

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**LITERATURA E ORALIDADE:
OS SARAUS CONTEMPORÂNEOS NO RIO DE JANEIRO
COMO FENÔMENO DE ARTE E COMUNICAÇÃO**

ANA BEATRIZ RANGEL PESSANHA DA SILVA

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**LITERATURA E ORALIDADE:
OS SARAUS CONTEMPORÂNEOS NO RIO DE JANEIRO
COMO FENÔMENO DE ARTE E COMUNICAÇÃO**

Monografia submetida à banca de graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/Jornalismo.

Ana Beatriz Rangel Pessanha da Silva

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz

RIO DE JANEIRO
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a monografia **Literatura e oralidade: os saraus contemporâneos no Rio de Janeiro como fenômeno de arte e comunicação**, elaborada por Ana Beatriz Rangel Pessanha da Silva.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Franco Ferraz

Doutora em Filosofia pela Université Paris 1 Pantheon – Sorbonne

Prof. Cristiane Henriques Costa

Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação – UFRJ

Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof. Paulo Guilherme Domenech Oneto

Doutor em Filosofia pela Université de Nice

RIO DE JANEIRO

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVA, Ana Beatriz Rangel Pessanha da.

Literatura e oralidade: os saraus contemporâneos no Rio de Janeiro como fenômeno de arte e comunicação. Rio de Janeiro, 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Agradecimentos

Aos meus pais, Maria das Graças e Carlos Roberto, pela confiança, pelo incentivo e pelo apoio material e emocional, sem os quais não seria possível completar essa jornada na Escola de Comunicação. Ao meu tio Vicente, por ser sempre uma inspiração nos caminhos do conhecimento. A Frederico, pelo companheirismo e pela revisão técnica e afetiva deste trabalho.

SILVA, Ana Beatriz Rangel Pessanha da. **Literatura e oralidade: os saraus contemporâneos no Rio de Janeiro como fenômeno de arte e comunicação.**
Orientadora: Maria Cristina Franco Ferraz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho busca elaborar as potências que podem ser forjadas na relação entre literatura e oralidade no contexto contemporâneo, tomando como base o recente fenômeno dos saraus na cidade do Rio de Janeiro. A pesquisa se desenvolve sob duas perspectivas históricas: a poesia oral na Grécia Arcaica e Clássica e os movimentos literários modernos que incluíram a literatura falada em seus projetos artísticos. Ao mesmo tempo, o trabalho busca estabelecer as conexões que a experiência da poesia como manifestação oral no Rio de Janeiro atual realiza com as estéticas das artes contemporâneas e com os suportes midiáticos da comunicação em rede, procurando formular quais seriam as tradições recuperadas e transgressões em desenvolvimento.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO
2. PALAVRA-POESIA FALADA
 - 2.1. Potências da poesia oral na Grécia Arcaica e na Grécia Clássica
 - 2.2. Potências: resistências e reconfigurações
3. EXPERIÊNCIA ORAL E CONTEMPORANEIDADE
 - 3.1. Literatura e modernidade
 - 3.2. Novos autores em rede – diálogos entre a experiência virtual e oral
 - 3.3. Palavra falada e estéticas contemporâneas
4. ORALIDADE E MOVIMENTOS LITERÁRIOS – INSPIRAÇÕES HISTÓRICAS
 - 4.1 Literatura *beat*
 - 4.2. Nuvem Cigana, poesia marginal e a inspiração da poesia falada no Rio de Janeiro
5. CONCLUSÃO
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. INTRODUÇÃO

uma
palavra
escrita é uma
palavra não dita é uma
palavra maldita é uma palavra
gravada como gravata que é uma palavra gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa
(CHACAL *apud* HOLLANDA, 2007, p.223).

Este trabalho nasceu do interesse em estudar a literatura como manifestação oral, tendo como base um suporte arcaico e ao mesmo tempo inovador: o corpo dos poetas; a literatura para além do ritual individual de leitura silenciosa — uma literatura em movimento na manifestação coletiva e em diálogo com diversos tipos de arte. A ideia surgiu da constatação, a princípio intuitiva, de que recitais e saraus de poesia estavam ganhando força no cenário cultural carioca, em proporções novas, nos últimos dois anos. Não era só uma intuição de observador. Numa pesquisa para rastrear os eventos dessa espécie no Rio de Janeiro, via internet e redes sociais, chegou-se a um número aproximado de 50 diferentes saraus acontecendo na cidade, de janeiro de 2013 a abril de 2014 — a maioria deles em suas primeiras edições, criados há no máximo dois anos, com apresentações periódicas (mensais ou semanais) ou esporádicas. Mas há também os eventos que não são propriamente novos e já figuram na cena cultural da cidade há mais tempo, como o CEP 20.000, encontro de poesia falada e performance, organizado pelo poeta Chacal há 24 anos; o Clube da Leitura, um dos raros dedicados à prosa, no sebo Baratos da Ribeiro; o Sarau Ratos di Versos, que acontece na Lapa; e o Corujão da Poesia.

Apesar da existência de alguns não ser novidade, o surgimento de muitos outros, com propostas diversas, que giram em torno da literatura falada, sugere que se trata de um fenômeno novo. Essa constatação se dá porque não estamos falando de *um* movimento literário ou de *um* grupo de poetas que se vale da manifestação oral para suas produções, estratégia que, como veremos neste trabalho, já foi utilizada por outras manifestações ao longo história. Trata-se de um conjunto de eventos, organizado por diferentes indivíduos ou por coletivos de artistas, poetas ou produtores culturais, que se instalaram da Zona Norte à Zona Sul da cidade. Hoje é possível encontrar saraus na Biblioteca Parque da Rocinha, na comunidade de Manguinhos e na Cidade de Deus,

onde acontece o Poesia de Esquina, realizado há dois anos por duas moradoras da comunidade, Rosalina Brito e Viviane de Sales, reunindo intelectuais, donas de casa, aposentados, escritores e turistas num bar da região. Rosalina, que é ilustradora, e Viviane, que estuda ciências sociais, pretendem agora lançar uma coletânea com os poetas que frequentam o sarau.

Da periferia vamos para a Zona Sul, onde acontecem eventos de poesia falada em espaços institucionais — como a Casa da Leitura, em Laranjeiras, onde é organizado o sarau Da Boca Para Fora — e em cafés, bares e livrarias. No Centro, há saraus nas ruas, em becos e esquinas, como o Ratos di Versos. Outra modalidade de eventos de poesia falada é o *slam poetry*, manifestação mais significativa nos Estados Unidos, mas que já tem um representante no Rio de Janeiro: o *slam* Tagarela, organizado pela poeta Letícia Brito, também organizadora do Pizzarau, que acontece na Lapa. O *slam* consiste numa competição de declamação na qual poetas recitam poemas de sua própria autoria e são julgados, recebendo notas. No Tagarela, a competição acontece na rua, e quem julga são os próprios transeuntes, que interrompem seu trajeto para assistir ao evento.

É característico desses saraus terem se afirmado como eventos à margem do mercado tradicional de cultura. Quase todos são gratuitos, ou cobram um preço módico, e reúnem uma quantidade não muito extensa de participantes, muitas vezes poetas anônimos ou gente que nunca publicou um livro. Trata-se de encontros, e não apenas de apresentações nas quais poetas célebres leem suas obras, o que é relativamente comum. A interatividade entre os que ali se encontram é quase um princípio. Na maioria dos eventos há um microfone aberto, ao qual qualquer um pode se dirigir, tomar a palavra e declamar seu poema. Além disso, faz parte da dinâmica a integração entre diversas manifestações artísticas. A poesia falada é o motivo central, mas com ela interagem artes plásticas, cinema, dança, teatro e performance. A multiplicidade e a interdisciplinaridade são os elementos fundamentalmente contemporâneos presentes nessas manifestações de origens arcaicas. A poesia, muito antes do meio impresso, tinha a fala e o corpo dos poetas como suporte fundamental. Da poesia épica na Grécia Arcaica à poesia popular do repente no Brasil, a oralidade sempre esteve presente como uma estrutura comunicacional para as manifestações poéticas, ora como seu único suporte possível — anteriormente ao desenvolvimento da escrita e da imprensa —, ora como expressão marginal frente à hegemonia da mídia impressa.

Este trabalho pretende explorar esses caminhos de interseção, partindo da reconfiguração das expressões orais da literatura no atual cenário cultural carioca, sem,

no entanto, se propor a fazer propriamente um diagnóstico detalhado dessas manifestações — o que demandaria uma metodologia etnográfica — nem uma análise crítica da produção literária desses eventos ou do perfil de seus participantes. Os saraus contemporâneos no Rio de Janeiro são o ponto de partida para uma reflexão sobre as potências da literatura como manifestação oral no contexto social e cultural da atualidade. Que novas possíveis relações sociais uma literatura compartilhada pelo encontro físico entre indivíduos no espaço público pode engendrar, em oposição ao ritual isolado de leitura no espaço privado? Que relações esse tipo de manifestação pode estabelecer com as estruturas de comunicação em rede e a construção das subjetividades com base em exposição e escritas de si nas mídias virtuais? Que diálogos ela realiza com estéticas das artes contemporâneas? Eis algumas das perguntas para as quais buscamos formular hipóteses no decorrer desta pesquisa.

A escolha pelo recuo histórico até a Grécia Arcaica e Clássica, como veremos no próximo capítulo, se deu por conta da força que a poesia oral exercia naquela civilização, pela inegável influência que teve na construção de valores que permanecem na sociedade ocidental até hoje, e também com o objetivo de recuperar um sentido da palavra oral como potência. Nesse capítulo, em diálogo com os livros *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*, do helenista francês Marcel Detienne, e *Platão: as artimanhas do fingimento*, da pesquisadora brasileira Maria Cristina Franco Ferraz, a oralidade é analisada como potência-suporte fundamental, tanto na configuração do estatuto mágico-religioso da palavra na Grécia Arcaica quanto no processo de secularização e desenvolvimento das estruturas democráticas na civilização grega, no momento de transição para o período Clássico. A reflexão sobre as potências da palavra falada baseada na experiência da Grécia antiga é o ponto de partida para entender qual seria a eficácia de uma literatura como manifestação oral na atual configuração do espaço público e que tipo de potencial político haveria no ritual poético coletivo. Para formular essas hipóteses, são trazidos para o debate os autores Jacques Rancière, com seu livro *A partilha do sensível*, e o sociólogo americano Richard Sennett, com sua obra *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*.

Para entender os significados possíveis a serem fabricados por esse tipo de manifestação no espaço público contemporâneo, é preciso também compreender que influência teve a literatura na elaboração dos conceitos de intimidade e individualidade, e na consequente separação entre o público e o privado durante a Modernidade. Esse é o tema a ser abordado no terceiro capítulo desta pesquisa, com o auxílio dos trabalhos de

Paula Sibilía e Walter Benjamin. Veremos como o desenvolvimento do romance, do conceito de autor e do hábito de ler sem oralizar nos novos espaços privados da família burguesa transformou radicalmente a experiência poético-literária e a própria configuração do espaço público. Com base nessa análise, será possível perceber quais experiências da Modernidade permanecem e quais são transgredidas e reconfiguradas na manifestação oral da literatura na contemporaneidade, assim como as potências fundamentalmente contemporâneas reafirmadas. Além de contextos e questões sociais que envolvem essa expressão artística hoje e no passado, serão abordadas ainda as estéticas das artes contemporâneas com as quais ela se conecta, como a performance, e as experiências da palavra falada associadas à tecnologia.

O quarto capítulo é dedicado a explorar dois movimentos literários da Modernidade que utilizaram a expressão oral como meio de dar forma às suas produções: a Geração *Beat*, nos Estados Unidos, e a Nuvem Cigana, no Rio de Janeiro, ligada à geração da poesia marginal. Certamente esses não foram os únicos movimentos literários a incorporar a poesia falada às suas estéticas; no entanto, foram escolhidos pela própria relação que estabelecem entre si, uma vez que a geração *beat* serviu de inspiração para alguns poetas da Nuvem Cigana e da poesia marginal dos anos 1970 no Brasil. As propostas da Nuvem Cigana, o fato de ter se desenvolvido no Rio de Janeiro e de ter se mostrado um movimento fundamentalmente carioca se expressam fortemente na atual proliferação dos saraus como um movimento mais intenso em nossa cidade do que em São Paulo. Na capital paulista, por exemplo, onde essas experiências também acontecem, elas surgem mais ligadas aos coletivos da periferia e ao rap, ao contrário do Rio, onde é possível encontrar saraus da Zona Sul à Zona Norte. A contextualização das expressões orais nesses movimentos literários modernos será importante ainda para diferenciar as manifestações de que aqui tratamos do próprio conceito de movimento literário e detectar sua incompatibilidade com uma única proposta estética e ideológica, o que pode indicar, ao mesmo tempo, sua fragilidade e sua força.

