em entrevista²² concedida ao programa *Raízes: Jornalismo Cultural*, da PUC-TV, no dia

²¹ Yêda Schmaltz (1941-2003), filha de um goiano e uma mineira, neta de um poeta brasileiro e de um arquiteto alemão, nasceu em Tigipió, Grande Recife, Pernambuco, e passou toda a sua vida em Goiás. Ao longo de sua carreira, recebeu incontáveis títulos, medalhas, diplomas, e distinções por seu trabalho artístico, assim como vários prêmios literários, dos quais citamos alguns: prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, melhor livro de poesia, 1985 por *Baco e Anas brasileiras*; prêmio Remington de prosa e poesia, RJ/1980; Simon Bolivar, Fondi, Itália, 1998; prêmio nacional Itanhangá de poesia, 1985; prêmio Hugo de Carvalho Ramos /1973-1975-1985 e 1995; prêmio IV Concurso Nacional de Literatura da Fundação Cultural de Goiás/1979; José Décio Filho, GO, 1990; BEG de Literatura, GO, 96 e 97; e Cora Coralina, GO, 1996, entre outros. Disponível em: <https://www.aflag.com.br/academicas/93-yeda-schmaltz>. Acesso em: 6 jun. 2021.

²² Entrevista completa disponível em: <https://www.portalraizes.com/raizes-entrevista-o-escritor-miguel-jorge/>. Acesso em: 13 mar. 2021.

28 de dezembro de 2015, menciona ter acordado certa madrugada às 3h30min, especificamente, em uma época que já havia desistido de escrever o romance *Veias e vinhos* (1981), pois a escrita dessa obra “estava pesando, desgastando, machucando muito” e a determinação veio por meio de uma voz que disse: “levanta e vai escrever seu romance”. Assim o fez, levantou-se e só parou de escrever quando chegou ao ponto final.

Da mesma maneira, Lourenço afirma receber a determinação em momentos inesperados, foi assim com a obra *Pela alvorada dos Nirvanas*, publicada em 2010 pela R&F Editora, e novamente em 2014 pela Ex Machina integrando o volume *Poesia reunida*. É curioso saber que, conforme afirma o autor, esta obra foi escrita em apenas um dia. De acordo com uma entrevista do poeta ao jornal *O Popular*²³, “ele acordou de madrugada, agitado, perturbado e louco para escrever”, assim o fez. “Começou a registrar seus pensamentos, seus instintos criativos, por horas a fio, num transe que só terminou às 10 da noite”. Depois, guardou as anotações em uma gaveta por quatro anos. Em 2010, fez as correções necessárias e publicou o livro.

É também um exemplo de diálogo entre esses autores os romances *Veias e vinhos* (1981) e *A Centopeia de Neon* (1994). Um acontecimento em comum nas duas obras é a narração da chacina da Rua 74 na primeira e a destruição da família Nardini no romance lourenciano. Em ambas as narrativas, acontecem mortes assustadoras, marcadas por traços de denúncias sociais, nas quais os autores procuram, por meio de recursos técnicos literários, construir personagens e enredos sem perder de vista a estética como ponto de acesso e sensibilidades da temporalidade.

Tanto Miguel Jorge quanto Lourenço conseguem apontar vertentes negativas da vida urbana. Por meio de um trabalho narrativo que explora suas memórias e experiências, Lourenço autoriza a voz narradora a se conectar com o escritor e os personagens, dialogando com o passado de forma a reconstruí-lo, conduzindo a caminhos também percorridos por Miguel Jorge.

As obras analisadas presentificam o discurso em momentos nos quais a denúncia social é foco dos acontecimentos. Os autores procuram valorizar a

²³ Matéria de Rogério Borges na coluna Magazine, em 18/08/2010 (data do lançamento de *Pela Alvorada dos Nirvanas*), intitulada *Transe Poético*. Disponível em: <http://qa.opopular.com.br/editorias/magazine/transe-po%C3%A9tico-1.65465?usarChave=true>. Acesso em 20 fev. 2021.

perspicácia do leitor. Por meio de uma escrita moderna, ambos se empenham pela valorização de fatores que constroem romances abertos, com narrações que não definem claramente o fim.

Os acontecimentos dessas obras se interpenetram, se sucedem e se condicionam respectivamente, sem serem criados por uma ação integral e única. Justamente por não listarem essa única ação é que as obras são classificadas como romances modernos. Portanto, é válido afirmar que o diálogo entre esses dois goianos acontece marcado por características que compõem a obra de cada um. Esse diálogo é comprovado com a tradição da prosa urbana modernista e, também, o diálogo com o outro, por meio de vozes narradoras não historicizadas, que marcam a individualidade de cada autor.

Voltando nosso olhar para a tradição poética goiana, é importante lembrar que ela é crescente desde o seu começo. Gilberto Mendonça Teles, na obra *A poesia em Goiás* (1983), apresenta alguns dos fatores consideráveis que colaboraram para que a lírica em Goiás se aprimorasse e porque isso demorou a acontecer. Nesta perspectiva, afirma que:

Se é incontestável ser ainda incipiente a literatura em Goiás, é também fora de dúvida que a nossa evolução literária vem seguindo uma linha nítida de amadurecimento. Tendo partido das mais primárias manifestações de poesia e sem nenhuma experiência válida noutra gênero até 1917, vem, desde essa época, adquirindo uma expressividade e uma organicidade até certo ponto admiráveis, passando gradativamente do conto ao romance, do romance ao teatro e deste, ainda que lentamente, à crítica literária (TELES, 1983, p. 21).

A transformação processual da poesia goiana foi registrada de maneira gradativa, e como menciona Teles, começou naturalmente e sem conhecimento em outros gêneros, desenvolvendo-se com dificuldade, por meio da política arcaica, compartilhando com as tendências nacionais e recebendo a influência de outros Estados. Notamos que durante o período de cinquenta e sete anos da publicação da obra de Teles²⁴, mais especificamente da década de 1960 até os dias atuais, encontra porto a defesa contextual de Santos, Camargo e Buarque (2018, p. 55), ao ressaltarem que o cenário goiano teve considerável “desenvolvimento e a consolidação da prosa, com nomes de repercussão nacional, e o florescimento da

²⁴ A primeira edição do livro *A poesia em Goiás*, de Gilberto Mendonça Teles, foi publicada em 1964.

poesia de forma fecunda e numerosa”. Tal conjuntura define nitidamente o cenário literário marcado no estado.

Uma marca no progresso da poesia goiana até ganhar representação no cenário nacional pode ser responsabilizada ao Grupo de Escritores Novos (GEN)²⁵. A escritora Moema de Castro e Silva Olival, que foi ocupante da cadeira nº 4 da Academia Goiana de Letras, afirma que o incentivo cultural do GEN contribuiu significativamente para a modernização do painel cultural goiano. Na entrevista *O espaço da (grande dama) da crítica: entrevista com Moema de Castro e Silva Oliva*²⁶, concedida à *Revista Via Litterae*, a escritora ressalta:

O GEN imprimiu, com o ímpeto dos jovens, uma busca mais determinada às tendências renovadoras. Por isso, atribuímos ao GEN o fato de que, com ele, se aprofundaram as condições de relação Homem-Literatura (o Homem apanhado nas profundezas de seus desejos, através das frustrações do cotidiano) do peso de suas possibilidades e de suas responsabilidades no mundo cultural, de hoje. Escritores advindos do grupo GEN e que representam nossa linha de frente, como Miguel Jorge, Heleno Godoy, Yêda Schmaltz, Aidenor Aires, Luís Fernando Valladares, Geraldo Coelho Vaz, Maria Helena Chein, Aldair Aires, Eduardo Ramos Jordão, Marietta Telles Machado, Emílio Vieira, Ciro Palmerston e outros, incluindo artistas plásticos e dramaturgos. Suas obras atravessaram o Paranaíba, e se impuseram na literatura nacional e internacional. Hoje, vivemos um quadro demonstrativo do alto grau da literatura em Goiás, e, claro, dos critérios da crítica moderna (VIA LITTERAE, 2013, p. 518/519).

O GEN contribuiu notavelmente para o cenário literário do estado. Criado em 1963, o Grupo foi um dos responsáveis pela metamorfose do campo literário goiano. Conforme assinala Olival (2000, p. 13), “foi, sem dúvida, um divisor de águas, na vida literária em Goiás, um vento promissor: conhecer, discutir, confrontar para ‘renovar’”. A pesquisadora conclui que o GEN foi um movimento que fez desdobrar os limites para os estudos literários e a criatividade estética, justamente por ser considerado “um divisor de águas”.

Considerando a história literária de Goiás, dentro de um cenário onde a tradição poética possui um percurso histórico que vem desde o século XVIII e apresenta nomes representativos ao longo do século XX e se estende até a

²⁵ Sobre o GEN, ver dissertação de Renato Cabral Rezende. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9188/1/2005_RenatoCabralRezende.pdf. Acesso em: 03 març. 2021.

²⁶ Entrevista completa disponível em: http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_5_num_2/13_Art_16_Entrevista%20com%20Moema_ADEMIR_EWERTON_f.pdf Acesso em: 03 març. 2021.

conjuntura contemporânea, é possível incluir o poeta Edival Lourenço com sua escrita significativa e urbana.

De um modo geral, a poesia lourenciana se alinha com nomes de destaque na poética goiana, como, por exemplo, Leo Lynce, Gilberto Mendonça Teles, Brasigóis Felício, Heleno Godoy, Carlos Fernando Filgueiras de Magalhães e Luís Araujo Pereira.

Em uma entrevista²⁷ a mim concedida no dia 22 de fevereiro de 2019, Edival Lourenço afirma ter lido quase todos os poetas goianos. Desde os mais antigos aos mais recentes. Dentre esses, de acordo com o autor, Leo Lynce foi o que mais o influenciou enquanto poeta, sobretudo os poemas iniciais que Lourenço não chegou a publicar.

Também, Cylleneo Marques de Araujo Valle, o goiano nascido em 1884, na cidade de Pouso Alto, hoje Piracanjuba, tornou-se conhecido, a partir de 1906, como Leo Lynce, pseudônimo criado por um anagrama de seu verdadeiro nome. Até o ano de sua morte, 1954, foi laureado o segundo Príncipe dos Poetas Goianos, título indicado e aclamado por intelectuais da época. Sua obra *Ontem* (1928), composta por poemas livres, fortes e imagéticos, rompe com a lírica tradicional presente naquela época e possibilita o contato dos goianos com o Modernismo brasileiro.

Portanto, Teles (1983) explica esse momento da vida de Leo Lynce de maneira enfática, para que não haja confusão entre a chegada do movimento modernista em Goiás e a publicação do primeiro livro desse poeta.

Foi através de Leo Lynce que os goianos tomaram contato, pela primeira vez, com as grandes contribuições estéticas do Modernismo brasileiro. Não foi o autor do primeiro verso amétrico, da primeira estrofe arrítmica em Goiás, que isto por si só não constitui a essência mesma do Modernismo. Referimo-nos à adoção de concepções nacionalísticas, de reformulações temáticas e estéticas, de inovações através de uma linguagem valorizada nos seus múltiplos recursos de expressividade (TELES, 1983, p. 106).

O início do modernismo em Goiás fica, portanto, marcado pela primeira publicação de Leo Lynce. Considerando a obra *Ontem*, a qual alude Teles em sua afirmação, não se pode desconsiderar a percepção de que os versos iniciais de Lynce eram modernistas, os quais foram, com o passar do tempo, adequados às tendências do referido movimento, principalmente no que se refere ao uso da

²⁷ LOURENÇO, Edival. **Entrevista I**. [fev. 2019]. Entrevistadora: Valéria Alves Correia Tavares. Goiânia, 2019. 1 arquivo textual pelo WhatsApp.

versificação livre. Apesar de ser considerada a primeira obra modernista goiana, *Ontem* possui características saudosistas, com presença dos movimentos parnasiano, naturalista e simbolista com versos entremeados por uma aparência da Fase Heroica do Modernismo. Independentemente dessa integração, sempre que o Modernismo é abordado no cenário goiano, o referido poeta é apontado como o divisor de águas na literatura goiana.

Essa característica contendo a mistura de movimentos pode ser considerada uma influência na escrita poética de Lourenço. O saudosismo existente em poemas de Leo Lynce dialoga com alguns momentos presentes em poemas lourencianos. Ambos os autores procuram resgatar a comunicação por meio de versos que representam, de certa maneira, uma escrita parcialmente sustentada pelo diálogo entre a cidade e o campo. Um passadismo habitual na vida dos goianos e que pode ser observado em poemas de ambos, conforme podemos observar:

Ressaibo de absinto

Foi assim
sem premeditações
sem aviso prévio.

De forma súbita e cruel é que aconteceu.

Você chegou
feito um olor
irresistível
de folha úmida
de terra molhada.

Você veio
brandindo a nova estação
e todo o júbilo
de que ela podia dar conta.

Foi logo
revolvendo o esterco
a terra compactada
a areia estéril, as sementes
distraindo, os sentimentos
já mortos, estimulando raízes
ressequidas a novamente lançarem
estolhos e gavinhas.

[...]

Outra vez
olhos d'água brotaram
da terra baldia.

Regatos diamantinos rasgaram os tabuleiros

das campinas
rolaram-se nas vertentes
em cascatas de vidrilhos.
O deserto cedeu aos oásis
voltou a se ocupar de relva
arbustos
arvoredos.
Sob sol e bruma
novamente o figo
o damasco
e a tâmara.
Novamente as pitangas
as amoras
os morangos silvestres
trataram de demarcar seus quinhões
na paisagem desde há muito devoluta.

Não tardou
para que, entre as borboletas
variegadas, enxames
de vespas melíferas colhessem
o néctar nos cachos de flores das orquídeas
do cedro
da caraíba
da urtiga-mansa
do jacarandá-mimoso
e produzissem mel excedentário
para adoçar a vida de todo ser vivente.

Novamente as codornas
as perdizes,
as galinhas do campo
o pombo torcaz
o servo da campina, a ovelha
leiteira, a lebre-saltadora
de fácil captura pelo falcão-peregrino.

O vinho, o leite e o mel novamente.
Novamente o maná caído do céu (LOURENÇO, 2014, p. 204-206).

NO BANQUETE

*Do alto dos seus bordados o General falou:
— Meio século, senhores, a serviço da Pátria.
Falaram depois o doutor e o magnata.
Outros mais falaram no banquete da vida nacional.*

*Só o roceiro miúdo não falou nada.
Porque não sabia nada,
Porque estava ausente,
perrengado,
indiferente,
curvado sobre o cabo da enxada,
com o Brasil às costas (LEO LYNCE. In: TELES, 1983, p. 304. Grifos do autor)*

Observamos uma nítida representação do mundo agrário em ambos os poemas, apontando para construções metafóricas como, por exemplo, a chegada que leva à mudança do sujeito lírico. Nos versos 15 a 21, há uma simulação do movimento de um arado no campo, como se máquinas preparassem o solo para o plantio. Paralelo a isso, está o “roceiro” de Leo Lynce. Sem saber nada, “ausente”, “perrengado”, “indiferente” e “curvado sobre o cabo da enxada”. Esse personagem pode demonstrar não saber o que dizer naquele momento, mas, metaforicamente faz o papel de um arado que, ao invés de ter várias lâminas, utiliza uma simples ferramenta para desempenhar sua função e fazer o movimento de fuçar a terra. Com toda sua simplicidade e modéstia, esse “roceiro” carrega “o Brasil às costas”.

Com um tom meio irônico, os poetas expõem sentimentos ambíguos. Simultaneamente rememoram o passado, a vida no campo, interiorana, alimentando ações cotidianas vividas por eles e apontam o desenvolvimento, com suas particularidades, como resultado de um entusiasmo explosivo e momentâneo. Neste caso, crescimento e progresso são tidos como pilares do saudosismo de ambos. E a alusão feita ao homem do campo, como alguém menosprezado, apenas reforça o uso da memória dos poetas.

O poema lourenciano foi publicado em 2012, o de Leo Lynce data do final da década de 1920. Esse intervalo longo entre as publicações demonstra o valor e a função que a elaboração da poesia goiana tem para seu tempo. É perceptível o acréscimo, com certo empenho, de uma mobilidade de escrita crítica, irônica, reflexiva e questionadora, sem, apesar disso, deixar de permitir o uso da escrita simples, costumeira, usada frequentemente, muito particular do autor atento aos temas de sua época. Nos poemas apresentados, percebemos, ainda, a originalidade e o carinho dos poetas na tentativa de preservar a memória do cidadão goiano.

Essa perseverança em resguardar a memória remete à afirmação de Paul Ricoeur, quando em sua obra *Percurso do reconhecimento* (2006), afirma que “a memória é uma tentativa às vezes desesperada para resgatar alguns destroços do grande naufrágio do esquecimento” (RICOEUR, 2006, p. 126). Notamos, portanto, certa pretensão no discurso memorialista apresentado pelos versos, visto que os poetas utilizam a memória para certificar a realidade das lembranças vividas e fornecem informações aos sujeitos líricos para que essa ação se concretize. Uma performance que dá créditos às representações históricas do passado goiano.

De acordo com a visão do citado escritor francês, o obstáculo do esquecimento terá que ser superado pela memória, que também deverá driblar o naufrágio criado para possibilitar o afloramento e a reprodução das lembranças, por meio de imagens saudosas. Neste caso, a utilização da valorização do mundo agrário fornece subsídios para os poetas emprestarem suas memórias aos sujeitos líricos, os quais, conseqüentemente, revivem lembranças diluídas pelo tempo.

Os contos, as crônicas, os romances e as poesias ambientados em Goiânia fazem uma múltipla interpretação da cidade, não destacando apenas uma perspectiva moderna, nem provinciana, mas as duas abordagens simultâneas. A lírica de Lourenço e Brasigóis Felício, por exemplo, analisa a emoção das pessoas em relação à transformação cultural ocorrida na Capital desde a época de sua fundação, por meio de um diagrama que apresenta as reações da população frente às inovações contemporâneas da cidade.

O momento de urbanização de Goiás, a mudança da capital do estado, a funcionalidade da tecnologia moderna, fizeram com que o novo provocasse não apenas o fascínio nas pessoas, mas também elogios e críticas. Com relação às críticas, essas partem em especial da criatividade poética como no poema “Pela alvorada dos nirvanas”:

no miolo denso da madrugada
sem galo sem poeira de sol
solidez que só lhe dá solidão
esquadrinhando o céu ocidental
da América do Sul
pela janela de um apartamento
no décimo sexto andar
[...] na jovem cidade de Goiânia
um homem possuído
por pavor estuporante
que faz versos para queimar
as horas (LOURENÇO, 2014, p. 88).

Com a leitura desse poema escrito em 2006 e publicado quatro anos depois, observamos que o eu lírico se mune da memória de paisagens rurais permeadas de signos e símbolos que lhes são próprios, como galos cantando anunciando a iminência do dia que está chegando. A solidez das edificações e o próprio desenho estrutural da metrópole é apontado como causa da solidão. É possível destacar a proximidade sonora que existe entre os vocábulos “solidez” e “solidão”. Também há uma pungente confluência entre o eu lírico e o próprio poeta, visto que através da

frase “um homem possuído por pavor estuporante que faz versos para queimar as horas” percebemos certa indissociabilidade entre ambos. Deste modo, “queimar as horas” permite fazer inferências sobre possíveis metáforas relacionadas à inexorabilidade do tempo vivido na jovem Goiânia, cujo território urbano moderno contrasta com a ruralidade que se compreende pelo saudosismo da memória do poeta.

Também em versos de Felício é possível perceber o saudosismo. O poeta procura assimilar a paisagem que mudou. Ele propõe um retorno à maneira de viver tradicionalmente peculiar à população rural goiana. Em “Cidade petrificada”, o poeta contrasta a cidade da infância com a atual:

Já percorri
com meus olhos de menino
esta cidade de pedra.
(Estava cheia de vida
quando menino
a habitava).

[...] Tem uma doença
que agiganta seu ventre
e traga seus sobreviventes
(é impossível salvá-la).
Está podre e absurda.
Há edifícios nobres:
Luís de Camões,
Condomínios de Versailles.
Só sei dizer dos quintais pobres
onde perdi, sem ter encontrado
as ilusões de menino. (FELÍCIO, 1981, p. 105).

Publicado em 1981, esse poema faz parte da obra *Hotel do tempo*, uma obra que figura entre as mais destacadas do poeta. Com a utilização de metáforas pejorativas, o eu lírico sugere que a transformação provocada pelo crescimento descontrolado no cenário urbano traz não apenas benefícios. As edificações, como símbolos dessa transfiguração, opõem-se à vida tradicional, quando era possível brincar nos quintais. Há um indicativo de que a vida em apartamento não é tão feliz como outrora, na realidade interiorana.

Apesar de ter sido publicado vinte anos depois, o poema de Lourenço dialoga com os versos de Felício. Em ambos se destacam as desaprovações referentes às particularidades metropolitanas, reportando uma oposição entre a vida no campo *versus* a vida na cidade. Essas críticas são apontadas ironicamente pelos edifícios

citados nos poemas, os quais, com função adjetiva, classificam a imagem de uma Goiânia moderna. Os sujeitos líricos também dialogam, quando se apresentam infelizes com a visão de um cenário goiano transformado.

Nascidos na década de 1950, ambos os poetas pertencem à geração literária que emergiu em Goiás a partir da década de 1970. Enquanto Felício teve sua primeira obra poética, *Sermão do ateu*, publicada em 1972, Lourenço teve sua primeira publicação mais de uma década depois, em 1984, estreando sua carreira literária com o livro de poesia *Estação do cio*. O livro de estreia do goiano, da mesma forma que a “poesia [dita nacional] produzida a partir da passagem da década de 1970 para a de 1980” (PEDROSA, 2015, p. 321) marcam o início de uma nova fase para a poesia goiana, como afirma Celia Pedrosa em referência à poesia brasileira: “é a partir desse novo *fin-du-siècle* que vai ser proposto o termo pós-moderno e pouco a pouco ser abandonado seu viés classificatório, para se pensar a produção poética como contemporânea” (2015, p. 321).

Na próxima seção, torna-se pertinente avançar os estudos sobre a trajetória do poeta Lourenço dentro do cenário brasileiro, com o objetivo de inscrevê-lo como representante da poesia goiana.

1.3 Edival Lourenço e sua trajetória no cenário da poesia nacional

Diante das reflexões no tópico anterior acerca da trajetória de Lourenço no cenário literário goiano, cumpre-nos neste subcapítulo situá-lo no cenário nacional. Exemplificaremos, por meio de algumas análises, a maneira que a imagem de Lourenço se constrói, as aproximações e as diversidades entre ele e escritores nacionais escolhidos.

Conforme mencionado no subcapítulo anterior, realizei uma entrevista com o poeta Edival Lourenço no dia 22 de fevereiro de 2019. Ao perguntar sobre o que o motivou escrever poesia, o poeta descreveu naturalmente com uma reflexão sobre o início de seu itinerário como poeta:

Aquelas trovas de ensino primário já me seduziam. Achava lindo quando um colega declamava: “batatinha quando nasce...” Mas tomei gosto mesmo por poesia, a ponto de querer escrever alguma, quando vi alguém declamar poemas de cordel. Achei o maior barato e até arrisquei contar umas

histórias em forma de cordel, quando ainda fazia o primário. Mas, sem noção de métrica e ritmo, ficava tudo mal-ajambrado (informação textual)²⁸.

Percebemos que o poeta demonstra preocupação com as noções técnicas e teóricas sobre o fazer poético ao relatar suas experiências e memórias. Não obstante, sua primeira publicação, conforme mencionado anteriormente, foi um livro de poesia. Tal processo de escrita, segundo o próprio Lourenço, emerge da origem de influências sofridas de vários poetas brasileiros e de outras nacionalidades. Comentando sobre influências durante a entrevista, Lourenço relata:

Quando entrei para a segunda fase do primeiro grau, ganhei do professor de História um livro de poesias completas do Gonçalves Dias. Por coincidência nossa professora de Português iniciou o ensino de versificação. A obra de Gonçalves Dias foi um marco importante. Foi, com certeza, minha primeira influência de alta literatura. Depois conheci Casimiro de Abreu, Castro Alves, Olavo Bilac, Raimundo Correia. Vieram Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Drummond, Cabral e Ferreira Gullar. Li poetas estrangeiros. Entre os mais me impressionaram estão T. S. Eliot e Edgar Allan Poe. Sem contar García Lorca, Rimbaud, Mallarmé, Kaváfis e Dylan Thomas (informação textual, LOURENÇO, 2019).

As referências de leitura do jovem poeta ecoam na interdiscursividade tecida na conjuntura não apenas de sua vida, mas também de sua obra. Estudar um poeta, no caso Edival Lourenço, requer inseri-lo no momento literário a que pertence e, também, inter-relacionar sua obra, agrupando suas publicações, por meio de diferentes associações com outras obras produzidas no mesmo período. Esse movimento possibilita estabelecer um estudo histórico. A poesia lourenciana, nesse caso, caracteriza-se na investigação e na busca por análise de expressão da poesia goiana. Conferimos aqui que as influências sofridas quando ainda era estudante na década de 1960 serviram para reforçar que o movimento modernista de 1922 levou os poetas a compreender como a poesia não é apenas uma manifestação de emoções, mas, também, uma criação artística que exige o envolvimento de quem a produz.

É necessário, portanto, estudo, trabalho e aperfeiçoamento contínuo para se concluir o fazer poético. É neste contexto, olhando os versos de Lourenço, que se pode trazer à baila as pontuações de Olival (1987). Para essa pesquisadora, que

²⁸ LOURENÇO, Edival. **Entrevista I**. [fev. 2019]. Entrevistadora: Valéria Alves Correia Tavares. Goiânia, 2019. 1 arquivo textual pelo WhatsApp.

amplamente contribuiu com a produção da crítica literária em Goiás, sobretudo no que tange à poesia e aos poetas que povoam a produção poética da capital do estado, existe uma propositura narrativa nos poemas desta lavra.

Olival teoriza que a poesia de goianos como Edival Lourenço e Miguel Jorge, que têm em Goiânia um espaço que se transforma em imagem vivificada pelas nervuras da memória, abarcam uma narrativa fragmentada formalmente. No poema, enquanto gênero literário, a ausência assentida de recursos de pontuação gráfica faz com que as sequências de orações e frases sejam passíveis de gerar novas significações que abrangem a totalidade dos discursos que Olival (1987) denomina de sintético-ideográfico.

Refletindo a respeito de a linguagem ser um dado fundamental para análise poética e, ainda, ao encontro da teoria de Gilberto Mendonça Teles no ensaio crítico *O claro-escuro da transparência literária*, que aborda uma relação significativa entre a transparência e a opacidade da linguagem literária, vale considerar que essa

possibilidade de “ver” a linguagem, avaliar a sua *transparência* e *opacidade*, é que nos leva ao conhecimento poético, conforme escrevemos numa entrevista sobre poesia: é uma linguagem artisticamente construída, mas linguagem. A poesia é também um meio de comunicação, só que não lhe interessa comunicar o comunicável, os conteúdos comuns da linguagem comum. Ela se empenha em comunicar as marginalidades, no sentido de que, como uma “religião”, ela revela para os iniciados aspectos indizíveis, os fatos e as formas que, despidos de expressa utilidade pública, carecem de valores práticos e ficam desconhecidos, marginalizados na sociedade. Mas a poesia tangencia também o surreal, o mundo dos valores mágicos, sobrenaturais e põe de repente o homem diante da transparência de uma realidade maior, absoluta, que o envolve ao mesmo tempo no passado, no presente e no futuro, abolindo-lhe o tempo e lhe dando a condição de herói, herói da totalidade de seu cotidiano e de sua própria perplexidade (TELES, 2011, p. 104).

Teles (2011) expõe com clareza seu entendimento de poesia. Considerando sua concepção, a poesia tem de completar a existência do ser humano, ampliar sua cultura, seu conhecimento, sua imaginação, seu saber. Para o teórico, a poesia transparece um conteúdo que exprime uma elaboração estética. A linguagem poética não existe apenas para o poeta, mas para todos, visto que, conforme enfatiza Teles, a poesia “dá ênfase ao visível e escancara as janelas do invisível” (TELES, 2011, 104).

Com vistas ainda ao cenário poético nacional, é possível colocar a poesia de Lourenço em diálogo com a de Carlos Drummond de Andrade, que possui uma

vasta obra e abarca temas sociais, culturais, existenciais, metafísicos e políticos, dentre outros, em um sólido percurso literário. Aqui, será posto em destaque o caráter memorialista da poética de ambos, visto que, como bem ressalta Villaça (2012), na obra drummondiana a memória é um tema recorrente.

O historiador francês Pierre Nora (1993), reconhecido pelos seus estudos sobre memória e seus desdobramentos nas Ciências Sociais, aponta que a memória insta como um dos principais atributos da existência humana. Sob o prisma de sua investigação teórica, defende que a capacidade de ter memória, ou melhor, de memorar o mundo a sua volta, compõe a identidade humana. Quanto ao processo de memória, menciona ser “um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p. 9).

Dito isto, buscando estabelecer conexões entre memória e poesia, é importante efetivar algumas distinções entre memória e história, ponderação notavelmente assinalada por Nora (1993). Ao se propor tal diferenciação, podemos compreender como a memória e a poesia formam um binômio discursivo, carregado de sentidos e representações imagéticas. Também, compreender e refletir sobre memória e suas reverberações na cultura humana, sobretudo estética e poética, fornecem subsídios para entender sua manifestação na arte literária.

Para Nora (1993), diferente da história que é sempre uma tentativa de reconstrução problemática e não acabada daquilo que já não existe, a memória é a manifestação da vida individual, estando em evolução contínua, visto estar plenamente aberta e em diálogo com o que o historiador chama de “dialética da lembrança” (NORA, 1993, p. 9). Ainda diferente da história, que pressupõe usar um discurso coletivo para dizer algo, a memória é fruto do individual, como bem atesta Nora, “a memória pesa definitivamente sobre o indivíduo e somente sobre o indivíduo” (1993, p. 18). Circunscreve-se, em suma, uma percepção que surge de uma dada leitura de mundo. Por isso, memória como expressão ou impressão enunciativa de um dado ser humano e indivíduo que existem em um espaço e uma determinada temporalidade é tão íntima e coesa com a poesia e sua materialização em forma de poema.

Drummond se destacou como poeta quando produziu uma poesia de questionamento em torno da existência humana, do sentimento de estar no mundo, da inquietação social, religiosa, filosófica, amorosa etc. Com um estilo poético

permeado por traços de ironia, observações do cotidiano, de pessimismo diante da vida e de humor, o poeta conseguia, por meio de seus versos, retratar a existência.

Para exemplificar o diálogo entre os dois poetas, analisaremos trechos do poema de Drummond “Retrato de família”, publicado em 1945, no livro *Rosa do povo*. Neste texto, o eu lírico narra a relação entre o passado e o presente, por meio de uma fotografia que preserva o intervalo de tempo entre momentos vividos e o que se vive, a partir da compreensão de quem olha a foto, neste caso, o leitor e o sujeito lírico, que se veem imaginando cada detalhe delineado na imagem fotografada.

RETRATO DE FAMÍLIA

Este retrato de família
está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
quanto dinheiro ele ganhou.

Nas mãos dos tios não se percebem
as viagens que ambos fizeram.
A avó ficou lisa, amarela,
sem memórias da monarquia.

[...]

O jardim tornou-se fantástico.
As flores são placas cinzentas.
E a areia, sob pés extintos,
é um oceano de nevoa.