Esta pesquisa é, portanto, uma análise preliminar de um fenômeno a ser observado conforme sua permanência e implicações sociais e culturais, que serão esclarecidas de acordo com o tempo e a consistência com que se desenvolverem. É, por ora, a hipótese de que estejamos vivendo uma transformação na forma de produzir e experimentar a literatura, com base nas relações entre a arte literária e o espaço público, essencialmente associada também a certas mudanças políticas pelas quais passa o país, sobretudo a cidade do Rio de Janeiro.

2. PALAVRA-POESIA FALADA

Este capítulo faz um recuo histórico à Grécia Arcaica e Clássica para buscar algumas origens e potências da poesia oral, assim como da oralidade como suporte comunicacional das manifestações que fizeram parte do processo de democratização da esfera pública na civilização grega. Em seguida, analisamos como essas potências podem ser reconfiguradas na literatura como manifestação oral realizada na atualidade e as relações que ela estabelece com a dinâmica do espaço público.

2.1. *Potências da poesia oral na Grécia Arcaica e na Grécia Clássica*

Há um silogismo de Crisipo que consiste na seguinte afirmação: “Se dizes alguma coisa, esta coisa passa pela tua boca; ora, tu dizes *uma carroça*, logo uma carroça passa pela tua boca” (CRISIPO *apud* FERRAZ, 2009, p.26). A declaração do filósofo estoico revela um pouco do que pretende ser pensado neste capítulo: a palavra poética oral como *potência* — potência realizadora de sentidos e mundos. Para esse empreendimento, a escolha passou por um longo recuo histórico até a Grécia Arcaica e Clássica, com o objetivo de buscar algumas origens da poesia oral e, assim, constituir um ponto de partida para a reflexão sobre a reconfiguração da palavra poética falada como potência realizadora no Rio de Janeiro atual.

Para este estudo foram usados dois livros principais: *Os mestres da verdade da Grécia Arcaica*, do conhecido helenista francês Marcel Detienne, que faz uma análise do estatuto da palavra poética da Grécia Arcaica e seu posterior processo de laicização, e *Platão: as artimanhas do fingimento*, da pesquisadora Maria Cristina Franco Ferraz, que faz uma reflexão sobre as heranças que a filosofia platônica legou para o regime da ficcionalidade e da arte.

Do século XII ao século IX a.C., a civilização micênica fundava-se nas tradições orais. A poesia, portanto, não escapava a essas tradições e constituía-se como uma manifestação da palavra poética pela presença e pelo ritmo, sendo associada ainda à música. Segundo Detienne, a poesia na Grécia Arcaica tinha a dupla função de celebrar feitos humanos, contando histórias e façanhas dos grandes guerreiros, e ao mesmo tempo narrar a história dos deuses. A memória, representada na figura *Mnemosýne*, mãe das musas que inspiram os poetas na tradição mítica grega, se insere em ambas as funções como uma potência fundamental: é a memória dos méritos conquistados pelos homens que a poesia faz durar e é a memória que confere aos poetas uma onisciência de

“caráter adivinhatório” (DETIENNE, 1988, p.17), permitindo-lhes o acesso ao “que é, o que será e o que foi”, numa espécie de decifração do plano invisível, de dimensão divina. Detienne define o estatuto do verbo poético na Grécia Arcaica como *mágico-religioso*, uma vez que mesmo os méritos dos homens celebrados pelos poetas eram tidos como um favor dos deuses. Esses méritos, no entanto, só ganhavam legitimação quando celebrados pela palavra do poeta e sua ascese transcendente.

Seria difícil, porém, imaginar tais potências da palavra poética, descritas pelo filósofo francês, fora da manifestação oral, menos por ser a condição *sine quo non* da constituição da civilização grega arcaica da época — na qual todas as manifestações eram fundamentalmente orais — e mais pelo que essa condição realizava como suporte comunicacional. Ao explicar a eficácia da palavra poética no mundo grego, Detienne afirma: “A palavra, uma vez articulada, torna-se uma potência, uma força, uma ação” (Ibid., p.34). Um dos significados do verbo *articular* é “falar, pronunciar” (AULETE, 2012). Certamente, é o que se pode depreender da frase, levada em conta a já descrita condição da oralidade nas manifestações da sociedade grega. No entanto, num esforço de interpretação mais amplo, ultrapassando o contexto histórico preciso, poder-se-ia entender “articulada” como uma palavra também escrita, observado o significado de *articular* como “estabelecer relações entre partes” (Ibid.).

A esse respeito, o início do quarto capítulo de *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica* nos esclarece: “Considera-se menos a palavra em si mesma do que no conjunto de uma conduta na qual convergem os valores simbólicos. [...] A todo momento a linguagem verbal se entrelaça com a linguagem gesticular” (Ibid., p.33). Nesse esclarecimento, Detienne usa como exemplo cenas e personagens de mitos gregos (como Aquiles e Althaía), e não necessariamente as exibições orais dos poetas. No entanto, não se pode subestimar a conexão entre ambas as expressões. Com base nessa definição exemplar, não é forçoso concluir que a poesia como manifestação oral dos poetas também se submetia à mesma condição de significativo entrelaçamento entre corpo, presença e palavra, elementos indissociáveis na mesma experiência. No mundo grego, a palavra era concebida como uma realidade natural, como parte da *physis*; era, portanto, um agente realizador, que delimitava um plano do real. Não havia distância entre palavra e ação, o que nos remete à intrínseca conexão entre a potência poética e a oralidade.

Em contraposição à ordem da palavra mágico-religiosa que predomina na Grécia Arcaica, o autor descreve o processo de laicização da palavra, por meio do qual foi

ganhando gradual hegemonia o regime da palavra-diálogo, que conhece seu apogeu na Grécia Clássica. Em lugar de uma palavra de caráter intemporal, inseparável de valores simbólicos e que era privilégio de homens excepcionais — encarnados nas figuras do poeta inspirado pelas musas, dos reis de justiça e dos sacerdotes —, com a progressiva politização da sociedade grega, adquire força uma palavra laicizada, inscrita no tempo dos homens. Essa palavra não coincide com a ação, mas é complementar a esta e ampliada às dimensões do grupo social — à diferença da palavra de ascese divina dos poetas, fruto de uma memória transcendente e exclusiva do círculo de pessoas especiais, inspiradas.

Detienne usa como exemplo dessa transformação os rituais dos jogos e das assembleias guerreiras, que, ainda durante o império da palavra mágico-religiosa, se constituíam como espaços que escapavam à sua influência e colocavam em ação outra dinâmica da palavra, que mais tarde se tornaria hegemônica. Nos jogos e nas assembleias, que instaurariam o que seria entendido como “comum”, havia uma dinâmica representativa desse processo: colocar algo no centro ou dirigir-se ao centro. Dada uma organização circular do espaço, nos jogos, os prêmios eram colocados no centro, lugar ao qual o vencedor deveria se dirigir para tomar posse do que conquistara. Nas assembleias, quem quisesse tomar a palavra deveria ficar no centro e tomar o cetro na mão — objeto que, apesar de sua origem aristocrática e, portanto, pouco democrática, representava a “soberania impessoal do grupo”, visto que falar no centro significava falar de assuntos que interessavam ao grupo, e nunca assuntos de ordem pessoal.

Ambas as dinâmicas não são gratuitas, observa Detienne. Elas representam duas noções colocadas em jogo: publicidade e comunidade. Aquilo que está no centro refere-se ao público e ao comum — eis uma das bases da invenção política constituinte das práticas democráticas gregas. Nesse sentido, a palavra ganha um caráter igualitário — todos têm o direito de se dirigir ao centro e tomar a palavra — e um caráter comunitário, na medida em que, referido ao centro, o *butim*¹ torna-se um bem comum. O valor de reuniões guerreiras como essas era maior do que se poderia supor em se tratando de uma classe militar, como nos explica o autor. O modelo de guerreiro completo celebrado à época era não só aquele que tinha coragem e capacidade física, mas aquele que também era imbatível ao emitir opiniões durante as assembleias.

¹ Acervo de bens, do inimigo vencido, exibido nos jogos guerreiros na Grécia Arcaica.

Nota-se nessa dinâmica que a palavra já não tem aquela eficácia imediatamente presente na dimensão mágico-religiosa, fruto de uma relação de forças transcendente à ordem humana. Ao contrário, aqui sua eficácia funda-se na ratificação do grupo social, na inscrição da linguagem no tempo dos homens e em sua instrumentalização. Segundo o helenista francês, essas assembleias guerreiras de caráter igualitário são o laboratório de preparação das futuras assembleias políticas da Grécia Clássica, quando será consolidada uma distinção entre o plano do discurso e o plano do real, algo absolutamente incompatível com um regime mágico-religioso, em que palavra e ação coincidem na ordem da *physis*, na dimensão do real. Essa ruptura é o que dá início ao processo de construção de um sistema de pensamento racional e o decorrente processo de secularização da palavra.

Mencionamos, inicialmente, o desenvolvimento da palavra secularizada no âmbito da palavra-diálogo, no contexto dos jogos e das assembleias guerreiras que marcaram o início dessa transformação. Mas, a partir dele, o estatuto da palavra poética também sofreu mudanças. A principal virada na tradição poética na Grécia acontece com Simônides de Céos (século VI a.C.). Simônides é considerado o primeiro poeta a compor poemas em troca de dinheiro, fazendo de sua arte um ofício. Essa mudança adiciona um elemento profano à antiga dinâmica do sagrado associada à atividade poética. Outro elemento que Simônides insere no processo de secularização da palavra poética é a instituição de mnemotécnicas, ou seja, de técnicas de memorização dos poemas para a recitação, em oposição àquela memória mítica e transcendente dos poetas arcaicos, antes um ritual religioso que permitia aos poetas vislumbrar passado, presente e futuro. Para Simônides, a memória é agora uma técnica inscrita no tempo dos homens.

A maneira como Simônides exercia seu ofício e pensava sua arte é significativa para entender como a esfera do poético foi se modificando. A ele é atribuída a seguinte definição: “A pintura é uma poesia silenciosa e a poesia é uma pintura que fala” (CÉOS *apud* DETIENNE, 1988, p.56). Essa associação entre poesia e pintura, tradicionalmente conceituada como uma arte de *mimesis*, marca a ligação da poesia com uma potência de *apáte*, termo grego que significa *engano*, aquilo que é do domínio do falso. A relação com a pintura também realiza uma associação da palavra poética como uma “imagem da realidade”. É a ligação com *apáte* que faz com que a poesia comece a ser vista como uma arte ilusória, que seduz e fascina, tanto que Detienne afirma que Simônides prenuncia o sofista, que se tornou uma das principais figuras a instituir a problemática da linguagem como instrumento de persuasão. No império da palavra mágico-religiosa,

a potência de *apáte* no processo poético não era inexistente, mas funcionava em complementaridade com *alétheia* (verdade), uma dinâmica diferente daquela que passa a operar a partir do regime da racionalidade metafísica que se instauraria na Grécia, quando potências opostas passam a funcionar em regime de contradição e incompatibilidade.

Essa lógica da contradição, que o processo de secularização da palavra na Grécia e, posteriormente, a metafísica de Platão consolidaram e instituíram como modo de funcionamento preponderante no sistema de pensamento ocidental, é um dos elementos que servirão de base para a desqualificação da poesia pelo já referido filósofo e sua consequente expulsão da *pólis* no livro X de *A República*. A condenação da poesia e a desqualificação da sofística, operadas pela filosofia metafísica socrático-platônica, têm alguns pontos básicos em comum. Em seus *Ensaio sofísticos*, a pesquisadora Barbara Cassin ressalta a preocupação do discurso sofístico em “falar para”, em contraposição ao discurso filosófico, preocupado em “falar de” (CASSIN *apud* FERRAZ, 2009, p.16). A sofística, portanto, estaria empenhada no efeito produzido por sua retórica, em seu poder de persuasão, enquanto a filosofia estaria comprometida com a verdade contida naquilo que diz. O que está em jogo é uma adequação entre *dizer* e *ser*, proposta pela filosofia e subvertida pela sofística. No diálogo *Teeto*, Platão define a sofística como o discurso “que não diz o que é, mas que faz ser aquilo que diz” (PLATÃO *apud* FERRAZ, 2009, p.25). Como observa a pesquisadora Maria Cristina Franco Ferraz, em seu livro *Platão: as artimanhas do fingimento*, segundo essa definição, o *logos* sofístico produziria o que a autora chama de “efeito-mundo”, identificado à própria definição platônica da poesia: “Uma operação que faz passar do não-ser ao ser” (Ibid.).

Havia na Grécia duas figuras distintas no cenário da poesia oral: os *aedos*, poetas que declamavam poemas de sua própria autoria, e os *rapsodos*, que declamavam poemas de outros poetas, frequentemente Homero. Os *rapsodos* viajavam de cidade em cidade declamando poemas, em apresentações que incluíam um trabalho de mímica e de explicação dos poemas, por vezes de forma alegórica, fazendo alusão aos sentidos ocultos do texto ou realizando apenas uma paráfrase elogiosa. Foi um representante dessa classe o escolhido por Platão para se submeter à sabatina de Sócrates no diálogo *Íon*, analisado por Maria Cristina Franco Ferraz na obra acima referida. Ao longo do diálogo, toda tentativa de análise feita por Sócrates da arte do *rapsodo* consiste na qualificação do conhecimento que este é capaz de exibir sobre os poemas e o poeta que declama, e não propriamente na análise da sua arte/técnica de declamação. Trata-se de

uma abordagem que produz um julgamento crítico da arte pelo conteúdo, e não pelos parâmetros intrínsecos a tal prática discursiva. Outro conceito utilizado por Sócrates para desvalorizar a arte do *rapsodo* é o que ele afirma ser a absoluta descontinuidade entre as emoções que ele demonstra quando está declamado os poemas — lágrimas ou euforia, de acordo com as situações representadas no texto — e a situação em que efetivamente se encontra — diante de uma plateia, num concurso de poesia. Trata-se, portanto, da afirmação do caráter negativo do mimético como uma operação, mais uma vez, de inadequação entre o que se diz e o que se é, baseando a análise numa espécie de avaliação da “quantidade de verdade” que um discurso é capaz de produzir, negando ao campo da *mimesis* sua especificidade.

Num momento mais adiante no diálogo, Sócrates atribui a habilidade do *rapsodo* não a uma arte/técnica particular, mas a uma força divina, que num processo de encadeamento de elos magnéticos seria passada das musas aos poetas, dos poetas aos *rapsodos* e dos *rapsodos* aos ouvintes. Segundo Platão, para que essa inspiração aconteça, os poetas devem estar num estado psíquico fora do domínio da razão, para que possam ser possuídos pelas musas e se tornem, assim, despossuídos de si e intérpretes dos deuses. Dessa forma, a arte dos *rapsodos* passa por uma nova desvalorização: com base nessa visão afirmada por Sócrates, *rapsodos* seriam meros intérpretes de intérpretes, desapropriados, portanto, de um “conhecimento verdadeiro” sobre o mundo. Maria Cristina Franco Ferraz nos alerta, nessa leitura, para a engenhosidade da operação de desqualificação da poesia realizada por Platão. Segundo a autora, ao reservar à poesia a dimensão do sagrado, o filósofo busca deslegitimá-la como discurso, observado o processo de laicização da palavra na civilização Grega e o consequente declínio daquela ordem mágico-religiosa descrita por Marcel Detienne, em vias de se consolidar na época em que se situa Platão.

2.2. *Potências: resistências e reconfigurações*

Este breve recuo à Antiguidade grega buscou lembrar algumas dimensões da palavra poética como manifestação oral. Da palavra mágico-religiosa da Grécia Arcaica, e do valor transcendente do poeta inspirado à secularização da poesia de Simônides e à palavra-diálogo inaugurada nas assembleias guerreiras, há um suporte comum fundamental: a oralidade. Todas as potências descritas pelos autores utilizados têm essa

potência-suporte. Uma palavra como constituinte da *physis*, como na Grécia Arcaica, seria dificilmente imaginável desprovida de corpo e presença. De maneira análoga, o desenvolvimento de uma palavra de dimensão comunitária e pública, como no longo processo de secularização, tem relação intrínseca com a dinâmica do centro, da partilha e da manifestação da palavra por cada membro naquele processo descrito por Detienne em *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*.

Ao realizar esse recuo aos gregos antigos, não se trata aqui de fazer afirmações anacrônicas relativas a um suposto ressurgimento de uma poética perdida no tempo. Trata-se, antes, de analisar de que maneira essa potência-suporte, tão fundamental nas manifestações poéticas da Grécia Antiga, se encontra como que reconfigurada no cenário contemporâneo e, principalmente, o que significa essa reconfiguração no contexto social da atualidade.

Quando Maria Cristina Franco Ferraz, em seu trabalho anteriormente citado, observa a potência demiúrgica² da palavra poética e afirma o “efeito-mundo” operado pelo discurso ficcional, ao encontro da definição platônica da poesia — como operação que faz passar do não-ser ao ser —, entende-se esse mundo criado como um universo imaginário de criaturas que antes repousavam na obscuridade do não-ser e ganham o sopro da existência num domínio próprio. Quando analisamos a literatura em sua manifestação oral, no entanto, é possível pensar outro tipo de efeito-mundo que poderia ultrapassar o universo imaginário. Por se tratar de um acontecimento que combina literatura, presença, corpo e coletividade, podemos suspeitar de um efeito-mundo que conecta o imaginário a um corpo coletivo presente e instaura um universo de partilha social da literatura, em contraposição ao ritual privado da leitura individual. Enquanto na leitura individual outro mundo se estabelece na relação sujeito/imaginário, na manifestação oral coletiva entram em cena imaginários e afetos de outrem na partilha imediata de reações, emoções e perspectivas. Para além desse mundo partilhado produzido, cria-se propriamente um mundo físico do acontecimento do encontro em torno da literatura, que desencadeia outros encontros entre os sujeitos ali reunidos.

Sobre essa potência ligada à presença do corpo em manifestações orais, o artigo “Body and Performance”, do medievalista suíço Paul Zumthor, nos oferece algumas reflexões interessantes. O autor argumenta que, na performance oral de um texto, é a

² Termo utilizado por Maria Cristina Franco Ferraz no livro *Platão: as artimanhas do fingimento*, referente à divindade mítica *demiurgo*, responsável por dar forma à matéria do universo. No gnosticismo, doutrina religiosa da Antiguidade tardia, o criador do mundo é *demiurgo* — nesse caso, uma entidade divina associada ao mal (WILLER, 2009, p.57).

presença do corpo que sinaliza a palavra inscrita no texto poético, representando-a em seu sentido cênico. O termo *performance* é analisado pelo autor num sentido mais amplo e não se refere especificamente ao movimento artístico da performance, iniciado nos anos 1960 nos Estados Unidos. Segundo o escritor, o termo relaciona-se a um tempo experimentado como presente e com a presença concreta dos participantes que são diretamente incluídos na ação, enquanto a experiência do texto vinculado ao suporte midiático, impresso ou audiovisual, coloca em jogo uma presença “extratemporal” da mensagem, na qual o corpo desempenha uma função pouco significativa.

Outro elemento a ser destacado, de acordo com a visão de Zumthor, é o tipo de comunicação estabelecida na manifestação poética oral. Nesse caso, a comunicação entre o ouvinte e aquele que recita tem de ser imediata. Quem ouve precisa seguir o fluxo do que é dito; não há a alternativa para voltar atrás. É necessário convencer e persuadir para que ele permaneça no fluxo. Ao mesmo tempo, quando um texto escrito ganha voz, permanece em constante transformação enquanto é ouvido e enquanto o corpo permanece presente. Como salientou o medievalista, “somente o som e a presença física, somente o jogo da voz e do mimetismo pode realizar o que uma vez foi escrito”³ (ZUMTHOR *apud* GUMBRECHT & PFEIFFER, 1994, p.222). É a presença do corpo e da voz que faz com que o texto expresso oralmente não possa ser desvinculado de sua função social, de seu lugar numa comunidade, de uma tradição e das circunstâncias em que é ouvido. Segundo Zumthor, essas são as formas pelas quais esse tipo de manifestação se distingue dos meios impressos e resiste a eles.

A respeito da função social e dos laços comunitários realizados pela palavra oral, ressaltados por Zumthor, há uma figura metafórica no diálogo de *Íon*, de Platão, também citada no item anterior, que se presta ainda a uma releitura nesse mesmo sentido. Trata-se da figura do *elo magnético*, defendida por Sócrates ao argumentar que é por força divina, e não por arte (*techné*), que o *rapsodo* diz tão bem os poemas de Homero. Esse elo, transposto na verdade como uma cadeia de elos, é a inspiração concedida pela Musa ao poeta, transmitida ao *rapsodo*, e assim, sucessivamente, até os ouvintes:

Isso que há em você — falar bem sobre Homero — não é arte (aquilo que eu dizia agora há pouco), mas uma capacidade divina que o move, como na pedra que Eurípedes chamou de “magnética”, e a maioria de “heracleia”. Pois essa pedra não só atrai os próprios elos de ferro, mas põe capacidade nos elos, para que por sua vez possam fazer o mesmo que a pedra faz —

³ Tradução da autora: “Only sound and physical presence, only the play of the voice and mimicry, can realize what was once written.” (ZUMTHOR *apud* GUMBRECHT & PFEIFFER, 1994, p.222)

atrair outros anéis — a ponto de às vezes uma cadeia extensa de ferros e elos ficar articulada (PLATÃO, 2007, p. 32).

Essa metáfora foi analisada por Maria Cristina Franco Ferraz como um dos argumentos mobilizados por Platão para reservar à poesia e à ficcionalidade o regime do sagrado em declínio, numa curiosa forma de desvalorização. A pesquisadora também ressalta a releitura dessa metáfora por Percy B. Shelley, em 1822, dessa vez como instrumento de valorização da poesia, interpretada como elo social indispensável à coesão da sociedade, em contraposição ao pragmatismo e ao utilitarismo burguês. Para o poeta inglês, tais elos exerceriam seu magnetismo historicamente, transmitidos no tempo e conectando os homens comuns às criações dos grandes homens, numa emanção invisível que animaria as relações sociais.

Com base nessa interpretação do elo social, proponho ainda outra leitura tendo em vista o suporte oral como potência fundamental. Shelley fala numa “emanção invisível” que conectaria um imaginário social por leituras individuais e diversas que se ligariam através do tempo. Tomando o contexto em que escreveu Platão e as experiências contemporâneas que aqui analisamos — a poesia como manifestação oral e coletiva —, podemos pensar um elo magnético que se constitui na experiência comum presente, que, para além da ligação imaterial no tempo, realiza uma conexão material no encontro e na partilha em torno da poesia. O elo de que fala Platão passa não só da Musa ao poeta e do poeta àquele que declama seus poemas, mas também aos ouvintes, àqueles que estão presentes.

Cabe ressaltar que os ouvintes podem não ser apenas meros receptores da inspiração na cadeia final, mas também podem ser inspirados: “Essa pedra não só atrai os próprios elos de ferro, mas põe capacidade nos elos, para que por sua vez possam fazer o mesmo que a pedra faz — atrair outros anéis.” Esse é um princípio que pode ser encontrado nas experiências contemporâneas de poesia oral analisadas: quem está na posição de ouvinte em um sarau pode também passar a ser o poeta que toma a palavra, visto que a maioria desses eventos prevê o momento do “microfone aberto”, quando quem estiver presente pode declamar seu poema ou um poema de outrem. Temos aí uma característica bem distinta da experiência da poesia oral na Antiguidade, quando predominavam apresentações de *aedos* ou *rapsodos*, ou seja, aqueles que tinham a arte (*techné*) de dizer (e explicar) poemas e os apresentavam ao público. Na pesquisa dos saraus contemporâneos no Rio de Janeiro, observamos que não se trata de mera *apresentação*, forma em que alguém ou um grupo revela a outro, que apenas assiste,

uma manifestação artística. É, antes, um encontro para a partilha de uma manifestação, sendo cada um livre para tomar a palavra.

Essa forma de experiência é também muito diversa do que poderia se pensar como uma manifestação oral da palavra poética: o teatro. Nesse caso, falamos de uma plateia que assiste a uma criação ensaiada previamente — em geral, espectadores e artistas estão separados pelo que se convencionou chamar de “quarta parede”, termo surgido por volta do século XVIII com o filósofo e escritor francês Denis Diderot, que afirmou: “Caso façais uma composição, ou caso representeis, pensai no espectador apenas como se este não existisse. Imaginai, na borda do teatro, uma enorme parede que vos separe da plateia; representai como se a cortina não se levantasse” (DIDEROT *apud* BORIE, ROUGEMONT & SCHERER, 1996, p.167).

Muito antes das experiências do teatro contemporâneo terem transgredido esse princípio teatral, a relação entre palco e plateia em nada reproduzia esse distanciamento da quarta parede. No livro *O declínio do homem público: as tiranias na intimidade*, o sociólogo Richard Sennett observa que a passividade e o silêncio da plateia diante dos espetáculos, no teatro ou na rua, é um dos sinais marcantes do declínio da cultura pública a partir do século XIX. Sennett conta que, em meados do século XVIII, o comportamento das plateias era absolutamente distinto. Na Paris e Londres daquela época, o público do teatro manifestava uma expressiva espontaneidade e participação nos espetáculos. Não havia a solenidade do silêncio nem todos ficavam sentados de maneira organizada. Era comum, durante o evento, encontrar pessoas em pé, comendo e conversando no saguão destinado à plateia. O palco não era um lugar sagrado, distanciado e somente destinado aos artistas; jovens e membros das classes mais altas tinham cadeiras no palco e não se constrangiam em desfilar em meio aos atores e acenar para os amigos nos camarotes. Além disso, as peças tinham o chamado “ponto de convenção”, momentos preferidos pela plateia, quando o ator interrompia qualquer questão em cena e falava diretamente para o público, que reagia, com gritos, assobios ou até lágrimas, pedindo bis, o que Sennett chamou de momentos de “comunhão direta entre os atores e a plateia” (SENNETT, 1998, p.102).