Vinte anos é um grande tempo.
Modela qualquer imagem.
Se uma figura vai murchando,
outra, sorrindo, se propõe.

[...]

O retrato não me responde,
ele me fita e se contempla
nos meus olhos empoeirados.
E no cristal se multiplicam

os parentes mortos e vivos.
Já não distingo os que se foram
dos que restaram. Percebo apenas
a estranha ideia de família

viajando através da carne (ANDRADE, 2012 p. 132-134).

Ao utilizar o retrato como tema central, Drummond disponibiliza um momento de reflexão a respeito da própria fotografia como um recurso memorialístico e a responsabiliza como peça fundamental para sustentar essa relação entre as

lembranças da família e a ação de lembrar-se de si. Notamos um reflexo da passagem do tempo e certa mediação na assimilação do passado.

Na leitura dos versos, podemos analisar certa emergência do movimento realizado pelo sujeito lírico, visto que, por meio de seu olhar em direção à fotografia no tempo presente, é possível lembrar e recuperar o passado. A busca por registrar de maneira material uma cena, situações, pessoas e lugares, evitando o apagamento por vias da passagem do tempo, denota-se como uma das funções da fotografia. O sujeito lírico explicita esse deslocamento no tempo descrevendo a passagem dos anos entre a data que foi tirada a fotografia e o presente em que ele está, quando declara que o retrato, objeto de sua atenção, “está um tanto empoeirado”. Tal convergência pode ser descortinada no primeiro verso do poema, que reitera o título, e descreve este movimento: “Este retrato de família / está um tanto empoeirado. / Já não se vê no rosto do pai / quanto dinheiro ele ganhou” (ANDRADE, 2000, p. 132). Dentro desse deslocamento temporal apresentado pelo sujeito lírico, vale destacar que não se trata apenas da perda da materialidade do papel fotográfico ou de dados que assimilam os registros, mas sim o descaminho do encadeamento afetivo com a memória de si, nas ligações com recordações das pessoas e dos lugares em que conviveu.

O uso do pronome demonstrativo “Este” remete a uma imagem da vivência familiar registrada no passado. Todavia, quem olha a foto enxerga a distância e as marcas do tempo, que se encontram escondidas pela poeira e impedem de se ver nitidamente a vida que ali foi memorizada: “Já não se vê no rosto do pai / quanto dinheiro ele ganhou”.

Há uma imagem registrada pela poeira: por um lado, ela se enquadra como uma metáfora para tudo aquilo que foi abandonado e caiu em desuso, que já não é mais útil para o mundo prático e a vida cotidiana; por outro, remete-nos à materialidade da fotografia, que, em sua condição de papel, envelhece. Essa dupla abordagem fornece a pista de que o poeta enxerga a vida como algo frágil e instável. Podemos, também, entender a poeira como resíduo do passado, como algo que acumulou matéria deformada e sem conteúdo. É apenas uma película que contrasta a imagem do espectador, confunde a visão e sugere que a imagem registrada não se encontra totalmente disponível ao olhar do sujeito lírico.

Em outros versos do poema, o sujeito lírico deixa a mostra sua perspectiva relacionada à inexorabilidade do tempo. Tal leitura emerge, por exemplo, nas imagens das pessoas e das coisas que se deterioraram: “A avó ficou lisa e amarela” (ANDRADE, p. 132), “As flores são placas cinzentas” (p. 133). Compreendemos, portanto, que a ação da passagem do tempo as corroeu. São situações que reforçam a característica polissêmica, que a imagem tem por natureza, o que possibilita diversas interpretações e atribuem à fotografia a função de registrar uma imagem do passado.

De maneira análoga a Drummond, Lourenço também tece a narrativa para descrever a fotografia como um recurso memorialístico. No início do poema “Pela alvorada dos nirvanas”, o sujeito lírico cita “antigos retratos” para promover uma reflexão acerca da probabilidade de se consolidar e memorizar experiências e recordações passadas. Nesta mesma direção, Silva e Silva (2014) ressaltam que, na poética drummondiana, especialmente em sua fase memorialista, o álbum de família é amplamente utilizado para demonstrar que aquele que entoa o verso, ou seja, seu eu lírico existe, sendo então os versos uma exposição de fatos vividos em um passado. Analisemos uma estrofe desse poema:

a velha casa está repleta
de antigos retratos
congelando seus entes
– coleção de insetos fixada a alfinetes
sobre um feltro de emoções –
onde meus filhos estão todos
– um por um –
vivos e ainda crianças
e portam esperanças de um futuro
tão promissor
cujos limites se alongam
pelas resinas do amanhã (LOURENÇO, 2014, p. 16).

O poeta goiano, mediante o eu lírico, se vale de imagens que remetem ao passado para expressar sua visão do mundo ou perceber o mundo a sua volta. A metáfora, como no caso “a casa velha está repleta de antigos retratos congelando seus entes”, desnuda e exprime a visão de algo que se fixou na memória. Também, nota-se que a construção de analogias e representações metafóricas, como “coleção de insetos fixada a alfinetes sobre um feltro de emoções”, aponta para a ideia de que a voz performaticamente lírica é capaz de descrever fatos e situações a partir de uma poética da memória. Neste sentido, a memória não se figura como um mero

elemento a ser representado. É neste caso, antes de tudo, a matéria que se constitui a quintessência do poema. Elementos como casa, retratos, coletânea entomológica (coleção de insetos) permitem àquele que lê perceber a capacidade do sujeito lírico em se deslocar através do tempo, observar as coisas e objetos e expressar sentimentos e emoções, fazendo com que haja comunicabilidade entre memórias e imagens de ambos os lados, ou seja, enunciador (eu lírico) e enunciatário (leitor).

Reconhecemos, por intermédio dos versos, a capacidade do sujeito olhar para o passado através de signos que o representam como a casa velha, transcendendo-o ao ponto de poder perceber coisas por vir, como “os limites que se alongam pelas resinas do amanhã”. É válido destacar que em tais versos há marcadores de temporalidade como o adjetivo “velha” e o advérbio “amanhã” que viabiliza ao leitor sentir os meandros das sensações e sentimentos exprimidos em um dado tempo, um determinado momento.

Portanto, a memória pode ser pensada aqui como o arcabouço ou a base fundante do poema. É pelo fato de a casa velha existir ou haver existido que se pode, através das imagens evocadas, sentir a dimensão memorial dos versos. Não é um mero canto narrativo do passado, é sim uma aceitação de uma memória individual como opinião ou ótica, empregada para revelar ao leitor os sentimentos e emoções do sujeito lírico.

Deste modo, os versos que perpassam um tempo percorrido que pode ser notado pela existência dos retratos e da casa velha, questionam não a materialidade da fotografia que sofre em decorrência do tempo, mas o próprio sujeito que contempla os antigos. Constatamos certa desilusão durante a leitura dos versos, pois, caso houvesse alguma esperança em conservar o registro do passado, esse compromisso é inteiramente destruído pelas marcas e acontecimentos do tempo. Mesmo que algo do passado, neste caso das fotografias, sobreviva à ação do tempo, a vida dos entes pela perspectiva do sujeito lírico parece ser uma metáfora que aponta para o passado como uma forma de expressar sentimentos, visto que é no passado que suas experiências foram vivenciadas.

O futuro promissor esperado pelas crianças da foto é descrito de modo que sugere um tempo, ou melhor, um porvir incerto, mas que notavelmente é marcado pela esperança da qual elas são portadoras. Ao enunciar que os limites de um futuro promissor são alongados ou ampliados “pelas resinas do amanhã”, associando-os à

esperança trazida, é possível analisar que o eu lírico, através de visagens manifestadas do passado em forma de sua própria memória do que se viveu, podendo a partir disso inferir sobre o futuro dos filhos. Aqui não se tem uma situação de predição do futuro. O sujeito lírico olha para o passado, “vivos e ainda crianças”, fotografias, casa velha, deixando registrada uma imagem memorial dos filhos, na qual percebia uma forma de idealizar, ou almejar para eles um futuro promissor. Em tal viés, “vivos” também podem indicar ao leitor que as figuras representadas já estejam mortas, reforçando mais um cenário poeticamente fluído das vinhas da memória.

De modo geral, em ambos os poemas, os quais possuem características narrativas, Drummond e Lourenço trabalham particularidades que descrevem uma possível lembrança do eu lírico, ou ainda, conotam em graus mais nítidos uma textura de existencialidade. A construção do discurso de ambos evidencia certo teor narrativo de caráter memorial. Sob tal prisma, na poética dos dois escritores, embora tecido perante um gênero literário com finalidades e características diferentes do que se observa em narrativas, a memória consta como fio condutor que dialoga com as experiências sensíveis do leitor.

Com linguagem simples, os dois poetas não se distanciam do cotidiano, que também é matéria-prima para seus versos. Esse lirismo latente recorrente nas obras de Drummond e Lourenço conduz, muitas vezes, à reflexão sobre o que está à volta do leitor. No poema drummondiano, o dinheiro ganho pelo pai é questionado; no de Lourenço, “um feltro de emoções” representa a moldura, que pode ser pensada como um painel de memória, ou a própria vida utilizada para afixar o que é importante. Ao percorrer o olhar pelas fotografias, tanto o leitor quanto os próprios sujeitos líricos notam a constante ausência, a incerteza, o lugar vazio que a concepção presente deve preencher a partir da interpretação de quem, hoje, aprecia os retratos.

A comunicação entre a obra desse mineiro e desse goiano reforça a importância e a necessidade de a identidade do sujeito ser processada por meio da linguagem e pela relação com a alteridade que é emanada de representações memoriais. Embora não se possa esquecer que se trate de teias intertextuais, as quais preconizam semelhanças e similaridades estéticas que permitem comparações como as já apresentadas. Examinar a produção literária de ambos os

poetas em sua relação com perspectivas de performances culturais, possibilita tecer reflexões sobre a relevância da poesia como canal de expressividade, tendo em vista a interação advinda da tríade autor/obra/leitor.

Sendo a história algo que pertence a todos com um caráter “universalizante” e a memória uma expressão da subjetividade humana tal qual a poesia, cabe mencionar que, na poética de Carlos Drummond de Andrade, esta última desempenha um papel de crucial significância. Buscando pôr em voga imagens que cumprem a função maior que meramente narrar ou descrever uma trama narrativa munida de personagens e outros elementos que compõem estruturas de enredos, Drummond se vale da memória para revelar sua expressão, sentimentos ou sua visão em um momento fora do tempo, ou seja, recriado por vias de sua sensibilidade no sentido de capacidade de sentir o mundo.

Podemos observar a potencialidade de demonstrar a relação da poesia de Drummond com a memória em um trecho de carta publicada em um jornal em 14 de julho de 1979. O poeta mineiro escreve uma declarada homenagem à poetisa goiana Cora Coralina. Na homenagem, Drummond se vale da memória para evocar e manifestar seus sentimentos com relação à poetisa vila-boense que amplamente utilizou a memória para construir uma poesia representada por suas lembranças da velha capital do estado de Goiás.

Cora Coralina. Não tenho o seu endereço, lanço estas palavras ao vento, na esperança de que ele as deposite em suas mãos. Admiro e amo você como alguém que vive em estado de graça com a poesia. Seu livro é um encanto, seu verso é água corrente, seu lirismo tem a força e a delicadeza das coisas naturais. Ah, você me dá saudades de Minas, tão irmã do teu Goiás! Dá alegria na gente saber que existe bem no coração do Brasil um ser chamado Cora Coralina. Todo o carinho, toda a admiração do seu (DRUMMOND, 1979, s/p).

No trecho, observamos que Drummond põe em evidência suas memórias para tecer elogios à poetisa. Tal propósito se desnuda na potência das palavras e sentenças: “Admiro e amo você como alguém que vive em estado de graça com a poesia” e “Ah, você me dá saudades de Minas, tão irmã do teu Goiás!”. Ao analisar as “coisas naturais” e sentir saudade de seu estado natal o comparando ao estado onde nasceu a vila-boense, o poeta de Itabira demonstra que a semelhança entre os seus estados natais os torna irmãos. Ao tecer a comparação, a memória é acessada, provocando um sentimento de saudade. Assim, devido ao fato de a

memória ser um dos principais elementos visíveis na obra de Cora Coralina, a missiva, enviada pelas vias do vento, demonstra o reconhecimento, uma conectividade e um parentesco que pode ser mais sentido na perspectiva do poeta que considera Minas tão irmã de Goiás.

Pesquisas como a de Silva e Silva (2014) demonstram que se observa uma tendência, na crítica literária brasileira, em dividir a produção literária de Drummond em quatro fases que surgiram em uma sequência linear. Sendo elas: I) fase gauche, na qual se destacam os temas da consciência e do isolamento); II) fase social, que tem o enfoque voltado para a marginalização de grupos humanos e referências às temáticas religiosas; III) fase filosófica/nominal, marcada por indagações existencialistas e IV) fase de memórias, na qual há uma busca por sintetizar ou evocar menções às fases que a antecederam.

Ao se buscar estabelecer reflexões sobre poesia e memória, pondo em evidência alguns pontos de convergência que podemos encontrar nas obras de Lourenço e Drummond, a partir do ano 1968, o poeta mineiro dá início à publicação de sua trilogia memorialística, *Boitempo*, sendo seguido de *Menino Antigo* (*Boitempo* II, 1973) e *Esquecer para lembrar* (*Boitempo* III, 1979). O título, fruto de uma possibilidade de neologismo, aglutina ou acopla os termos 'boi e tempo', fazendo uma assinalada referência à memória de um tempo bom, com presença do boi como conotação ou representação da vida na zona rural, provavelmente nas fazendas da família.

Isto pode ser mais bem visualizado ao se ater aos versos do poema "Liquidação" de Drummond:

A casa foi vendida com todas as lembranças
todos os móveis todos os pesadelos
todos os pecados cometidos ou em via de cometer
a casa foi vendida com seu bater de portas
com seu vento encanado sua vista do mundo
seus imponderáveis
por vinte, vinte contos (DRUMMOND, 2017, p. 140).

Segundo El Fahl (2011), há muito se observou que em sua poética de caráter memorialístico, o poeta de Itabira, através das múltiplas vozes entoadas por seu eu lírico, incita o leitor a enveredar-se por lembranças de locais que remontam sua infância. Segundo a pesquisadora, lugares tecidos pela experiência e manifestados

pela memória de Drummond como casas e fazendas, além de álbuns de fotografia da família, são expostos ao leitor para que sintam em maior grau a existência humana do eu lírico/enunciador.

Em seu estudo *Trouxeste a chave? Poesia e memória em Carlos Drummond de Andrade*, Fábio Andrade (2012) situa que não dá para desassociar a obra poética do itabirano de sua dimensionalidade memorialista. Nesta mesma direção, Miranda (2012) e Villaça (2012) assentem que a estruturação da imagem poética de Drummond é profundamente perpassada pela memória. Em tal perspectiva, linguagem e representatividade imagética na obra de Drummond têm na memória seu ponto de articulação.

Na obra *A Paixão Medida*, de Drummond (2014), inaugura-se de forma definitiva sua fase final marcada pela idealização do amor em suas variadas dimensões e formas de manifestações. Com isso, a memória passa a ser um dos componentes mais presentes em sua poética. A memória talvez vivenciada, talvez criada, por vias da malha da criatividade do poeta, através de imagens revisitadas da infância e eivadas de impressões sobre o mundo, desvelam o sentido e os rumos discursivos que o leitor irá trilhar.

De maneira similar, em seu poema *Certas Incertezas*, Lourenço (2014) lança mão da memória não como mero recurso enunciativo, mas como matéria para representação imagética. É memória canalizada pela experiência sentida e vivenciada pela compreensão de um viés poético, que permite à voz lírica questionar a ordem das coisas. A predominância dos verbos no passado como “sonhava”, “voava”, envoltos em indagações sobre aquilo que já se passou, em outras palavras, que vivenciou a transposição do fluxo do tempo, assinala, - ou melhor - desvela a memória como fonte de imagem, matéria-prima do poema.

Nestes mesmos meandros, é possível lembrar que Drummond (2017) no poema *Homem Livre*, um de seus textos da obra *Boitempo*, partindo de lembranças de um anúncio de jornal datado de 1869, usa a memória em uma composição lírica. O anúncio havia sido publicado por um parente que à época buscava recuperar um escravo em fuga que pertencia à família. Questionando, o sujeito lírico lembra-se das habilidades de fazer lombinho. O eu lírico anuncia fatos do passado, visto que, ao mencionar o nascimento, por si só, evoca memórias.

Atanásio nasceu com seis dedos em cada mão.
Cortaram-lhe os excedentes. Cortassem mais dois, seria o mesmo
admirável oficial de sapateiro, exímio seleiro.
Lombilho que ele faz, quem mais faria?
Tem prática de animais, grande ferreiro (DRUMMOND, 2017, p. 31).

O uso da memória enquanto matéria de produção ou elemento constitutivo do discurso poético de Drummond demonstra semelhanças com uso observado em poemas de Lourenço. Ao rememorar uma dada situação, um espaço ou uma pessoa, ambos indagam sobre algum pensamento que pode oferecer pistas para que o leitor sinta ou, pelo menos, vislumbre o sentimento, emoção ou sensação que o eu lírico exprime.

A comunicação entre a obra desse mineiro e desse goiano reforça a importância e a necessidade de a identidade do sujeito ser processada por meio da linguagem e pela relação com a alteridade. Examinar a produção literária de ambos em sua relação com a sociedade possibilita rever a recepção crítica dos autores e contribuir para o redimensionamento da fortuna crítica dos poetas. Embora seja possível perceber uma relação com a abordagem sociológica nos dois poetas, também é necessário destacar o vínculo de ambos com os sentimentos relacionados a lugares registrados pela memória e pela experiência de vida. É por meio da linguagem poética que os autores revelam suas leituras de mundo e refletem seus pontos de vista acerca da sociedade, caracterizando aspectos positivos e/ou negativos.

Sendo assim, vale considerar que os poetas entregam aos sujeitos líricos a responsabilidade de se apresentar ao leitor. Elucida-se: é por meio da voz do sujeito lírico que o poeta deixa transparecer um enfoque acerca do assunto apresentado. Portanto, mesmo que a obra analisada não seja autobiográfica, é quase impossível dissociar a literatura da relação existente entre o poeta e seu contexto, de maneira que se pode empregar o poema como concessor de sentidos, para que o leitor interprete as relações sob as quais está sujeito.

Diante dessas reflexões, salientamos que será examinada nos capítulos subsequentes da tese a performance articulada do ponto de vista do leitor, de modo a considerá-lo não um ser passivo no transcorrer do ato da leitura e que é capaz de processar uma recepção analítica, mas um interlocutor que, ao ler um poema, se apropria da dinâmica, da criatividade e do ato performático utilizados pelo poeta na prática da criação artística, tendo em vista a “dialética entre a ação e a reflexão”

(SCHECHNER, 2011a, p. 26). Por conseguinte, analisaremos o conceito de performance poética e a importância do leitor para firmar essa questão na leitura de poesia sob pontos de vista selecionados.

2 UM CONCEITO DE PERFORMANCE POÉTICA E A PERFORMANCE DO LEITOR NA LEITURA DE POESIA

Conforme mencionado no primeiro capítulo, neste momento do trabalho, procuramos apresentar um conceito de performance poética e a importância da mediação do leitor no processo de leitura. Partimos de hipóteses que apontam o diálogo entre o texto e o leitor como uma interação que abarca novas e diferentes formas de recepção. Para firmar essa questão na leitura de poesia, serão considerados autores selecionados dentro da temática proposta.

Diante dessa intenção e na busca por traçar um conceito, é válido informar que a performance poética, neste trabalho, não se refere à performance teatral especificamente, mas, sim, a um movimento que acontece de maneira indeterminada, no qual há “todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades” (ZUMTHOR, 2010, p. 164). Perante tal entendimento, a performance poética é apontada como um elemento e principal fator constitutivo, no qual a voz, o gesto, a expressão e a comunicação são consideradas, a cada experiência estética vivida, um alto grau da indeterminação do dizer poético.

Nesta mesma direção, Ferreira (2011) atesta que é preciso levar em consideração que a performance poética se distingue em relação à performance cênica, visto que sua objetividade representativa não é centrada pura e especificamente na apresentação de elementos visuais.

Nessa nova visão, a performance poética é o movimento do corpo de forma indeterminada, em que o gesto, a voz, a expressão e a comunicação, a cada experiência vivida esteticamente, mostram-se no mais alto grau da imprevisibilidade do dizer poético (FERREIRA, 2011, p. 136).

Deste modo, possível é considerar essa forma de representação poética como um canal catalizador e dinamizador da discursividade da qual a poesia é eivada e portadora.

Para o entendimento do conceito de performance poética foi fundamental investigar algumas entre as variadas definições existentes para o termo. Dentre elas, encontram-se conceitos dos estudiosos Richard Schechner (2011a), Richard Bauman e Charles L. Briggs (2006), Esther Jean Langdon (2006), os quais apresentam propostas conceituais que são convites a perspectivas que norteiam

métodos de ação artística, realcem as dimensões da experimentação e foram eleitos para sustentar essa análise.

É nítido que houve uma ampliação do conceito e do uso da terminologia performance, antes restrita às artes cênicas/teatrais. Portanto, na primeira seção deste segundo capítulo, explicitaremos conceitos para o termo, sob pontos de vista selecionados, os quais ampliados englobam o que está relacionado à ideia de performance em suas múltiplas concepções.

2.1 O conceito de performance

A palavra 'performance' é um termo muito usado na contemporaneidade. A múltipla utilização desse vocábulo se assemelha ao seu significado que também apresenta diversas, convergentes e divergentes definições. Isto é decorrente do fato, segundo Ramirez (2017), de que a partir da década de 1970 a performance enquanto possibilidade expressiva em artes ganhou muita notoriedade. Esse resultado expandiu tanto o conceito quanto as conceitualizações e a própria arte manifestada na forma de performance. Em ampla visibilidade, neste período, a Arte Conceitual, segundo a autora, “reiterou o sentido da prática performática ao propor uma arte não material, na qual a ideia atribuída à criação fosse sobressalente a qualquer intenção mercadológica” (RAMIREZ, 2017, p. 98).

Devido suas pesquisas sobre os estudos da performance, é complicado falar em performance sem citar Richard Schechner²⁹, diretor de teatro que também a partir da década de 1970 passou a realizar estudos de cunho antropológico, por meio de uma perspectiva interdisciplinar. Desta forma, Schechner delinea a conceituação de performance de maneira ampla, que vai além da competência artística, abrangendo todos os lugares da cultura. Por isso, a Antropologia oferece fortes arcabouços teóricos para a contextualização da performance.

No texto *O Que é Performance?*, Richard Schechner define que

²⁹ Nascido em 23 de agosto de 1934, é professor de Estudos da Performance (*Performance Studies*) na *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova Iorque e pesquisador de performance nesta universidade; editor da *TDR: The Drama Review* e diretor da *East Coast Artists*. Schechner é um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance e fundador do *The Performance Group of New York*, em 1967, um grupo de teatro experimental, no qual foi diretor artístico até 1980.

algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem antes referir às culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico (SCHECHNER, 2011a, p. 12).

Em seu sentido mais amplo e considerando a interpretação de performance, Schechner propõe “toda ação é uma performance”. Todavia, essa definição dependerá da perspectiva, da cultura e da época em que é corporificada. Essa ampliação do conceito de performance, dentro do estudo de Schechner (2011a), sinaliza a performance artística e sustenta a ideia de atuação no sentido de “executar uma ação” e não apenas de interpretar ou representar, remetendo à noção de performatividade. Neste caso, o “fazer” é fundamental na ação performativa. Para o teórico, a performance equivale a um instrumento metodológico que permite a análise de acontecimentos como sendo performance, propondo diferente conceituação epistemológica que insere uma nova assimilação.

Por esse ângulo, é possível conceituar qualquer ação como uma performance, considerando apenas a cultura e o contexto em que está inserida ou a perspectiva analítica de quem interpreta esta ação. Tal concepção é difundida por Schechner, não se baseia em uma única definição, sendo essa premissa considerada fundamental para os estudos da performance.

Sob tal prisma teórico, toda ação praticada, na arte ou na vida, é consequência de “comportamentos restaurados”³⁰ e se tudo pode ser observado “como se fosse performance”, então é necessário estar atento à classificação/definição que se dará para esse termo. Para tanto, será de grande

³⁰ Comportamento restaurado é o vivido, tratado como um diretor trata sua tira de filme. Estas tiras de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes do sistema de casualidades (social, psicológico, tecnológico) isso as trouxe para existência. Elas têm uma vida própria. A “verdade” ou “fonte” original do comportamento pode estar perdida, ignorada ou contradita – mesmo que esta verdade ou fonte esteja sendo aparentemente honrada e observada. Como a tira de comportamento foi feita, encontrada ou desenvolvida pode ser desconhecida ou oculto; elaborado; distorcido por um mito ou tradição. Originário como um processo, usado em um processo reverso para criar um novo processo, uma performance, as tiras de comportamento não são processos em si, mas coisas, itens, “material”. Comportamento restaurado pode ser de longa duração, como em alguns dramas e rituais, ou de curta duração como em alguns gestos, danças e mantras (SCHECHNER, 1985, p. 36. Tradução nossa).

valia se atentar para as bases originárias da terminologia performance, buscando com isso desvelar sua aplicabilidade semântica na atualidade dos estudos sobre o tema.

De acordo com Robson Corrêa de Camargo³¹, a performance é

(...) originária também do francês antigo (*parfournir*, já registrado nos séculos XI e XII), e que se constitui em parte por raízes familiares ao latino-americano, pela justaposição do latim *per* (através) e *fournir* (prover, fornecer), palavra de origem alemã (Macmillan Contemporary Dictionary, 1979), e que pode ter múltiplos significados (CAMARGO, 2015, p. 21-22).

Ao observar a ideia de múltiplos significados, é possível entender a performance como um meio das artes visuais de significação intrincada, pelo fato de abranger modos de funcionamento díspares, distintos entre si. A historicidade e as referências da performance compreendem outros âmbitos de manifestações culturais, como por exemplo: artes cênicas, artes plásticas, manifestações religiosas, rituais de povos primitivos, inclusive ações cotidianas. Richard Schechner possui estudos que concernem ao entendimento de performance enquanto um ampliado campo. Sua teoria afirma que “‘realizar performance’ também pode ser entendida em relação a: – sendo – fazendo – mostrar fazendo – explicar ‘mostrar fazendo’” (SCHECHNER, 2011a, p. 2). Nesse ponto de vista, a performance recebe uma abrangência extensa, que consolida a ideia de que está firmada não apenas no contexto artístico, mas também em circunstâncias cotidianas como na religião, no esporte, nos negócios, no sexo, na culinária, entre outros.

Apesar de tudo, preencher um vasto campo de significados não proporciona apenas fatores positivos. A ideia de performance precisa levar em consideração um conceito que apresente significação para firmar a prática performática. Como crítico e pesquisador do assunto, Camargo (2015) faz menção à banalização existente com relação à definição do vocábulo. Vejamos sua crítica:

Infelizmente esta palavra, hoje, se torna usual nomeando programas de rádio, nomes de loja, artigos vários de jornais, e, como latas vazias de sopa de tomate, banalizada e esvaziada em seu significado, não traz sentido. [...] Utilizar este termo sem o discriminar esvazia o seu profundo sentido de análise, não podemos deixar a performance cair no esgoto vazio da

³¹ Professor na Universidade Federal de Goiás (UFG) é o idealizador e fundador do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG (Doutorado e Mestrado). Encenador e crítico de teatro, coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE. Texto do currículo lattes. Acesso em 07 jun. 2019. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4799746D9>.

modernidade líquida. [...] O reconhecer da performance como palavra substantiva e com múltiplos significados, sem seus adjetivos impede seu entendimento como hermenêutica da vida. [...] A forma da performance se estabelece como ação no tempo e impregna a vida das pessoas. A crença em determinada religião determina o comportamento e uma visão de mundo, e um comportamento implica em determinada religião, seja como mito e adoração do mito, como linguagem poética, como atitude, com suas loucuras e seus métodos; como imagem, forma que se estabelece como coisa e representação, formas objetivas e subjetivas (CAMARGO, 2015, p. 19/20).

Observamos que a ambivalência de significados institui às pessoas uma dinâmica que procura elucidar os métodos correlacionados à performance. É perceptível o equívoco mencionado por Camargo (2015) quando, diante das alusões e associações adotadas por cada autor, a palavra 'performance' é escolhida para denominar diferentes proporções do agrupamento de práticas artísticas, algumas vezes de maneira equivocada. Podemos afirmar que essa colossal abrangência do termo em variadas áreas do conhecimento promove a banalização apontada por Camargo. A performance recebe amplamente vários conceitos, rituais cotidianos, objetos de estudo, gêneros artísticos e metodologias, proporciona o surgimento de certa confusão e uso inapropriado da palavra, como analisa Camargo (2015):

Em nosso país, de fala portuguesa, em pleno século XXI, a performance enquanto termo conceitual tem se tornado um lugar comum que tem sido utilizado mais para confundir que se compreender sobre o que se fala. Cria apenas confusão, como se todos os brasileiros se chamassem Joaquim, ou Manoel. Nossa língua tem assumido este termo estranho como se fosse um canivete de mil e uma utilidades a ser prontamente tirado do bolso, lego para todas as montagens, resultando num estranho amálgama que iguala diferentes em situações muitas vezes opostas. Ela, a performance, entra em nosso idioma tentando ser várias coisas, escreve-se "eu performei" para uma tradicional apresentação de teatro na escola ou um recital de poesia, que em décadas tinham outro verbo, ou ainda para um ritual teatral feito nas esquinas das avenidas centrais de qualquer cidade (CAMARGO, 2015, p. 21).

Assim, sistematizando esta discussão, é possível concluir que esse conflito existente com relação à conceituação do termo 'performance' gera dúvidas e questionamentos. Entretanto, não se pode negar que a performance procura associar a arte ao cotidiano, exibindo conteúdos relacionados ao tempo, à paradigmas, ao lugar, ao espaço. Neste caso, a performance se classifica como uma manifestação artística que constrói elo entre variadas linguagens da arte, como a música, o teatro, a dança, a literatura, diferenciando-se em cada movimento, com planejamento e execuções distintas. É interessante assimilar, também, a

performance como uma arte híbrida e interdisciplinar - uma possibilidade que promove à performance uma capacidade artística que foge de definições, conceitos esperados, concepções acabadas, imagens prontas, visto que ela propicia a própria pretensão visual de suas fronteiras e questionamentos. Nestas circunstâncias, vale considerar a definição de performance apresentada por Sheila Leirner e citada por Renato Cohen: “a performance é uma pintura sem tela, uma escultura sem matéria, um livro sem escrita, um teatro sem enredo... ou a união de tudo isso...” (LEIRNER, 1984, apud COHEN, 2002, p. 49).

Sendo a interdisciplinaridade das mais heterogêneas criações artísticas possíveis uma de suas principais características, a performance proporciona uma busca acentuada por uma arte integrada, uma arte total, que escape de padrões estéticos. A vasta conceituação deste vocábulo promove uma recepção mais cognitiva que racional, visto que a obra de arte literária tem nas emoções e sensações humanas o seu material produtivo e constitutivo. A performance instiga e incomoda, por ser uma arte que foge de padrões normativos. A afirmativa de Leirner enfatiza a definição de estar a performance fundamentada na relação autor/artista-obra-leitor/público. Essa simetria não pode ser demonstrada ou expressada por registros visuais, nem mesmo no momento exato da interpretação, contemplação e interação com uma performance. Neste caso, a união das linguagens artísticas (uma de suas inúmeras características) na performance não pode ser esvaziada, nem cair “no esgoto vazio da modernidade líquida”, conforme defende Camargo (2015, p. 20).