O fato de ter desaparecido essa relação expressiva entre artistas e espectadores no teatro é entendido por Sennett como um dos sintomas do início do declínio da cultura pública no século XIX. Nesse sentido, é significativo pensar o significado da reconfiguração de uma literatura como manifestação oral e coletiva no espaço público, como nos saraus atuais. Em *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*, o

sociólogo americano destaca o mal-estar iniciado a partir da Modernidade com o estabelecimento de uma vida pública desprovida de imaginação e paixão, na qual as pessoas controlam seu comportamento por meio de “retraimento, conciliação e apaziguamento”. Num contexto em que as relações íntimas vão ganhando cada vez mais hegemonia na determinação da credibilidade das relações — a manifestação no espaço público passa a ser um obstáculo à expressão íntima —, segundo o autor as pessoas foram se tornando cada vez menos expressivas e “desprovidas de arte na vida cotidiana”, referindo-se à incapacidade de “atuar”, apaixonadamente, no espaço público. Ele formula a hipótese segundo a qual a teatralidade mantém uma relação hostil com a intimidade e, em contrapartida, estabelece uma relação intensa e profícua com a vida pública vigorosa.

Quando aludimos ao conceito de teatralidade, tocamos em um ponto importante dos fenômenos literários analisados neste trabalho. Ao falar em *poesia* até agora, não fizemos distinção de gênero literário: prosa ou poema. Primeiro por se tratar de uma conceituação incompatível com o contexto histórico estudado neste capítulo e, segundo, por entendermos *poesia* num sentido mais amplo, de acordo com uma noção ontológica, ligada àquela definição platônica de uma “operação que faz passar do não-ser ao ser”. No entanto, a maioria dos eventos literários atuais se desenvolve em torno da linguagem do poema, conceituado como gênero de não ficção. Contudo, como uma manifestação oral, podemos conferir a esses eventos, senão propriamente um sentido de criação ficcional, um sentido de teatralidade, já que nessa situação o texto abandona o suporte escrito, passa por um processo de encenação, quando quem o diz empresta interpretação, voz, entonação e corpo ao texto, aproximando-se muitas vezes de um conceito de performance, muito presente na arte contemporânea.

O sentido de teatralidade e vigor da vida pública articulado na tese de Sennett nos permite pensar também o caráter político que entra em declínio quando o espaço público perde vitalidade. Estabelecendo um diálogo com as hipóteses do autor, uma observação interessante sobre as relações entre arte e política encontra-se no livro *A partilha do sensível*, do filósofo francês Jacques Rancière:

O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras. Essa *literalidade* é ao mesmo tempo a condição e o efeito da circulação dos enunciados literários “propriamente ditos”. Mas os enunciados se apropriam dos corpos e os desviam de sua destinação na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulando sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado. Por isso não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação. [...] É

verdade que a circulação desses quase-corpos determina modificações na percepção sensível do comum, da relação entre o comum da língua e a distribuição sensível dos espaços e ocupações. [...] As vias da subjetivação política não são as da identificação imaginária, mas as da desincorporação “literária” (RANCIÈRE, 2009, pp.59 e 60).

De acordo com essa passagem do texto de Rancière, a “destinação natural” do homem estaria ligada às dimensões materiais do mundo e às dimensões físicas do corpo. Seria propriamente a dimensão “incorpórea” da palavra literária que produziria efeitos nos corpos em sua condição de corpos políticos, na medida em que os liberta de seu destino puramente material e de sua organização previamente hierarquizada, como organismos. Mas, então, cabe aqui perguntar: que efeitos produziria uma palavra literária “corporificada”? Uma palavra que abandone a “desincorporação” literária e se aproprie de corpos efetivos, como organismos, realizando um corpo comunitário, antes ausente e agora ligado pela presença compartilhada da palavra poética?

Tomando o contexto de profunda apatia da vida pública de que fala Sennett a partir da Modernidade, pensar a literatura retomando espaços públicos em experiências compartilhadas pela presença parece uma forma de investir novas potências no espaço do comum. Obviamente, não se trata de dizer que essas experiências estão revolucionando todo o contexto social presente, mas de pensá-las como sintomas, como microssomos de desejos virtuais de reconfigurar elos sociais de maneira mais intensa e criativa. Embora não se possa conceituar essas experiências de vanguarda, a definição de Rancière para o termo se aproxima do que queremos dizer com *sintoma*: “Ideia da virtualidade nos modos de experiência sensíveis inovadores de antecipação da comunidade por vir” (Ibid., p.44). Significa dizer, portanto, que é possível que expressões artísticas sejam sintomáticas de transformações sociais latentes, ainda não manifestas, mas que elas podem convocar.

Conforme observado no item anterior, pela análise de Detienne do processo de secularização da palavra na civilização grega, o surgimento de uma palavra de caráter comunitário, público e igualitário que se inicia com as assembleias guerreiras tem profunda relação com a expressão oral da palavra organizada pela dinâmica do centro como espaço do comum. É notável observar que muitos dos eventos aqui analisados, como o Corujão da Poesia, instalam esta dinâmica: pessoas organizadas em círculo que tomam a palavra e ocupam o centro para manifestar sua literatura ou outra manifestação artística.

Alguns pensadores apostam no surgimento da internet e da comunicação em rede como uma nova oportunidade para realizar uma “ágora contemporânea”, na qual todos teriam o direito de se manifestar livremente, de forma igualitária. Esse projeto — conquanto não se possa desprezar as grandes transformações que a comunicação em rede operou em nossa sociedade — não foi efetivamente realizado na inteira radicalidade que o termo propunha. Primeiro, porque o acesso às tecnologias de rede ainda está longe de ser igualitário e universal — embora venha se expandindo, ainda não é acessível a todos. Segundo, porque o desenvolvimento da rede vem mostrando que ela não é um território livre — o fluxo das informações é controlado, em certa medida, ainda que não como nos meios de comunicação tradicionais, por grandes corporações submetidas a interesses econômicos.

Nas recentes manifestações de junho de 2013 que tomaram todo o Brasil, muitos cartazes levantados por jovens, que podem ser encontrados em inúmeros registros fotográficos, traziam frases como “Saímos do Facebook”, como se eles rebatessem as críticas de que se trataria de uma geração acomodada em seus sofás conectados e que, por isso, atuaria muito pouco politicamente. Talvez o acontecimento mais extraordinário de todo esse processo, que colocou em jogo uma série de urgências políticas do nosso tempo, tenha sido a retomada das ruas por corpos de cidadãos presentes, reunidos. No mundo virtual, as insatisfações já estavam espalhadas e conhecidas, mas foi a reunião da presença física coletiva que fez delas realizadoras. Um corpo coletivo presente, portanto, é extraordinário, sobretudo quando vivemos em tempos de corpos intensamente convocados à sua dimensão virtual. Como observou Zumthor em seu já citado artigo “Body and Performance”: “Toda presença provoca uma ruptura com a ausência anterior. Essa ruptura cria um ritmo especial na duração coletiva e na história dos indivíduos”⁴ (ZUMTHOR *apud* GUMBRECHT & PFEIFFER, 1994, p.223). A presença do corpo, portanto, realiza uma descontinuidade de capacidade transformadora no trajeto coletivo ou individual.

Ainda sobre as relações entre política e arte, em *A partilha do sensível*, Rancière afirma uma potência comum entre essas duas dimensões humanas: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e

⁴ Tradução da autora: “Every presence provokes a break with the preceding absence. This break creates a special rhythm in collective duration and in the history of individuals.” (ZUMTHOR *apud* GUMBRECHT & PFEIFFER, 1994, p.223)

das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e aquilo que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p.59).

O que o filósofo francês entende por ficcionalidade, no entanto, difere de um conceito que se aproximaria daquela noção de *mimesis* grega. Segundo Rancière, de acordo com o que ele chama de *regime estético* das artes — no qual se desfaz o sistema de representação que fazia com que a dignidade dos temas comandasse a hierarquia dos gêneros —, a ficcionalidade passa a ser, a partir da idade romântica, não um princípio regido pela imitação, mas um modo de contar histórias de forma a dar sentido ao universo empírico das ações obscuras e dos objetos banais. Conforme a teoria do autor, a ficcionalidade da era estética consiste na potência de significação inerente às coisas mudas e na potencialização dos discursos e dos níveis de significação.

A capacidade da arte, tanto quanto da política, de realizar “ficções”, como afirma Rancière, nos permite pensar o que o regime estético específico da poesia como manifestação oral implica. Nessa estética particular figuram corpo presente, coletividade, encontro e interseções, entre outros tipos de arte, além da literatura — música, dança, cinema e artes plásticas. No contexto atual, a reunião material de pessoas em torno da literatura, em contraposição ao ritual da leitura privada, tem uma potência política que coincide com a potência de um corpo coletivo presente, que não é aquele realizado como simples plateia, a exemplo de outros acontecimentos artísticos. Ao mesmo tempo, ficcionaliza-se um encontro, antes inexistente, com base na imaterialidade do texto e na individualidade da leitura, rearranjando signos, imagens e o próprio espaço público, convencionalmente entendido como lugar de plateia ou passagem, como observou Sennett ao descrever a arquitetura dos espaços públicos a partir da Modernidade, que desencoraja a permanência e opera um “isolamento em meio à visibilidade”.

Da potência da oralidade nas manifestações poéticas da Antiguidade à hegemonia do ritual de leitura individual na Modernidade, é fundamental entender, sob uma perspectiva histórica, como essa transição transformou as relações entre literatura e espaço público, determinando quais seriam as transgressões possíveis no contexto contemporâneo. Esse é o tema que vamos explorar no capítulo a seguir.

3. EXPERIÊNCIA ORAL E CONTEMPORANEIDADE

O capítulo a seguir é destinado a analisar o processo de hegemonia do ritual de leitura privada durante a modernidade, em oposição ao ritual oral da Antiguidade, assim como a transição para experiência contemporânea e os diálogos possíveis estabelecidos entre oralidade, comunicação em rede, subjetividades pós-modernas e as estéticas das artes contemporâneas.

3.1. *Literatura e modernidade*

A socióloga Helena Béjar, autora de estudos sobre a história das noções de intimidade e privacidade, observou que saber ler — mais precisamente, ler sem oralizar — foi uma condição necessária para que surgissem novas práticas que contribuíram para desenvolver as condições modernas de intimidade e individualidade (BÉJAR *apud* SIBILIA, 2008, p.67). Na mesma linha de estudos, o sociólogo norte-americano David Riesman projetou seu conceito de “personalidades introdirigidas”, no livro *A multidão solitária*, baseado na análise das mudanças decorrentes dos avanços da alfabetização ao longo dos séculos XIX e XX, quando um número crescente de cidadãos ganhou acesso ao que ele chamou de “refúgio impresso” (RIESMAN *apud* SIBILIA, 2008, p.65).

Essas considerações fazem parte da análise realizada pela pesquisadora Paula Sibilía no livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2008), que investiga os novos modelos da subjetividade contemporânea com o advento da comunicação em rede, da exposição da intimidade pela internet e das escritas de si compartilhadas no mundo virtual. Para a realização desse estudo, uma comparação com o desenvolvimento das formas de subjetividades modernas foi fundamental para traçar o ponto de transição que levaria à experiência presente. Sibilía ressalta, em diálogo com outros autores, que a subjetividade moderna teve como constituintes fundamentais a solidão do leitor nos rituais individuais de leitura e a escrita dos diários íntimos e das cartas nos novos espaços privados da família burguesa. O desenvolvimento e a popularização dos romances, tendo como suporte exclusivo o livro impresso, foram essenciais nesse processo. Nessas narrativas modernas, a busca de sentido — vivida no ritual de leitura silenciosa no qual uma vida interior dos sujeitos vai ganhando consistência — é uma característica notável e diversa daquela experiência compartilhada das histórias narradas

oralmente e que, segundo a autora, não careciam de nenhuma busca de sentido, já presente na própria experiência comunitária.

Essas histórias narradas oralmente, às quais a autora se refere, em contraposição à leitura individual moderna, são as experiências exploradas no ensaio “O narrador”, do filósofo alemão Walter Benjamin, com o qual Sibilia dialoga nesse ponto de seu estudo. Benjamin observa que o declínio da narrativa oral acaba por privar a sociedade da faculdade de intercambiar experiências. O declínio do narrador e da narração é sobretudo, para Benjamin, um sintoma da crise do sentido do público nas sociedades ocidentais. Segundo o autor, essas narrações existentes na Antiguidade, às quais ele também associa a poesia épica presente na civilização grega, fundavam-se na tradição de compartilhar a sabedoria e as experiências que vinham de terras distantes. Ele aponta que as melhores narrativas escritas são aquelas que mais se aproximam do relato oral, distinguindo-as da narrativa do romance por seus suportes, já que o romance é essencialmente vinculado ao livro impresso.

Benjamin diferencia ainda ambas as manifestações ressaltando o fato de que o narrador retira aquilo que conta da experiência, incorporando o narrado às experiências dos ouvintes, ao contrário do romancista, que se define por uma atitude de afastamento com relação à comunidade. Como afirmou o autor, “a origem do romance é o indivíduo isolado” (BENJAMIN, 2012, p.217). Embora a origem do gênero remonte à Antiguidade, o escritor observa que foi a burguesia ascendente que propiciou os elementos necessários ao seu florescimento, uma vez que essa figura do indivíduo isolado nos espaços privados é historicamente determinada e inexistia na sociedade antiga.

Surge na análise de Benjamin mais uma possível referência implícita àquela imagem da cadeia de elos magnéticos descrita por Sócrates no diálogo *Íon*, reinterpretada também pelo escritor e filósofo inglês Percy B. Shelley, conforme observado no segundo capítulo deste trabalho: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se agrava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a *rede* em que está guardado o dom narrativo” (Ibid., p.221, grifo meu).

Não obstante o filósofo alemão, nessa passagem, não tenha feito nenhuma referência explícita ao elo socrático e à metáfora do ímã presente no diálogo platônico *Íon*, a imagem da rede narrativa, que faz com que quem ouve as histórias adquira

espontaneamente o dom de narrá-las, se aproxima muito da figura do elo magnético, “pois essa pedra não só atrai os próprios elos de ferro, mas põe capacidade nos elos, para que por sua vez possam fazer o mesmo que a pedra faz” (PLATÃO, op. cit., p.32). Ambas as metáforas, com base nessa releitura atual, reforçam a ideia do elo social presente nas manifestações poéticas orais, inferindo uma associação entre a potência magnética da palavra e a presença coletiva. Outro ponto a ser observado nessa passagem de “O narrador” é a seguinte afirmação de Walter Benjamin: “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se agrava nele o que é ouvido.” É interessante notar o conceito de “esquecer-se de si mesmo”. Em *Íon*, Platão afirma que o poeta deve ficar “fora de si” para estar apto a ser inspirado pelas musas e manifestar sua arte/*techné*, processo que, modernamente, chamaríamos de criação. “Esquecer-se de si” e “estar fora de si”, guardadas as devidas distâncias histórico-culturais, podem ser aproximados, na medida em que se trata de estados que permitem ao indivíduo estar fora de uma adequação racional identitária. Quem se esquece de si permite-se ser outro que não aquele adequado à sua situação efetiva; quem está fora de si também se esquia de sua identidade adequada ao espaço presente para estar em outro lugar, numa identidade diversa. Portanto, ao colocar o ouvinte como passível de perder sua identidade por alguns instantes — tomando a conceituação platônica do processo de inspiração poética —, Benjamin aproxima ouvintes e poetas na capacidade de perder-se para além de suas identidades racionais. Assim, no ritual coletivo poético, a capacidade de criação/inspiração seria compartilhada por todos.

Benjamin define a narrativa oral como uma forma de comunicação artesanal, pelo próprio meio artesão em que se desenvolveu, mas também por se tratar de uma manifestação que não tem interesse em contar suas histórias como uma informação a ser revelada, mas sim como uma experiência a ser transmitida. Essa experiência pode ser a própria experiência vivida e recolhida pelo narrador e igualmente a própria experiência de contar, durante a reunião coletiva. A memória, potência tão fundamental quando analisamos a poesia oral na Grécia, aparece na reflexão de Benjamin baseada na comparação com a potência da memória expressa no gênero do romance moderno. Segundo o autor, a musa da narrativa é a Memória, enquanto o romance tem como musa a Reminiscência. A narrativa é consagrada à fragmentação das muitas histórias e dos muitos fatos dispersos, ao passo que o romance coloca em cena a memória perpetuadora de *uma* história, de *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate. No romance, pois, com

essa individualização das histórias que marca a Modernidade, o “sentido da vida” passa a ser o mote-guia da ficção literária.

Neste ponto cabe fazer uma reflexão sobre em que medida o caráter fragmentário das narrativas pré-modernas poderia se aproximar da poesia como gênero de não ficção na atualidade. Sem dúvida, principalmente em algumas linhas da poesia confessional, o eu individualizado moderno aparece em toda a sua consistência e não refuta seus vínculos com a Modernidade burguesa. No entanto, no que concerne aos aspectos formais da linguagem da poesia como gênero, o caráter mais fragmentário, de múltiplas pequenas histórias e sentidos da realidade objetiva e interior, poderia ser aproximado da memória “dos muitos fatos dispersos” de que fala Benjamin, ao notar as qualidades da narrativa em oposição ao romance. O poema, ao contrário do romance, não constrói seu sentido pelo “fim da história” e não “almeja à sua morte”, como nos alerta o escritor alemão. O último verso de um poema não é necessariamente seu fim ou sua resolução, tampouco seu desenvolvimento tem como objetivo único chegar a esse momento, quando a história estará encerrada. De acordo com o filósofo, o leitor do romance precisa estar seguro de que participará de sua morte.

Continuando a abordar esse sentido de gênero, Benjamin faz ainda outra observação interessante, revelando que o poema seria mais apropriado à manifestação oral coletiva do que o romance:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem lê partilha dessa companhia. Mas o leitor do romance é um solitário. Mais solitário do que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). (BENJAMIN, 2012, p.230).

A solidão propiciada e requerida pelo romance, portanto, vai além do suporte midiático do livro. Benjamin aponta que a própria estrutura do romance como “busca de sentido” é uma jornada solitária, que não se compartilha, ao contrário das linguagens da narrativa e do poema, mais compatíveis com a experiência da partilha. Destaca ainda o papel do corpo presente na narrativa oral e como a presença do corpo investe aquele ritual de um significado singular, muito distinto da jornada individual e “incorpórea” do romance:

A narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. A antiga coordenação da

alma, do olho e da mão, que transparece nas palavras de Valéry,⁵ é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada (Ibid., p.239).

Apesar das infinitas diferenças de contexto histórico e social e de gênero literário, com base nos aspectos da narrativa ressaltados por Benjamin — manifestação oral comunitária, memória de caráter fragmentário e diverso, rede magnética que une ouvintes e narradores na mesma experiência —, pode-se concluir que a poesia como manifestação oral possui um *valor narrativo*, que a diferencia profundamente da experiência moderna burguesa de leitura individual.

3.2. *Novos autores em rede — diálogos entre a experiência virtual e oral*

A literatura como manifestação oral no cenário atual deve ser entendida sob diversos contextos anteriores ao ritual oral propriamente dito. A produção literária passa atualmente por diferentes suportes: o livro e a escrita individual no espaço privado, a exposição virtual através da rede, a experiência oral coletiva. Trata-se de experiências que coexistem e se inter-relacionam.

Paula Sibilia inicia seu estudo sobre as novas formas da subjetividade contemporânea assinalando uma capa da revista norte-americana *Time*, que todos os anos escolhe a personalidade do ano para estampar em sua primeira página. Em 2006, o que aparecia na capa da revista era um espelho prateado que podia refletir a imagem de qualquer leitor comum que manipulasse a publicação. A personalidade escolhida pela *Time* naquele ano era “você, eu e todos nós”, as personalidades anônimas. Naquela edição, proclamava-se que era chegada “a hora dos amadores”, alavancada pelo aumento em larga escala do conteúdo criativo produzido e espalhado pela *web* daqueles que costumavam ser apenas leitores ou espectadores. A possibilidade trazida pela internet de que um número muito maior de pessoas pudesse divulgar suas próprias produções em rede é um convite constante a que cada um de nós revele seu talento e o

⁵ As palavras de Paul Valéry às quais se refere Benjamin e citadas no ensaio “O narrador” estão na obra *Autour de Corot*: “A observação artística pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos sobre os quais recai perdem seus nomes; sombra e claridade formam sistemas e problemas altamente específicos, que não dependem de nenhuma ciência nem aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda a sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para aprender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir” (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 2012, p.239).

reproduza na *web*, criando uma legião de novos autores, o que não significa, certamente, uma legião de novos autores extraordinários.

A pesquisadora nota que, à época em que foi escrito o trabalho (2008), começavam a se tornar comuns os *books*, fusão de *blog* e *book*, escritos por autores que tiveram os textos escritos em *blogs* pessoais e que foram “descobertos” pela mídia tradicional, passando a escrever livros impressos e colunas de jornais e revistas. Com a possibilidade de a qualquer momento criar um *blog*, novos escritores são convocados a divulgar sua literatura pela rede, conquistar leitores e, quem sabe, uma publicação nos meios convencionais. Essa literatura de amadores, conquanto seja difícil conceituar amadorismo na literatura — afinal, para ser um escritor não é necessária, a princípio, uma formação técnica —, é uma característica dos inúmeros saraus que se espalharam por diferentes regiões do Rio de Janeiro. Quem se apresenta nesses eventos e, muitas vezes, quem os organiza são poetas anônimos que nunca tiveram um livro publicado. Esse é o caso de Letícia Brito, poeta e organizadora do Pizzarau, sarau que acontece mensalmente na Lapa, e do Tagarela, *slam* de poesia realizado no largo de São Francisco. Em entrevista, quando indagada sobre as relações entre a literatura exercida na internet e o fenômeno dos saraus contemporâneos no Rio, respondeu:

É tudo literatura. Há espaço para tudo. As citações equivocadas nas mídias sociais são um problema. Ninguém verifica direito as fontes. Eu mesma já tive frase minha compartilhada como se fosse Clarice. Uma honra e um desrespeito, ao mesmo tempo, à memória e ao patrimônio intelectual dos autores. Entretanto, disseminou, o que é muito importante: estimula a busca de novos autores; faz a poesia estar presente nas vidas das pessoas. A poesia falada, especialmente, não tem limites. O Brasil ainda tem muitos analfabetos, e eles também precisam ter suas vozes ouvidas; também têm muitas histórias, afetos e raivas a serem contadas. E a poesia falada, além de não restringir, conquista e estimula.

Esse aspecto de democratização da literatura, com a difusão pela internet e pela poesia falada, também foi ressaltado na entrevista com Yassu Noguchi, organizadora do sarau Santa Poesia, no largo das Letras, em Santa Tereza:

As redes sociais fazem, de uma certa forma, a poesia circular, criando novos leitores, despertando novos autores e provocando novos interesses e sensações nas pessoas. A única preocupação por parte dos poetas é a questão dos direitos autorais. [...] Em relação ao acesso à poesia através das redes sociais, nem todos abrem um livro diariamente, mas a grande maioria acessa pelo menos uma rede social. E a poesia está lá, presente. Pode acontecer de alguém nunca ter lido um poema na página de um livro e ler pela primeira vez no *post* de uma rede social. A poesia, acredito, passou a ser mais visual, com essas imagens postadas nas redes sociais, e ganhou mais oralidade com saraus e vídeos compartilhados com poemas sendo falados.

Esse cenário contemporâneo em que se insere a literatura, ainda que com algumas ressalvas, é visto com entusiasmo pelas escritoras entrevistadas. No entanto, na visão de alguns autores, esse regime de visibilidade exacerbada a que tudo deve se submeter para ganhar importância pode também ser investigado criticamente. Paula Sibilia cita o filósofo alemão Peter Sloterdijk, que sublinha de que modo a exposição midiática contemporânea tem transformado o estatuto das manifestações artísticas:

A produção da arte gira em torno da exposição da arte, que por sua vez gira em torno da produção de exposições. [...] Hoje em dia os poderes criadores de obra investem a si mesmos nos aparatos que regem a visibilidade [...], o que tem usurpado o lugar da autorrevelação das obras; tem forçado nas obras o hábito da autopromoção (SLOTERDIJK *apud* SIBILIA, 2008, p.158).

Poder-se-ia questionar se esses novos eventos literários aqui analisados funcionam sobretudo como mais um espaço para a autopromoção de autores anônimos surgidos na internet e suas obras banais. Esse pode até ser um dos elementos formadores do fenômeno, mas a maneira como são configurados hoje — eventos quase todos gratuitos ou a um preço módico, que reúnem um número não muito extenso de pessoas em diferentes espaços públicos da cidade, da Zona Sul à Zona Norte — leva a crer que se trata de manifestações que se colocam à margem do mercado tradicional de cultura, tentando se esquivar dos “tentáculos do mercado”, como observou Paula Sibilia. Isso porque o regime da exacerbada visibilidade contemporânea não se resume apenas a estar visível, mas a transformar em mercadorias o que está visível, como explica a autora: “Tanto na internet quanto fora dela, hoje a capacidade de criação é sistematicamente capturada pelos tentáculos do mercado, que atacam como nunca essas forças vitais e, ao mesmo tempo, não cessam de transformá-las em mercadorias” (SIBILIA, 2008, p.10).

Cabe aqui lembrar, acerca dessa relação entre visibilidade e mercado, o presságio de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, obra que continua determinante para entender as relações de força na sociedade atual. Em sua tese, Debord afirma que o espetáculo, definido por ele como “relação social mediada por imagens”, é o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias (DEBORD, 1997, p.34). O aspecto de constante autopromoção inerente a essa produção contemporânea não é, portanto, somente destinado à visibilidade por si só, mas visível para servir, fundamentalmente, à dinâmica mercadológica.