A preocupação de Camargo (2015) em não esvaziar o uso ou a definição do termo em análise, remete à teoria de Esther Jean Langdon (2006), cuja elaboração teórica entende a performance como espaço interdisciplinar:

na reconfiguração do pensamento social contemporâneo (Geertz 1998), o campo da performance se apresenta como espaço interdisciplinar importante para a compreensão dos gêneros de ação simbólica. A antropologia da performance, que surge nas interfaces de estudos do ritual, do teatro e da interação social, amplia questões clássicas do primeiro para tratar de um conjunto de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades do mundo globalizado, incluindo ritual, teatro, música, dança, festas, narrativas, esportes, movimentos sociais e políticos e encenações da vida cotidiana (LANGDON, 2006, p. 163).

O conjunto de definições e conceituações encontradas em torno dos estudos da performance preconizam a estruturação de um modo particular de visualização para um fenômeno cultural mundial (SCHECHNER, 2011a; LANGDON, 2006).

Assimilar a globalidade do desempenho performático e considerar a performance uma conjuntura universal, como propõem os autores, provoca instituí-la um agrupamento de ações, como uma atitude, haja vista que as “performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances são ‘comportamentos restaurados’” (SCHECHNER, 2011, p. 2).

Os estudos de Langdon (2006) apontam que, entre os anos 1990 e 2000, houve um crescimento considerável do número de pesquisas sobre performance e muitas publicações destinadas ao tema. Ela enfatiza, também, que foram constituídos diversos grupos de pesquisa no Brasil compostos por pesquisadores que realizaram estágios de formação em outros países. Reforça que houve, ainda, um aumento significativo na produção de dissertações e teses que têm a “performance como foco” (LANGDON, 2006, p. 164).

As diversas circunstâncias e as diferentes perspectivas de assimilação da performance, seja como prática ou como objeto de estudo, dificultam a especificação desse conceito. Todavia, entendemos que, apesar de todas as diferenciações e dos cruzamentos de tratamentos dados ao conceito de performance, vale entender que ela está presente em todas as culturas e pode ser classificada como ação que consolida certo contexto em função de determinado tipo de comportamento executado, como propõe Schechner (1985, 2011a, 2011b). Concluímos que essa terminologia inclusiva, conforme enfatiza o teórico, obtém dimensão e atribui uma posição com uma vasta gama de conceitos que procura harmonizar diversificadas movimentações culturais. Em consequência dessa dimensão, a definição de performance pode se esvaziar e se tornar indeterminada.

Considerando esses apontamentos e objetivando discutir um conceito específico de performance que abarque a questão da leitura, na sequência, trataremos a definição de performance defendida pelo teórico suíço Paul Zumthor³² (1993, 2005, 2010, 2014). Ele define performance a partir de um estudo sobre a cultura medieval, mas que mantém um conceito que se aplica a qualquer

³² Paul Zumthor nasceu em Genebra, Suíça, em 1915. Ensinou literatura medieval em várias universidades europeias e americanas. Foi professor de literatura comparada na Universidade de Montreal, Canadá. Crítico literário, ficcionista, poeta, teórico, historiador da literatura e linguista abriu novos rumos no campo dos estudos medievais e das literaturas da voz. Estudioso das poéticas da voz e polígrafo, Zumthor viveu na França, na Holanda e no Canadá, onde faleceu em 1995. Publicou dezenas de livros e artigos em revistas universitárias. Dentre as várias obras publicadas, quatro delas foram traduzidas para o português brasileiro, as quais utilizamos como aporte teórico nesta tese. Visitou o Brasil em 1977, 1988 e 1993.

manifestação artística difundida pela oralidade, considerando uma presença física e um contexto próprio no qual o corpo se encontra inserido no instante do ato performático.

2.2 Um conceito de performance pautado nos estudos de Paul Zumthor

A finalidade profícua desta segunda seção do segundo capítulo é explicitar um conceito especial de performance. Para tanto, quatro obras de Zumthor foram selecionadas, as quais levam os seguintes títulos originais: *Introduction à la poésie orale* (1983), *La lettre et la voix: De la "littérature" médiévale* (1987), *Écriture et nomadisme: entretiens et essais* (1990) e *Performance, réception, lecture* (1990). Ressaltamos que serão citadas, nesta tese, suas respectivas edições traduzidas: *Introdução à poesia oral* (2010), *A letra e a voz: A "literatura" medieval* (1993), *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios* (2005) e *Performance, recepção, leitura* (2014).

A noção de performance aqui utilizada está pautada nos estudos de Zumthor. Ele utiliza o conceito de performance para explicitar que essa ação se realiza quando acontece, simultaneamente, transmissão e recepção, por ser um momento único, nunca refeito. De acordo com sua teoria, ela "é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade" (ZUMTHOR, 2014, p. 35).

A ideia de performance encontra-se centralizada nas quatro obras de Zumthor escolhidas como aporte teórico para essa pesquisa. Na obra *Performance, recepção, leitura* (2014, p. 33), por exemplo, o autor faz um apontamento que explora o termo performance como um vocábulo que "não é inocente", e que embora seja "historicamente de formação francesa", é procedente do inglês. Além disso, entre os anos 1930 e 1940, destaca que o "vocabulário da dramaturgia" emprestou o termo de tal modo que sua disseminação nos Estados Unidos atingiu com grande ênfase o gosto de diferentes pesquisadores. Nesse período, a percepção de performance era assimilada como "uma manifestação cultural lúdica", "fortemente marcada por sua prática". Zumthor (2014, p. 33) destaca, ainda, que "a performance é sempre constitutiva de forma" e seu conceito estabelece "uma noção central no estudo da comunicação oral".

Reforçamos a perspectiva de que a significação diversificada que a performance abarca tem sido um atrativo para pesquisadores de diversas áreas de estudo. Conforme discutido no tópico anterior, independentemente disso é possível verificar que os variados conceitos se ajustam, seja em condições de pensar a performance como um modificador de conhecimento, por não se tratar de um simples “meio de comunicação”, conforme resguarda Zumthor (2014, p. 35) ou em outras nuances possíveis.

De modo geral, não se pode classificar o termo ‘performance’ como um contratempo, pelo contrário, poderia ser muito bem definido como uma imensidão teórica, visto que pode ser utilizado, desde que tenha entendimento cabível, em contextos e situações variadas e heterogêneas. Apesar disso, na teoria zumthoriana, essa compreensão “sugere o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’” (ZUMTHOR, 2005, p. 140) que, conforme mencionado anteriormente, emprestou a palavra da linguagem dramaturgica no período pós-guerra “pelos etnólogos anglo-saxões”. Consequentemente, a performance estaria ligada às práticas teatrais ou às artes cênicas, como também, aos eventos ao vivo, com dança, representação, encenação etc., para um público direto. Em contrapartida, esse termo permeou e vem permeando uma transformação na qual sua significação não para de se ampliar, compondo-se por um vasto repertório de pesquisa dentro dos diversos espaços vivenciais, culturais e do conhecimento humanos.

Fundamentado à ideia de uma vasta conceituação, Zumthor acredita que o conceito de ‘performance’ teria que ser ampliado e incorporar

o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial. [...] O termo e a ideia de *performance* tendem a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro? (ZUMTHOR, 2014, p. 21).

Zumthor (2014) acentua, especialmente, uma característica da performance: refere-se a uma competência experimental que se enlaça às suas circunstâncias, a um determinado momento ou, ainda, a uma situação eventual *sui generis*. Ele defende que o desenrolar da ação performática pode acontecer tanto em acontecimentos verbais quanto em momentos da leitura oral de um texto escrito ou mesmo em leitura silenciosa. Para ele, essas variadas ações remetem ao engajamento do corpo.

A investigação de Zumthor se enquadra nos estudos atuais e fundamentais para a teoria literária contemporânea, ou seja, pesquisar corporeidade, voz e performance possibilita novos entendimentos do texto, situação que permite a assimilação do leitor como parte imanente da leitura da obra e seu importante papel na construção de sentido do texto performático.

Em sua teoria, é perceptível certa valorização da compreensão humana e as atitudes por ela estabelecidas na ação performática, próxima à recepção. Quer dizer que repassada a obra, seja pela voz ou pela escrita, encontros diversificados acontecerão, em diferentes momentos, com diferentes ouvintes ou diferentes leitores, todos produzidos e ancorados pela relação existente entre a obra, o autor e o leitor.

De acordo com a tradutora Jerusa Pires Ferreira, no posfácio do livro *A letra e a voz* (ZUMTHOR, 2010, pp. 347-354), é possível encontrar, nesta obra, uma espécie de sinopse que autoriza estabelecer a fortuna investigativa de Zumthor. Há uma corroboração de certas perspectivas, erigidas por fundamentos de trabalhos anteriores. É perceptível a existência de um pesquisador com sensibilidade poética, que apresenta ao seu leitor investigações que o posicionam, fazendo-o enxergar conceitos que pareciam impossíveis anteriormente. Zumthor deixa evidente a valorização da voz na oralidade medieval e subsidia sua teoria afirmando que é “o todo da performance que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva” (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Zumthor (2014) apresenta a performance como um “momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2014, p. 52). Considerando a poesia, o texto e a recepção, é possível classificar a performance como um comportamento vivo, que se encontra ligado à presença e consegue marcar identidade em circunstâncias transitórias da existência do leitor. Do ponto de vista zumthoriano, performance é a expressão dos atos, dos instrumentos utilizados em uma cena para a comunicação que acontecerá a partir da leitura de um poema. É o momento presente, quando ocorre a interpretação dos versos, por exemplo. Sob tal conjuntura, “é em sua qualidade de ação que a performance poética reclama logo a atenção” (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

A percepção do leitor abarca o interesse desse teórico, que também se interessava pelas reações causadas por tais percepções. Para Zumthor, a recepção é um termo histórico que expressa um processo. Em contrapartida, para ele, a “performance é outra coisa”:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a *performance* existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo (ZUMTHOR, 2014, p. 51).

Neste excerto e em outros momentos da obra, Zumthor expõem dimensões comunicativas, antropológicas, estéticas e cognitivas, as quais acompanhadas de profunda intuição poética elucidam a teoria de que “a *performance* é a materialização (a “concretização”, dizem os alemães) de uma mensagem poética” (ZUMTHOR, 2005, p. 55). Partindo de um episódio de sua infância em Paris, o teórico defende “que a performance é o único modo vivo de comunicação poética” (2014, p. 37). É por meio de uma extensa narração que o autor compõe a obra em questão e com características teatrais e ambientais descreve jogo e espetáculo como importantes elementos que expressam sua ideia de performance.

Os fatos narrados no cenário parisiense vão ao encontro da teoria de Richard Schechner (2011b), quando o autor traz à lembrança que “esta questão de múltiplas realidades, cada uma sendo o negativo de todas as outras, não só aponta para uma peculiaridade do palco mas, mais do que isto, localiza a essência da performance” (SCHECHNER, 2011b, p. 160). Apreendemos uma relação entre ambas as teorias, por meio de uma inter-relação que proporciona a visibilidade dos atores presentes na narrativa zumthoriana, certo favorecimento dentro das relações em trânsito que legitima cada ação nos momentos das “idas e vindas entre o subúrbio” (ZUMTHOR, 2014, p. 32).

A posição do leitor no momento de análise, isto é, na leitura de um determinado poema, por exemplo, precisa se atentar a alguns aspectos específicos presentes na elaboração da linguagem, visto que o discurso do poeta na medida em que recria a linguagem em sua multiplicidade significativa tem o poder de gerar um contexto próprio. Tal conjuntura possibilita expor a sociedade e a cultura do seu

passado ou de sua contemporaneidade, sem esquecer-se “que contextos comunicativos não são ditados pelo cenário social e físico, mas emergem de negociações entre os participantes das interações sociais” (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 200).

É importante lembrar que a construção da interpretação acontece durante a interação entre os agentes envolvidos (poeta, leitor, personagem, obra), sendo motivada pelo deslocamento do contexto da obra para o contexto do leitor, a partir de um intrínseco abarcamento com a obra pela imaginação de quem a analisa. Diante disso, julgamos que o leitor contribuirá com um avanço no campo interpretativo da obra e suas funções de significância, devido à densa relação texto-imagem que lhe caracteriza, reforçando a teoria de Zumthor (2010, p. 175), na defesa de que “a função comunicadora se sobrepõe à significância, textos, ritmos, tempo e lugar concentrados em uma implosão de sentidos mais que dispersos em cadeia discursiva de significantes”. Sendo assim, a teoria zumthoriana aponta que a mensagem se aperfeiçoa a cada performance, ao passo que recursos performáticos operacionalizam invariável e ilimitadamente sobre ela.

Em consonância a esses critérios, a recepção, a percepção e a interpretação do leitor serão o foco da abordagem do próximo tópico.

2.3 O leitor

O leitor e sua importância na construção do sentido da obra serão pleiteados neste subcapítulo. Discutiremos, também, a magnitude do leitor para a questão da performance poética na leitura de poesia. Para subsidiar esse foco, utilizamos as obras *Lector in fabula* (2002) e *Os limites da interpretação* (2015), ambas de Umberto Eco³³. As ideias de Eco sustentarão sua noção de texto, a qual é defendida como um constante jogo de interpretações.

As concepções de Eco dialogarão com as teorias de Bandeira (1985), Bauman e Briggs (2006), Langdon (2006), Martins (1988), Paz (1982) e Zumthor (1993, 2005, 2010, 2014), com objetivo de analisar experiências estéticas e, principalmente, entender a construção do leitor na visão das teorias selecionadas.

³³ Teórico referência no campo de estudos do leitor. Em 1962, com *Obra Aberta*, começou a analisar o papel do leitor na interpretação e atualização do texto.

Empenhamo-nos em traduzir o modelo de análise constituído pelos autores em diferentes textos, na busca pela apreensão de um leitor inserido em uma performance interpretativa que o faça habitar o interior da obra. Essa ação eleva o questionamento de Eco de que autor e leitor se confundem de tal forma que não se pode mencionar uma obra, mas sim várias obras inacabadas, aguardando essa performance acontecer.

Com base nas propostas teóricas de Eco (2002, 2015), o leitor tem papel fundamental no processo de interpretação da obra literária e também na questão que envolve os limites interpretativos tal qual é apresentada por vários estudiosos do assunto, especialmente pelo filósofo Jacques Derrida (1995) e pelo semioticista Charles Sanders Peirce (2012). Sendo assim, Eco tem sido um dos principais teóricos a apresentar a relação texto-leitor na abordagem interpretativa de uma obra, desprendendo-a da relação autor-texto e salientando o papel dinâmico e criador do leitor na interpretação. Umberto Eco ressalta que “o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização” (ECO, 2002, p. 39), portanto, é preciso considerar que “*o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*” (ECO, 2002, p. 39, grifos do autor).

Esse teórico conceitua o texto como “uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário” (ECO, 2002, p. 35), quer dizer, pelo leitor, que tem a atribuição de realizar a “atualização do conteúdo” da obra, por meio de “movimentos cooperativos, conscientes e ativos” (p. 36). Sob tal viés, Eco considera que

o texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu. [...] Em segundo lugar, porque o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar (ECO, 2002, p. 37).

Não seria incabível dizer que o texto, ao ser lido, reafirma-se que não está pronto e acabado. O texto não existe sem o leitor. O autor, ao desempenhar o papel de criador de seu mundo, que neste caso é o próprio texto em si, sabe e reconhece que sua obra não está acabada. Isto é o reconhecimento da incompletude do texto que Eco (2002), como pode ser notado pelo trecho acima, chama de “espaços

brancos”. Sem o leitor, o texto é tal qual uma pintura que nunca foi exposta, não diz nada, nada pode transmitir de mensagem, pois falta aquele que o vê e nele encontra ou se depara com uma verdade ali construída pelas vias da comunicabilidade e da sensibilidade. Os *Manuscritos do Mar Morto* se não fossem encontrados não seriam lidos, não haveria leitores que dessem a eles sentidos ou que os valorassem como significativos para a contextura religiosa judaico-cristã.

A teorização de Eco (2002) apresenta uma forte conectividade com as perspectivas sobre o leitor apontadas pelo trabalho de Helena Hathsue Nagamine Brandão (1994). Ao promover reflexões sobre o universo da leitura, Brandão (1994) nomina o leitor de “co-enunciador” do texto, visto que, ao escrever, o autor enuncia o texto. Mais que um mero receptor passivo, o leitor também se qualifica como enunciado. Deste modo, os *Manuscritos do Mar Morto*, por exemplo, oferecem uma possibilidade de compreensão do papel desempenhado pelo leitor, aqueles que leem e os enunciam como elemento que justifica sua fé fazer parte da trama discursiva, emanada de sua existência enquanto texto, enquanto canal de informação e comunicabilidade.

Diante de tais premissas, a leitura não pode ser concebida como um ato mecanizado e automático, cujo objetivo se limita à decodificação da palavra registrada graficamente com signos linguísticos e convenções ortográficas e gramaticais. Ao ler, aspectos muito mais abrangentes e complexos do se pensava dentro dos ditames tradicionais da comunicação linguística, que permaneceu como uma hegemonia até meados do século XX, entram em processamento. O ato de leitura é antes de mais nada, em sua essência, uma ação que desencadeia o processo de compreensão e intelecção de mundo. É na leitura que se pode apontar a características que mais distingue os seres humanos dos animais, sendo ela a capacidade de simbolização que permite a interação com o outro através da força e da potencialidade mediadora da palavra. O texto é memória, reflexão e expressão de que o escreveu, mas é o seu leitor que efetiva sua existência através de sua leitura e do valor que o texto passa a ter para ele (BRANDÃO, 1994).

É possível trazer à tona uma analogia sobre o leitor e o texto, a partir de um conto ou crônica de Clarice Lispector (1998). Em *Felicidade Clandestina*, é narrado o transcorrer dos fatos em uma atmosfera memorialística que envolve a narradora – que por mencionar a cidade de Recife, bem como características físicas iguais ou

semelhantes – possivelmente seria a própria autora. Uma menina, filha de um proprietário de uma livraria, submete a protagonista/narradora a um processo de enganação que se arrasta por dias descritos como “uma tortura chinesa”. Contando que possuía – e era presente do pai dela – o livro *Reinações de Narizinho*, de autoria de Monteiro Lobato, a filha do dono de livraria desperta o sonho da narradora em ler a obra e promete emprestá-lo. Contudo, sempre ao chegar à casa da colega ouvia a assertiva de que o livro foi emprestado antes para outra criança. Enganando-a e a fazendo caminhar após a aula, dia após dia e mentindo sobre o paradeiro do livro, é repreendida pela mãe.

Ao passar a perceber a constante presença da “menina loira”, que todos os dias procurava sua filha, a mãe revela assustada e atônita a farsa por ela perpetrada. O livro nunca havia saído da residência da família. A mãe, talvez como uma forma de castigo, empresta o livro à narradora e diz-lhe que poderia ficar com ele “o tempo que quiser”. Ao estar com o livro, uma profusão de sentimentos e sensações tomou conta da narradora. O trecho abaixo situa com maior ênfase a analogia que se pretende apresentar:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada. Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante (LISPECTOR, 1998, pp. 7-8).

Perante uma análise do excerto, um dos primeiros pontos que se pode interpretar da narrativa é que a posse do livro não pressupõe sua leitura; o texto que não foi lido, isto é que somente foi escrito, não foi anunciado, como atesta Brandão (1994). Isto revela ainda que o papel do leitor, como bem salienta Eco (2002), é acionar através de sua leitura como algo que, em suma, realiza a funcionalidade do texto. O sonho e o desejo de ler a obra em questão impulsiona a narradora, que pode em si explicar o papel que o ser leitor atribui para o sentido da obra. A existência do livro, e o fato dele se encontrar em seu poder, despertava nela um encantamento ou até mesmo uma certa obsessão. Não o lia de fato, mas buscava ler como um ritual

ou um ato amoroso, a ponto de enunciar: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.”

Para a filha do dono de livraria, *Reinações de Narizinhos* nada dizia. Já antes de lê-lo, antes de decodificar através da tecnologia do ler, muitas vezes de maneira simplista, como a decodificação de signos linguísticos e visão ultrapassada, conforme teoriza Eco (2002), a narradora já atribuía um valor à obra, um sentido, talvez por já haver lido outras obras da autoria de Lobato. Em sua posse, o livro e ela mantêm uma comunhão. Ela enquanto leitora é que faz com que o texto exista. Dando-lhe sentido, ou seja, uma objetividade que legitima sua existência, a narradora que representa o leitor e que é responsável pela funcionalidade do texto, visto que ao ler coloca em fluxo a intercambialidade discursiva que existe entre o texto e aquele que o lê.

No texto, não podemos encontrar menção explícita que a voz narradora alude à escritora Clarice Lispector ou é uma personagem desenhada com as cores da ficção, é possível, assim, vislumbrar um dos “espaços em brancos” mencionados por Eco (2002). Também não há uma afirmação ou resposta para uma questão crucial: por que a menina amava tanto o livro de Lobato? A narrativa permeada de sentimentos de uma leitora em perspectiva desvela que o texto a ser lido é muitas vezes objeto de desejo. A metonímia evidenciada na comparação livro (texto) e amante (leitora) situa a conotação que a narradora atribui à obra.

Nessa ação, a comunicação leitor-autor-obra se associa e se incorpora para interpretar a obra, livre de padrões estéticos que limitam a possibilidade de atribuir sentido a obra por parte do leitor. É nesta direção que Eco (2002) conceitualiza o leitor como elemento indispensável para colocar em funcionamento a vocação discursiva do texto. Para tanto, segundo ele, “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 1988, p. 39).

Como consequência desse conceito umbertiano, elaboramos uma percepção de que a leitura precisa ir além da decodificação. O fato dessa ação representar um processo de interação que se revela a cada performance do leitor diante do texto, sustenta a ideia de que nem tudo poderá ser alcançado no primeiro contato com a obra. As estratégias do texto e do contexto promovem uma reflexão crítica necessária durante o processo de leitura. O autor cria, simultaneamente, o texto e o leitor. O leitor ideal se inter-relaciona com o autor que ao criar uma obra precisa

“organizar a própria estratégia textual” (1988, p. 39), utilizando como aporte diferentes competências que subsidiarão a escrita utilizada.

A importância da interpretação durante a análise de uma obra se deve à busca pela compreensão e seu diálogo performático com o mundo em que se está, considerando como centro do processo o estímulo em despertar o interesse e a atenção do leitor, desenvolvendo, entre outras coisas, a imaginação, a expressão de ideias, a criatividade e a interação no processo de construção do conhecimento.

A partir da leitura de uma obra poética, por exemplo, a performance utilizada pelo poeta será desvendada no que concerne às expectativas dele com relação à sua produção e promoverá a desestabilização do leitor diante da relação entre a interpretação da composição artística e a obra, seja por meio de uma prática pré-existente ou mesmo pela ação performática que rotulará o poeta. O leitor precisa, portanto, trabalhar a criticidade em torno da performatização e sua influência no momento de analisar a obra, um exercício que desloca o olhar do enunciado e “envolve um processo ativo de negociação no qual participantes examinam reflexivamente o discurso” (BAUMAN; BRIGGS, 2006, p. 201).

A definição de um texto acontece, a partir do momento em que este é materializado, presentificado no ato da leitura. Neste caso, quando interpretado com base no trinômio presente na teoria zumthoriana – saber-fazer, saber-dizer e saber-ser³⁴ – a performance acontece pela relação existente entre poeta, texto e leitor. Com uma duração própria, a performance se temporaliza e sustenta essa interação, que segundo Zumthor

abre, assim, de todas as partes, as perspectivas sensoriais e intelectivas e oferece a cada qual sua chance. A mensagem é *publicada*, no sentido mais forte que se pode conferir a esse termo... cujo uso corrente, relativo à escrita impressa, perfaz uma metáfora derrisória. A performance é *publicidade*. Ela é a recusa desta privatização da linguagem em que consiste a neurose (ZUMTHOR, 2010, p. 176 – grifos do autor).

De acordo com o teórico, a motivação que se configura no momento da performance, possui valores próprios que são passíveis de mudanças e inversões entre os atores (ZUMTHOR, 2010, p. 18). Essas significações chamam a atenção para a extensão que um poema adquire ao ser interpretado, quando em tempo e espaço determinados se performatiza e o texto é poeticamente comunicado.

³⁴ ZUMTHOR, 2010, p. 166.

Arriscamo-nos dizer que os fatores da performance se totalizam, se publicam, por meio de condições de leitura asseguradas ao leitor e convenientes ao encadeamento da interpretação, visto que “a experiência é um elemento importante invocado pela performance” (LANGDON, 2006, p. 168).

A sensibilidade desenvolvida durante o processo de interpretação poética permite ao leitor uma passagem entre o sonho, o desejo, e faz fluir a imaginação, por meio da corporeidade adquirida pela matéria imagética. Lourenço, por exemplo, ao apresentar no poema “Os pássaros de minha infância”³⁵ uma temática da infância, mostra que o ato imaginativo anuncia algo infantil, por meio da recordação de uma cena, que é um momento de importante análise para o sujeito lírico, tal como se define nos versos:

OS PÁSSAROS DE MINHA INFÂNCIA

raros pássaros
(na minha infância)
que não se encontram
nos livros de taxionomia
nem nos museus ornitológicos
cantavam em dueto
nas minhas manhãs
anunciando a primavera
que cobria com nova
demão de tinta
a alma das coisas.

Eu os tinha como pássaros extintos
Inexistentes para a ciência
– pássaros comorientes
da morte da minha infância.
na madorna desta manhã
eles voltaram porém
a cantar em dueto
na árvore já em flor
por sobre minha janela
anunciando uma quase
impossível primavera.

num relance
fui devolvido à infância
com todas as coisas boas
que ela não teve
e me inundei
de úmida felicidade.
os pássaros
ainda pude vê-los

³⁵ O poema faz parte da obra *Coisa incoesa*. Publicado em 1993, é o segundo livro de Edival Lourenço, veiculado nove anos após sua estreia (*Estação do cio*, de 1984, também de poesia). É um dos 6 livros que compõem sua *Poesia reunida* (2014), o corpus desta pesquisa.

revelados na folhagem
:ela, multicolorida,
trajando chapéu de gala;
usando o mesmo fraque e cartola
dos tempos de minha infância.

eis que num instante voaram
para o próximo século, talvez
para, também lá, me anunciarem
uma pouco provável
e senil primavera
com o velho enlevo
das primaveras de minha infância.

penso que os pássaros
apensos a minha infância
não são aves;
são gnomos (ou gnaves?)
chaves de encanto fugaz

os pássaros,
os pássaros de minha infância.
(LOURENÇO, 2014, p. 294-295)

Ao ler o poema, é possível voltar o olhar à concepção zumthoriana que aponta a leitura de um texto poético como a escuta de uma voz. Por essa e nessa escuta, o leitor reconstrói o percurso delineado pela voz do poeta, por meio do silêncio que a antecede até a imagem que lhe é entregue pelos versos. Dessa maneira, o poema constitui o próprio desenvolvimento da linguagem, ao passo que “a leitura se torna escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual” (ZUMTHOR, 2014, p. 84).

A técnica de apresentar situações vividas por uma criança – limitada pela pouca experiência e que pensa essencialmente por meio das imagens criadas pelas interações mantidas no seu dia a dia – é uma estratégia do poeta, caso se leve em consideração que a leitura de um texto poético requer “um esforço para se eximir limitações semânticas próprias à ação de ler” (ZUMTHOR, 2014, p. 74). A criança, dentro de seu contexto, encontra uma porta aberta para a fantasia e para a irrealidade, na qual tudo é permitido e onde ela projeta sua imaginação, a partir das imagens que tem acesso e nas relações com as pessoas que a rodeiam. Quando o sujeito lírico adulto “na madorna daquela manhã” ouve novamente os pássaros “cantar em dueto” (LOURENÇO, 2014, p. 294) conclui, no presente, algo que a criança não podia compreender: havia mais beleza nas suas manhãs infantis do que no universo ficcional das aventuras literárias.

Manuel Bandeira, em sua crônica *Flauta de Papel*, expressa uma comparação entre o poeta e a criança: “já se disse que o poeta é o homem que vê o mundo com os olhos de criança, quer dizer: o homem que olha as coisas como se as visse pela primeira vez; que as percebe em sua perene virgindade” (BANDEIRA, 1985, p. 204). Portanto, é possível afirmar que o poeta escreve como se visse o objeto de sua reflexão pela primeira vez, com olhar semelhante ao de uma criança.

Considerando essa ideia bandeiriana, assimilamos que a poesia em análise interfere na concepção interpretativa que o leitor adquire por meio da reflexão. Neste caso, vale lembrar que a poesia pode estimular o leitor para uma maior percepção do mundo que o cerca e fazer este leitor perceber o mundo em sua pluralidade e diversidade. Tal ação presume a possibilidade de proporcionar ao leitor uma apreciação com traços peculiares, de acordo com sua interpretação - sendo preciso lembrar que, quanto mais demorado o tempo da fruição, maior será o prazer da interpretação.

A se considerar a validade dessa afirmação, constatamos que, na performance da leitura, se instaura um diálogo entre o leitor e a capacidade de participação que ele transfere ao texto. Convém lembrar que não é apenas a relação existente entre o leitor e o autor, mas, também, a associação entre o leitor e a doação da obra para que esse contribua com sua atualização durante a recepção, de modo que se possa localizar nas diferentes vozes constituídas em volta do autor, as quais se concretizam quando um “Leitor-Modelo” contribui para essa idealização conjunta e com uma mobilização interpretativa que se iguale àquela do momento da criação da obra (ECO, 2002, p. 39).

Perante a defesa desse teórico de que “*a competência do destinatário não é necessariamente a do emissor*” (ECO, 2002, p. 38, grifos do autor), compreendemos que a dissonância de capacidades certifica a proposta desse teórico ao inserir o leitor em uma função participativa. A teoria apresentada por Eco também faz crer que o caminho interpretativo de uma obra precisa fazer parte do seu exercício de criação, isto é, o autor constrói um “Leitor-Modelo”, visto que “a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo” (ECO, 2002, p. 43). Amparado por tal abordagem teórica, apresenta a seguinte definição: “o Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto

seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ibidem, p. 45, grifos do autor). Neste caso, Eco apresenta a possibilidade de que o autor prevê não apenas um “Leitor-Modelo” para sua obra, mas manipula artifícios para isso, tendo em vista que enfatiza que não é uma questão de esperar que o Leitor-Modelo exista, mas habilitar a obra de maneira que ele seja construído.

Podemos declarar que a criação do poema “Os pássaros de minha infância” é sujeito de suas próprias ações e mais livre das convenções sociais: “raros pássaros / (na minha infância) / que não se encontram / nos livros de taxionomia / nem nos museus ornitológicos” (LOURENÇO, 2014, p. 295), assim como também são o poeta e o leitor. Essa criança, ao ouvir os pássaros nas suas manhãs, sem nenhuma preocupação com a vida ou a sociedade, transmite uma imagem da infância distante da ideia de ser um sujeito frágil e incapaz de perceber a verdadeira “alma das coisas” (LOURENÇO, 2014, p. 294).