Também em outros aspectos esses eventos não deixam de se identificar ao regime da visibilidade contemporâneo e a suas decorrentes subjetividades pós-

modernas, diferindo-se, nesse tocante, da dimensão artesanal de outras manifestações narrativas orais da Antiguidade. Sibilia, novamente dialogando com o ensaio “O narrador”, afirma que o narrador se identifica à figura do artesão, como aquele que *faz* alguma coisa; sua obra (os relatos narrados), decorrente de seu ofício, é o elemento principal da equação. Ao contrário, a partir da Modernidade, o autor-artista não se define necessariamente por aquilo que faz, mas como aquele que *é* alguém, sendo sua obra produto direto de sua personalidade-artística. Não obstante esse seja um regime fundamentalmente moderno, a pesquisadora defende que ele permanece até hoje, porém com uma notável perda de consistência daquela interioridade do *eu* e, conseqüentemente, do *eu-artista*, construída na intimidade, agora superexposta na superfície midiática. Nas duas entrevistas com as organizadoras de saraus no Rio de Janeiro, nota-se que, ao colocar em questão a literatura na internet, a preocupação com a integridade do autor permanece: “A única preocupação por parte dos poetas é a questão dos direitos autorais”, observou Yassu Noguchi. Letícia Brito, por sua vez, falou na “memória e no patrimônio intelectual dos autores”. Ainda que se identifiquem com outro tipo de tradição literária e coloquem em jogo questões importantes para o contexto contemporâneo — como a partilha comunitária da palavra —, a exibição do *eu-artista* não deixa de estar presente nessas manifestações. Talvez possamos pensá-las como mais um espaço de transição entre as experiências modernas e contemporâneas, conservando alguns elementos e transformando outros.

3.3. *Palavra falada e estéticas contemporâneas*

Ao discorrer sobre o atual regime das artes e sobre o conceito de Modernidade no segundo capítulo do livro *A partilha do sensível*, o filósofo Jacques Rancière afirma a multiplicidade e a hibridização de gêneros como o ponto de transição determinante para a constituição do estatuto contemporâneo das artes:

O que se chama pós-modernismo é propriamente o processo dessa reviravolta. Num primeiro tempo, o pós-modernismo trouxe à tona tudo aquilo que, na evolução recente das artes e de suas formas de pensabilidade, arruinava o edifício teórico do modernismo: as passagens e as misturas entre as artes que arruinavam a ortodoxia da separação das artes inspirada por Lessing. [...] O que se chama “crise da arte” é essencialmente a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes (RANCIÈRE, 2009, pp.38 e 41).

Como observou Rancière, a passagem da arte moderna à arte pós-moderna realiza-se como um processo de ruptura com o que a própria modernidade política trouxe para a modernidade da arte: uma ortodoxia estética que procurava fundar “um próprio da arte”, como o autor denominou, associando-o a uma teleologia da evolução e da ruptura histórica e desprezando os espaços híbridos e os diálogos entre gêneros e suportes. A pós-modernidade, ao contrário, teria deixado de lado o compromisso de romper constantemente com o passado como forma de inovação e constituição da vanguarda, para concentrar-se no que de novo poderia gerar o diálogo e a mistura entre as diferentes formas artísticas, integrando-as de forma a diluir suas antigas fronteiras. Alguns de maneira mais experimental e original e outros utilizando métodos mais convencionais, os saraus que acontecem atualmente no Rio de Janeiro buscam colocar em prática essa proposta contemporânea. Além da poesia falada, eles têm como proposta essencial trazer múltiplas manifestações artísticas para o mesmo evento. Posto que a literatura oralizada seja o ponto central e convergente, outras artes são chamadas à cena, como o cinema, a música, a dança e as artes visuais. Essa proposta de convergência artística talvez seja a característica que mais liga esses fenômenos a seu tempo. Leilah Accioly, organizadora do Sarau Elétrico, um dos eventos que tem uma proposta mais experimental e que realizará sua terceira edição até junho deste ano, em entrevista para esta pesquisa, ressaltou essa hibridização artística:

Foi sempre esta a minha vontade: unir artistas de diferentes áreas. O caminho hoje é a interdisciplinaridade. Não existem mais grandes diferenças entre as expressões artísticas; estão todas no mesmo diapasão. Os artistas também são cada vez mais múltiplos, não se contentam em ser uma coisa só. A internet fez surgir uma porção de *Renaissance men*, Leonardos Da Vinci do caótico século XXI; menos gênios e mais produções geniais. Tudo está muito disperso e fluido, fragmentado e múltiplo. Isso é bom e ruim. Prefiro ficar com o que é bom nisso. E o melhor é que, com as artes conversando mais, mais pessoas podem ser alcançadas, transformadas, tocadas. Então, essa articulação nasce da observação de demandas do próprio público. As pessoas tendem, hoje, a querer ir a eventos múltiplos também, que ofereçam mais de dois tipos de experiência. O público adora a multiplicidade e clama por ela.

Além da interdisciplinaridade, outro princípio bastante caro às artes contemporâneas presente nesses eventos é a inclusão da participação do espectador como um elemento constituinte da própria obra de arte ou da manifestação artística, numa tentativa de diminuir a distância entre a literatura e os leitores/ouvintes e de incorporar a arte à vida, como aparece nas falas das organizadoras entrevistadas nesta pesquisa. Esse espaço de comunicação entre espectador e obra de arte é explorado no livro *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*, do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, no qual o autor desenvolve o conceito de arte como jogo. Segundo ele,

arte e jogo se aproximam na medida em que colocam em cena um automovimento desprovido de uma finalidade última e uma racionalidade livre de objetivos. O princípio do jogo é um fazer comunicativo, que exige sempre “aquele que vai jogar junto”. Na arte, cada obra deixa para cada um que a assimila um espaço de jogo que o espectador é convidado a preencher. A tese de Gadamer é a de que esse é um processo latente em toda obra de arte, seja clássica, seja contemporânea. No entanto, o autor reconhece que se trata de um processo que se intensifica a partir da arte moderna: “Poder-se-ia, em qualquer forma de experimentação moderna em arte, reconhecer como um *motivo* a transformação da distância do observador no sentir-se atingido como companheiro de jogo” (GADAMER, 1985, p.41).

Embora ele defenda a tese segundo a qual o conceito de jogo é uma qualidade comum às obras de arte em geral, não se pode ignorar que uma mudança muito intensa ocorreu entre a experiência de ir a um museu e contemplar um quadro como *As meninas*, de Velásquez, e ir ao Tate Modern, em Londres, e se encontrar com a obra *Essas associações*, do artista contemporâneo Tino Sehgal. Nessa experiência, realizada em 2012, atores (amadores) alternavam caminhadas, corridas e abordagens aos visitantes do museu com histórias sobre amor, ritos de passagem, memórias de infância. Em obras como essa, a convocação do espectador para “jogar junto” não tem escapatória; a simples contemplação sem a entrada no movimento do jogo não é uma alternativa. Não se trata aqui de defender que a condição do espectador foi completamente revolucionada a partir da arte contemporânea e que ele teria passado da absoluta passividade para a conquista do poder de participação. Nenhum espectador é passivo. No entanto, não se pode ignorar que há uma transformação significativa de sua posição diante da obra de arte. Se antes ele era convidado a completar/criar os possíveis sentidos da obra num plano imaginário, em muitas experiências contemporâneas, como no exemplo da obra de Tino Sehgal, ele é convocado a ser parte da obra, de modo que não haja fronteira ou distância entre os dois polos.

Na experiência de ler um livro, o leitor é sempre convidado a completar a palavra poética oferecida pelo autor com suas próprias imagens e vivências. Contudo, ao inserir a literatura no jogo com outras artes, as associações imaginárias desse jogo ampliam-se e dialogam com as relações propostas por outras experiências. A oralidade, ponto central comum a esses eventos de multiplicidade artística, desempenha um papel determinante nesse processo. Como observou Paul Zumthor em seu artigo “Body and Performance”, ao contrário do texto escrito que produz uma espécie de comunicação

“extraespacial”, provocada pela distância de tempos e contextos de produção e recepção, a poesia expressa oralmente produz uma “ficção imediata”. Mesmo se ouvido muito tempo depois de criado, o texto ganha uma existência material imediata a partir do momento em que é dito e ouvido. Portanto, a comunicação estabelecida, tanto entre a literatura e o público quanto entre literatura/outras expressões artísticas/público, é de uma ordem muito distinta daquela estabelecida na literatura experimentada no espaço privado, uma vez que na primeira, associações e diálogos realizam-se na dimensão espaçotemporal imediata.

Essa posição particular do espectador contemporâneo é um movimento nos eventos aqui analisados na busca de que os participantes estejam sempre no jogo de criação, como conta em entrevista a poeta Yassu Noguchi:

Numa das edições, sorteamos algumas palavras para que todos escrevessem um poema com as palavras sorteadas, durante o evento. Uma moça me disse que nunca havia escrito nada antes e o poema dela era um dos mais criativos! Para mim, particularmente, é um dos motivos de gostar de produzir esse sarau: o que podemos somar, enquanto poesia, à vida das pessoas.

A experiência contada pela poeta, apesar de não ser propriamente nova, demonstra um esforço não só para diminuir a distância entre leitores/espectadores/ouvintes e artistas, mas também para compartilhar a capacidade de criação no ritual coletivo. Além desse movimento de intensa comunicação entre espectadores e obra, é possível pensar ainda mais uma associação profundamente contemporânea em relação à união entre palavra, corpo, presença e multiplicidade artística nesses eventos. Tais propostas têm relação com a arte da performance, que começou a ganhar expressão nos Estados Unidos dos anos 1960. O pesquisador Ricardo Barreto Biriba afirma que a importância do movimento da performance está principalmente em aproximar o corpo do artista, a obra e o público num só momento (BIRIBA *apud* SANTOS, 2008, p.4). Como defende a curadora e escritora Ana Paula Cohen, a performance é antes de tudo uma expressão cênica — “um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza *performance*; alguém pintando essa quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN *apud* SANTOS, 2008, p.3.). A presença do corpo, portanto, é essencialmente constituinte dessa manifestação. Seu caráter de acontecimento efêmero, que é pura ação e tempo, é outra qualidade que faz dela uma proposta singular em relação a outras artes, como afirma a pesquisadora Peggy Phelan: “A performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa qualidade que faz da performance o parente pobre das artes contemporâneas. A

performance estorva as maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários à circulação do capital” (PHELAN *apud* SANTOS, 2008, p.8.).

Essa capacidade imaterial que escapa à reprodução pela mercadoria, como vimos anteriormente, é uma das potencialidades da literatura como manifestação oral. Certamente, não se pode afirmar que, mesmo sem se incluir na categoria das artes reprodutivas, poesia oral ou performance se coloquem num universo absolutamente à parte do mercado, a salvo de qualquer captura pelo capital. No entanto, sobretudo quando se trata dos eventos poesia falada — já que a performance se insere nos circuitos tradicionais da arte (museus e galerias) —, posicionam-se à margem, como estratégias de resistência e criação de alternativas para experimentar a literatura para além da forma convencional oferecida pelo mercado editorial.

Uma observação interessante nesse sentido foi feita pelo pesquisador Richard Schnerner em seu artigo “O que é performance?” (2003). Entre as sete funções do gênero elencadas por ele, destaca-se “*fazer* ou estimular uma comunidade” (SCHNERNER *apud* SANTOS, 2008, p.3. grifo meu). “Fazer uma comunidade” remete à ideia de criação de mundos e do encontro material entre pessoas que estabelecem laços comunitários pela partilha da experiência, como naquela possibilidade da potência demiúrgica da palavra, de que falamos no segundo capítulo.

Apesar da forte relação com o corpo e a efemeridade do tempo, a performance também se presta a diálogos mais intensos com a tecnologia, experimentando o tempo e o corpo como telepresença. A professora e artista Maria Beatriz de Medeiros começou em 2008 uma pesquisa com o grupo Informáticos, na Universidade de Brasília, explorando as possibilidades entre corpo e tecnologia na performance. As performances em telepresença podem ter sua base central em espaços como galerias ou teatros, ou exclusivamente na internet. Elas acontecem em rede e são abertas a todo usuário, artista ou não. A proposta é que todo participante seja um “criador da obra”.

Esses espaços de interseção entre performance e tecnologia nos levam a considerar outro fenômeno da literatura associada à oralidade, mas dessa vez dialogando mais intensamente com a tecnologia e independente do acontecimento físico do encontro. Trata-se de movimentos de *spoken word* explorados pela linguagem do vídeo, ainda não muito expressivos no Brasil, apesar de experiências parecidas já virem acontecendo. Sobretudo nos Estados Unidos, há uma série de projetos e coletivos que buscam unir poesia falada e experiências com vídeo e áudio.