Portanto, o poema em pauta propõe ao leitor uma relação direta com o sujeito lírico, o qual expõe uma percepção que é presença, que se atualiza a cada nova leitura num processo de movimento. Essa ligação estabelece uma performance que concede ao leitor assimilar a ação materializadora do discurso poético, considerando que “perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor” (ZUMTHOR, 2014, p. 78).

Sob tal prisma de análise, o poema não está acabado, nem a cena descrita possui uma forma acabada, perceptível, como se os pássaros pudessem se encerrar junto com a infância do sujeito lírico. Os versos e o assunto se encontram em decurso, transcorrendo sob os olhos do atencioso leitor. Assim, a forma poética é incapaz de assimilar aquilo que, sutilmente, não se apresenta como um todo, por completo, esquivando-se ali quando parece estar entregue ao olhar observador do leitor. A informação descrita na terceira estrofe enfatiza uma visão geral do retorno à infância em termos metafóricos, aliados a uma tentativa de reter uma imagem guardada na memória do sujeito lírico: “os pássaros / ainda pude vê-los / revelados na folhagem” (LOURENÇO, 2014, p. 294). Neste ponto, aparece a energia relacionada ao objeto “os pássaros” e que se amplia metonimicamente para a “folhagem” que, assim como uma pessoa, aparece “multicolorida” vestida com roupa de gala. Em tal ponto, não apenas os pássaros são representativos daquela infância,

mas a natureza enigmática “usando o mesmo fraque e cartola / dos tempos de minha infância” (LOURENÇO, 2014, p. 295).

Outra característica observada na poesia lourenciana é a utilização da técnica recorrente de retomar o passado por meio da memória, fazendo escapar a temporalidade, por meio da quebra do linear e do arranjo cronológico dos episódios que correspondem às estratégias utilizadas para esse objetivo. Com o intuito de enfatizar o funcionamento da memória, Lourenço aproxima lembranças distantes e recentes, na tentativa de demonstrar que não há uma interpretação completa sobre o que ocorreu, mas um movimento de manifestações comunicativas que poderá ser percebido pelo leitor. Essa comunicação entre sujeito lírico, texto e leitor remete aos momentos de um texto poético – *formação, transmissão, recepção, conserva e reiteração* – explicados por Zumthor (2014, p. 64). Aqui, independentemente dos modos de concretização da poesia, o leitor crítico se forma por meio da performance que condiciona uma unidade forte na ordem da percepção e promove, simultaneamente, a concretização da materialidade poética.

Interpretamos que esse movimento no plano expressivo do poema pode ser considerado um limite ou uma alternativa interpretativa, dependendo da perspectiva analítica de quem o lê. Há, neste caso, um realce daquilo que a escrita deixa à imaginação do leitor, o qual compreenderá o mundo na e por meio da linguagem, mas não aquela que é tão somente baseada na identificação de códigos ou nos elementos normativos do discurso. O leitor se constitui sujeito da linguagem na medida em que esta seja carregada de contexto, de sentido, de significação e de imagens, pois “a leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata” (ZUMTHOR, 2014, p. 62).

A leitura é capaz de instigar a imaginação do leitor, movimentar os seus sentimentos e colaborar no desenvolvimento da imaginação, da fantasia e até mesmo da personalidade humana. Maria Helena Martins (1988) define de uma forma objetiva o ato de ler e suas contribuições para o sujeito:

Saber ler e escrever, já entre os gregos e romanos, significava possuir as bases de uma educação adequada para a vida, educação essa que visava não só ao desenvolvimento das capacidades intelectuais e espirituais, como das aptidões físicas, possibilitando ao cidadão integrar-se efetivamente a sociedade, no caso à classe dos senhores, dos homens livres (MARTINS, 1988, p. 22).

A autora mostra que a leitura não é um simples aprendizado, e sim a aquisição de uma autonomia que permite a ampliação do conhecimento. Neste caso, a performance se manifesta para o leitor como condição para a formação de um sujeito que se equilibra entre a identidade em relação a si e ao outro, entre um encontrar-se e um perder-se em meio aos movimentos de identificação e diferenciação, onde as fronteiras entre o sujeito e o poema parecem ser mais tênues, maleáveis e circunscritas em simetria que ultrapassa regras ou limites.

Dessa maneira, é possível considerar que a interpretação está ligada à atividade de tradução, de voltar a codificar o verso analisado, uma vez que “a leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta em poema do leitor” (PAZ, 1982, p. 98/99). Sendo assim, o leitor passa a entender melhor o seu universo, romper barreiras, considerando que “cada poema é uma leitura da realidade” (p. 98).

No poema *Os pássaros de minha infância*, o leitor se torna responsável pela tentativa de compreender a relação entre as fases da vida humana. Esse entendimento pode acontecer quando o sujeito lírico sugere que os pássaros anunciarão em um outro século “uma pouco provável / e senil primavera / com o velho enlevo / das primaveras de minha infância” (LOURENÇO, 2014, p. 295). Trata-se de uma estratégia que, por meio da performance que implica competência, o sujeito lírico ao mesmo tempo se revela e se constrói no poema.

Desse modo, a potencialidade da interferência do leitor, no que concerne ao ato performático é, por assim dizer, a consolidação do ato poético, uma representação pela busca de si, suas tradições, suas interpretações, um alimento para a subjetividade humana. Como revela Eco, “entre a inacessível intenção do autor e a discutível intenção do Leitor, está a intenção transparente do texto que contesta uma interpretação insustentável” (ECO, 2015, p. 91), consubstanciando a relação contínua e singular, por meio da poesia, entre poeta, leitor e obra. Vale ressaltar que esse vínculo propicia sentido para o leitor aproveitar e atuar na elaboração dos significados do poema, uma ação que reforça a mistura simultânea de sentidos apresentada por Zumthor (2005).

É possível imaginar uma reflexão simples: o que um autor pretende ao criar a obra? Infere-se como a significação acontece durante a interpretação, na mente do leitor que a aprecia. Neste caso, a partir do momento que a obra é publicada, o autor

torna-se mais um leitor dela, e seu ponto de vista não é obrigatoriamente mais pertinente ou fundamentado que a de qualquer outro leitor da obra.

Diante de tal reflexão, Eco, em *Os limites da interpretação* (2015, p. 6), formula os conceitos da visão tríplice da “intenção”: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*, que equivale à intenção do autor, da obra e do leitor, respectivamente. Segundo a teoria apresentada nesse trecho da obra, à medida que a *intentio auctoris* não coincide completamente com a *intentio operis*, ou melhor, com sua concretude enquanto texto, o leitor pode ingressar com sua *intentio* para apresentar leituras surpreendentes, não esperadas pelo autor, desde que amparada pela intenção da obra. Para fixar essa afirmação, observemos um excerto da obra:

A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Isso não significa que só se possa fazer sobre um texto uma e apenas uma conjectura interpretativa. Em princípio, podemos fazer uma infinidade delas. Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaproveitar as conjecturas levianas (ECO, 2015, p. 15).

Uma vez criada, a obra é observada pelo autor que a considera inacabada. O texto, no que lhe concerne, procura um leitor que, simultaneamente, lhe dê significado e existência; que o use, o recrie e o divulgue durante o processo de interpretação. Isso é aprovação “como um todo orgânico” (ECO, 2015, p. 15). O leitor utiliza sua imaginação para receber a obra durante a leitura. Ao mesmo tempo ele é ativo e passivo: ativo porque interpreta segundo seu interesse, atribuindo à interpretação indispensáveis traços pessoais, e passivo porque recebe a obra construída. Durante a criação, o leitor existia de maneira implícita; durante a leitura, a intenção do autor é homologada. As diferentes possibilidades de interpretação geram diferentes leitores. Eco (2015) distingue duas interpretações, a saber: a semântica e a crítica.

A interpretação semântica ou semiósica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas (ECO, 2015, p. 12).

Por esse ângulo, ao decidir fazer uma leitura por prazer, o leitor busca integrar o significado do texto e assumir o papel, de acordo com a concepção

umbertiana, de um leitor semântico, tencionado ao conteúdo do texto. À proporção que o leitor crítico, operacionalizado, é o sujeito que procura analisar como o alicerce do texto pode deixar transparecer capacidades significativas. Não resta dúvidas que, a partir da performance de leitura, dependendo da intenção do leitor, é possível assumir tanto o papel de leitor comum, inexperiente, estimulado apenas pelo prazer da ação, quanto o comportamento do leitor crítico, instrumentalizado, com propósito de compreender os artifícios pelos quais a obra se estabelece.

Tal distinção integrante da teoria de Eco (2015) está associada aos três tipos de intenções apresentados por ele no processo de interpretação e que são discutidas detalhadamente em sua pesquisa. Apesar de, na contemporaneidade, o trabalho de produção do leitor receber privilégio, em harmonia com a percepção de acessibilidade e incompletude do texto, bem como a consciência da transmissão de significados, não se pode omitir que o próprio texto, a partir de sua construção por uma *intentio auctoris*, expressa algo comparativamente à sua própria correlação e referenciais empregados. Desta forma, no processo de análise de uma obra, o leitor envolve referências culturais pessoais e, também, aquelas relacionadas às suas vontades e intenções. O que reforça a teoria de que uma obra não tem apenas uma possibilidade de interpretação, tampouco que uma leitura se limita pelas próprias extremidades que o texto disponibiliza.

Portanto, uma interpretação semântica, com esse sentido supracitado, se faz útil e fundamental como base comunicativa, sendo necessário o avanço para uma performance interpretativa crítica, que cuide, todavia, para não acometer a obra naquilo que esta apresenta como limites da própria configuração. Eco (2015) finaliza discutindo as condições da interpretação. A defesa desse pesquisador é enfática: “é difícil decidirmos se uma dada interpretação é boa; mais fácil, ao contrário, é reconhecermos as más. Sendo assim, meu escopo não era tanto o de dizer o que é a semiose ilimitada, mas ao menos dizer o que ela *não é e não pode ser*” (ECO, 2015, p. 291, grifos do autor).

Refletindo sobre as ideias apresentadas, é possível identificar elementos na realidade do texto lourenciano que apontam para a performance do leitor, abarcam condições de interpretação e colaboram na construção textual do fazer poético, aspectos que serão discutidos a seguir.

2.4 A performance do leitor indicada pela leitura da poesia

Para compreender a performance do leitor também foi necessário buscar nas teorias colhidas para o presente estudo uma reflexão acerca da interpretação e da cooperação do leitor, visto que até este momento da pesquisa entendemos que o texto prevê alguma participação de tal sujeito. Nas análises a respeito de performance, de acordo com os estudos de Zumthor (2014), existe uma compreensão da comunicação na relação entre poeta, leitor e texto no ato performático. Neste caso, a partir de agora será feita uma discussão que dê sustentação para esse vínculo.

Em tal escopo, observamos que uma estratégia discursiva que favorece a interpretação da obra de Edival Lourenço é a presença da experiência do vivido na temática dos poemas. Falar de experiência vivida na poesia nos permite reportar à questão da individualidade do sujeito lírico, considerando a existência de diversas interpretações teóricas que buscam definir a constituição poética: ora com destaque à biografia, ora ao referencial, ora ao texto literário.

Para abordar brevemente sobre a experiência vivida, chamamos a atenção para o ensaio de Dominique Combe, *La referència desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*. Utilizaremos a tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo em uma publicação da Revista PUC, São Paulo, *A referència desdoblada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografía*. No referido ensaio, Combe investiga o fato de a problemática do conteúdo da lírica não ser

o desenvolvimento de uma ação objetiva que se amplia em suas conexões até os limites do mundo, [...] mas o sujeito individual e, conseqüentemente, as situações e os objetos particulares, assim como a maneira pela qual a alma, com seus juízos subjetivos, suas alegrias, suas admirações, suas dores e suas sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo (COMBE, 2009-2010, p. 115).

Sob tal abordagem, a expressão poética apresenta semelhança a partir da emotividade, não com a realidade objetiva, mas com o conhecimento de si mesmo. O eixo da aceitabilidade abarca o distanciamento existente entre a experiência do vivido e o conteúdo da obra, que tem o mundo exterior do poeta como suporte. A investigação apresentada no mencionado ensaio sustenta a ideia de que uma ação objetiva se ampliando até os limites do mundo em pleno desenvolvimento não é seu aspecto fundamental, mas sim o sujeito individual que engloba toda uma riqueza e,

por conseguinte, se torna o sustentáculo para situações e objetos particulares, compreendendo os sentimentos necessários para firmar a experiência vivida e a relação existente na construção de uma obra.

Em razão dessa teoria, Combe aponta o conteúdo da lírica como uma inserção da experiência do poeta, pelo fato de entender que “a chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação na experiência existencial” (COMBE, 2009-2010, p. 118). De certa maneira, o sujeito lírico é reconhecido como um eu receptivo e sua diferenciação “não parece absolutamente incompatível com a ideia de que a poesia tem, apesar de tudo, relação com a vida e de que ela se apoia sobre um fundo autobiográfico” (COMBE, 2009-2010, p. 126). À vista disso, a experiência do vivido do sujeito lírico se faz como um artefato direcionado para o coletivo. Perante tal arcabouço de análise, notamos que a poesia lourenciana aponta certa dissociação do sujeito lírico para além do texto, sustentando a participação do leitor.

Para Zumthor (2014, p. 69), a recepção performancial auxilia o processo de leitura e acontece quando a posição do corpo e as características do espaço determinam a concepção deste ato. Neste caso, o autor articula a ideia de que a performance acontece quando a “leitura solitária”³⁶ atua mais diretamente no interior de um corpo. Todavia, é possível perceber a inter-relação existente entre performance e leitura, quando o autor traz à lembrança que “a performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a disseminá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restitui-la” (ZUMTHOR, 2014, p. 69).

Nesse sentido, é necessário voltar o olhar para a recepção performancial, quando Zumthor menciona que a reconfiguração de uma cena enunciativa tem capacidade de atualizar o texto escrito em uma cena, isto é, uma obra projetada, faz referência à tese que aponta a escrita poética como um gênero que requer uma leitura silenciosa para que seja possível a reconstrução da presença e do corpo, por meio da imaginação criadora do leitor.

Ler uma poesia escrita, nesta perspectiva, é participar do processo de recepção mencionado por Zumthor (2014), de maneira que haverá uma mistura simultânea de sentidos entre o corpo, a emoção e o intelecto do leitor. No

³⁶ Na página 68, Zumthor (2014), conceitua a leitura solitária, do tipo silenciosa como “puramente visual”, que marca um grau performancial próximo do zero.

mencionado livro desse autor, a ênfase dada à comunicação poética corrobora o reconhecimento de um diálogo entre a performance e a leitura, de maneira que sugere ser possível haver uma inter-relação entre os agentes (leitor, poeta, personagem, obra) envolvidos no processo artístico no momento da interpretação.

A teoria zumthoriana sugere que a relação ocorrida entre o leitor e a obra é individual e apresenta práticas de leitura regidas pelo “papel do corpo na leitura e na percepção do literário” (2014, p. 27). De acordo com sua investigação, é possível perceber que ao corpo cabe entendimento e escuta, considerando o nível textual envolvido no processo analítico. Sob tal prisma teórico, observamos que para assimilar as alterações sentimentais percebidas por meio do estreitamento das relações é necessário haver inquietações e momentos de relaxamento, que levarão da inquietação à sensação de integralidade, facilitando ao leitor interagir com a recepção performancial e, ainda, suscitar a comunicação que pode aprimorar o transporte e o aproximar de uma transformação. Essa transformação é analisada pelo autor como emoções causadas no leitor no momento da leitura e da interpretação.

As transformações causadas no próprio leitor, conforme afirma Zumthor (2014), estabelecem uma dinâmica de liberdade integral para tal sujeito, haja vista que, ao retomar a leitura, os sentidos poderão ser outros. Seguindo a teoria zumthoriana, percebemos que a prática da leitura permite revelar o intenso sentido do texto, sua “carga poética, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura” (ibidem, p. 54).

Na obra *Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*, Elie Bajard (2005) apresenta um estudo que vai ao encontro de algumas concepções de Zumthor. O teórico contempla o valor da leitura realizada em voz alta, firmando a ideia de que esta técnica proporciona maior e mais amplo poder analítico ao leitor. Apesar disso, adverte que “a leitura expressiva pressupõe a compreensão” (BAJARD, 2005, p. 40), portanto, não pode ser confundida com uma leitura descodificada, mecânica ou “aquela produzida pela transformação de letras em sons” (BAJARD, 2005, p. 40).

Bajard (2005) sugere que a leitura em voz alta prevê uma interpretação que tem

a vantagem de ser coerente com a visão de uma aprendizagem em três etapas: a emissão sonora inicialmente mecânica (decifração), se impregna pouco a pouco de sentido ao longo de suas inúmeras retomadas (leitura corrente), para dar acesso, enfim, à verdadeira leitura (leitura expressiva) (BAJARD, 2005, p. 40).

Diante de tal premissa teórica, é possível pensar acerca dos conceitos da performance do leitor estudados até este ponto, sob uma perspectiva que considera a compreensão como a apropriação integral do texto pelo leitor. Bajard (2005) menciona que a leitura apenas por decifração se difere consideravelmente da leitura em voz alta, uma vez que nesse momento da prática há uma ampliação do processo, no qual se inclui a interpretação.

Para detalhamento de tal processo, esse teórico também aponta a relação da prática de leitura, que pode ser firmada por meio do diálogo existente entre o leitor e a obra escrita. Assim, ele faz essa relação mencionando que “a prática da leitura está fortemente associada à emissão sonora do texto. Esse caráter vocal da leitura está estreitamente relacionado a outros aspectos do uso da escrita, que vão se modificando pouco a pouco, sob a influência das transformações sociais” (BAJARD, 2005, p. 32).

Perante os diversos requisitos que envolvem a prática da leitura, um dos mais significativos delinea-se no próprio ato de ler. Nesta circunstância, existe a busca por uma performance do espaço em branco e suas díspares proporções para crescimento pessoal do leitor e, conseqüentemente, a oportunidade de troca de experiência. A citada relação sob a égide das “transformações sociais” propicia uma inter-relação com as memórias, o que permite compreender a relação entre passado, presente e futuro, por meio de um processo de interpretação formativo que torna relevante as lembranças memorialísticas de ambos.

Ao mesmo tempo em que a leitura pode ser considerada como ato de descoberta, é também uma atividade que assegura a integração de conhecimentos, como também reflexão. A interação entre autor e leitor acontece por meio do texto, e varia de acordo com interesses e afinidades, com base em propósitos estabelecidos na convivência social.

Segundo Bajard (2005), a decifração de signos, no decurso de uma leitura, compreende o primeiro estágio para a aquisição da percepção do assunto. Após essa etapa, é necessário interpretar e compreender, a partir da experiência do

vivido, por exemplo, que pode ultrapassar os significados do texto por se relacionar à situação, ao contexto.

A possibilidade de “múltiplas interpretações” (BAJARD, 2005, p. 97) que um texto poético permite pode ser considerada um ato individual, que diz respeito apenas ao leitor em seu contato solitário com o texto, uma vez que “o mesmo poema, dito e redito, ao contar com a contribuição da sonoridade da voz, do gesto, do olhar, pode produzir diferentes cantos sem se esgotar” (ibidem, p. 97), performando assim, a prática da leitura.

Para Zumthor (2014), a prática da leitura literária proporciona o surgimento de realidades e valores similares que se envolvem, nos quais a performance se enquadra de maneira centralizada. Esse ponto de vista provém de uma lembrança que marcou a infância do teórico, quando, pelas ruas do subúrbio parisiense gostava de ouvir os cantores de rua. Por meio de uma extensa narração, utiliza o retorno da memória emocional para expressar a importância da narrativa oral e as contribuições transferidas do narrador para o leitor, uma forma de enriquecer o imaginário. O entendimento da performance assistida inúmeras vezes na infância entra em cena anos depois, ao descrever a emoção que aqueles momentos proporcionavam. Vejamos um trecho da narração de Zumthor rememorando os momentos daquelas performances:

Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volante. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia [...]. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. *Era* a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeiramente. O que eu não tinha percebido [...] era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, uma forma finalizadora [...]. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (ZUMTHOR, 2014, pp. 32/33).

Com base nas narrações de Zumthor, relacionamos o encadeamento da oralidade com a maneira de se considerar na contemporaneidade o vínculo entre o texto escrito e sua enunciação performática. Convém contrapor: o que na performance se classifica como realidade experimentada, na leitura se classifica como a ordem do desejo. Desse modo, a relação estabelecida no ato é direta e a

iniciativa interpretativa do leitor se inter-relaciona com a função informativa do texto, por meio da mensagem. Zumthor não tenta definir performance, mas estabelece exemplificações que podem ser entendidas no seu próprio relato pessoal citado anteriormente. Talvez esse relato seja uma forma de presentificar a performance, que aparece como sempre típica de forma, além de atingir e transformar o conhecimento.

O poema *Das viagens e outras compulsões*, presente na obra *Coisa incoesa* (2014), revela um processo de presentificação. Neste texto, Lourenço consegue situar o sujeito lírico teatralizando e presentificando o 'eu' no momento da performance do leitor. O momento da leitura do poema caracteriza um estado em que a identidade do poeta se fragmenta para ser reconstruída, posteriormente, pela interpretação do leitor. Observemos o que acontece neste excerto do poema, quando imagens que auxiliarão a estruturação do ato performático são expostas:

Das viagens e outras compulsões

eu é um outro

Rimbaud

Quero ir
– a isto se reduz meu querer –
lá também ninguém me espera.

mas eu me antecipo
e vou me esperar eu próprio
festivo e verdadeiro
feito amigo de bandido.

no princípio era só a janela
com suas grades intransponíveis
e meus ávidos olhos – aves de lodo –
buscando o céu das aves.

até que construí barcos de claras velas
e com minha cara velha
parti para descobrir a América
sobre um mar azul que eu mesmo inventei.
e mais
: inventei feras, tempestades
calmarias e terra firme e antropófagos
e tudo o de que a solidão é capaz.

inevitável hora
a de converter a tibia em flauta
o perônio em sax
e, somados ao berraboi do vento,
arrancar o sopro sonoro
para a trilha da viagem.
(LOURENÇO, 2014, p. 308-309)

Ao nos deparar com o título do poema, “Das viagens e outras compulsões”, percebemos um convite para mobilizar a atenção do leitor, de modo, ao realizar a leitura, aprecie e se envolva com a história. Aqui, despertou-nos o interesse em descobrir como será essa viagem e se realmente ela aconteceu, o que ocorreu por lá e por que recebeu o destaque de título do poema. Perante tais questionamentos, outros se agregam: a compulsão citada destaca alguma imposição interna e irresistível para o sujeito lírico ou se refere ao termo jurídico que sugere uma obrigação a ser cumprida por decisão judicial? De um modo ou de outro, percebemos que as manifestações performáticas são revestidas por abordagens estéticas que articulam a estruturação da individualidade na presentificação do ‘eu’. Parte significativa do texto, o título estabelece vínculo com o tema desenvolvido por toda a extensão do poema. Neste caso, investigar esse elemento anuncia vestígios expressivos para um direcionamento de leitura do poema, bem como uma sondagem de possibilidades interpretativas.

A quarta estrofe, somada às estrofes anteriores, favorece a continuidade do movimento reflexivo, em termos de significação do título do poema. Ao mencionar um dado interessante da história: o descobrimento da América, considerado um dos acontecimentos mais importantes dentre os que definem o início da história moderna, o sujeito lírico supostamente é comparado a Cristóvão Colombo, que foi um homem de um tempo de transição, que dominava certas técnicas e elementos da moderna ciência da natureza. A análise dessa estrofe direciona o olhar do leitor para um ponto onde o dizer histórico, expressivo, singular, poderia se revelar. Em outras palavras, os versos “até que construí barcos de claras velas” e “e com minha cara velha / parti para descobrir a América” parecem evidenciar que um momento de descobrimento terá início, “sobre um mar azul” inventado pelo sujeito lírico, com a utilização de navegações análogas às caravelas utilizadas por Colombo e sua tripulação.

Se considerarmos a locução verbal “quero ir” com sentido de ir embora, conduzir-se, viajar, constatamos que o sujeito lírico apresenta perspectiva sugestiva com relação à exploração de diferentes possibilidades analíticas. Se imaginarmos esse sentido fazendo referência ao substantivo feminino ‘partida’, é possível aceitar uma sugestão, em primeiro momento, com noções de origem, começo, início. Nesse

viés, o sujeito lírico inicia apresentando um desejo, que parece ser de viajar. Em contrapartida, na sequência dos versos, aparentemente esse desejo não se concretiza, e ele inventa a viagem. Essa invenção é remissa à história da América.

Ainda aceitando a hipótese de referência ao substantivo 'partida', vale destacar a ideia de saída, de deslocamento. Com objetivos estabelecidos, o sujeito lírico deixa um espaço e se conduz em direção de um outro. Essa circunstância possibilita comparar os espaços e justificar o possível deslocamento, que no primeiro verso do poema anuncia um sujeito partido, que se encontra em um lugar fisicamente, mas deseja estar em outro, e se confirma nos versos quarto e quinto, onde o sujeito já está partido, por meio de uma ação com sentido de antecipação de sua presença em outro espaço, possível pela poesia, pela imaginação. A ligação entre o espaço que é deixado e o outro, desconhecido, passa a ser complexo de entender, se julgarmos que ultrapassa a relação aparentemente antagônica. Ambos os contextos que poderiam se estabelecer (o deslocamento de um espaço anunciado para outro imaginado) se expõem na análise do poema, subordinados e transpostos. No decurso dos versos o espaço anunciado, de um "querer ir", será relacionado ao lugar incomum, ao planejado, ao enigmático, ao desejado: o espaço que se pode ampliar a poetização. Lançado a estes espaços, o sujeito lírico estimula e reestrutura a orientação à medida que sua competência criativa se estende. Essa viagem alucinante pode estar relacionada a um diferente e intrincado aprendizado: a investigação dos espaços arquitetados por via da ilusão do sujeito lírico acompanhada pela fragmentação do poeta.

Por conseguinte, o sujeito lírico do poema lourenciano entra em conflito com a realidade, se considerarmos a questão de um eu híbrido, a fim de conceber recorrências em sua produção. Ao invés de permanecer uma interpretação excluída de perspectivas significantes, o leitor consegue articulá-las, pois além da inesperada fragmentação do sujeito lírico, *Das viagens e outras compulsões*, perante tais tessituras, sugere o começo de um trajeto delirante, sinalizado pelo enfrentamento dramático do sujeito com a realidade interior em contraste com a exterior. Em meio a essas articulações, é possível destacar a percepção do poético, de modo que o leitor conseguirá fazer esse reconhecimento no momento da recepção dos versos, valorizando sua percepção e as reações geradas por sua performance de leitura.

Uma vez transmitido o poema, serão produzidos díspares, divergentes e variados encontros entre o texto e o leitor.

A capacidade que o poema tem de despertar uma consciência interpretativa no leitor é relacionada ao prazer na leitura poética. Sendo assim, vale mencionar que, com esse poema de Lourenço, o leitor é motivado pela forma que é construído, isto é, a maneira que a identidade do poeta é fragmentada por permitir ser refeita no momento da interpretação. A fragmentação citada no parágrafo anterior se instaura durante a leitura e, paralelamente, apresenta a capacidade de ressignificação da construção poética, estabelecendo “uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, [...], que remete a uma totalidade inacessível, se não existente, *performance* que coloca a “forma”, improvável” (ZUMTHOR, 2014, p. 36, grifos do autor) e a cada verso confirma a riqueza da mesma, “porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização” (p. 36).

Ao analisar o poema, acreditamos que a construção utilizada pelo poeta chama a atenção para a teoria zumthoriana, fortalecendo a ideia de que a percepção do poético convoca uma presença no leitor e confirma a concepção de que “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta” (ZUMTHOR, 2014, p. 36).

Essa caracterização, descrita por Zumthor, aponta a propriedade e a importância do conjunto de disposição do leitor para se doar e ser possível construir o sentido do texto, neste caso a forma. Tal composição, segundo o estudioso, é alcançada quando em performance, não como um comportamento acabado ou absoluto, mas algo da prescrição do efêmero e que, conseqüentemente, mesmo diante do esforço de repetição, não está sujeito a esta por se transmutar a cada performance.

Diante de tal análise, a partir do momento em que o leitor é convidado a se doar, Lourenço posiciona o sujeito lírico no ato performático criado durante a leitura, situando-o por meio da presentificação que irá compor uma intensidade de formas constituídas por uma ação que se estrutura em meio ao inacabado. Zumthor apresenta uma problematização com relação à questão, com ênfase na instável denominação do próprio conceito de performance, devido ao fato da marcação desta ter uma natureza múltipla, conforme mencionado no início deste capítulo. O caráter de permanente reconstrução é marcado pelo significado que a performance provoca.

Sua forma proporciona ao leitor certos privilégios, pelo fato de estar em constante (re)forma. No ato performático, da mesma forma que o poeta, o leitor também trabalha o material poético, o qual é permanentemente transmutado, e sua evolução se efetiva na presença do leitor e na relação deste com o espaço e o tempo. Perante isso, o sujeito lírico se torna um “outro” sem deixar de ser o “eu”, ou seja, não perde sua essência que o torna único. O leitor sabe que se encontra na presença de um “outro”, um “outro” do espaço criado pelo sujeito lírico. Por meio desta assimilação participa do poema, produz suas interpretações e efetiva sua performance de leitura. Ele se autoriza perpassar por um momento de esclarecimento criativo de si mesmo, permitido pelo estado transitivo proporcionado pela performance e com abertura ao encontro de inúmeras possibilidades interpretativas, para a alteridade.

A perspectiva de possibilidades de cada leitor é única e completamente concernente à maneira individual e própria com que se absorve o poema. Para tanto, o destinatário da obra se classifica como alguém que não está sujeito nem pronto para perceber o que é apreendido, mas sim um indivíduo que, por meio de suas prováveis indagações, transmuta o objeto recebido. Nessa relação, leitor e texto representam uma permuta de conhecimentos, um intercâmbio prolífero no qual a dependência de ambos é mútua para se concretizar, de modo que “uma esfera de intimidade se cria entre leitor e texto, no qual o intercâmbio se intensifica enquanto o contexto exterior se distancia e se apaga” (ZUMTHOR, 1993, p. 106). Nesse sentido, Zumthor põe em cena a possibilidade de pensar na figura do leitor como autônomo, capaz de ler e conceber sentido ao texto, independentemente da performance utilizada na leitura.

Durante a delirante viagem descrita no poema em análise, além de construir barcos, ação que remete ao aperfeiçoamento da náutica e o surgimento de novas embarcações, como a caravela na época da colonização, o sujeito lírico inventou “um mar azul” e tudo o que acreditou ser pertinente inventar. Identificamos, nos três últimos versos da quarta estrofe, uma alusão ao capítulo da história europeia. Quando afirma: “inventei feras, tempestades”, “calmarias e terra firme e antropófagos”, “e tudo o de que a solidão é capaz”, o sujeito lírico parece reproduzir as variadas situações vividas pela tripulação durante as viagens pelos mares, isto é, nas quatro viagens ao Novo Mundo, Colombo e sua tripulação enfrentaram todas as “feras” que o desconhecido poderia proporcionar.