O *Poetry Observed*, projeto criado em 2011, reúne, por exemplo, cineastas e poetas para criar curtas baseados em poemas falados. O In Bb 2.0 se propõe a reunir num site colaborativo dezenas de vídeos de poesia falada e música, a serem vistos simultaneamente na mesma tela. O *Deep Undergroud – The harder site of poetry* engloba poemas em vídeo e áudio. O projeto *Moving Poems* é outro exemplo do gênero, destinando-se a investigar e experimentar as linguagens do *videopoetry* e *cine-poetry*, em processo colaborativo entre cineastas e poetas. O poeta canadense Tom Konyves escreveu um manifesto da *videopoetry*, disponível na internet, no qual declara:

Presente como um objeto multimídia de duração fixa, a principal função de um vídeo-poema é demonstrar o *processo do pensamento* e a *simultaneidade da experiência*, expressos em palavras — visuais e/ou em áudio — cujo significado é integrado, e não ilustrado por imagens ou trilhas sonoras⁶.

Em língua portuguesa, alguns escritores têm utilizado a palavra falada aliada ao vídeo. Em Portugal, por exemplo, Matilde Campilho e João Negreiros; no Brasil, Gabriel Pardal, Emerson Alcalde, Maria Rezende, entre outros. Esse tipo de linguagem vem ganhando incentivo no país. Há cinco anos, a Festa Literária Internacional de Pernambuco (Fliporto) vem produzindo o Prêmio de Poesia ao Vídeo. Nos saraus com uma proposta mais experimental, o diálogo com vídeos de poesia falada, aliados à presença, também ocorre, como é o caso do Sarau Elétrico, já citado, organizado por Leilah Accioly. Em 2011, uma experiência do gênero foi realizada no encontro Arte Fórum, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), onde aconteceu o Sarau de Avatares e Heterônimos, quando autores e atores declamaram poemas e contos, contracenando com seus *avatares* projetados em tela.

A palavra poética oral, pois, resiste no cenário contemporâneo, como vimos ao longo deste capítulo, com base naquilo que é capaz de recuperar de uma tradição anterior, ao mesmo tempo que permanece em constante diálogo e interseção com estéticas e suportes midiáticos de seu próprio tempo.

⁶ Tradução da autora: “Presented as a multimedia object of a fixed duration, the principal function of a videopoem is to demonstrate the *process of thought* and the *simultaneity of experience*, expressed in words — visible and/or audible — whose *meaning* is blended with, but not illustrated by, the images and the soundtrack.”

Disponível em: <http://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf?e=3522753/2656700>. Acessado em 21 de abril de 2014.

4. ORALIDADE E MOVIMENTOS LITERÁRIOS – INSPIRAÇÕES HISTÓRICAS

Este capítulo é destinado a explorar dois movimentos literários da modernidade que utilizaram a expressão da poesia falada em seus projetos artísticos: A Geração *Beat*, nos Estados Unidos dos anos 1950 e Nuvem Cigana, coletivo de poetas ligados à poesia marginal dos 1970, no Rio de Janeiro. São analisadas as potências da oralidade reafirmadas por esses movimentos, assim como as influências que eles legaram às experiências atuais.

4.1 *Literatura beat*

A expressão da literatura falada associou-se a alguns movimentos literários ao longo da história, relacionando-se intensamente com suas propostas artísticas e com os contextos culturais de sua época. Esse é o caso da geração *beat*, um movimento literário surgido nos Estados Unidos dos anos 1950 e que teve como representantes mais célebres os escritores Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Um dos marcos para o reconhecimento daquele novo tipo de poesia que estava sendo produzida por jovens poetas norte-americanos foi uma histórica leitura de poesia na Six Gallery, de San Francisco, em 1955, com a apresentação de “Howl” (Uivo), poema de Ginsberg, declamado, na ocasião, pelo próprio poeta. Essa foi a primeira, mas não a única apresentação. As leituras públicas de poesia em bares e cafés foram uma característica marcante desse movimento. No livro *Geração beat*, o poeta e ensaísta Claudio Willer destaca esse traço da proposta artística da geração:

[...] [os poetas da geração *beat*] não apenas ampliaram o público da poesia, mas a presença pública da poesia. Escreveram transcrevendo a fala; reciprocamente, falavam o que escreviam. Não por acaso a *beat* rompeu a barreira da exclusão literária em uma sessão de leitura de poesia, a récita da Six Gallery de 1955. Poesia sempre foi falada; bem antes, inclusive, de circular por escrito. Récitas existiam há muito, e outros poetas já haviam atraído multidões: Neruda apresentou-se no estádio do Pacaembu ao vir a São Paulo. Mas o alcance da recitação de poemas mudou a partir da *beat*, desde a subsequente proliferação de sessões em pequenos locais, cafés ou livrarias, algo que acontecia, mas não na mesma escala, até as grandes manifestações ao ar livre, no mundo todo. Houve reintegração da poesia à fala (WILLER, 2007, p.27).

O autor destaca de que modo a manifestação oral da poesia em leituras públicas atuava no sentido de romper a barreira da “exclusão literária”, tornando populares como nunca os poetas do movimento, que já naquela época eram fenômenos editoriais. Nota-

se que esse caráter democrático da poesia falada também foi um aspecto recorrente nas entrevistas com as organizadoras de saraus no Rio de Janeiro, funcionando como um agente motivador na realização desses eventos.

Willer observa que, na geração *beat*, a oralidade não era apenas uma forma de expressar os poemas escritos, mas um traço constituinte da linguagem e do estilo da poesia daquela geração. Ginsberg, ao refletir sobre sua poesia e prosa poética, se referiu à *ioga da palavra*, no sentido da fruição das palavras como ritmo e sonoridade. Já Kerouac afirmou que se tornou consciente do som da linguagem, guiando seu intelecto pelo som mais do que por associações do dicionário com significado dos sons.

Ginsberg e Kerouac se tornaram os poetas mais conhecidos dessa geração, mas outros nomes compunham o movimento e compartilhavam as ideias e as linguagens que guiavam a *beat*. Michel McClure, nascido no Kansas em 1932, foi um dos *beats* mais performáticos e envolvidos com a apresentação pública da poesia. Foi a convite dele que Ginsberg organizou a leitura na Six Gallery. Foram também McClure e o autor de “Howl” que efetuaram a ligação da *beat* com a contracultura, fazendo-se presente em diversas manifestações ao longo da década de 1960. Outro representante do grupo bastante envolvido com a poesia falada era Bob Kaufman, nascido em Nova Orleans, em 1928, e criador da revista *Beatitude*. Suas criações literárias eram denominadas *jazz-poetry*, compostas oralmente, com a característica improvisação comum a esse gênero musical. Sua mulher, a jornalista Eileen Kaufman, encarregava-se de anotar suas produções, mas uma parte dela acabou se perdendo, sem o devido registro.

A ligação da *beat* com a música, aliás, é outro ponto destacado por Willer em seu estudo. Segundo o autor, desde o romantismo, em nenhum outro movimento literário da Modernidade a ligação com a música foi tão íntima. Além de bibliografia, o movimento tem discografia, incluindo registros das apresentações de Ginsberg e de McClure, parcerias entre Bob Dylan e Ginsberg, e letras escritas por McClure para Janis Joplin. Além disso, ainda conta com uma iconografia. Como ressalta Willer, os *beats* não eram só fotografados, mas fotografavam-se, a ponto de Ginsberg publicar livros das fotos que produziu. Eram, portanto, receptivos a incorporar às produções poéticas outros tipos de arte, abrindo precedentes para a integração multidisciplinar na literatura que vemos hoje.

Antes da *performance art* ser incorporada à poesia falada pela arte contemporânea, os *beats* eram performáticos à sua maneira, espontâneos, anárquicos e provocadores. Um episódio que mostra bem a performance à moda *beat* aconteceu num

espetáculo organizado pelo escritor Lawrence Lipton em 1956, ocasião em que estavam presentes Ginsberg e Gregory Corso, outro representante dessa geração, além de um auditório lotado. Durante a leitura, um bêbado insistia em interromper a fala de Corso, e, repreendido por Ginsberg, perguntou-lhe: “O que vocês estão querendo provar com isso?” A resposta foi um grito: “Nudez!”, ao que o bêbado respondeu: “Mas o que vocês entendem por nudez?” Essa foi a deixa para que Allen Ginsberg avançasse e tirasse toda a roupa diante do público, desafiando seu interlocutor a fazer o mesmo.

Toda essa espontaneidade transgressora e performática dos *beats* certamente fazia parte de um projeto estético. Em 1944, Ginsberg, Kerouak, William S. Burroughs e Lucien Carr resolveram desenvolver o que chamaram de Nova Visão, baseada em teorias da vidência como resultado do projeto de desregramento dos sentidos em Rimbaud, no misticismo visionário de William Blake e de Yeats, especialmente no poema *A Vision*. Willer explica no que essa estética se diferencia de outras linguagens literárias:

Onde o escritor realista supõe a distinção entre dois mundos, o da realidade e aquele da literatura que, mimeticamente, a descreveria, e o escritor formalista não vê interesse em examinar relações entre o mundo autônomo dos signos e a vida, o escritor visionário confunde os dois planos. Os *beats* chegaram a ser acusados de iletrados. Na verdade são o exemplo de crença extrema na literatura, atribuindo-lhe valor mágico, como modelo de vida e fonte de acontecimentos (Ibid., p.52.).

Não parece mera coincidência que um movimento literário com essa espécie de projeto tão intenso no sentido de, simultaneamente, incorporar a vida à literatura e a literatura à vida tenha se utilizado da manifestação oral da palavra. Cabe lembrar aqui o estatuto mágico-religioso da palavra na Grécia Arcaica, referido previamente neste trabalho, com base no qual a palavra era incorporada à *physis* e constituía um plano do real. O movimento de conferir oralidade à literatura parece um esforço de incorporar a imaterialidade da palavra ao plano físico do corpo, da voz e do encontro coletivo. A propósito dessa releitura do estatuto mágico-religioso da palavra na Grécia, é interessante notar que muitos integrantes do movimento *beat*, como o próprio Ginsberg, eram adeptos de doutrinas religiosas pouco ortodoxas, como o gnosticismo, doutrina sincrética e dualista da Antiguidade tardia.

A geração de poetas *beat* representou um rompimento em termos de linguagem e nos próprios modelos de circulação e difusão da literatura. Como apontou Willer, ela se conectou intensamente com os movimentos de contracultura dos anos 1960 e serviu de

inspiração para outros movimentos literários, inclusive no Brasil, por meio da poesia marginal dos anos 1970, como veremos no item a seguir.

4.2 *Nuvem Cigana, poesia marginal e a inspiração da literatura falada no Rio de Janeiro*

A Nuvem Cigana foi um coletivo de poetas, reunindo Bernardo Vilhena, Chacal, Charles Peixoto, Guilherme Mandaro e Ronaldo Santos, e que atuou no Rio de Janeiro em meados dos anos 1970. A Nuvem começou com a ideia de se tornar uma empresa multimídia — um seguimento editorial, outro de produção de eventos e outro de cenografia. Com selo Nuvem Cigana foram publicados alguns livros independentes de poesia — populares à época com os livros de mimeógrafo, vendidos em teatros e cinemas — e a revista *Almanaque*. Foi esse coletivo de escritores que lançou as Artimanhas, eventos de poesia falada, música, teatro e carnaval. Segundo o escritor e editor Sergio Cohn, organizador do livro *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*, a Nuvem Cigana foi um dos raros coletivos que alteraram toda a cultura de seu tempo, deixando marcas até nos dias atuais:

A Nuvem Cigana, através de suas Artimanhas, realizou de maneira sistemática, pela primeira vez no Brasil, a poesia moderna falada. Embora exista uma tradição de poesia oral popular (o repente, por exemplo), todo o nosso modernismo foi calcado na palavra escrita, por mais que incorpore uma linguagem coloquial. Nas Artimanhas, a poesia pode finalmente se libertar da solidão do papel para se tornar uma manifestação coletiva. Para usar a feliz expressão de Chacal, o Brasil descobriu “a palavra propriamente dita” (COHN, 2007, p.6.).

A primeira Artimanha aconteceu na livraria Muro, em Ipanema. O evento foi realizado a convite do produtor cultural Luís Augusto Diogo, que sugeriu que a Nuvem organizasse uma feira inspirada nas feiras de literatura de cordel nordestinas, reunindo os escritores que estavam publicando livros de mimeógrafo. A proposta do coletivo foi fazer três dias de exposição de livros, performances e todo tipo de manifestação artística. Segundo o empresário Rui Campos, na época dono da livraria Muro, “um *happening* antes que a cultura dos *happenings* se difundisse no Brasil” (Ibid., p.84). No entanto, a primeira leitura de poesia da noite não estava programada, foi um improviso. No livro de Cohn acima referido, o escritor Bernardo Vilhena conta que estava sendo exibida uma projeção de *slides* de Carlos Vergara sobre o bloco carnavalesco Cacique

de Ramos quando ele começou a cantar um samba e todo mundo o acompanhou. Foi o momento em que Chacal decidiu entrar em cena e ler seu poema “Papo de índio”, ao que se seguiram os outros poetas, declamando poemas autorais — “e de repente a gente percebeu, na prática, que a poesia podia ser lida em voz alta”, conta Vilhena (Ibid, 2007, p. 85).