Sob tais olhares teóricos, a estrofe expõe uma suposta intenção de divulgar um fazer poético inerente, capaz de sugerir ao leitor a existência de um paradoxo que envolve a realidade, ao mesmo tempo tão concreta e fluida, presentificada no poema pelos três últimos versos da quarta estrofe citados no parágrafo anterior. A presentificação é visualizada pela cena descrita na quinta estrofe, com a apresentação da “inevitável hora”, na qual a trilha da viagem segue um rumo e, ao mesmo tempo, se expõe concreta e abstrata, deixando os sentidos abertos à interpretação, ao convite para um olhar que se renova a cada leitura, condicionado a se lançar com o foco de uma parada mais atenta, demorada e instigante, com capacidade de convidar o leitor a sentir, experimentar, se envolver com as viagens e outras compulsões provocadas pela criação poética.

Após a leitura dessas cinco estrofes, é possível voltar aos questionamentos do início desta análise, em que várias interpretações são possíveis e vários pontos são apresentados, sem que o leitor seja convidado a parar para imaginar, enxergar de perto, vivenciar com o sujeito lírico o que marca e singulariza as viagens, apesar de, aparentemente, ter sido apresentado a um foco – um sujeito preso em um cômodo, onde uma janela com grades invencíveis deixa livre apenas seu desejo de viver intensamente –, que foi esquecido pelo caminho, a partir do momento em que se liberta para construir suas ilusões.

Observem o trabalho do poeta com o sentido da palavra ‘caravela’³⁷, representada no poema por “claras velas”. É utilizada a sugestão sonora e também as duas palavras para se reportar a caravelas. Além disso, “claras velas” funcionam como um anagrama do qual pode ser retirada a palavra caravelas. Valemos, portanto, desse jogo mencionando uma embarcação adequada para uma viagem agitada e imprevisível. O trabalho com a combinação sonora em diferentes termos, como “claras velas” e “cara velha”, que compõem o ritmo pelas vogais tônicas /a/ e /e/ conduzem auditivamente à mensagem do sujeito lírico, mesmo não havendo rimas, marcando o poema pelo uso de outro recurso poético.

A partir dessas considerações, torna-se possível a modulação das reflexões sobre o signo na sua aplicação poético-literária para apurar suas inflexões no âmbito

³⁷ De acordo com artigo do site Instituto Camões, é um “navio ideal para singrar em mares desconhecidos, pela facilidade com que bolinava (isto é, progredia em ziguezague contra o sentido dominante do vento), a caravela podia navegar junto à costa e entrar em embocaduras de rios: um navio adequado para a exploração marítima, portanto”. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/navegapor/c06.html>. Acesso em: 27 mar. 2021.

da metáfora, quando de acordo com a definição de Paul Ricoeur (2005), em seu estudo *A Metáfora Viva*, “a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso liberta o poder que certas ficções têm de redescrever a realidade” (RICOEUR, 2005, p. 14). Ao inventar a viagem, por exemplo, a imaginação é expressa por metáforas que contribuem para a criação não apenas de “barcos”, mas também de seres vivos: “aves do lodo” que se perdem aos olhos “ávidos” do sujeito lírico em busca de um “céu de aves”. É perceptível nessas concepções a existência de uma linguagem cotidiana, utilizada para a comunicação diária; e uma linguagem literária, que surge da primeira, sai de dentro dela e faz com que a linguagem seja (re)formulada. Ricoeur explicita essa segunda língua ao recordar que

a metáfora mantém dois pensamentos de coisas diferentes simultaneamente ativas no seio de uma palavra ou de uma expressão simples, cuja significação é resultante de sua interação. Não se trata de um simples deslocamento de palavras, mas de um comércio entre pensamentos, isto é, de uma transação entre contextos. Se a metáfora é uma habilidade, um talento, é um talento de pensamento. A retórica é tão-somente a reflexão e a tradução desse talento em um saber distinto (RICOEUR, 2005, p. 129).

Por essa constatação, podemos dizer que a metáfora ultrapassa a trivial transferência de sentidos, pois transmite duas ideias em uma, demonstrando ser um competente movimento de pensamento do qual a retórica seria a pura expressão.

Tais reflexões encaminham à lembrança de alguns elementos constitutivos da metáfora, segundo as definições de Ricoeur (2005). Esse teórico enfatiza a importância da metáfora para a interpretação no processo de significação. Sua definição de metáfora liga-se à de símbolo, que inclui duas partes separadas: “a metáfora mantém dois pensamentos de coisas diferentes simultaneamente ativas no seio de uma palavra ou de uma expressão simples, cuja significação é resultante de sua interação” (RICOEUR, 2005, p. 129).

Sendo assim, de acordo com os apontamentos de Ricoeur, a metáfora possui dupla função, ou seja, é significativa, mas também referencial, não se limita ao discurso, mas aponta para realidades extralinguísticas e, ainda, não se limita a suspender a realidade natural, mas abre caminho para o imaginário (RICOEUR, 2005, p. 267). Convém lembrar que, para Eco (2015), compreender metáforas ocasiona uma visão de mundo diferenciada, todavia, “para interpretá-la cumpre-nos perguntar não *por quê* mas *como* ela nos mostra o mundo desse novo modo” (ECO,

2015, p. 122, grifos do autor). Portanto, um leitor pode decidir que qualquer enunciado seja metafórico consoante aos seus “conhecimentos enciclopédicos”, apesar disso, essa interpretação será validada quando o texto permitir essa possibilidade de leitura (ECO, 2015, p. 123).

Para refletir esses critérios, utilizamos os fundamentos estéticos existentes na teoria de Ricoeur (2005), que sugerem o esclarecimento de aspectos não verbais e enfatiza a importância da transição entre o núcleo verbal de sentido e as imagens poéticas no processo de significação da linguagem, facilitando ao leitor se aproximar das inovações semânticas presentes nos enunciados metafóricos do poema.

A partir da teoria de Ricoeur, é possível analisar os elementos, observar a teoria da imaginação formulada por meio da leitura dos versos lourencianos, perceber a interpretação do excesso de sentido dado à sequência poética, considerar a noção de verdade e as referências metafóricas impostas pelas cenas e, ainda, utilizar como vertente a exploração da zona de semelhança moldada pela assimetria constante dentro do poema *Das viagens e outras compulsões*, visto que, conforme lembra Ricoeur, a metáfora não se restringe ao discurso - pelo contrário, ela estabelece um caminho extralinguístico, que “ao compreender o sentido, orientamo-nos para a referência (...) a metáfora tem assim o poder de projetar e revelar um mundo” (RICOEUR, 2005, p. 146). Essa revelação sugerida pode ser percebida quando o sujeito lírico descreve tudo que criou e afirma que fez as coisas que “a solidão é capaz” (LOURENÇO, 2014, p. 308) de autorizar fazer.

A sugestão do sujeito lírico, expressa pelo anagrama das “claras velas” em caravela, acontece graças à imaginação e à força da palavra, presentes no ato poético: “até que construí barcos de claras velas / e com minha cara velha / parti para descobrir a América”. Também se desnuda pela construção linguística - “claras velas” oscila entre o céu, a terra, o mar, o ar, o leitor; e se atualiza por meio da imagem poética presentificada pela janela, pelo barco, pelas aves. Surge, a partir da interpretação, o desejo de que as palavras sejam a sustentação do sujeito lírico e que o leitor possa analisar o desejo em seu maior grau de perfeição: o começo de algo que surge a partir de algum descobrimento, estabelecido por relações entre palavras, história, arte, culturas e opiniões, permitindo, assim, a criação de novos significados.

Novamente é possível retomar Ricoeur (2005), quando informa que “a interpretação metafórica, fazendo surgir uma nova pertinência semântica sobre as ruínas do sentido literal, suscita também uma nova visão referencial” (p. 289). Evidenciamos, a partir disso, que a metáfora cria seus próprios referentes com base no contexto poético em que está inserida. Sendo assim, devemos considerar tudo que envolve o poema para a inclusão de uma expressão metafórica: vida e obra do autor, contexto de produção da obra e construção das imagens realizadas ao longo do poema.

A provável intenção do poeta ao transferir para o sujeito lírico a percepção da estreita relação entre a dimensão linguística e a dimensão literária que envolve a significação das palavras, quando essas agregam o sistema semiótico dos versos, é perceptível no decorrer da leitura do poema. Quando o poeta utiliza uma estrofe para construir liricamente a cena: “inevitável hora / a de converter a tibia em flauta / o perônio em sax” (LOURENÇO, 2014, p. 308) e sugere converter ossos humanos em instrumentos musicais, faz perceber uma intercomunicação entre os diferentes gêneros utilizados na elaboração poética, o que autoriza o aperfeiçoamento da fruição do leitor e permite reconhecer a tese de Käte Hamburger (1975) a respeito do tipo e experiência de leitura que a poesia lírica proporciona.

A intercomunicação entre a poesia e a música é encontrada na quinta estrofe do poema, quando o sujeito lírico soma um “cavaco de madeira preso a um barbante que vibra quando açoitado ao vento”³⁸ (NOGUEIRA, 2017, p. 22), representado pela expressão coloquial “berraboí”, com instrumentos musicais convertidos de ossos da perna humana para inserir o gênero musical no poema - ou melhor, para elaborar a trilha sonora de sua viagem.

Na poesia de Lourenço, é possível encontrar a presença da música como ferramenta de reflexão dos diferentes olhares acerca da ideia de comparação da poesia com outros tipos de arte, isso possibilita demonstrar a intertextualidade. Além disso, é possível perceber a construção de um reflexo, pelo qual esse paralelismo da escrita dispõe da recordação dos signos da palavra. Uma vez recordados, estes gravam no cérebro do leitor um entrelaçado de significados, oriundos das propriedades disponíveis na palavra e o poema se torna uma entidade discursiva, pois falar de poesia envolve expressar o trabalho com a linguagem poética, situação

³⁸ Significado retirado do dicionário *Termos e expressões do coloquial do cotidiano da zona rural no Brasil central no século XX*, de Ismael David Nogueira; Armando Honorio da Silva.

que pode ser comparada à reflexão de Hamburger (1975, p. 187), a qual sugere que o método criador “é a compreensão da função da palavra, não propriamente a designação do objeto [...] mas da palavra encontrada em determinada linguagem”.

Ao empregar em sua obra elementos que possibilitam uma leitura comparada entre as linguagens aqui analisadas, Lourenço preconiza a viabilidade de multiplicar, ampliar o conhecimento, as necessidades e as exigências tangíveis ao mundo do leitor. Mundo esse que sugere a análise de imagens e marca a oralidade presente nos versos, expondo elementos literários, por meio de uma relação que visa à construção imagética que se pode fazer ao ler essas palavras. Para tanto, a poesia lourenciana instiga o trabalho da relação entre o texto, a imagem, o cinema e a música, numa harmonia vinculada que permite, a partir do uso de estratégias de leitura, a ampliação de seu repertório literário. O elo criado na prática da leitura estabelece vínculo direto entre o poeta, o poema, o leitor e o caráter performativo da leitura. O intérprete, em sua performance, consegue perceber a comunicação instaurada pelo texto e, conseqüentemente, “a performance transforma o texto gráfico, sempre idêntico, em uma transmissão singular, sempre nova” (BAJARD, 2007, p. 61).

A poesia concretiza uma comunicação que promove o envolvimento dos agentes de maneira harmônica, estimulando e convocando o leitor para entrar no universo do poeta e participar dele, com uma percepção que o motive viver esse mundo de maneira receptiva, que sustente diálogos, construa novos significados por meio de experiências vividas e, simultaneamente, instaure a performance do leitor. Esse elo de comunicação construído entre o poeta e o leitor apreende o que foi vivido e utiliza a poesia para estabelecer um diálogo preenchido por novas definições.

Na obra *Performance, recepção e leitura*, Zumthor (2014) menciona que a performance do leitor acontece durante a realização da leitura, por meio de um movimento que promove o desdobramento de um evento e permeia quem aceita o jogo poético, visto que “ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance” (2014, p. 66). A existência de um poema indica um movimento que é introduzido com a criação, em seguida passa pela transmissão e, finalmente chega à recepção. Deste modo, é necessário perceber a importância dada ao receptor de um poema, tendo em vista que a performance do leitor pode ser atribuída pela

compreensão do que é lido firmando, assim, sua efetivação. Portanto, a relação estabelecida com o poema no momento da leitura acrescenta um contexto que expande o papel a ser desempenhado englobando todas as concepções envolvidas no ato performático.

Enquanto na leitura de poesia há uma sobreposição do leitor com o poeta, uma vez que ambos vivenciam a experiência estética, na ação performática, encontramos uma intensidade sensível que se instala no leitor. Há um movimento e um acondicionamento de expressões na performance poética que vai ao encontro do leitor e, conseqüentemente, propicia vínculo apontado pelos teóricos analisados, afetando a essência da poesia e criando um elo de comunicação entre leitor, poeta e o próprio poema.

Assim percebida, a performance não é uma soma de propriedades que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser aprendida por intermédio de suas manifestações específicas. Ela partilha nisso com a poesia (e sem dúvida a poética) um traço definidor e fundamental (ZUMTHOR, 2014, p. 45).

A relação existente entre a palavra dita poeticamente e o leitor cria novos horizontes de significados, nos quais a possibilidade de entrelaçamento se ampara por um entrecruzamento e faz com que poeta e leitor vivam a mesma experiência estética, de modo que a qualidade da performance se mantenha vinculada ao efetivo diálogo entre ambos e o poema.

Em virtude disso, é necessário ver, ouvir e sentir - mas, acima de tudo, há a necessidade de envolvimento por parte do leitor e do poeta, pois a leitura demanda arte enquanto prática criadora e criativa. Neste caso, é imprescindível a concretização performática dos atores para que a relação pensamento e linguagem esteja intrinsecamente efetivada, estabelecendo, ainda, o entrelaçamento das ideias para a reestruturação da linguagem artística, ação que levará o leitor ao entendimento da interconexão entre as diversas linguagens, visto que “*performance* implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço” (ZUMTHOR, 2010, p. 166). Deste modo, revela-se a importância da “competência” do poeta, do leitor e do próprio texto na constituição da forma, uma vez que a poesia reage à sua interpretação, podendo modificar-se e adaptar-se a partir de cada leitura.

Perante tais abordagens teóricas, neste capítulo buscamos mostrar o tipo de relação existente entre leitor, poeta e texto, para incluir uma análise da performance poética sob o signo de teorias existentes a respeito da temática. Neste caso, a poesia, por parecer apontar para infinitos, oportuniza novas, diferentes e inéditas possibilidades de leitura e significação. Nessa mesma vertente de recepção e semiótica, a terceira parte desta tese caminhará com a mesma intenção de exploração, na busca por mostrar traços do leitor que indicam a performance de leitura, por meio de uma sondagem pela comunhão entre obra, poeta e leitor. Para tanto, iremos recorrer à teoria da lírica, por meio de elementos como a subjetividade lírica, a imagem etc.

3 PERFORMANCE POÉTICA: INTERAÇÕES LEITOR E OBRA

Partindo das perspectivas teóricas do russo Roman Jakobson (1973), acreditamos que a poesia enquanto estrutura textual situa-se para além de um arranjo visual de palavras, frases e convenções gramaticais. Ela traz imbuída em si ritmos, ordenações sonoras e, sobretudo, a representação de imagens instituídas pela potencialidade discursiva da palavra.

Deste modo, nas páginas que se seguem, buscamos retomar a obra poética de Edival Lourenço investigando a correspondência existente entre o papel do leitor e a poesia performada. Também, intencionamos evidenciar o lugar da voz enquanto veículo de enunciação e como a construção de sentido da performance poética conduz a uma experiência que propõe análises referentes a alguns aspectos da performance, a fim de demonstrar suas potencialidades como gênero performativo e fortalecer essa discussão.

O autor, conforme vislumbramos nos outros capítulos desta tese, trabalha com muitos temas que evocam memória e presença corporal associada à experiência e percepção dos sentidos. Isto aponta para múltiplas possibilidades de performatização de seus textos poéticos. A poesia de Lourenço uma vez lida/dita/pronunciada provê sensações emanadas da memória e experiência sensível do leitor/ouvinte. Contudo, nem de longe dizemos com isto que a poesia performática deve se restringir aos temas mais evidenciados na obra do autor. A performance pode ser percebida como obra de arte em construção, sendo assim, não aceita limitações— ela está em constante curso, fluxo.

Os gêneros textuais e literários sempre foram temas que suscitam, sobretudo no poema, a própria linguagem verbal, constituída por jogos semânticos, fonológicos ou sintáticos, os quais expandem níveis de sentidos simultâneos aos valores das palavras. Com isso, acontece uma subversão de paradigmas na relação entre a letra, a leitura/interpretação, a palavra poética e o leitor, os quais sustentam a performance do poema.

Considerando a teoria do Leitor-Modelo de Umberto Eco (2002), é possível entender que, na poesia lourenciana, o Autor-Modelo emprega uma escrita com amplos recursos linguísticos e metalinguísticos, como circunstância para a contribuição analítica a ser realizada pelo Leitor-Modelo. Essa atitude coloca “em

jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação” (ECO, 2002, p. 49), promovendo um jogo mútuo dentro dessa relação performativa.

Em convergência aos interesses pela performance poética, as seguintes questões norteiam os estudos deste capítulo: O que pode ser considerado indispensável para o estudo da performance e recepção do texto poético? Como o poema transita entre práticas orais e escritas? Neste caso, a proposta evocada neste momento de pesquisa busca discutir alguns aspectos e promover reflexões à luz de teorias sobre perspectivas estéticas receptivas do texto poético, indicadas pelo movimento do poema de Lourenço, pelo ritmo, pelas palavras, a fim de apontar potencialidades da performatividade e desenvolver uma discussão a partir do papel do leitor. Além de considerar esse sentido de poética da recepção, com a intenção de apontar diferenças significativas que perpassam a leitura de Lourenço, reflexões e definições acerca de performance poética serão retomadas, colocando em evidência a dimensionalidade cênica da poesia performada.

3.1 Poesia e leitor: da estética da recepção e do texto poético

Antes de apresentar uma perspectiva sobre a Estética da Recepção, pondo em relevo sua abordagem teórica no cerne da Teoria Literária, é válido apontar alguns percursos históricos trilhados. Para compreender sua representatividade e inovação, é possível, de antemão, ressaltar como promove uma nova ótica para entender as dimensionalidades discursivas do texto. Neste meio, Mirian Hisae Yaegashi Zappone (2004) conceitua que, na própria historicidade dessa teoria, encontramos descrita uma trajetória epistemológica do desenvolvimento da Teoria Literária.

Historicamente, antes da Estética da Recepção obter notoriedade e passar a fazer parte do bojo teórico nos estudos linguísticos e literários, prevaleciam de maneira quase hegemônica as concepções centradas no texto, no que se refere às relações e às interações obra e leitor. Por meio dos estudos que angularam e notabilizaram tal arcabouço que essa teoria se amplia, por intermédio de pesquisas, ensaios e teorizações mais complexas sobre o papel do leitor, da leitura e do contato com o texto enquanto elemento discursivo, não mais estático e acabado. Novas

hipóteses e pontos de vistas sobre a existência e a funcionalidade do texto, visto pelo prisma do leitor, foram surgindo e se assinalando como uma tendência nos estudos deste campo (ZAPPONE, 2014).

O desenvolvimento da moderna teoria literária, segundo Terry Eagleton (2006), poderia, “de forma muito sumária” (EAGLETON, 2006, p. 113), ser dividida em três fases. Embora existam críticas em oposição à linearização ou à segmentação de campos de estudos, como é o caso da Teoria Literária e da própria Literatura, as divisões podem ajudar a compreender as mentalidades e as perspectivas teóricas validadas, desenvolvidas e assumidas em uma determinada época. Para o autor, esses períodos ou fases apresentam uma visão geral dos conceitos, concepções, métodos e óticas, pelas quais a Literatura foi pensada.

Nas palavras de Zappone (2004), essas fases mencionadas pelo filósofo e crítico literário britânico são classificadas cronologicamente como sendo a primeira (Romantismo e século XIX), marcada por modelos românticos, em que se destacam os estudos biográficos do autor e considera a obra literária como fruto da engenhosidade e genialidade humana. A segunda fase (Nova Crítica), do início do século XX, representa-se pela excessiva preocupação com o texto. É o texto, considerado por muitos teóricos neste período, como principal foco e categoria de análise do fenômeno esteticamente literário.

A terceira fase (meados do século XX) é formada por tendências de estudos literários que privilegiam o leitor. Cada uma das unidades que envolvem a leitura compõem uma dessas fases: o autor, o texto e o leitor. A Estética da Recepção, nosso interesse neste momento, faz parte da terceira fase. As pesquisas de Zappone (2004) conotam que foi a partir do trabalho de teóricos da literatura alemã que esta teoria ganhou corpo, expandindo-se para outras áreas como a linguística textual.

A Estética da Recepção marca um conjunto teórico que movimenta a centralidade do texto para o leitor, lançando nele luz enquanto agente relacionado ao processo da leitura. De acordo com Zappone (2004), leitura e literatura, vistas pela ótica do leitor como elemento de análise, ganham notoriedade na década de 1960. Portanto, a Estética da Recepção é uma tendência contemporânea que privilegia o leitor e a importância da leitura.

No que se refere aos pressupostos da Estética da Recepção, mais especificamente sobre os conceitos teorizados por Hans Robert Jauss (1979, 1994)

e Wolfgang Iser (1979, 1999), considerados os principais teóricos dessa tendência, a interação entre o leitor e o texto, a valorização do leitor e suas idiossincrasias no momento da recepção e a abordagem da leitura de maneira performática por parte de leitor são pontos destacados que zelam pelos resultados que uma obra ocasiona no leitor.

De acordo com Zappone (2004), os trabalhos de Jauss e Iser voltados para a elaboração de uma nova abordagem teórica da teoria literária começam a se destacar a partir de 1967. Ambos atuavam como docentes na recém-fundada Universidade de Konstanz. Os estudos deles, os quais inicialmente colaboraram com a fundação da Escola de Estética da Recepção de Constance (Alemanha), foram decisivos para os novos rumos que a teoria literária estava tomando, depois de já se ter passado vinte anos do término da Segunda Guerra Mundial.

Para Iser (1999), a leitura pode ser caracterizada antes de tudo como uma busca por significados que é empreendida por intermédio de uma técnica. Neste caso, pode ser entendida como a ação de leitura, valendo-se da tecnologia do ler para se efetivar. Para tanto, o significado do texto não se encontra pronto e finalizado no cerne da própria composição textual manifestada na forma de conto, romance ou poesia. O significado só existe, visto que é uma construção a depender não só do texto. Sendo assim, o significado se origina da relação e interação com aquele que desempenha papel de leitor.

Embora seja aceitável pensar a obra literária como sendo um universo esteticamente criado e que é, por assim dizer, um mundo fixo e previamente concebido, o significado, ou melhor, os sentidos que sua elaboração permitem existir dependem do desempenho direto de um agente: o leitor. O significado para se efetivar, segundo Iser (1999), é alguma coisa que precisa ser realizada, pois não é algo parado, é uma ação em curso, em trâmite. Ele é oportunizado pelo ato de ler, pela maneira que aquele que está lendo promove a comunhão entre as estruturas identitárias da obra ou do texto em si e as experiências que, por sua vez, compõem a forma de olhar e ver o mundo.

Como se percebe, a Estética da Recepção começa a dar novos sentidos para os estudos literários ao pensar na dinâmica de um texto pela ótica de que o leitor é partícipe ativo de sua enunciação. A leitura resume então seu papel na busca por erigir significados contidos no texto. Os significados são originados pela própria

atividade e ação intelectual emanada da leitura. Neste ponto, Iser (1999) evidencia que as impressões emergidas do processo de leitura são amplamente variáveis de sujeito para sujeito. Contudo, tendem a obedecer a certa fronteira e limite, esteticamente estabelecidos no tecido que compõe a trama linguística do texto em detrimento ao texto não escrito.

Outro ponto relevante que merece destaque, na perspectiva de Iser (1999), é o uso de uma analogia que o filósofo utiliza sobre a representação teórica da Estética da Recepção no campo da Teoria Literária. Segundo ele, quando dois indivíduos olham para um céu estrelado, atendo-se para a mesma constelação, é possível que cada um veja uma imagem diferente que o outro observador. De acordo com ele, na obra literária as estrelas são fixas e imóveis, entretanto, as linhas que ao serem unidas traçam o desenho ou a imagem são variáveis e móveis, por dependerem daquele que olha para o céu, neste caso o leitor.

Sendo assim, para Iser (1999), uma obra não está pronta e em funcionamento até que haja uma convergência efetivada entre o texto (objeto fixo) e o leitor (ente dinâmico, em movimento). Existe então na teoria do filósofo a constatação de dois polos. O primeiro diz respeito ao polo artístico que é o texto em si, obra elaborada pelo autor. Em seguida, temos o polo estético que, por sua vez, consta como a ação realizada pelo leitor no transcorrer do ato de leitura. Por meio destes dois polos, Iser (1999) irá estabelecer duas bases conceituais que fundamentam sua teoria: leitor implícito e lacunas narrativas.

É importante apresentar uma noção do conceito de leitor implícito para compreender de maneira mais ampla os principais postulados da Estética da Recepção, sendo Iser (1999) um dos principais expoentes, ao lado de Jauss (1994). Sobre tal conceitualização, Iser (1999) ressalta que durante a elaboração de uma composição textual, em especial no que tange à obra literária, o autor idealiza e assume sua escrita ser destinada a um tipo ou a um leitor específico.

Contudo, cabe informar que esse leitor previamente idealizado e abrangido pelo texto não é um ser humano existente no mundo real e concreto, é uma estrutura ou elemento textual que permite ao autor vislumbrar a presença de um destinatário para qual o texto é pensado. Entretanto, mesmo que ao escrever e publicar, o autor não terá mais domínio sobre sua obra, no momento de sua produção tem-se uma noção ou expectativa com relação ao leitor que irá contemplá-

la. Esta visagem ou antecipação de um leitor para qual a obra é dirigida, pode ser definida como os limites e fronteiras que o texto apregoa para sua efetivação significativa.

Assinalamos, portanto, que a Estética da Recepção não se propõe a afirmar uma abertura plena da obra ao ponto de que cada um entende o texto como quiser, esvaziando a presença dos objetivos discursivos idealizados pelo seu autor. Sua premissa é que o leitor nota pistas e direções que os significados do texto oferecem; porém, a forma de perceber e receber as mensagens e os significados dos quais o texto está eivado tende a se manifestar de inúmeras e infindas possibilidades. Isto decorre devido às múltiplas possibilidades das modulações da experiência e da subjetividade humana.

Deste modo, o conceito de leitor implícito de Iser (1999) traz em si dois aspectos correlatados. O primeiro relaciona a função do leitor desempenhada como uma estrutura imbuída e presente na obra já no momento de concepção. Já a segunda descreve o leitor como um ato, uma ação estruturada e “acontecida”. O leitor no mundo físico, ou seja, aquele que está para além da circunferência e alçada do texto escrito, passa a existir a partir do momento que a leitura se processa.

Como se percebe, a teoria iseriana firmou novos contornos para as conceitualizações acerca do leitor. Sendo a Estética da Recepção uma abordagem que nasce na segunda metade do Século XX, surgindo das perspectivas de Iser e Jauss, vale perceber sua centralidade na crítica e na teoria vivenciada então em uma Europa em pleno processo de reconstrução no pós-guerra, sendo relevante mostrar outros pontos sobre ela. O estudo de Zappone (2004) aponta que entre Iser e Jauss não existem divergências teóricas - o que na verdade se observa é uma consonância complementar entre ambos. Trabalhando de maneira associativa e colaborativa, inclusive no mesmo espaço acadêmico, estes dois teóricos têm no leitor o principal elemento de análise da nova abordagem de estudos literários.

Em consonância com os estudos de Iser (1999) e Jauss (1994), a existência da obra escrita para funcionar tal como destaca Eco (2005) requer a ação do leitor, visto que é esse sujeito que aciona as engrenagens enunciativas e informativas possibilitadas pelo texto. Assim, o texto é algo que se não for lido não efetiva essa existência, pois depende severamente da atuação do leitor no sentido de operacionalizar a leitura.

É relevante levar em consideração que Jauss (1994) apresenta uma conformidade com Iser (1999) ao propor uma relação dialética e interdiscursiva entre leitor e texto. Sob tal premissa, o texto grafado em páginas, ao ser lido, passa a dialogar com o leitor que não é ser passivo e estático. O texto tem sua natureza dialógica e intertextualizada, ou seja, é constituído a partir de um processo de referenciação de outros textos, assim como da realidade da qual o autor constrói e reconstrói imagens. Por isso, o texto é apto para evocar emoções e suscitar as experiências sensíveis recebidas pelo leitor ao longo de sua trajetória pessoal.

Diante disso, podemos observar que:

a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (JAUSS, 1994, p. 28).

A competência comunicativa do texto se efetiva no instante em que a leitura é iniciada, como é possibilitado observar no trecho de Jauss (1994). O leitor se torna o responsável por completar o sentido do texto. Na verdade, acontece uma movimentada inter-relação entre texto e leitor, resultado da oportunidade que o texto tem de indicar as possibilidades de sentidos que serão produzidas no leitor. Desnuda-se, mais uma vez, a relação interdependente evidenciada no binômio leitor-texto pelo prisma da interação comunicativa gestada pela movimentação própria do ato da leitura. Com isso, acreditamos que a Estética da Recepção pode, por analogia, ser representada como uma ótica, uma lente ou um ponto observacional - circunstância que busca perceber a obra de arte por vias da possibilidade performativa do leitor. Sendo tal sujeito um ser capaz de ir além da mera decodificação sonora da palavra graficamente impressa.

Perante tal escopo de análise, o texto literário está em diálogo com o leitor antes mesmo de ser lido, pelo fato de ser um produto interdiscursivo que mantém conexões com outros textos e até mesmo com aspectos tangíveis à realidade. Ao ser lido, inicia-se a efetivação do leitor como ser que age sobre o texto e o coloca em ação ligando suas engrenagens discursivas. Sendo assim, haverá o estímulo de atos para apreensão e compreensão textual em um prisma temporal.

Consequentemente, a teoria de Iser (1999) se firma e leva à conclusão que o momento da performance de leitura se tornará um prazer, pois, na medida em que “o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência, [...] o texto estimula os atos que originam sua compreensão” (ISER, 1999, p. 9). Isto posto, para que a mensagem poética seja difundida e concretizada, a produtividade do leitor precisa introduzir-se, em outras palavras, as competências leitoras oferecidas pelo texto precisam ser exercidas.

A fusão entre horizontes de perspectivas no ato da leitura ocorre por meio da relação citada nos parágrafos anteriores. A expectativa do leitor e o poema em si se relacionarão como critérios para a avaliação estética da obra. Ao se iniciar a leitura, uma postura flexível precisa ser estabelecida, permitindo que a corporeidade seja um dos canais de aproximação. Escrevem-se ideias, conceitos, arquiteturas textualmente estéticas já antevendo a existência de um leitor em perspectiva. A compreensão aqui estabelecida é como movimento e não como encadeamento de informações.

Por consequência, o diálogo entre leitor e texto se firma pela historicidade de ambos, ambos existem em um espaço e em um tempo. O texto pode até ser considerado fixo e estático, mas é um fruto de um tempo, de mentalidades e aspectos culturais e sempre representará uma visão de mundo. O leitor como um ser que potencialmente lê ou lerá a obra é vivo e dinâmico. Portanto, há uma caracterização de completude em tal interação.

Na performance poética, o corpo é movimento envolto de expressividades que vão ao encontro do leitor, compondo uma comunicação corpórea. Existe uma paridade entre o ouvinte e o enunciador do texto poético. Ambos são humanos, dotados de dimensões que evidenciam sua humanidade reverberada por experiências construídas por aquilo que Adélia Prado (2015) nomeia de “poder de perecer”, no poema *Para o Zé*. Assim, Prado refere-se à condicionalidade temporal do corpo, não deixando de apontar que o tempo que permite a experimentação sensível é por essência metacorporal como o amor. Trago esta contribuição da poetiza, embora sua lírica não seja o objeto de estudo aqui abordado, para exemplificar a valorização da condição física humana representada na obra poética.

Também, a poetisa mineira apresenta nos versos de *A Terceira Via* o reconhecimento da necessidade da existência e da dimensão física para se constituir como um ser para além do animal, do irracional e do passível de sensibilização. O corpo é presença sensorial que admite a comunhão com o não tangível e imaterial. O amor pode ser classicamente definido como algo que existe no reino do abstrato. Mas sua concretude está intimamente relacionada a percepção do corpo que o tira do campo do ideal, o situa no campo do tangível, palpável, visual e tátil.

Nesta trilha, a obra poética de Lourenço está eivada do reconhecimento do corpo como unidade leitora, representativa, comunicativa e expressiva do experimento estético e poético. Podemos ler na poesia lourenciana a presença dessa corporeidade em versos como os que se seguem:

posso até ouvir seus passos
suas vozes
rompendo dos vidros
evadindo das molduras
a correria o resvalo do alvoroço
do quintal até a rua

nesses retratos de sépia e nostalgia
arca de memórias
nossos olhos estão repletos
de promessas
jamais confirmadas
nossos sorrisos (estagnados
de tantos anos atrás)

[...]
finalmente eu posso
– e anuncio a quatro mil ventos –
finalmente eu posso
viver a plenitude desta casa
deitar-me nesta rede solícita
como um útero aberto em plumas
e compor sinfonias só(l)
de entrelinhas
que nem a genialidade de Bach
suspeitou um dia

e aqui comungo
com a hóstia das idades

finalmente eu posso
– ó todos vós que me ouvis! –
finalmente eu posso
passear

pelas varandas baldias
entre teias e picumãs
debruçar
nos corrimões rangentos
sobre a balaustrada antiga
mirando a rua
que se consome no meu próprio prosseguir
como que cadenciando o ritmo
de meu corpo se exaurindo
enquanto flutua

tudo isso eu posso em plenitude
sem rugas de preocupação
sem o latir dos despertadores
sem o bater das aldravas (LOURENÇO, 2014, p. 17-18).

Como se pode ler nesses versos, o eu lírico, por meio da sinestesia, realiza uma mistura de sentidos e constrói um cruzamento de sensações. Pela associação de palavras ou expressões, uma combinação de sensações diferentes, em uma mesma impressão, direciona o leitor a correlacionar cheiros às imagens, a tatear cores, a degustar sons. Constatamos a “jogo brincante” que se mune da possibilidade “metaforiante” como “o latir dos despertadores” denotando a existência de um corpo que percebe sons.

Sentir o “útero” está relacionado ao tato. Mesmo sendo óbvio é válido dizer que somente quem possui corpo é capaz, devido as suas experiências, de visualizar as imagens evocadas como no poema lourenciano. Esses versos têm cheiro, têm imagem, têm audição. Se performance e poesia são corporeidade, esse poema nos oferece indícios para ter/ver essa percepção quando o poema é falado/lido. Essa mistura das sensações constitui estratégia linguística e expressa também a figura de linguagem em questão, tornando as experiências sensoriais tão comuns ao leitor/ouvinte como um canal de conectividade com as imagens poéticas.

Em tal conjuntura poética, a utilização dos sentidos como o tato, a audição, pensar no quão aconchegante é o útero materno, os cheiros, a possibilidade de fala é uma capacidade estilística que permite combinar sensações. Por meio de uma estreita relação com o universo literário e artístico, a sinestesia contida nos versos lourencianos faz pensar que ao pronunciar o poema, recitá-lo, emitir os versos através da voz, permite a corporeidade trazer novas configurações. Aqui, a corporeidade concede ao leitor o exercício da alteridade, ou seja, a capacidade de imaginar o lugar de fala do outro.

A mistura das sensações presente na linguagem formada no momento da performance deste poema permite ao leitor construir gestos transcendentais, no sentido de manifestar sentimentos. Os gestos criados se comunicam e causam um comportamento de envolvimento, reportando à noção de **performance**³⁹ compartilhada de maneira sintetizada por Zumthor (2005), na obra *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*, durante uma entrevista com André Beaudet. O sentir nesse caso, poderá se expressar de todas as formas pelo corpo.

Diante disso, o ato performático acontece como a exposição de uma mensagem poética, por meio da voz e o que a acompanha. Não a voz falada, mas a voz como **performance**, como os gestos ou todos os movimentos corporais. O ritmo da respiração, a postura, o movimento dos membros e tudo o mais que contribui para firmar a **performance** citada pela teoria zumthoriana como “um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 69), reforça a ideia de mistura simultânea de sentidos.

Quando o eu lírico lourenciano enuncia: “posso até ouvir seus passos / suas vozes”, isso quando narrado pode sugerir experiências sensoriais, os tons, a forma de dizer. Um bom exemplo para mostrar esse tipo de experiência é o videoclipe⁴⁰, no qual Maria Bethânia intercala em cantar e declamar o poema “Agora”, de Arnaldo Antunes. Os versos de Antunes também lidam com essas questões. Nele, os sentidos humanos aparecem descritos: “agora já é madrugada / agora sinto um gosto doce / agora vejo a cor azul / agora a mão de quem me trouxe / agora é só meu corpo nu”. O poema de Antunes é construído com sinestesia reiterada. Em ambos os poemas, os sentidos enquanto manifestação da corporeidade se fazem presentes. Além dessa relação, vale destacar a representatividade performática da cantora. Bethânia utiliza jogos de sons que a voz dela autoriza trabalhar proporcionando uma compreensão devido à permissão que a performance poética disponibiliza.

A estética da recepção permite, por meio de seus postulados e teorizações, perceber o jogo de sons utilizado por Maria Bethânia, por exemplo. Neste caso, a

³⁵ Quando o termo **performance** estiver destacado, refere-se à citação da obra *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaio*, de Paul Zumthor (2005), na qual o autor a utiliza em destaque.

⁴⁰ Vídeo oficial da faixa "Debaixo d'Água" e "Agora" (Ao Vivo), do álbum "Dentro do Mar tem Rio". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=emSP3WTxEig>. Acesso em: 01 jun 2021.

partir do momento em que o leitor percebe a composição e o entendimento do texto, essa oportunidade expõe polos da circunstância comunicativa, que se cumprirá após a leitura e paralela à consciência do leitor. De modo geral, a dinâmica da participação do leitor é responsável por construir sentidos, pondo signos e imagens em rotação. E esta, mesmo que iniciada pelo próprio texto, só se efetivará se o texto alcançar a capacidade de entendimento e de encadeamento de leitura.

Participar do processo de recepção é uma discussão também feita por Zumthor (2014). Neste contexto, é coerente entender que ler uma obra escrita propicia ao leitor o recebimento de uma mistura simultânea de sentidos entre corpo, emoção e inteligência. A ênfase dada à comunicação poética na obra do referido autor demonstra o reconhecimento de um diálogo entre a performance e a leitura, de maneira que sugere ser possível haver uma inter-relação entre os agentes (leitor, espectador, autor, artista, personagem, obra) envolvidos no processo artístico no momento da interpretação. Há uma argumentação relacionada aos elementos de ilusão e de performance, quando o autor sugere que é possível ao leitor se envolver com a obra a ponto de construir sua própria ilusão.

Em se tratando de envolvimento do corpo no momento da leitura, *Pela alvorada dos nirvanas* (LOURENÇO, 2014) é um poema que oferece indícios para pensar a corporeidade, a existência do corpo na performance do poema. Em tal viés, a corporeidade é existência, é matéria. Para haver uma empiria corporal, ou seja, sua experimentação através do corpo, é preciso compreender a concepção da ideia de performance, de maneira a não se limitar a pormenorizar ações individuais interpretativas, pois é notório a existência de movimentos e naturezas diferentes. Tais movimentos e naturezas conduzem o corpo como promotor de conhecimento, lembrando que, de acordo com a teoria zumthoriana, esta inter-relação estabelece relações entre corporeidade e apreensão do espaço. Os indícios oferecidos por esse poema permitem entender o quão o corpo, a existência da voz, a possibilidade de lidar esteticamente com a voz construindo a performance é válida.

Na segunda estrofe dos versos lourencianos, quando o eu lírico diz: “nossos olhos repletos de promessas”, há um oferecimento de possibilidades para quem o está performando. Por exemplo, os olhos e que manifestam diferentes formas de olhar se caracterizam como elementos de notória expressividade para a composição de uma performance poética, considerando que essa imagem expressada pelo

corpo é uma das pedras angulares da performance. É por intermédio das inúmeras expressões corporais que o poema, no ato da performance, progressivamente extrapola os limites do texto escrito e galga o terreno da visualidade.

Considerando essa relação, uma possibilidade de interpretação que não é dada, pelo contrário, que se produz a partir do embate com aquilo que força o pensar, o interpretar e o reconhecer, será efetivada:

A leitura é, por essas vias, um encontro de horizonte de expectativas, o da obra e o do leitor, que se dá sempre de modo novo a cada leitura. No ato de ler ocorre o movimento ativo do leitor sobre o texto, que preenche os vazios, construindo totalidade de sentidos a partir de sua experiência enquanto leitor e das suas determinações sobre a obra (AGUIAR, 2011, p. 235).

Quando o leitor lê os poemas de determinado autor e quando ele vai assistir a uma performance, a realidade, as configurações, as possibilidades comunicativas do poema são ampliadas, porque segundo Aguiar (2011), a cada nova leitura, horizontes e expectativas são mudadas, um jogo oferecido pela performance, ou seja, a possibilidade de sensibilização de contato e comunicação leitor-obra.

À vista dessa afirmação, é possível retomar os aspectos presentes em *Performance, recepção, leitura* (ZUMTHOR, 2014). Considerando as narrativas desse teórico, fica clara a associação e o encadeamento da oralidade com a relação entre o texto escrito e sua enunciação performática. Tais aspectos facilitam a percepção de que, diante da performance enquanto ato, para modificar o conhecimento é necessária a copresença do autor e do leitor, dentro de um cenário nas imediações do acontecimento, tendo como aporte os gestos, as palavras em movimento, o ambiente, os sons e a corporeidade. Auden (1993) discute esse conceito que também é bem notável na perspectiva zumthoriana. Para tanto, ele acrescenta:

A mim, as perguntas que interessam quando leio um poema são duas. A primeira é técnica: “Aqui está uma engenhoca verbal. Como funciona?” A segunda é, no sentido geral, de ordem moral: “Que camarada habita este poema? Qual o seu ideal de vida ou de lugar? Que noção tem do mal? O que esconde do leitor? O que esconde de si mesmo?” (AUDEN, 1993, p. 35-36).

Nem todo leitor ou espectador têm as habilidades técnicas e o arcabouço teórico mencionadas por Auden, mas quando o leitor está em frente ao texto poético

ou o espectador assiste uma performance pode vir a fazer essas referidas indagações. Como esse poema foi feito? Foi feito com rima? Foi feito com outra estruturação verbal? O que o poeta está dizendo aqui? Tais questões responsabilizam a performance de mobilizar o leitor de sua zona de conforto e indagar porque o poema tem um sentido, ou seja, envolve lidar com emoções e percepções. Sendo assim, fica atribuído ao leitor o exercício de encontrar o repertório estrutural, subjetivo e temático do texto.

Diante de tal tessitura, o poeta, ao criar o repertório do texto, disponibiliza ao leitor a possibilidade de interação com a obra. Neste caso, a performance durante a leitura aponta para o preenchimento de “vazios” citado por Aguiar (2011) e, paralelamente, faz ponte com os questionamentos apresentados por Auden (1993). Nestas vias, o texto e sua interpretação estão associados aos interlocutores. A realização da produção poética exige, neste caso, que o poeta utilize estratégias de mobilização, as quais depreenderão do contexto textual. O poeta, o próprio eu lírico e o leitor, poderão se identificar com a experiência performática representada pelo/no poema. Essa concepção de escrita e leitura pode ser percebida no poema a seguir:

O POEMA E EU

No alvo da lauda
eu te flagro
e te flecho
frente e verso
mas pelo avesso
tu me alvejas
com flechas
de dúbio reflexo
da escaramuça nascemos nós
tu e eu
para o destino subverso. (LOURENÇO, 2014, p. 102).

Ao utilizar o pronome “tu”, Lourenço oferece uma possibilidade de representação performática em seu poema. Quando ele escreve “tu” pressupõe-se que existem duas pessoas, pois só existe o ‘tu’ se existir o ‘eu’. Lembrando que o ‘eu’ existe sem o tu, mas vice e versa não funciona, como bem lembra a teoria de Benveniste (1988). A partir da existência formal, esse linguista procura assimilar a verdade discursiva dos referidos pronomes. Quando o poema é performado permite

vias de comunicação muito amplas, bem mais do que o texto puramente escrito. Essa conectividade de “dar a voz” para o poema aproxima os agentes envolvidos no processo de leitura. Mais uma vez fica perceptível o envolvimento da sinestesia dos sentidos humanos. A interpretação acontece por meio de mais recursos do que a voz puramente. Envolvem-se recursos visuais, gestos, imposição da voz, composição cênica, delineando a conjuntura em que esse poema é narrado.

A imposição da pessoa verbal “tu”, no poema, parece ser uma estrutura rígida, quando performada faz entender aspectos que às vezes ficam fechados nos livros de gramática para a oralidade, para fazer o leitor visualizar que existe uma história da língua, uma representação, uma construção histórica da língua que muda diacronicamente.

Em *Salmo da primavera*, essa estrutura rígida é analisada na perspectiva do pronome “eu” abrindo cada verso, conforme pode ser observado:

Eu te saúdo, primavera,
como um ser de encantamentos
[...]
Eu te saúdo, primavera,
feito a mão amiga que embrulha
[...]
Eu te saúdo, primavera,
como um ser seráfico, mas denso
[...]
Eu te saúdo, primavera,
como a força mágica que vem
[...]
Eu te saúdo, primavera,
como a viração da tarde, suave e doce,
[...]
Eu te saúdo, primavera,
como sonoridade límpida
[...]
Eu te saúdo, primavera,
pelo cheiro de coisas inéditas. (LOURENÇO, 2014, p. 255-257).

Nessa poesia, o autor se manifesta na primeira pessoa do singular. Isso pode ser observado pelo prisma de Antonio Rodriguez (2003), com o qual a utilização do pronome não está relacionada a dizer que esse “eu” seja Lourenço, mas sim um eu lírico. À luz da Estética da Recepção e ao abordar o texto poético, essa teoria oferece indícios de que havendo a performance de um dado poema, aquele que o lê/pronuncia, assume naquele momento um espaço e, no transcorrer desse tempo, ele assume o papel desse eu lírico mencionado por Rodriguez, um ‘eu’ manifestado,

expressado pela voz que entoa os versos. O ‘eu’, neste caso, deixa de ser uma voz abstrata para ser um ente no mundo concreto.

Considerando os estudos desse teórico franco-suíço, convém destacar que a centralidade da poesia está na leitura e nas interações corporais disponibilizadas a partir do texto performado. Tal permissão criada é que autoriza a obra ser enunciada por outros canais de linguagem e não puramente pela escrita. Os versos lourencianos em *Salmos da primavera* (LOURENÇO, 2014, p. 255-257) remetem para o leitor um sentido de visualidade, algo captado pelo sentido da visão. Eles projetam a performance em si. Um jogo constitutivo de forma, no qual a função do “eu” de Rodriguez (2003) faz relação com o “eu” de Lourenço. A compreensão da totalidade de elementos performáticos, poeticamente informados no momento da leitura: versos, sons, ritmo, componentes visuais, relacionam o próprio universo temporal do diálogo lírico à estrutura multissignificativa do poema.

Por analogia, é responsabilidade do leitor ler esse “eu” caracteristicamente como o poeta ou, ainda, como um sujeito indefinido, ou como ele próprio, se posicionando diretamente, associando-se em similaridade ao sujeito lírico. Novamente, fica clara a ideia de fracionamento tanto representativo quanto subjetivo proporcionado pela linguagem, a qual encaminha a expressão lírica alicerçada pelo “eu”. Tal exercício autoriza enfatizar o que Rodriguez (2003) classifica como abundância de possíveis para identificar o sujeito lírico.

Em tal viés de análise, a produção de uma linguagem e/ou interpretação plurissignificativa está ligada à natureza poética que compõe a obra. “Para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável” (ZUMTHOR, 2014, p. 67), por meio de um jogo corporal e intelectual que sustenta a presença tanto do ouvinte, quanto do intérprete. A tarefa do leitor de reconfigurar a interpretação propõe uma capacidade de transportar a intenção do autor ou a própria exteriorização do texto, por meio de uma relação de associação entre quem lê e quem escreveu, proporcionando uma atualização textual que aceita as condições que o enunciado do poema propõe.

Sendo assim, a poética compreende a harmonização de diferentes signos. Essa harmonia pode ser sustentada pelo universo performático e, paralelamente, proporcionar ao leitor uma relação para experienciar novas percepções do signo

poético. Quem interpreta o poema também o performatiza, não havendo barreiras que demarquem limites no momento da interpretação, considerando que essas percepções conseguem modificar o conhecimento do leitor. A potencialidade da interferência do leitor, no que concerne à leitura poética enquanto ato performático é, por assim dizer, a consolidação de um ato, uma representação pela busca de si, um alimento para a subjetividade do leitor. Isto dito, está em consonância com a compreensão teorizada por Iser (1999).

3.2 A voz como veículo de enunciação da performance poética

Existe uma harmonia entre os mundos da leitura e da escritura, por intermédio da qual cada um abrange seu lugar e dispõe um papel de comunicabilidade. Em se tratando de poesia, é possível mencionar que a oralidade encontra lugar, na maneira que se memoriza, que se diz, na categoria da linguagem, no tema, em cada detalhe como marca de força lírica. Sendo assim, analisaremos a performance e a recepção como elementos a serem investigados tanto quanto a poesia escrita, percebendo a utilização e as técnicas de expressão que a comportam. Paul Zumthor (2010) insere o simbolismo da performance como sendo, também, uma “instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz” (ZUTMHOR, 2010, p. 166). Dessa maneira, o constructo da performance sustenta a ação instituída na relação enunciação-recepção e coloca em cena o meio interpretativo e seus atores.

Segundo Susanna Busato (2016b), a poesia, ao ser lida, favorece um discurso que percorre, que motiva à busca da coparticipação entre poeta e leitor dentro de diferentes espaços e tempos. Neste caso, a performance motiva o interlocutor a experienciar o insólito, a assimilar o signo poético com diferentes olhares, em virtude da hipercodificação. De acordo com essas concepções, torna-se relevante destacar que essas compreensões sustentam a possibilidade de metamorfosear:

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. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele

permite preservar no seu ser. Por isso, a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo (ZUMTHOR, 2014, p. 81).

Insta ressaltar, neste caso, que ambas as teorias, de Zumthor (2014) e Busato (2016b), partem da sugestiva consideração de que a leitura literária é uma experiência para o corpo; uma assimilação perceptiva destinada a distintos estados relativos às emoções, percepções, bem como a afetividade; um emergir aprazível, de fruição. Sendo assim, é intuitivo mencionar que, ao assimilar a linguagem da poesia como um corpo, Busato (2016b) reafirma a ideia de “sujeito no mundo” defendida por Zumthor (2014).

Logo, a consequência desses pensamentos legitima e assegura ao leitor o exercício de ler com o corpo, utilizando não apenas a percepção intelectual, uma vez que a vivência corporal atuará na leitura literária em diferentes momentos e pontos de vista. Nesse sentido, o corpo permite o (re)fazer da arte poética, legando ao leitor implicações que a leitura de um texto literário causa, ocasionando diversos e variados comportamentos, impressões, sentimentos singulares, sejam estes explícitos ou não.

Em outro momento, Busato (2016a, p. 233) associa o texto como instrumento performatizador, portador da subversividade “do corpo do leitor” para aquiescer uma interação que permitirá ao leitor perceber o texto “como corpo e voz”. A autora retoma a teoria de Zumthor (2014, p. 55), quando esse pesquisador conceitua que o texto poético é performativo “na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz”, seja por meio de leitura silenciosa ou vocalizada, pela leitura individual ou na voz do outro, a performance se mostra, assim, um ato comunicativo conectado ao momento presente. Deste modo, o poema expressado pelo corpo passa a existir em uma outra dimensionalidade, ou seja, na dimensão do real e tangível, visto que o corpo que entoa a poesia é uma presença marcada pela concretude da existência física.

A conjuntura que possibilita a construção de uma performance é desterritorializada quando favorece um ponto de tensão entre o leitor e a obra. Com a finalidade de entender que a voz pode ser capturada por movimento, o vínculo existente entre o texto e sua atualização é imprescindível para entender a performance praticada em leitura, uma vez que a apropriação da voz poética não existe apenas na semântica textual, mas, também, na composição do discurso

poético. Nesse sentido, a atualização compreendida por Zumthor (1993) como a variação, o movimento entre o texto e o corpo criado pelo leitor, reforça a afirmação de que a linguagem poética, na oralidade, promove sincronismo entre corpo e voz na criação de um momento em que o interlocutor é chamado à participar de maneira eficaz.

Ao reconhecermos que a relação existente entre o leitor e o texto poético fortalece oportunidades de interpretação, simultaneamente, possibilitamos que o momento da leitura se inter-relacione com a subjetividade presente na articulação literária, reforçando a valorização e as particularidades próprias do texto. Com a finalidade de formular o ato de ler com a presença da voz, a sonoridade e demais elementos necessários para a construção dessa voz que transita no poema, a proposta de um jogo de encantamento e densidade é acionado, formulando propositadamente o ato de ler com a presença da voz.

Lendo o conceito zumthoriano de performance, Busato (2016a) reforça a necessidade que o leitor tem de utilizar o corpo e seus sentidos para dar voz ao texto. O ato performático reestabelece a conexão entre o leitor e o texto. Além disso, ele também providencia um vínculo com o momento presente, autorizando o pensamento interagir como potencializador, da mesma forma que o corpo, envolvido com o movimento, a voz, a vez. Nas palavras dela:

A performance é um ato tomado como presente no momento da leitura e de sua apreensão pelo leitor, uma revivescência da voz do discurso que o texto literário anima na sua escritura poética, pois é da carnadura concreta da linguagem que tal ato performativo se faz possível em sua virtualidade durativa, em sua atemporalidade. O texto, em outras palavras, performatiza-se pela insurgência do corpo do leitor que lhe dá vez e voz novamente, interagindo com ele, percebendo-o, o texto, como corpo e voz (BUSATO, 2016a, p. 233-234 – grifo da autora).

Sob tal defesa, o poema lido, visto, enxergado “como corpo e voz” coloca em voga a existência de um ponto de vista internalizado de uma realidade. Assim, essa internalização norteará tanto a dinâmica do poeta, quanto a do leitor. Em tal viés, portanto, a participação performática consciente do leitor, contribui para o processo de criação interpretativa. Elementos materiais sobre os quais o texto é construído permitem o advento da dimensão poética. A partir dessa interiorização corpórea, a voz, enquanto aspecto sensorial, possibilita a concepção de um plano simbólico.

A voz indiscutivelmente assume uma natureza enunciativa que amplifica a capacidade do alcance do efeito poético contido no texto. Caminhando por estes meandros, podemos observar que Zumthor (2005), ao se referir sobre a existência e os papéis desempenhados pela voz no e do texto, pontua que:

O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz; nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de se evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença. [...] A voz poética é funcionalizada como jogo, na mesma ordem dos jogos do corpo, dos quais ela participa realmente. Como todo jogo, o texto vocalizado transforma-se em arte no seio de um lugar emocional manifestado em performance e de onde procede e para onde se dirige a totalidade das energias que constituem a obra viva (ZUMTHOR, 2005, p. 145).

Para apresentar maiores reflexões neste sentido é válido retomarmos alguns pontos da teoria em análise. Ao escrever a respeito da ideia de uma performance do leitor, mesmo que na leitura individual e silenciosa, Zumthor (2005) permite visualizar uma compreensão que caminha pelos distintos estudos da performance. Além disso, o teórico sugere uma prática corporal, na qual o interlocutor, estando diante da enunciação da palavra poderá perceber, de maneira performática e, neste caso, enquanto ouvinte, encontra sua possibilidade de compreensão e construção dos sentidos que a leitura oferece ampliados. Nesse viés, o ato de ler como vias de construção da performance proporciona a oportunidade de criação oral do leitor que escuta, simultaneamente, seus sons e silêncios.

Tal possibilidade de percepção de sons e silêncios revela ao leitor intenções, imagens construídas e intencionalidade discursivas, vindo com isso se aperceber como agente ao qual o discurso poético se dirige. Neste ponto, é possível observar o caráter dialético e metatextual que a performance concerne ao texto poético trazido à baila pela sonoridade e visualidade próprias da performatização. Nesta mesma direção, cabe uma paráfrase com o axioma imortalizado por Santo Agostinho “quem canta reza duas vezes”, cuja ressonância envolve a premissa: quem performatiza o texto o anuncia duas vezes - a primeira por sua leitura, a segunda por emprestar sua voz como veículo primordial para a performance.

Dito isto, é válido destacar que, para Zumthor (2005), o desenvolvimento da imaginação acontece a partir do ato de escutar e, paralelamente, assimilar o texto poético. Essa performance motiva o leitor a compreender expressões, vozes,

sentimentos, movimentos e exteriorizações que o estabiliza no âmbito espaço-temporal do sujeito lírico, com tal característica que fortalece o entendimento do papel da voz e suas variações na poesia. Por isso, é possível constatar que a voz é o local de fala do texto poético. Entretanto, o que o texto voz diz sobre o texto poético, além daquilo que ele mesmo fala? Não obstante, é presumível que a voz tem em si a potencialidade de se constar como mais um elemento de identidade do texto. Ela, no ato performatizado, pode assumir bem mais que a função de oralizar; pode servir como mais um canal de comunicação e até mesmo criação entre o texto e o leitor/espectador. Assim, decerto um poema sobre a inocência da fase da infância, ao ser proferido por uma voz juvenil, pode suscitar emoções diferentes quando é anunciado por uma voz adulta muito grave.

A abertura de novas perspectivas para a voz acontece no momento em que existe uma busca por novas sonoridades, a qual influencia esse movimento. Por meio da voz “a palavra se enuncia como a memória” (ZUMTHOR, 2014, p. 83). Assimilar um verso, por exemplo, como particularidade expressiva do relacionamento entre o leitor e a obra, é um ato performático. Esse movimento é capaz de harmonizar a experiência linguística em um poema.

Nesse sentido, o corpo se pronuncia, vocifera, interrompe-se para si, arquitetando símbolos, competências, em meio a um cenário capaz de fazer adequar interpretação, realidade e movimento a um discurso. O poema é pensado em termos de ritmos e estruturas sonoras, evidenciando a premissa de que, antes de tudo, evoca um arranjo estético que concilia sons e imagens. Por vias da voz, a entoar o poema passa-se a se perceber jogos comunicativos viáveis pela recursividade discursiva que eivam o texto poético. A voz dá vida ao poema, ao passo que o anuncia de maneira ampla, na direção de múltiplos leitores e ouvintes. Aquele que assiste uma performance reconhece no agente performado um semelhante, um par.

Sob o mesmo ponto de vista, a voz ganha sentido por meio da pronúncia das palavras. A fala proferida se torna matéria, pelo menos dentro dos limites da efemeridade temporal do ato falado. A própria voz e sua sonoridade se entrelaçam num movimento harmonioso para a construção poética do corpo enquanto um componente do texto. Essa experiência autoriza autor e o próprio leitor a perceberem o surgimento dessa voz dentro do poema. É o corpo, por intermédio de

sua reminiscência, que sustenta a produção da voz, da poesia, da harmonia e de sua maneira expressiva.

Para Zumthor (2014), a voz não se limita enquanto canal de uma mensagem que a permeia. Segundo ele, a voz se faz ouvir e sentir enquanto corpo, presença eloquente imposta no peso da articulação, na interrupção do silêncio, na tonalidade. Em tal escopo teórico, a pronúncia reclama concentração, permanência e desvelo quando é feita. Tais atitudes desempenham a performance, atualizam a mensagem e o exercício de leitura, tudo isso incorporado ao âmbito pragmático para se compreender o que é lido. Aqui, a voz enquanto um componente do texto poético, se configura performaticamente.

É possível perceber que a voz na performance dentro da ótica de Zumthor (2014) desempenha o papel de ser a alma materializada do poema, visto que põe em curso a funcionalidade do texto. Quem lê/recita em uma performance poética. Portanto, vive naquele instante a dualidade de ser voz e leito simultaneamente. A voz tal qual o leitor mencionado por Eco (2002) se torna mais que (co)anunciadora, manifesta-se anunciadora direta, transpassando e superando a existência mera escrita do poema. Ela dá vida à poesia. A presença da voz alicerçada pelo ritmo, pela entonação e por todos os recursos que compõem esse tipo de texto permite ao corpo, dentro das manifestações poéticas, ir além, carregar discursos, conceitos e propósitos. Consoante à teoria zumthoriana, o corpo motiva o discurso. O corpo expande, realça e elucida um movimento definido, no qual se sustenta a poesia e institui com singularidade o campo discursivo.

Para o mestre da performance “a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo” (ZUMTHOR, 2014, p. 81), tudo fala, independentemente de não dizer. A voz ressoa no corpo. Agora no texto poético, essa voz é melodia, pelo motivo de haver um entrelaçamento das letras. No poema a voz, embora uma manifestação do corpóreo, é possível perceber nela uma sublimidade. A poesia permite um diálogo. Nela, os interlocutores perpassam fronteiras, atravessam formas, por meio de uma percepção extraordinária. A subversão poética desnuda sua amplitude, até parece criar outra língua. O poder do encantamento da performance revela o movimento existente no momento da leitura.

Ao refletir sobre a teoria de Zumthor (2010), Daiane Neumann (2018) menciona a dependência que a linguagem tem da voz e vice-versa. Sem a primeira,

a segunda “não seria bastante diferenciada para transpor a complexidade das forças do desejo que a animariam” (2018, p. 247). Semelhantemente, essa escassez também prejudicaria a escrita, “linguagem sem voz”, conforme premissa teórica de Neumann. Para ela,

a voz, assim concebida, seria indizibilidade apta a se revestir de linguagem. Ela teria qualidades materiais como o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro, e a cada um deles se ligaria um valor simbólico. A consequência disso é que a linguagem seria impensável sem a voz. Por outro lado, a voz ultrapassaria a palavra. Seria aquilo que designa o sujeito a partir da linguagem, ou seja, a voz não traria a linguagem, esta nela transitaria sem deixar traço. Para o autor, a voz se diz quando diz, seu uso ofereceria um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspiraria a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita (NEUMANN, 2018, p. 247).

Diante de tal embasamento, a voz tratada como expressão e construção artística compõe uma imagem fundamental para o leitor. A partir da performance, essa voz cresce de maneira involuntária na linguagem e na palavra, fornecendo indícios para que seu aspecto material seja trocado pela preferência do papel representativo, de linguagem propriamente dita. A existência da dependência entre voz e linguagem se configura a partir da corporeidade, até mesmo no caso de um texto escrito, nas palavras que precisam ser atualizadas, performadas, interpretadas.