Depois desse evento realizado, uma série de outras Artimanhas se seguiram, em diferentes espaços da cidade, como o Parque Lage e o Museu de Arte Moderna (MAM). Bernardo Vilhena conta que a ideia da Artimanha no MAM foi muito bem recebida pelos artistas plásticos, que logo entenderam a proposta do grupo, conectando-a aos movimentos de *body art* e performance. O poeta Charles relata que aquele evento no MAM teve um clima tenso, por ser a primeira Artimanha em um espaço oficial, em tempos de ditadura. Mas o grupo logo encontrou uma forma de driblar a censura: começou a fazer tudo gratuitamente e, assim, pôde dispensar os documentos referentes às cobranças de ingressos, que só eram liberados após o espetáculo passar pela censura prévia. Naquele dia, a Artimanha terminou com a saída de um bloco de carnaval, puxado pelos poetas.

O caráter de criação coletiva e agregador de diversas manifestações artísticas e populares, até o carnaval, presente nos eventos da Nuvem Cigana, é destacado pelo escritor Ronaldo Santos:

O que acho mais importante é que aquela Artimanha, como todas as outras, foi uma criação coletiva de todo o pessoal da Nuvem Cigana. Os poetas eram apenas uma parte, e não a artimanha em si. Assim como era um evento poético, e não de poesia. Porque tinha muito mais coisa envolvida, música, teatro, artes plásticas (Ibid., p.90).

Tanto esse movimento de multiplicidade artística em torno da literatura quanto o exercício oral da poesia não se encerraram em si mesmos, mas foram absorvidos pela própria poesia escrita. Segundo Sergio Cohn, as escolhas desses poetas, que fizeram parte da célebre geração da “poesia marginal”, foram radicalizadas com o aparecimento da Nuvem Cigana. Suas produções sofreram claras alterações após 1975, quando começaram a ser realizadas as Artimanhas: os poemas curtos e ágeis característicos da poesia marginal, aproximando-se do estilo de Oswald de Andrade, deram lugar a poemas mais longos e ritmados, que buscavam uma comunicação imediata. De acordo com o autor, foi uma transformação estrutural na linguagem poética da época, que fez escola e pode ser percebida em produções dos tempos atuais.

Conforme observamos no movimento da poesia *beat*, os poetas dessa geração que se envolveram intensamente no exercício da poesia oral tinham o impulso de realizar a incorporação da literatura à vida, como conta Chacal: “[...] em todos nós há uma tentativa de misturar poesia e vida, e a gente vivia intensamente aquela poesia” (Ibid, p.100). O mesmo poeta relata que havia um grupo de escritores em São Paulo fazendo poesia no estilo *beat*, entre eles Roberto Piva, que convidou a Nuvem Cigana para realizar uma Artimanha na capital paulista, na ocasião comemorativa da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal da cidade. Apesar dessa incursão em São Paulo, o projeto Nuvem Cigana acabou se mostrando essencialmente carioca. Cohn afirma que, quando perguntado sobre a diferença entre a poesia paulista e a carioca hoje, responde: a Nuvem Cigana. Segundo o autor, enquanto a poesia de São Paulo, mais ligada ao movimento concreto, enveredou pelo caminho da elipse e da fragmentação, aproximando-se das artes plásticas e da música erudita, a poesia carioca se conectou com a prosa, o teatro e a música popular, revelando uma estrutura mais narrativa e rítmica.

5. CONCLUSÃO

Investigar as linhas de interseção entre literatura e oralidade, tomando por base as experiências contemporâneas dos saraus no Rio de Janeiro, foi o objetivo proposto por este trabalho. A reflexão acerca da poesia falada como potência, as articulações com a cultura contemporânea e os significados que a literatura realizada fora do ritual de leitura individual pode engendrar foram os eixos que guiaram esta trajetória. O que esta experiência pode conservar de tradições anteriores da palavra falada? Que releituras ela propõe e que transformações pode operar no cenário cultural e social atual?

Como vimos, a manifestação oral da poesia não é um fato novo. Ao lançarmos mão de uma perspectiva historicizante, trouxemos à memória dois momentos na história — certamente não os únicos —, no início e ao final deste trabalho, nos quais essa articulação foi realizada, de maneiras bem diferentes: a poesia falada na Grécia Arcaica e Clássica e os movimentos literários modernos entre os anos 1950 e 1970, com a geração *beat* nos Estados Unidos e a poesia marginal do movimento Nuvem Cigana, no Rio de Janeiro dos anos 1970.

A escolha pelo recuo histórico até a civilização grega antiga não foi gratuita. Além de sua importância para a formação de valores da sociedade ocidental que permanecem até hoje, trata-se de um período em que a oralidade foi experimentada não como uma possível manifestação para uma literatura — como é o caso dos movimentos literários modernos —, mas como a própria condição de manifestação de todas as tradições daquela civilização. Por isso, a análise foi realizada no sentido de apostar na palavra oral como potência, não só nas manifestações poéticas, mas também no processo de configuração democrática, observada a politização das assembleias guerreiras realizadas na transição entre período Arcaico e Clássico.

De uma época à outra, vimos que o estatuto da manifestação pública da palavra, e consequentemente da palavra poética, se transformou radicalmente: da potência mágico-religiosa, em que a palavra era parte da *physis* e de um plano do real, à secularização e configuração de uma potência política e comunitária da palavra no espaço público, além do consequente processo de separação entre o plano do discurso — desqualificado pelo potencial de sedução e engano da sofística — e o plano do real/verdade, operada pela filosofia metafísica, que exigia a partir de então uma adequação entre *dizer* e *ser*. Em ambos os momentos, concluímos que a potência da palavra em sua dimensão oral foi fundamental tanto na construção de uma palavra

mágico-religiosa constituinte da *physis* quanto na construção de uma palavra de sentido comunitário e político partilhada no espaço público.

Ao tematizar uma possível atualização dessas potências no contexto contemporâneo, tomando por base o fenômeno dos saraus no Rio de Janeiro nos últimos anos, foi possível perceber que, num contexto social — pelo menos até os protestos de junho de 2013 — de apatia política no espaço público, a manifestação coletiva e oral da literatura, em contraposição ao ritual da leitura individual, favorece o engendramento de um sentido comunitário de partilha da palavra, reunindo os elementos corpo, presença e encontro, muito caros no atual contexto de privatização dos espaços de comunicação em rede e de inchaço da esfera privada, transformando radicalmente o sentido do que seriam questões de interesse público.

Como analisado no terceiro capítulo deste trabalho, em diálogo com a pesquisa da professora Paula Sibilia, a popularização dos romances e do processo de leitura individual silenciosa nos novos espaços privados da família burguesa foi essencialmente constituinte das noções de individualidade, intimidade e privacidade, fundamentais ao conceito de Modernidade e compatíveis com o capitalismo ascendente. A reconfiguração, portanto, de rituais de leitura coletiva e oral no contexto contemporâneo é significativa para estimar quais são os novos possíveis agenciamentos entre a literatura e o espaço público no nosso tempo. O fato de se tratar de eventos que se colocam à margem do mercado tradicional de cultura — quase todos gratuitos ou a um preço módico, não sendo peças reproduzíveis em massa — indica a afirmação de uma lógica de funcionamento na contramão da literatura como reprodução editorial para o consumo ou mesmo como reprodução virtual na rede, também passível de ser capturada pelas forças mercadológicas.

A literatura como manifestação oral guarda um potencial de articulação política. Literatura e política, mesmo quando falamos da literatura no tradicional suporte impresso, sempre tiveram seus pontos de interseção ao longo da história, e muitas vezes causas políticas foram incorporadas a projetos literários, como no caso dos movimentos de vanguarda. Entretanto, uma literatura que recupere o espaço público como lugar de encontro em torno da partilha da palavra talvez se trate de um projeto político mais amplo, não necessariamente vinculado a uma linha político-partidária, como aconteceu com algumas vanguardas artísticas, mas no sentido original (grego) da palavra: *colocar à disposição do comum*.

Não parece coincidência que os movimentos literários modernos que utilizaram a expressão da poesia falada, analisados no capítulo anterior, tenham colocado em jogo questões políticas não como parte de seu projeto estético, mas como uma relação intensa com os temas políticos de seu tempo. A literatura *beat* teve forte ligação com os movimentos de contracultura dos anos 1960 que começaram a surgir nos Estados Unidos, e muitos de seus membros participaram das passeatas que tomaram o país naquela época. Já a Nuvem Cigana desenvolveu suas Artimanhas no momento em que o Brasil vivia uma ditadura militar e fazia suas provocações ao sistema produzindo eventos de caráter completamente anárquico, em espaços oficiais do país controlado pelos militares, como o MAM-RJ e o Teatro Municipal de São Paulo, onde um poeta urinou em pleno palco durante uma performance de poesia falada, desafiando aquela estrutura tão solene e convencional.

É importante notar, todavia, que o fenômeno dos saraus e dos eventos de poesia falada no Rio de Janeiro contemporâneo não constitui um *movimento literário*. Como afirmou Claudio Willer em seu livro *Geração beat*, “movimentos literários têm plataforma. Propõem ou defendem uma poética. De modo mais ou menos explícito, expressam uma visão de mundo. Partilham uma ideologia” (Op. cit., p.19). O tipo de expressão cultural de que tratamos aqui, no Rio de Janeiro, diz respeito a um conjunto de eventos diferentes que não estão ligados a grupos de poetas específicos que teriam propostas ideológicas ou poéticas únicas. São acontecimentos muito diversos, instalados da comunidade de Manguinhos a uma livraria no Leblon, que não respondem a uma estética exclusiva, ativando, em comum, a poesia em sua dimensão oral.

Ao mesmo tempo que reconfiguraram a potência de partilha comunitária da palavra, os movimentos literários mencionados — *beat* e Nuvem Cigana — buscaram, ao oralizar a poesia e no âmbito de seus próprios projetos estéticos, incorporar a palavra ao plano físico do corpo do poeta e ao corpo coletivo reunido naqueles encontros, aproximando-se daquela noção de palavra pertencente à *physis* e ao plano do real, inerente ao regime mágico-religioso em funcionamento na Grécia Arcaica. Não se trata aqui, de modo algum, de afirmar que foi recuperada uma ordem religiosa na palavra poética, mas de enfatizar que a poesia como manifestação oral coletiva coloca em jogo uma potência de junção do plano “incorpóreo” da palavra ao plano físico do corpo individual (do poeta) e coletivo (dos ouvintes/poetas), ao mesmo tempo que busca uma potência democrática da palavra realizada na partilha comunitária, relações que se

tornaram contraditórias a partir do processo de secularização observado na civilização grega.

Na mesma medida em que atualiza tradições e noções passadas, a literatura articulada à oralidade no momento atual é um fenômeno intrinsecamente ligado à sua condição contemporânea. Sua face interdisciplinar, agregando múltiplas manifestações artísticas em torno da literatura, além dos diálogos com a tecnologia e artes de performance, como vimos no terceiro capítulo, faz do fenômeno um legítimo representante da arte de seu tempo, que busca cada vez mais uma hibridização dos gêneros.

Esta pesquisa foi uma breve formulação de propostas e de sentidos possíveis para um fenômeno ainda recente no contexto do Rio de Janeiro atual, a ser observado nos próximos anos, a fim de se poder concluir sobre sua força de permanência no cenário cultural e sobre que outras articulações poderá engendrar no âmbito social e político. Só um olhar em perspectiva, futuramente, poderá concluir o quanto a produção poética deste tempo foi influenciada por essas manifestações. Terá a literatura produzida pelos novos poetas de hoje incorporado em sua estrutura formal a oralidade presente nesses eventos? Eis um caminho em aberto para novas pesquisas que poderão surgir, no entrelaçamento entre os campos da literatura, da comunicação e da cultura.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AULETE, Caldas. *Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa*. São Paulo: Lexicon, 2012.
- BÉJAR, Helena. El ámbito íntimo: privacidad, individualismo y modernidade. In: SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BIRIBA, Ricardo Barreto. Nordestinados: uma performance armorial. In: SANTOS, José Mario Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo, *Revista Ohun*, ano 4, n.4, páginas 1-32, dez. 2008.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Bertolt Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p.167.
- CASSIN, Barbara. Ensaios sofisticados. In: FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009, p.16.
- CHACAL. Uma palavra. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *26 poetas de hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p.223.
- COHEN, Ana Paula. Panorama da Arte Brasileira 2001. In: SANTOS, José Mario Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo, *Revista Ohun*, ano 4, n.4, páginas 1-32, dez. 2008.
- COHN, Sergio. *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997, p.34.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p.41.
- PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução 2001. In: SANTOS, José Mario Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo, *Revista Ohun*, ano 4, n.4, páginas 1-32, dez. 2008.

- PLATÃO. *Íon*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007, p. 32.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RIESMAN, David. A multidão solitária. In: SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.65.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SLOTERDIJK, Peter. El arte se repliega en si mismo. In: SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p.158.
- VALÉRY, Paul. Autour de Corot. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.239.
- WILLER, Claudio. *Geração beat*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. Body and Performance. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (Orgs.). *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.