Tendo grande visibilidade teórica tanto na Linguística quanto nos Estudos Literários, sobretudo no que se refere à poética, Jakobson (1973) relatou em uma conferência intitulada *O que fazem os poetas com as palavras*, a universalidade da poesia - posteriormente, sua palestra foi publicada em forma de texto escrito. De acordo com ele existe uma perspectiva consensual na Antropologia que todas as etnias e povos apresentam uma forma de poesia. Sendo assim, seria a poesia um elemento da cultura humana por excelência, tal qual com outras linguagens estéticas como a dança, as representações visuais, além da religiosidade e da língua.

Até mesmo nas sociedades mencionadas como primitivas, a poesia se demarca como uma utilização da linguagem que está para além do uso cotidiano da língua comumente falada nas interações sociais do cotidiano. Em dadas sociedades, como as ágrafas, é possível observar a poesia manifestada em co-associação com a música, seja por vias da utilização de instrumentos, quer seja através do uso exclusivo da palavra cantada. Todavia, a composição e a récita da poesia em si,

demarcam-se por ser algo à parte da comunicação corriqueira que se processa por meio da vida em sociedade (JAKOBSON, 1973).

Pensando na longa existência da poesia no cerne da cultura humana, Jakobson (1973) lembrando que “não há um só grupo étnico desprovido de poesia, mesmo nas sociedades denominadas “primitivas” (p. 5, grifo do autor). Perante tal premissa, busca tecer considerações a partir da etimologia da palavra, destacando a originalidade da palavra que tem suas raízes etimológicas e semânticas no universo helênico. Poesia, em sua gênese grega “*poiesis*”, emana de um verbo que traz em si o imperativo de criar.

Para este teórico é preciso considerar que a poesia não é, nem de longe, a única manifestação ou materialização da criação estética por vias dos recursos da linguagem, e da própria linguagem em si como meio catalizador da expressividade e da comunicabilidade. Contudo, ele salienta que é na poesia que se evidencia o domínio ou a instância estética que mais preconiza a capacidade criativa, retroalimentada pela linguagem reverberada em forma e formato da palavra.

As ordenações de ordens semântica, gramatical e estético/visual concernem ao poema uma estrutura que o faz, por excelência, possuir uma identidade enquanto gênero textual. Esta identidade, ao longo da história da Literatura preconiza distantes formas de manifestação, vindo a ser constantemente retomada e transformada. Nos moldes da teoria de Bakhtin (2000), que considera os gêneros textuais estruturas que existem dentro de uma relativa estabilidade, podemos constatar que o poema existe como um fruto de uma historicidade estética. Neste caso, é possível mudar a forma e as maneiras do uso das palavras em uma composição poética, haja vista que a estruturação não é enrijecida. Contudo, o poema sempre se originará de uma estrutura textual na qual a poesia em si – entendida como forma de expressão que correlaciona sons e formatos discursivos – é posta em ação por vias da voz.

Ao falar sobre o poema, o trabalho de Octavio Paz (1982) tem sido constantemente apontado com uma das concepções mais estudadas na atualidade. Performar, poetizar, interpretar, analisar quando vistos pelas considerações do poeta e teórico mexicano colabora para uma reflexão mais apurada acerca da poética conjuntura contemporânea. A poesia traduz-se em cada uma dessas ações e, simultaneamente, reverbera o desconhecido, brinca com palavras, transmite ação e

recepção na relação poema/poeta/leitor. Por meio de significados contidos nos versos que ora podem sensibilizar, ora precisam estabelecer relação entre a poética, a produção e o exercício de leitura da poesia auxiliam na performance poética e contribuem com a linguagem desenvolvida para enriquecer, suscitar e ampliar a possibilidade de percepção do leitor.

De acordo com os estudos de Paz:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; [...] Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. [...] Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. [...] Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. [...] O poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. [...] O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem (PAZ, 1982, p. 15-17).

O poema, na visão de Paz (1982), perde a possibilidade aleatória no movimento, a partir do momento que o poeta direciona o processo de transformação. Essa ação fortalece a afirmativa de não ser apenas a palavra pela palavra, mas uma performance que inclui a intencionalidade do poeta. Portanto, “o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 1982, p. 17) ao sugerir um caminho a ser percorrido pela subjetividade do leitor presente na interpretação, uma origem que não é impensada nem acidental, mas que faz parte da funcionalidade do texto, que é acionada e processado pelo leitor, segundo Eco (2002).

Para tanto, o poeta faz uso de palavras e construções linguísticas que guiarão as possíveis transformações da palavra e a imediata combinação das artes e formas, culminando na construção de bases para uma poesia que, possivelmente, dará forma de imagem à palavra. Em tal tessitura, a poesia enquanto construção estética promove a desestabilização ou permanência estática da palavra. Assim, a poesia tem em si mesma os mecanismos para pôr a palavra em movimento, haja vista que a anunciação poética por si só consta como um movimento discursivo por natureza da ordem estética do texto-poema.

Como se pode observar, Paz (1982), ao (des)conceituar o poema como equivalente a uma forma literária, reforça a teoria que tal composição apenas transfigura efetivamente um conteúdo lírico quando alcançado pela poesia. É

imprescindível haver uma incorporação entre o conteúdo poético e sua forma, com o objetivo de que o lirismo se aflore e faça transbordar a composição aprimorada das palavras, fortalecendo a ideia de que “cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si” (PAZ, 1982, p. 29). Sob tal viés teórico, fica à mostra a dimensionalidade interdiscursiva que existe no poema. Neste caso, o prefixo “inter” porta a conotatividade relacionada ao que é interativo, comunicável e dialogicamente estabelecido.

Acreditamos, em virtude de tais olhares de pesquisa, que é por meio de uma linguagem meticulosa que a poesia retrata questionamentos e desconcerta o leitor, reclamando dele um posicionamento textualmente crítico e transgressor. Retomamos, neste caso, a importância do leitor na construção do sentido da obra e sua magnitude para a questão da performance na leitura de poesia, assunto já discutido no item 2.3 do capítulo dois desta tese.

A poesia contemporânea apresenta conteúdos líricos poéticos diversificados, com certa pluralidade de formas, temas, usos diversificados da linguagem e conteúdo. Observamos como a poesia de Edival Lourenço, por exemplo, possui uma linguagem poética que busca alcançar esse ritmo e reinventar esse cenário em sua composição artística. Essa dinâmica fortalece e alicerça, deste modo, a estagnação de princípios próprios que sustentarão possibilidades performáticas para sua interpretação. Como já se registrou, ao lidar esteticamente com temas que evocam a corporeidade, a performance envolve colocar essência canalizada com fluidez, visto que a existência de um corpo que performatiza o poema se faz com a poesia em curso diante de outros canais expressivos para se manifestar em cena.

Além disso, sustentará novas relações entre leitor/poeta/poema, visto que a “leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia” (PAZ, 1982, p. 30), ou seja, a construção imagética metaforiza uma espécie de purificação entre escrever o que sente, pensa e se tem por dentro e o personificar a poesia em si, aquilo que é visto por fora.

A criação poética demonstra ser essencial à participação ativa do leitor na composição dos significados daquilo que a interpretação dispõe para a relação no processo de leitura e para a criação da imagem. Na poesia, Paz (1982) destaca que a imagem não quer dizer, ela diz - ela é o próprio sentido. Portanto, é necessário

recorrer à linguagem para entender como a imagem pode expressar o que a linguagem parece incapaz de dizer.

Por exemplo, quando o poeta em apreciação neste trabalho elabora sua poesia apoiando-se na concepção de que o mundo está cheio de imagens, é possível, por meio dela, revelar significados e escondê-los novamente pela dimensionalidade psicológica da linguagem. Sendo assim, aparentemente, a poesia nasce como um conjunto de signos que, recebidos pelo leitor, permitirão sua participação e, na medida que a leitura acontece, perceberá os sinais que o poeta faz ressoar por meio da palavra, instituindo pontes entre os atores envolvidos.

Observemos como isso acontece no texto lírico *O coração do poema*:

Sobre a mesa o poema
insinuações e mistérios
fruta partida ao meio
em duas compotas
o norte e o sul
demarcando
seus hemisférios.

O poema sobre a mesa
ajustado dentro da casca
em lascas fendida
a polpa mole o mel
o óleo o tegumento as embiras
o sumo a semente
(um caroço de abacate)
suas conotações a intenção
sorradeira do broto
– isca de sagrada luz –
Dentro
do esterco de suor
e estrume de musas.

Sobre a mesa, o poema!
Entre as calotas da metáfora
um coração incipiente
bate
bate
bate. (LOURENÇO, 2014, p. 108).

Identificamos aqui, um possível metapoema, tendo em vista que a linguagem poética de um poema propriamente dito é empregada para criar uma construção imagética da poesia. Em sua composição, Lourenço une conceitos, valores simbólicos e atribui incompletude ao poema, promovendo sua indefinição. Conjetura que terá uma significação quando cada leitor o ler. Quando o leitor utiliza a experiência subjetiva para interpretar, as palavras vão se incorporando às

imagens. O signo poético abarca simbologia e a multiplicidade de sentidos da linguagem poética se torna o dicionário para o exercício da leitura. O vocabulário construído é ideal para aquele que pretende olhar o mundo como um conjunto de imagens e/ou sinais, pois, uma vez a palavra transformada em símbolo, o sentido não se esgota e a imagem não para ou cessa seu poder de significação.

Ao abastecer o poema com um conjunto de imagens e símbolos, o poeta expõe a consciência da linguagem na composição do processo de escrita para que o poema provoque o leitor, dando luz a outros significados, bem como outras possibilidades de análise. Todavia, vale lembrar que, apesar de sua estruturação, os signos impulsionam variadas interpretações - muitas vezes inexplicáveis. Lourenço concede ao poema um dos órgãos vitais. Quem entende a imagem da existência de um coração entre os versos? Incompreensíveis são as funções de bomba que um “coração incipiente” pode processar para o organismo do poema. Por isso, a análise do leitor será uma condição crucial e indispensável para que a plenitude da linguagem poética colha, por meio de imagens, possibilidades de sentidos novos a cada leitura. Um reforço para a imprecisão da boa e grandiosa poesia.

O eu lírico presente no texto caracteriza essas possibilidades analíticas, por meio de um exercício da imaginação diante de um signo. A voz poética no terceiro verso da terceira estrofe afirma esse desempenho imagético, que diante do signo irrompe em imagem envolvente e dinâmica, de maneira embrionária à espera de uma simbologia que consiga revelar a unidade que a imagem literária permite, além de, paralelamente modificar a essência da composição e recepção poéticas. Assim, o labor da linguagem acontece com a efetivação de uma simbiose, na qual poeta e leitor compartilham uma experiência causada pela imagem reproduzida no poema.

3.3 Leitor, corpo, performance: convergências

Segundo Jakobson (1973), a poesia é um gênero literário cuja presença não se restringe a sociedade letradas. De acordo esse teórico, considerado como o poeta da Linguística, a existência da poesia entre etnias e povos não está condicionada à ocorrência do código escrito, sendo a poesia algo maior que seu registro. Para ele, a poesia, antes de tudo, se define como uma composição estética que se vale da palavra, não para narrar fatos, mas para estabelecer imagens. O

poeta possui domínio da plasticidade da palavra como elemento polissêmico passível de ser empregado como material a ser moldado, por isso ao utilizá-la, busca possibilitar a efetiva representação das imagens por ele idealizadas.

Se por um lado, a poesia performada requer de quem está performando a performancidade, o que implica pensar na presença corpórea, por outro lado aquele que está assistindo, está vendo a performance - diferente do texto lido que requer só os olhos para a captação da mensagem gravada - conta com, além dos olhos, a sua visão e sua voragem do olhar, ou seja, o risco de olhar naquele momento no espaço e no tempo. A voz é outro elemento captado pelo ouvinte espectador, ela entra em cena chamando para o diálogo a capacidade de ouvir as palavras da poesia declamada ou lida. Junto com os fonemas que compõem as palavras, a voz se permite coabitar com ritmos, tons, timbres e todo um jogo sonoro que por si já se impõem como sinais significativos que comporão a identidade da performance.

A performance requer, de quem a está assistindo, mais do que puramente os olhos para ler uma imagem processada pelo aparelho neurológico e cognitivo. Posto isso, vale destacar que o processo de apreensão do ato performático acontece considerando visão e visualidade. Para entender esse processo, é válido observar a diferença desses termos teorizados por Gillian Rose (2001). De acordo com a assertiva da pesquisadora e teórica da Arte Literária britânica, a visão se classifica como aquilo que o olho humano é capaz de visualizar. Em contrapartida, a visualidade concerne à configuração que a visão recebe de diversas formas. Neste caso, o processo de análise interpretativa se apoia na visualidade da composição poética, para a percepção da performance artística apresentada pela/na visão da obra.

Essa intelecção que acontece com a leitura, por ser um ato físico que desencadeia processos neurológicos e psíquicos, requer mais do leitor/receptor. A performance é um momento de maior interação porque requer outros sentidos. Nesse sentido, a poesia para ser lida/falada depende da corporeidade, da presença do leitor, o receptor também dependerá. Isso nada mais é do que performance - um momento num dado espaço, num dado tempo, no qual uma leitura simultânea acontece. Sob tal viés, uma circunstância enunciativa é permitida ao leitor por meio da performance. De acordo com Zumthor (2014), a escrita tenciona mascarar esse ato, todavia, uma vez que seu deleite acontece, o leitor se dedicará em desmascará-

la. Consequentemente, a corporeidade se fundamenta por meio da performance, e esta

subsiste a dissimetria das situações de percepção: em uma comunicação escrita, a leitura do texto não corresponde mais do que a um dos dois momentos da performance. Esta última, na copresença dos participantes, (re)atualiza a enunciação; a escrita só pode sugerir-la, a partir de marcas dêiticas, frágeis e frequentemente ambíguas, senão artificialmente apagadas. Essa oposição se manifesta, do lado do ouvinte-espectador e do leitor, no nível da ação ocular: direta, percepção imediata, por um lado; visão exigindo decodificação, portanto secundária, do outro: olhar versus ler. O olhar não para de escapar ao controle, registra, sem distinguir sempre, os elementos de uma situação global, a cuja percepção se associam estreitamente os outros sentidos (ZUMTHOR, 2014, p. 71-72).

A corporeidade da linguagem permite ao leitor refletir a ação ocular mencionada por Zumthor, sendo essa mediada pela experiência poética. O texto escrito age como uma memória do corpo. Ao invadir essa experiência, são disponibilizadas para o leitor possibilidades de reflexão, por meio de um movimento em direção à performance poética, presentificando a enunciação performática. Os olhos do leitor lhe permitem concentrar-se, idealizar definições e perspectivas, entreter-se com o texto, assimilar com ele, demonstrar emoções, legitimar significados. O leitor recebe o texto pela percepção sensorial e é por meio dos sentidos que a interpretação será construída.

O “olhar *versus* ler”, de Zumthor (2014), acontece por meio da sinestesia dos sentidos estabelecida entre o poema, o poeta e o leitor, movimentando o diálogo entre eles, enriquecendo a linguagem verbal através do corpo. O recebimento do texto acontece por duas conjunturas: a leitura silenciosa e a performance. Durante a leitura, o corpo interpreta os versos por meio dos gestos, os quais são o elo que servem para aproximar leitor e obra, contribuindo com a interatividade.

Compreendida como uma técnica individual, a performance pode ser empregada para instituir as fronteiras entre a percepção do leitor e a obra ou, ainda, como um método de comunicação dialógica, que sofrerá transmutação por meio do corpo. Zumthor (2014) denomina por *movência* o momento em que o leitor se inter-relaciona com o texto num processo de intercorrências reinventadas.

A presença do corpo e de sua capacidade representativa como meio expressivo que vai além do que é emitido pela acústica vocal já foi sacralizada por estudos antropológicos e linguísticos. Em suas pesquisas realizadas por vias de

trabalho de campo em variadas etnias e povos o antropólogo e linguista americano Ray Birdwhistell⁴¹ (1985) aponta que a linguagem humana quando observada pela ótica da expressividade e do conteúdo e teor da mensagem comunicada revela que as palavras oralizadas em uma conversa representa pouco mais de 30 % do significado social.

O restante do percentual dos significados preconizados em uma fala ou diálogo é delineado a partir das micro e macro expressões faciais, gestuais e posturais. Ainda segundo este pesquisador, em praticamente todas as culturas que se têm registros etnográficos, o corpo é apresentado como um aparato comunicativo e discursivo que se expressa como outros recursos fisiológicos muito além da voz. Com isso, o corpo passa a ser considerado um “todo” discursivo, visto que sua existência, presença e representação pode afirmar sua vocação discursiva, ou seja, sua possibilidade de efetivar o discurso.

As perspectivas teóricas e os resultados das pesquisas etnográficas de Birdwhistell (1985) influenciaram muitos campos, disciplinas e ciências principalmente as relacionadas a linguística e ciências comportamentais. Para ele, o corpo - mais que a voz - enquanto elemento sonoro é utilizado em toda a comunicação processada em uma dinâmica social. Por isso, existem perspectivas semióticas que avaliam o discurso de elementos corporais como a mão, o olhar, a postura, os movimentos da cabeça, ombros dentre tantos outros. Reconhecemos, assim, que a fala não é mais notabilizada como o único ou principal recurso comunicativo.

Diante de tal arcabouço teórico, podemos constatar que, em todas as culturas, o visual, isto é, aquilo que é captado pelo sentido da visão, assume um papel de extrema relevância. Biologicamente, como em outros seres do reino animal, a visão é um dos sentidos que permite conhecer, perceber e sentir o ambiente e o mundo ao redor. Ela é empregada como uma forma de observar e compreender o mundo externo aos indivíduos, ou seja, o mundo que está para fora de si. Por isto, é aceitável dizer que não se tem registro de comunidades humanas que não valorizam a percepção visual (BIRDWHISTELL, 1985).

⁴¹ O texto de Ray Birdwhistell, *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, que em uma tradução livre pode significar: *Cinesia e Contexto: Ensaio sobre a Comunicação do Movimento Corporal*, foi o segundo livro do antropólogo. Publicado em 1970 é considerado um dos estudos mais importantes sobre a linguagem não verbal, devido a sua inovação em situar o movimento como elemento representativo da comunicação.

A artista e teórica das artes plásticas Fayga Ostrower (1998) pontua que a visualidade é um dos domínios da sensibilidade humana que mais se destacou no processo civilizatório. Do ponto de vista estético, desde os primeiros passos da humanidade sobre superfícies terrestres, observou-se a necessidade de representar visualmente algo construído que não se restringisse ao utilitário e utilizável na vida cotidiana. Para ela, as pinturas rupestres datadas do período de existência do homem pré-histórico conotam essa necessidade de ordenar, por intermédio das habilidades humanas, um discurso, ou melhor, uma forma de dizer algo através da representação imagética.

Mostra-se, assim, que o olhar é uma forma de ler o externo, ou seja, o que não está nos limites da constituição do ser que mira o objeto ou situação. Segundo Ostrower (1998), ainda quando se olha para uma obra de arte, está olhando com todo ser, tendo em vista que suas experiências são processadas no olhar, evidenciando a sensibilidade do intelecto para perceber e receber a mensagem esteticamente construída. A criatividade e as capacidades criativas e comunicacionais do ser humano, portanto, dependem em grande parte da visão.

Em consonância às teorizações de Fayga Ostrower a respeito da visão do mundo estético, Bamonte (2014, p. 293) elenca que “a maneira como olhamos expressa nossa alma, por isso não há como desconsiderar a presença de processos intuitivos na criação de qualquer obra, como diria Fayga Ostrower”. Diante disso, o olhar comunica com as memórias e experiências daquele que o lança. Olhando para um objeto, em especial àqueles elaborados com finalidade artística e estética, o indivíduo olha com todo seu ser, pois assim é possível pôr em funcionamento os significados ali preconizados.

Dadas algumas reflexões e aproximações entre as perspectivas antropológicas de Birdwhistell (1985) e estéticas de Ostrower (1998), podemos tecer algumas considerações sobre a poesia performatizada. Conforme enunciado, a representatividade estética e comunicativa canalizada pela visualidade é um fato que acompanha praticamente toda a trajetória humana. Além disso, é possível constatar que o corpo é apto a falar com elementos enunciativos bem mais diversificados que a oralidade. Assim, sendo a performance poética uma representação corporal de um texto, sua manifestação cênica, isto é, no espaço e no

momento que a performance se efetiva é amplamente mais discursiva do que a mera leitura anunciada pela voz.

Os olhos, os gestos, a movimentação dos membros superiores e inferiores no momento performático da poesia oralizada abarcam novos contornos enunciativos, considerando que os discursos aí existentes e postos em movimento expressam novos fragmentos. Com a corporeidade presente e operacionalizada na performance aquele que a executa se expressa em maior grau que se usasse apenas a voz, ao passo que àquele que assiste é concedida a possibilidade de perceber e sentir em maior nível as imagens, sentidos e significados existentes na poesia posta em trânsito pela performance. Se o corpo todo fala, como aponta Birdwhistell (1985), o corpo como uma parte constitutiva do ser humano, para Ostrower (1998), é apto também para perceber a fala devido à aplicabilidade do olhar.

O olhar, neste caso, exerce o papel de catalizador do discurso perceptível pela instância da visualidade. Em tal premissa, reforçamos que ao olhar não se efetiva apenas uma leitura decodificadora de uma mensagem. Olhando o ser humano lê de forma interdiscursiva, pois existe a fomentação interativa daquilo que está sendo visto/percebido com as suas experiências, leituras prévias e a própria capacidade de se assombrar com o visível, visto que a obra de arte existe para sair do comum, corriqueiro e cotidiano.

A performance poética executada por um artista diretamente para um público, em sua essência é o reino da comunhão comunicativa dos sentidos. Mais que no texto puramente grafado, a performance é capaz de pôr em convergência e intercambialidade as experiências e expressões tanto do artista quanto do público que o assiste. Constata-se, assim, que é na performance da poesia que se pode contemplar uma inter-sensibilização entre as partes que formam a performance – a performatividade do artista e do público propriamente dito.

Inspirado pela performance, pela oitiva poética, um querer encontrar-se com o texto instiga o leitor, que por meio da corporeidade permitirá uma cinesia silenciosa de pesquisa e reabilitação de outras faculdades para perceber sensações e interpretações. Performance e recepção não se enfrentam, ambas são contextos que se favorecem e realizam-se pelo apoderamento do texto poético. Em virtude disso, ler um poema escrito demanda uma performance individual, um desempenho peculiar do leitor. Em contraponto, aqui a relação leitor e texto ocorre por meio do

corpo, que se classifica como o canal de recepção. Durante esse ato performático, o corpo filtrará cada aspecto necessário para a efetivação da interpretação.

A associação entre os outros sentidos e o olhar, de acordo com o conceito zumthoriano, autoriza o conhecimento pela corporeidade. Os sentidos corporais são artifícios de níveis sensoriais, além disso, articulam e interferem na performance. Por essas vias, o leitor precisa se posicionar, aproximar-se, perceber, sentir a poeticidade. Segundo Zumthor,

nossos "sentidos", na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me "coloca no mundo" no sentido mais literal da expressão. Descubro que existe um objeto fora de mim; e não faço disso uma descoberta de ordem metafísica, simplesmente choco-me com uma coisa. Graças ao conhecimento "antepredicativo" se produz no curso da existência de um ser humano uma acumulação memorial, de origem corporal (ZUMTHOR, 2014, p. 71-72).

A partir disso, a leitura poética se compreende globalmente. Zumthor a compara como uma ação corpórea e intelectual, uma percepção sensorial conectada ao leitor. Neste caso, a leitura como vivência será potencializada pela expressão poética. Sua capacitação se efetiva mediante a performance de leitura. A comunicação, por meio da poesia performada, oferece às suas percepções, às suas reflexões, aos seus entendimentos, o corpo como propagador das assimilações sensoriais propostas pela leitura. A presença do leitor promove o ato performático. Neste caso, as extremidades e contingências do texto são reveladas pelos sentidos do corpo.

A circunstância da corporeidade na performance manifesta-se desse momento. Em tal escopo, leituras, falas, sons, presenças e espaços serão produzidos. Sob tal prisma, a conceituação de performance engloba a coordenação da "acumulação memorial, de origem corporal" defendida por Zumthor (2014). As presenças estão posicionadas umas à frente das outras, considerando a teoria zumthoriana de que nenhuma postura é absoluta, visto que não existe casualidade entre ela e o leitor. De acordo com seus estudos, a assimilação é fundamentalmente 'presença'. A percepção ocorre pelo corpo, o qual libera a voz, componente extremamente importante para a performance. A experiência com o corpo no

momento da leitura performática mantém contato direto do leitor com o texto, o que pode ser afirmado nos versos seguintes:

A voz cava de meu pai na cozinha
(que silenciou há mais de meio século)
contando histórias pra minha mãe e ela
apenas sorri como quem se ilumina
enquanto o bule
exala o cheiro de erva-cidreira (LOURENÇO, 2014, p. 132-133).

Em tal conjuntura, performance envolve uma extrapolação do uso da palavra para representar poesia. Nesse poema que fala de cheiro, por exemplo, é possível como elemento cênico colocar o efeito do cheiro do chá no ambiente. Isso demonstra que a poesia performada tem uma potencialidade de estimular a percepção do leitor por outros sentidos, por outras extensões. No que se refere à percepção no ato da leitura, vale considerar a completude do corpo que engloba o olfato não apenas enquanto função do corpo, mas na qualidade de imaginação, vontade de experimentar o gosto do chá que está no bule. Por meio de memórias estabelecidas entre o poema e os efeitos palatáveis causados pela leitura, os órgãos do sentido humano se efetivam não apenas como recursos de registro, mas também como unidade de conhecimento.

O poema convoca o leitor a performar. Ele traz a propriedade de instigar os sentidos humanos e desperta, de maneira indeterminada, o movimento corporal. Expressão, gesto, comunicação, desejo, cada ação expõe a indeterminação do dizer poético. Nesse sentido, os versos lourencianos dispõem ao leitor a finalidade de dar vida e sentido às palavras, por meio da possível relação entre a linguagem e o corpo. Essa performance compreende os sentidos e, paralelamente, “envolve a plena corporeidade dos participantes” (ZUMTHOR, 2005, p. 141), dito isto, o medievalista expõe a ideia de que o leitor tem a habilidade de trabalhar a sensibilidade sensorial fazendo-a significar em seu corpo.

Outro momento que marca os efeitos causados pelos sentidos presente nos versos é quando o eu lírico menciona a voz rouca do pai narrando histórias para a mãe. Nesta cena, o leitor consegue perceber a utilização da voz, a audição, o olhar, além do afeto, proporcionados pelo efeito apresentado na cena. É possível despertar os impactos causados pelos sentidos sobre o corpo. Considerando que a lembrança é descrita, as sensações que o corpo recolhe servem de critérios interpretativos.

Observando sobre outro prisma é como se o conhecimento da cena só fosse útil se pudesse ser representado ou indicado por meio do discurso lógico. Convém ressaltar que a corporeidade e sua percepção são elementos interpretativos que aproximam o leitor da performance.

Os versos em pauta permitem ao leitor enxergar modos de sensibilidade, haja vista que sua leitura performatizada autoriza uma participação corpórea. O eu lírico afirma que a mãe ouve o pai como se estivesse iluminada. Por meio deste gesto linguístico, Lourenço se conecta ao leitor. Em consequência, o segundo utiliza a performance para perceber a poesia com sua forma atemporal e dimensionar a corporeidade, estabelecendo conexão direta com autor e obra. Outrossim, compreender um verso como singularidade expressiva, por intermédio da conectividade entre o leitor e a obra, recompõe a experiência linguística em um poema.

De modo geral, a performatividade do corpo se inter-relaciona com a performatividade da linguagem. O poema performado permite que outros elementos, a não ser os tradicionalmente linguísticos, entrem na construção do sentido da poesia. O uso do corpo como meio de expressão poética permite entender o poema como um propulsor de interpretação, de entendimento e de relação. Poeta, obra e leitor relacionando-se pelo corpo, um lugar incongruente por excelência, mas que permite a união desses três. Mas, em síntese, o que é o corpo? Como definir esse termo diante do seu uso nesta tese? Como o corpo, a corporeidade, a estrutura corporal, podem contribuir para a performance poética?

A definição de corpo, da história do corpo ao longo da cultura, da construção dos corpos, da plasticidade, da transformação plástica dos corpos como elemento estético, envolve um exercício que existe desde os ideários de beleza grego, quando apontavam o corpo como um santuário. Corpos atléticos eram sinônimo de beleza. Para posar para estátuas e esculturas exigia-se um biotipo másculo e vigoroso. De modo geral, conceituar corpo é uma dinâmica que permite diferentes olhares e pontos de vista. Entretanto, apesar de sua definição sofrer distintas transformações ao longo da história, é sabido que o corpo a todo momento é o mesmo anatômica e biologicamente. Mas, é importante ressaltar, por mais que ele sempre seja o mesmo perante tais enunciadas abordagens orgânicas, que sua subjetividade carece de percepção, uma vez que esta se encontra em constante transfiguração.

À vista disso, a valorização do corpo, o corpo entendido como algo fabuloso, esteticamente moldável dentro da antropologia concreta, retoma a necessidade que a consciência do leitor tem a respeito de si. A descoberta do próprio corpo, a maneira que as obras de arte estilizam o corpo, a incorporação da performance como obra de arte e a maneira que esta conversa com a poesia, a dança, o teatro, está presente na interpretação poética.

A utilização do corpo como um biotipo chega a ser assustadora. À exemplo disso, podemos citar o castrato⁴², cantor cuja extensão vocal corresponde em pleno à das vozes femininas. Isto ocorre porque o cantor, quando criança, foi submetido à castração para preservar sua voz aguda. Além da utilização do corpo, este é um exemplo de que a utilização da voz não é um fenômeno puramente moderno, que já existia antes. Mas quando se fala de poesia, poesia performada, principalmente a poesia moderna destaca-se ainda mais com estudos e problematizações, como é o caso das pesquisas de Zumthor.

O exemplo supracitado reforça a ideia de o corpo funcionar como um fator de representação de potenciais, de intensificador da análise interpretativa. Desta maneira, o corpo pode ser entendido como possuidor de um dinamismo que, neste contexto, abarca a performance como uma dinâmica capaz de permitir ao leitor um movimento que engloba o desejo e o prazer. A questão da presença do corpo denota necessária e importante discussão, pelo fato de concentrar um conjunto de princípios que envolvem a performance. Os paradigmas da performance – considerando paralelamente a leitura, o espaço, o tempo, a intenção da participação e a resposta do leitor – podem ser lidos em Zumthor (2014), no sentido de importar tanto para o diálogo ou até mais que as convenções textuais dispostas nos versos.

A utilização do corpo no momento performático se fixa como o meio pelo qual a análise poética se assimila, de maneira íntegra e sintetizada, como um evento corpóreo e intelectual. Além disso, a sensibilidade ligada ao entendimento de um ser real, que capture a poesia como competência, como expressão, como via sensitiva, de um leitor que observa e compreende o estímulo pelo texto poético, proporciona um desvelamento que o coloca frente ao texto. Neste caso, os sentidos corporais assimilam as possibilidades de expressão, interpretação e recepção.

⁴² Para aprofundar o assunto, ver a seguinte tese: MIRANDA, Sérgio Anderson de Moura. **Giovanni Battista Francesco Fasciotti**: sobre o *castrato* que influenciou a prática vocal carioca no Brasil Joanino. Belo Horizonte, 2018.

É sob essa condição que a versão zumthoriana fundamenta a recepção performancial. Segundo estudos desse suíço, tal recepção acontece quando a posição do corpo e as características do espaço determinam a concepção no ato da leitura; neste contexto, o autor remete à ideia de que a performance acontece quando a obra está em cena e a “leitura solitária”⁴³ atua mais diretamente no interior de um corpo, assunto já abordado no capítulo 2 desta tese.

Nesse sentido, diante do que foi observado, voltar o olhar para a recepção performancial permite interpretar espaço e tempo e, conseqüentemente, a repercussão que ambos configuram na mensagem poética. Quando Zumthor menciona que a reconfiguração de uma cena enunciativa tem capacidade de atualizar o texto escrito em uma cena, isto é, uma obra projetada, faz referência à tese, conclusivamente o medievalista aponta a escrita poética como um gênero que requer uma leitura silenciosa para que seja possível a reconstrução da presença e do corpo, por meio da imaginação criadora do leitor.

Portanto, vale mencionar que a aproximação da corporeidade à performance poética, também dialoga com a recepção performancial e, ainda, com o fazer performático pela memória enquanto função temporal. Aqui retomamos a memória como algo que revela um momento, que aponta um recorte de tempo. Um poema que visita a infância contribui para entendermos melhor esses aspectos. Observemos tal alusão nos seguintes versos:

A CASA DA INFÂNCIA

Ó magnífico enlevo
que me envolve nesta hora
ao retornar à casa de menino!

Novamente adentrar este quarto
deitar-me neste catre ao meio da tarde
não uma tarde qualquer
mas uma tarde reavida
pelas magias da memória
no que ela tem de mais nostálgico
e seguir no vão da janela
o revoa dos urubus
azuis pela distância
como nos velhos tempos
anteriores à malícia.

[...]

⁴³ Reforçamos que Zumthor (2014, p. 68) conceitua a leitura solitária, do tipo silenciosa, como “puramente visual”, que marca um grau performancial próximo do zero.

um galo velho arrisca um canto pelo pátio
golpes de um machado moroso ressoam ao longe
em resposta ao ritmo débil
de monjolo nos fundos do quintal
– o pulso do tempo.

Os ventos de maio (um maio de mil novecentos
e cinquenta e sete) resvalam pelas frestas
agitam as palmas das macaúbas
esfregam os troncos de bambu
na touça ao lado como se fosse
o ranger do eixo sem graxa das galáxias
que se movem ao redor de mim. (LOURENÇO, 2014, p. 132-133).

Quando o eu lírico fala de infância, quando esse poema é performado e está ali um ator que não é mais criança, firma-se a possibilidade de repercutir no leitor/no espectador o efeito que vai permitir sentir como é o ser humano na temporalidade. Ele se depara com uma pessoa que não é criança, falando de tempos de criança, então a performance também está relacionada com a possibilidade de, no momento performático, reconstruir memórias por meio da palavra dita, no qual o próprio corpo daquele que está performando é uma incógnita do tempo.

Por meio dessa marca do tempo, encontra-se, por exemplo, um homem mais velho, talvez calvo ou, na mesma situação uma mulher mais velha, que já não é mais criança. A expressividade a partir do olhar para alguém performando um poema que fala de infância pode causar um efeito sensorial e memorialístico, pois faz enxergar a relação do tempo. A pessoa que performa como um ser que viveu num espaço, num tempo que está lá falando de suas memórias, de sua percepção daquilo que viveu.

No poema *A casa da infância*, a memória é legitimada. A partir das lembranças o eu lírico estabiliza o sentido da abrangência corporal da *poiesis*⁴⁴. Zumthor (2014) indica a corporeidade da linguagem quando o leitor se aprofunda na vivência poética – ou seja, a leitura vista como uma memória do corpo. Nesse sentido, constitui-se um tipo de comunicação que dispõe do exercício auditivo atento aos componentes sensoriais que enfatizam o materialismo existente entre o corpo e o poema.

Ao abordarmos a infância, a memória, é possível afirmar que o corpo pode ser entendido como uma forma de ser texto, como a mídia, como algo moldável.

⁴⁴ Destaca-se o uso do termo no sentido etimológico, ou seja, ideia de “feitura”, de “criação”.

Diante de tal viés, moldar o corpo no processo de leitura seria colocá-lo num lugar de escuta. Neste ínterim, Baitello Junior (1999) chama a atenção para o fato de o corpo ser a primeira mídia dos seres humanos. Assim, destaca que:

O corpo como a primeira mídia do homem, como "mídia primária", é aquela que funde "em uma [única] pessoa conhecimentos especiais". Esta pessoa torna-se então a mídia. É essa a comunicação que ocorre no flerte, na articulação e na leitura dos gestos e da mímica facial, no movimento e deslocamento no espaço dos estudantes, sindicalistas, movimentos populares e pequenos produtores da agricultura que vão às ruas em passeata, demonstrando com o próprio corpo seu descontentamento (quem conseguiria imaginar que um banqueiro ou um grande industrial o fizesse de forma semelhante?). Na diplomacia e no cerimonial, também é o corpo e seu portar-se que prioritariamente deve ser regulamentado, quem se senta ao lado de quem, quem cumprimenta quem, onde ficar, como andar, para que lado olhar, que gestos são permitidos e quais são proibidos. Eis a mídia primária. Impensável qualquer interação de um indivíduo com outros indivíduos sem o corpo e suas muitas e múltiplas linguagens, os sons, os movimentos, os odores, os sabores e as imagens que se especializam em códigos, conjuntos de regras com seus significados, "frases" e "vocábulos" corporais (BAITELLO JUNIOR, 1999, p. 2-3).

A memória do corpo fundamenta um desvio gestual, performático, pelo qual eclode uma ruptura com a proximidade de um texto sem corpo, sem voz, sem memória. Dessarte, permitir a interpretação corpórea envolve incorporar uma forma poética ativa, viva, performática. Abarca-se a premissa de que quando o leitor lê ele está, nas palavras de Zumthor, começando uma clausura.

Neste sentido, as memórias corporais instituem o imaginário intrínseco à realidade vivenciada e experimentada pelo leitor. O arcabouço teórico colhido para esta pesquisa, exemplificado pela teoria de Zumthor, se mostra adequado em decorrência da descrição do processo performático de leitura. Tal processo permite ao corpo se manifestar, dialogar, conversar:

Aquilo que dá margem a falar, aquilo no que a palavra se articula, é um duplo desejo: o de dizer, e o que devolve o teor das palavras ditas. Com efeito, a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas o de me dar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força elocutória de sua voz. Minha presença e a sua no mesmo espaço nos colocam em posição de diálogo real ou virtual: de troca verbal em que os jogos de linguagem se libertam facilmente dos regulamentos institucionais; posição em que os deslizamentos de registro, as mudanças de discurso asseguram ao enunciado uma flexibilidade particular (ZUMTHOR, 2010, p.32).

A memória humana, por meio de gravações de fatos, acontecimentos, ritos de passagem condiciona constantes mudanças na estrutura mental do leitor. Reiterar lembranças e experiências é uma estratégia performática. O eu lírico ao descrever registros de memória da infância, “ao retornar à casa de menino” (LOURENÇO, 2014, p. 132), expõe a ideia da performance inserida num contexto. Carregados de imagens memorialísticas, os versos lourencianos compõem um arquivo coletivo que permite ao leitor (re)viver as cenas.

Ao partir da memória como tema, Lourenço aponta algo criado para rememorar, algo que sustente um movimento. Sendo assim, o poeta permite que o eu lírico fale com o leitor pela regulação emocional, por sua capacidade interpretativa e pela performance corporal ao ler seu poema. Neste caso, os versos lourencianos se apropriam da memória na perspectiva do devir, fazendo reviver uma época supostamente da infância.

Os estudos de Zumthor (1993) mencionam ter a memória duas funções: uma coletiva, a qual classifica como fonte da sabedoria; e outra individual, que segundo ele serve-se dessa fonte para registrar sua própria colaboração. Neste caso, ao pensar na coexistência entre leitura, escrita e memória, é possível considerar esses estudos e relacioná-los com a performance. Esta, como uma manifestação artística, executa uma prática que institui uma arte heterogênea. Na teoria de Zumthor, a performance difundida para o poema escrito é expressão viva. Desvela-se, em tal sentido, como é um elemento coerente do texto doado pela própria harmonia do leitor, sendo fundamentada na voz poética.

Quando o eu lírico utiliza o verso “o pulso do tempo”, o ato de compreensão do leitor será experimentado. A partir disso, a transferência de informação sustentará as formas de percepção da cena descrita. Neste ponto, o encontro entre leitor e poema se transmite, por meio da identificação de cada verso, de cada trecho. Cada momento descrito, cada rito de passagem gravado no subconsciente corrobora com a performance poética. O tempo aqui se encaixa como um construtor da memória. O eu lírico busca marcas e registros na simbologia dos objetos, das coisas, dos animais para rememorar as marcas que perduram, que permanecem e resistem à ação do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em consonância com a tessitura teórica e de análise envolta nesta tese, acreditamos que é possível apresentar um posicionamento inicial acerca da importância da performance poética em um período profundamente marcado pela tecnologização do texto, visto que ele permite situar o corpo como mídia e elemento plástico e construtivo da comunicabilidade. A performance constando como o corpo em prol da poesia insta-se como novo caminho, embora arte, performatividade e corpo estejam historicamente associadas, a conjuntura contemporânea oferece uma retomada da valorização do texto poético. Cabe destacar que a performance tem o poder de ampliar o campo de alcance da poesia. Tal afirmação é válida considerando que, por vezes, o texto produzido se restringe ao puro papel, enquanto a performance o faz portar outras dimensões, visto que a voz situa, a voz amplifica, e ainda a visualidade expressa por aquele que faz a performance se efetivar comunica intelectivamente com aquele que assiste/ouve/sente.

Novamente, voltamos o olhar para o excerto de Zumthor (2014) citado na introdução: “a “poesia” repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem” (2014, p. 45). Dessa maneira, convém mencionar que foi possível destacar a representatividade da obra poética de Edival Lourenço, objeto de estudo desta tese, que em perspectiva abarcou a promoção de considerações e teorizações construídas, representada por vias de performances poéticas. As análises realizadas em textos poéticos do autor demonstraram que sua poesia urge de modo a dialogar com múltiplos aspectos que perpassam a realidade humana, como a memória, a sensibilidade, as emoções e os enfoques existencialistas que oferecem indícios para se pensar na sua potencialidade performática. Assim, a ritualística da linguagem mencionada pelo teórico supracitado pode notoriamente ser concebida ou efetiva através da textualidade poética emanada dos versos de Lourenço.

De modo geral, entendemos o que a performance faz a respeito das novas interações leitor/obra. Reiterando os estudos de Jauss (1994) e percebendo a Estética da Recepção por esse ponto, novas formas de o leitor estar vendo o texto, novas formas de pensar o leitor como coenunciador do texto poético em si foram apreendidas. Afinal, a teoria apresentada por este estudioso trouxe novas formas de se compreender o leitor.

Nesta perspectiva, chegamos ao entendimento de que a experiência estética, no que tange ao texto poético, se concretiza quando a obra institui um artifício comunicativo com o leitor, permitindo um reconhecimento, uma participação e não uma mera e simples recepção passiva no qual se entende o texto como conteúdo e o leitor como tábua rasa ou vaso a ser preenchido. Essa permissão associa o leitor como ser partícipe e atuante na construção do discurso, como outrora fora visto. Diante de tal teoria, o poema se corporifica no leitor - como se pôde observar nos poemas analisados. Configura-se, assim, a própria experiência estética instaurada como movimento fecundante, compreensivo e comunicativo.

A partir dessa visão, enfatizamos reflexões fundamentadas por elementos contidos em poemas de Lourenço. A possibilidade de se construir e elaborar performances a partir de sua obra foi colocada em relevo e sustentada por alguns elementos compostos por aspectos observáveis em seus textos líricos que merecem atenção. A presença do corpo e sua sensibilização como capacidade de sentir e experimentar sensações constam com indícios para produção de performances que traz em si imbuídas formas de comunicar e interagir com o público/leitor. Sendo assim, foram concentradas interpretações sobre produção, objetivando que sua obra poética seja mais evidenciada.

A experiência do leitor, a voz, o ambiente, permitem perceber, enxergar e sentir a poesia performática como amplificadora. Sob tal prisma, a performance poética tem, em suas modulações, possibilidades que permitem ao leitor compreender contornos que o texto sozinho não consegue oferecer caminhos para tanto, ou seja, para tal extrapolar. Nesta pesquisa, em tal viés, encontramos resquícios performativos da poética lourenciana, presentes nos poemas selecionados, desde sua constituição. Envolve-se, ainda, a matéria do poema, seu desenvolvimento e o elemento a ser trabalhado. Neste caso, a tríade analisada (poeta/ obra/ leitor) dentro da Estética da Recepção como lente teórica, destacou o leitor e o capacitou para adicionar os espaços ressignificados e compostos por significações. Assim, a visão performativa do leitor foi ampliada a partir dos conceitos textuais e a reflexão da existência e similaridade nos poemas de Lourenço foi autorizada.

Dada a circunstância de a poesia em Goiás se encontrar em um momento de consolidação, observando o crescente número de pessoas que publicam e

assumem o ofício de poeta, a performatividade de um texto lírico semelhante ao de Lourenço possibilita à poesia goiana chegar a outros/novos espaços, justamente por estar em construção. Nesta perspectiva, demos atenção a elementos performativos em poemas lourencianos, por meio de assimilações heterogêneas, nas quais o leitor atua de maneira performática no momento da recepção do texto, considerando as definições de poesia e a performance apresentadas por Zumthor (2014), sendo estas correlacionadas ao Leitor-Modelo postulado por Eco (2002) e aos pressupostos da Estética da Recepção, preconizados por Jauss (1979, 1994) e Iser (1979, 1999).

Diante de tal arcabouço teórico, os textos poéticos de Lourenço analisados neste trabalho atribuíram possibilidades de se construir, idealizar e elaborar performance, denotando corporeidade, permitindo esta postura do corpo no ato performativo poético. Essa permissão colocou em visibilidade a teoria do medievalista suíço que aponta o corpo como “ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2014, p. 77), simultaneamente. Por essas vias, sentidos, memórias sensoriais e experiências corporais, foram concebidas como elementos bem notórios na poética deste autor, a qual se encontra eivada, totalmente atravessada por elementos que situam o corpo na poesia. Em tal construto, por se ter dado uma breve ênfase a estudos de cunho antropológicos e linguísticos, é válido destacar que se reconhece no corpo - em praticamente todas as culturas - uma entidade expressiva e comunicativa em sua totalidade. Por isso, ao se abordar performance poética, fala-se em um corpo que não só enuncia a poesia, mas que a representa, exprime e amplifica por vias de todos os elementos de linguagens contidos e processados nesta mídia/corpo.

Neste sentido, é possível retomar alguns aspectos trabalhados a respeito do processamento da leitura. Conforme analisamos neste estudo, a Estética da Recepção promoveu o leitor, coadunou para um novo posicionamento do papel do leitor e do texto na efetividade da enunciação da obra. Em suma, todos os autores cujas pesquisas foram colhidas para compor esta tese, toda a trajetória, as linhas teóricas utilizadas também direcionam a performance, que é uma forma por excelência de fazer a poesia alcançar novos horizontes e novas formas de leitura. A Estética da Recepção, inclusive, aponta que o leitor não é mais um ser que

decodifica o texto, ele vê, sente, experimenta o texto poético por outras vias que não sejam puramente a leitura textual.

Em tal direção, corroboramos o pensamento de Martins (1988), que menciona ser a leitura um processo acontecedor. Enquadrado no nível emocional, esse processo performático provoca, estimula, convoca a participação efetiva do leitor. Neste contexto, os poemas de Lourenço foram analisados como algo que acontece com o leitor, que o atrai considerando os aspectos projetivos do texto. A assertiva de que a leitura de mundo antecede a leitura da palavra circunscreve a leitura e os três níveis básicos – sensorial, emocional e racional – defendidos por Martins (1988), como algo tão imprescindível quanto a leitura do código escrito. Por estas vias, a construção e o entendimento da leitura performática de um poema, no caso desta tese dos poemas de Lourenço, contribuem com a capacidade de inteligência do leitor.

Lourenço enquanto um ser que escreve, enquanto poeta, utiliza a palavra para expressar verdades, trazer a realidade e construir no leitor um sentido reflexivo. Essa palavra, desde a construção poética, é trazida como matéria de análise crítica. Nesse momento, o leitor performando como coenunciador surge em meio à criação poética. Fortemente apoiado pelos sentidos humanos, ele recorre às imagens sinestésicas presentes nos poemas, para correlacionar a associação de palavras ou expressões, combinadas por diferentes sensações em uma mesma impressão.

O percurso teórico tomado para elaboração desta tese buscou pôr em destaque os meandros relacionados ao processamento da leitura enquanto elemento de performance, ressaltando a representação do leitor.

Dando destaque ao fato de que a Estética da Recepção oferece arcabouço teórico para se tecer reflexões sobre a leitura e sua dimensionalidade pensada pela performance, é válido destacar que Iser (1999) e Jauss (1994) percebem a existência da obra escrita para funcionar, tal como destaca Eco (2005), requer a ação do leitor. Deste modo, engrenagens enunciativas e informativas possibilitadas pelo texto foram acionadas ao levar em consideração as imagens construídas e o próprio uso da linguagem do qual se valem o poeta. Constatamos, portanto, que a corporeidade performática transita por um percurso através do corpo da linguagem, não de forma dual, dicotômica ou paradoxal, mas sim colaborativa e coenunciativa. Isso corrobora a ideia de que o texto é algo que se não for lido não efetiva essa

existência, visto que depende severamente da atuação do leitor no sentido de operacionalizar a leitura.

Ademais, acreditamos que a Estética da Recepção pôde, por analogia, ser representada como uma ótica, uma lente ou um ponto observacional que, no caso da performance poética especificamente, proporciona formas mais amplas para compreender a existência e desempenho do leitor em um processo urdido, isto é: construído e em curso, e não pronto e acabado. Tal premissa, antes de tudo, permitiu perceber a obra poética de Lourenço por vias da possibilidade performativa do leitor, sendo esse sujeito um ser capaz de ir além da mera decodificação sonora da palavra graficamente impressa.

Ao término desta pesquisa, compreendemos, assim, que a força poética lourenciana sustenta, com um positivo grau construtivo, a oportunidade de abordagem da subjetividade lírica e seus indícios de performatização, bem como do ato performático do poeta e do leitor. Chegamos a tal assertiva após análises, interpretações e leituras de sua poesia e de outros poetas que aqui teceram este estudo. Concluímos, também, que a poesia produzida em Goiás, na atualidade, oferece uma gama de possibilidades performativas e acaba por trazer novas dimensionalidades e interações leitor e texto (poema), tessitura que, por sua vez, sugere ainda possibilidade de valorização e reconhecimento da obra lírica produzida e lida no estado.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. Leitura Literária na Escola. In: **A escolarização da leitura literária**: o jogo do livro infantil e juvenil. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **A rosa do povo**. – 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **A paixão medida**. Posfácio: Abel Barros Baptista — 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **Boitempo**: Esquecer para lembrar. Posfácio: John Gledson — 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Fábio de Souza. Trouxeste a chave? Poesia e memória em Carlos Drummond de Andrade. In: MOURA, Murilo Marcondes de. (Org.). **Caderno de leituras**: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 89-106.

ANDRÉ de Leones. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa617554/andre-de-leones>. Acesso em: 07 jun. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

AUDEN, W.H. Fazer, saber e avaliar. In: AUDEN, W.H. **A mão do artista**. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 35-56.

BAITELLO JR, Norval D. Rodrigues. **A mídia antes da máquina**. JB Online: Caderno de Ideias, 1999.

BAJARD, Élie. **Ler e dizer**: compreensão e comunicação do texto escrito. 5. ed. revista. São Paulo: Cortez, 2005. (Coleção Questões da Nossa Época; v. 28).

BAJARD, Élie. **Da escuta de textos à leitura**. São Paulo: Cortez, 2007. (Coleção Questões da Nossa Época; v. 133).

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277-326.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. **Fayga Ostrower**: estudos sobre a pesquisa plástica e teórica nos processos criativos. WCCA: Portugal, 2014.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, L. Charles. Poética e Performance como Perspectiva Crítica Sobre a Linguagem e a Vida Social. Trad. Vania Cardoso. In: **A Ilha**. Revista de Antropologia, 2006. Pp 185-229.

BAUMAN, Richard. A poética do Mercado Público: gritos de vendedores no México e em Cuba. **Revista Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2009.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas, São Paulo: Pontes, 1988.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BIRDWHISTELL, R. L. **Kinesics and context: essays on body motion communication**. 4. ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BRANDÃO, Helena N. O leitor: co-enunciador do texto. In: **Polifonia**. Nº 1, Cuiabá: Editora da UFMT, 1994, pp. 85-90.

BUSATO, Susanna. *As performances da voz no espaço da poesia brasileira contemporânea*. **Revista Estudos. Estud. Lit. Bras. Contemp.**, n. 49, Brasília, Sept./Dec. 2016a.

BUSATO, Susanna. **A linguagem-corpo da voz na poesia brasileira contemporânea**. XV ABRALIC - Experiências literárias textualidades contemporâneas. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016b. P. 5721 – 5728.

CAMARGO, G. O. de; GUIMARÃES, L. B.; ROSA, O. M. Presença da historiografia literária em Goiás. In: SANTOS, G. B. F.; CAMARGO, G. O.; BUARQUE, J. (Org.). **Considerações sobre a poesia goiana**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2018. p. 40-68.

CAMARGO, Robson Corrêa de. (org) et al. *Per-Formance e Performance Art: superar as velhas traições*. In: **Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos**. Goiânia: Kelps, 2015. pp 19-30.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, n. 84, p. 113-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra; [revisão da tradução: João Azenha Jr] – 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução: Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EL FAHL, Alana de Oliveira Freitas. **Molduras da memória, palimpsestos do tempo: a poesia memorialística de Carlos Drummond de Andrade**. *Letras em Revista*, v. 1, p. 17-33, 2011.

FERREIRA, Gilmar Leite. A performance poética. In: **Repertório**, Salvador, nº 17, 2011.2, pp. 136-142.

GONZAGA, Armando Luiz. **Madeira: uso e conservação**. Brasília - DF: IPHAN/MONUMENTA, 2006. 246 p.: il.; 28 cm. – (Cadernos Técnicos; 6).

HAMBURGER, Käte. O gênero lírico. In: **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 167-209.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire (1969). Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, Georg W. F. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção** Hans Robert Jauss... et al. Coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético**. Vol. 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAKOBSON, Roman. O que os poetas fazem com as palavras. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio n. 12, mar. 1973, p. 5-9.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

JUBÉ, Antonio Geraldo Ramos. **Síntese da História Literária de Goiás**. Goiânia: Oriente, 1978.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. In: **A Ilha**. Revista de Antropologia, Florianópolis, 2006. V. 8, n. 1, 2, pp 163-183.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURENÇO, Edival. **Poesia Reunida** (1983 – 2013). Apresentação de Iuri Pereira. São Paulo: Ex Machina, 2014.

LOURENÇO, Edival. [Entrevista concedida à Janela]. **Revista Janela**, Goiânia, 22 dez. 2012. Disponível em: <http://janela.art.br/index.php/entrevistas/edival-lourenco/>. Acesso em: 22 mai 2021.

LOURENÇO, Edival. Edival Lourenço: “Meu trabalho é filho da tradição literária”. [Entrevista concedida a Adérito Schneider]. **Revista A redação**, Goiânia, 12 jan. 2014. Disponível em: <https://aredacao.com.br/cultura/39006/edival-lourenco-meu-trabalho-e-filho-da-tradicao-literaria>. Acesso em: 22 mai 2021.

MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura?** 1ª edição 1982. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MIRANDA, Sérgio Anderson de Moura. **Giovanni Battista Francesco Fasciotti**: sobre o *castrato* que influenciou a prática vocal carioca no Brasil Joanino. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.

MIRANDA, José Américo. A linguagem em evidência. In: MOURA, Murilo Marcondes de. (Org.). **Caderno de leituras**: Carlos Drummond de Andrade. Companhia das Letras: São Paulo, 2012. p. 52-71.

MOURA, Murilo Marcondes de. Apresentação. In: MOURA, Murilo Marcondes de. (Org.). **Caderno de leituras**: Carlos Drummond de Andrade. Companhia das Letras: São Paulo, 2012. p. 9-13.

NEUMANN, Daiane. Ensaio sobre a voz. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 18, n. 1, p. 235-252, jan./abr. 2018.

NOGUEIRA, Ismael David. **Termos e expressões do coloquial do cotidiano da zona rural no Brasil central no século XX** / Ismael David Nogueira; Armando Honorio da Silva. – Goiânia: Gráfica UFG, 2017.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, v.1, n. 10, p.7-28, 1993.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. A linguagem tridimensional de Miguel Jorge. **Signótica**, v. 1, n. 1, p. 95-108, 1987.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. **Gen – um sopro de renovação em Goiás** – Goiânia: Kelps, 2000.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1998.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Coleção Logos.

PEDROSA, Célia. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In: PEDROSA, Célia. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 113-123.

PEDROSA, Célia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In: **Estudos Avançados**. Vol. 29, n. 84. São Paulo: USP, 2015, p. 321-333.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RAMIREZ, Natalie Mireya Mansur. O que é performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. In: **Arteriais**, revista do PPGARTES, ICA, UFPA, nº 04, 2017, pp. 98-107.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RICOEUR, Paul. **Percursos do reconhecimento**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

RODRIGUEZ, Antonio. **Le Pacte lyrique**: Configuration discursive et interaction affective. Sprimont: Mardaga, 2003.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies-na Introduction to the Interpretation of Visual Materials**. Londres: Sage, 2001.

SANTOS, Giovana Bleyer Ferreira dos; CAMARGO, Goiandira Ortiz de e BUARQUE, Jamesson. **Considerações sobre a poesia goiana**. Goiânia: Cânone Editorial, 2018. 224 p.

SCHECHNER, Richard. **Between Theatre and Antropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance Studies**: an Introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2006. Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença Creative Commons, classe 3. Abril de 2011a.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores - Transportados e transformados. **Moringa**. João Pessoa, vol 2, n.1, p.155-185. Jan/jun de 2011b.

SILVA, Luciana Bessa; SILVA, Odalice de Castro. O olhar gauche de Carlos Drummond de Andrade. **Revista Letras Raras**, v. 3, n. 1, p. 167-182, 2014.

TELES, Gilberto Mendonça. **Goiás e Literatura**. Goiânia: Edição E.T.G, 1964.

TELES, Gilberto Mendonça. Estudos Goianos I. **A poesia em Goiás**. 2ª ed. Revista. Goiânia: Editora da UFG, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. Estudos Goianos II. **A crítica e o princípio do prazer**. Goiânia: Editora da UFG, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça. O claro-escuro da transparência literária. **Revista Guará**, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 95-108, jul./dez. 2011.

VIGÁRIO, Jacqueline Siqueira. **“Vencer os tempos bárbaros”**: Confaloni e a recepção da crítica de arte na década de 1960/1970. São Paulo: 2014.

VILLAÇA, Alcides. Poesia de Drummond: na trilha dos enigmas. In: MOURA, Murilo Marcondes de. (Org.). **Caderno de leituras**: Carlos Drummond de Andrade. Companhia das Letras: São Paulo, 2012. p. 107-122.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: UEM, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 354 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2014, 128 p.

Sites:

Instituto Camões. **Navegações Portuguesas: Caravelas**. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/navegaport/c06.html>. Acesso em 14 mai 2021.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. **Notas de literatura 1**. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BARROS, Nismária Alves David. **O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2010. 134f.

BAUMAN, Richard. Poética e Performance como Perspectiva Crítica Sobre a Linguagem e a Vida Social. Trad. Vania Cardoso. In: **A Ilha**. Revista de Antropologia. P. 185-229. Antropologia em primeira mão / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC 2008. Vol. 103. (Tradução de palestra).

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 124-131.

CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações: FFLCH/USP, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. A literatura e a vida social. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história**. 8ª ed. São Paulo: Queroz, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003. 188 p.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da “decadência” aos limites da “modernidade”**. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. Goiânia: a capital do sertão. In: **Dossiê cidades planejadas na hinterlândia**. Revista UFG, junho 2009. Ano XI, nº 6.

COLLOT, Michel. O outro no mesmo. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. **Revista Alea: Estudos Neolatinos**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, jan.-jun. 2006, vol. 8, n. 1, p. 29-38. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/8VWqTCvcmmzYxkZKNkHGKfs/?lang=pt>. Acesso em: dez. 2020.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução Alberto Pucheu. **Terceira margem: poesia brasileira e seus encontros interventivos**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Ano VIII, n. 11, 2004, p. 165-176.

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Poética**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

CRETI, Patrícia. Performance: origem do termo. In: **Cines Contemporâneos**. Publicado em 20/06/2016. Disponível em: <https://cinescontemporaneos.wordpress.com/2016/06/20/performance/>. Acesso em: 11 mai. 2021.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad.: Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

CAMARGO, Robson. Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. In: **Karpa**. 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/6332594/Revista_Karpa_2013_Milton_Singer_and_Cultural_Performances_an_interdisciplinary_concept_and_a_methodological_approach. **Milton Singer e as Performances Culturais Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Acesso em: 11 fev. 2021.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa** [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/lexikoneditora/docs/dicetimolgicoamostra>. Acesso em: 09 mai. 2021.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005. 205 p.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. **Mimese na Cultura**: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989. Pp. 278-321.

GEERTZ, Clifford. Mistura de gêneros: A reconfiguração do pensamento social. In: **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 33-56.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998. – (Paidéia).

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

KRYSINSKI, W. Questões sobre o sujeito e sua incidência no texto literário. In: **Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LIGIERO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2012.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

OTHON SIDOU, José Maria. **Dicionário Jurídico: Academia Brasileira de Letras Jurídicas**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

PUCHEU, Alberto. **Pelo colorido, para além do cinzento** (A literatura e seus entornos interventivos). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. Trad. Marcelo Jacques. **Alea**. Vol. 8 nº. 1. Rio de Janeiro, jan/jun. 2006a.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Paul Demeny. Trad. Marcelo Jacques. **Alea**. Vol. 8 nº. 1. Rio de Janeiro, jan/jun. 2006b.

SANTOS, Irineia M. Franco dos. História e Antropologia: Relações Teórico- Metodológicas, Debates sobre os Objetos e os Usos das Fontes de Pesquisa. **Revista Crítica História**. Alagoas, Ano I, Nº 1, pp. 192-208, jun./2010.

SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SILVA, Genilder Gonçalves da; MELLO, Marcelo de. A revolução de 1930 e o discurso da ruptura: Goiânia e a Marcha para o Oeste. In: **Cordis**. Revoluções, cultura e política na América Latina. São Paulo, n. 11, p. 57-89, jul./dez. 2013.

SILVA, Sabrina Alves da. **Veias e vinhos (1981), de Miguel Jorge: literatura e sociedade no modernismo goiano**. Dissertação. Uberlândia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/30436/1/VeiasEVinhos.pdf>. Acesso em: 07 mar 2021.

SOMMERMAN, Américo. **Inter ou Transdisciplinaridade?** da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes. São Paulo: Paulus, 2006.

SÜSSEKIND, F. Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. In: _____. **Papéis colados**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Trad. Fabiano Moraes. Niterói: EdUFF, 2008.

WOOLF, Virgínia. **O leitor comum**. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.