

Renata Azevedo  
Requião  
Professora do  
Programa de  
Pós-Graduação  
em Artes Visuais  
na Universidade  
Federal de  
Pelotas, Doutora  
em Literatura  
Comparada  
pela UFRGS.  
ar.renata@  
gmail.com

## Na literatura (como na arte), a experiência do viver com: algumas passagens

*In literature (as in arts), the experience of  
living together: some passages*

**Resumo:** Na contemporaneidade há uma potência cognitiva a ser ativada pela presença e pela convivência cotidiana com a Literatura, considerada aqui uma das Artes Visuais. Tal potência, vital e libertadora, é também civilizadora. Hoje habitamos um densificado espaço urbano, redobrado em textos e *visualidades* – de imagens, de escritas. A possibilidade de vivermos juntos num mesmo *território* (e já livres de certas *configurações* externas) depende fundamentalmente de nossa capacidade de *produção de sentidos*.

**Palavras-chave:** Literatura e Arte; viver com; estesia e experiência estética; território.

**Abstract:** *In contemporary times there is a cognitive power to be activated by the presence and daily contact with Literature, here considered one of the Visual Arts. Such vital and liberating power is also civilizing. We live today in a dense urban space made even denser by texts and visualities that are both imagetic and written. The possibility of living together in the same territory (and to some degree free of certain external configurations) depends crucially on our ability to produce meanings.*

**Key-words:** *Literature and Arts; living together; aesthesia and aesthetic experience; territory.*

Quando lemos os grandes escritores e, com eles, nos entregamos à experiência transportadora que nos é permitida pela grande arte literária, quando abandonamos nossas próprias circunstâncias e somos, assim como que abduzidos pelo fluxo do texto literário, incorporados ao

universo ali criado, então é quando passamos pela experiência de *viver com* o autor do texto. *Vivemos com* os autores que nos levam a passear pelos caminhos de seus mundos imaginados. Quando, guiados por uma hipnótica voz da narrativa ou pelo ritmo encantatório da dicção poética, somos por eles *levados*. Simplesmente isso: somos levados a cumprir, como leitores, um percurso que nunca antes percorrêramos.

Em outras palavras, é aproximadamente isso o que nos diz o grande pensador Roland Barthes, por entre seus livros/cursos. Nesta nossa época de tantas linguagens, códigos, quase signos, coisas preñes de signos, cenas e situações a nos exigirem, pelo inusitado, rápidas formulações discursivas – época, portanto, que impõe a nós leitores a tarefa de *produtores de sentidos* –, Roland Barthes nos ensina a *pensar com a arte*. E não somente com a Arte de nosso tempo. E, é importante dizer ainda, não apenas com a arte da palavra, que é, predominantemente, a Literatura. Além disso, ampliando ainda mais o campo, nós leitores de hoje (assim nos ensina Barthes) não produzimos sentidos apenas com/sobre os *objetos* da Arte, mas também, com os objetos (quer sejam objetos, fatos, ou mesmo sistemas) criados pela Cultura. Fazemos isso mesmo que não estejamos conscientes disso, mesmo quando a nós isso se parece apenas com o *agir natural*. Particularmente, em seu livro *Mitologias*<sup>[1]</sup>, Barthes faz reflexões a partir dos mais variados temas retirados do cotidiano da vida francesa, nos anos cinqüenta. Temas advindos de eventos possíveis, então, em qualquer cidade de porte médio. Se o livro tem no *mito* sua noção central, o mito como uma *forma-pensamento*, certo modelo cognitivo (associado à atualização do *pensamento mítico*), o que importa aqui é a compreensão por ele enunciada: o “mito é uma linguagem”. E, assim, com o cotidiano organizado como linguagem, nos *seria dado lê-lo*. Já que mesmo os “fatos cotidianos aparentemente mais afastados da literatura (um prato de cozinha, uma exposição de

[1] Cabe aqui destacar o quase homônimo livro de Levi-Strauss *Mitológicas*, tese publicada no Brasil em quatro volumes, na qual o antropólogo resenha o pensamento mítico das sociedades indígenas, através da descrição alentada de seus comportamentos e atitudes frente a seu mundo. Dessas descrições das “cenas” emergem os tantos *mitologemas*, unidades narrativas que, enquadradas como pequenas cenas, se nos oferecem num caleidoscópio de produções de sentidos.

[2] O *objeto de escritura* seria o objeto estético considerado, como objeto produzido que é, a partir da inscrição de um homem no mundo: o artista o produz e assim, com sua *obração*, vai demarcando o mundo, seu território no mundo.

[3] Lemos tal síntese em Ricardo Piglia, no livro *O último leitor*. Livro maduro, sobre sua experiência de pensador e de escritor com a leitura. Piglia, ao se perguntar “o que é um leitor?”, volta ao *Aleph* de Borges – o “objeto mágico do míope”, ponto de luz em torno do qual tudo “se desorganiza e se organiza, conforme a posição do corpo” do leitor – na tentativa de dar conta dessa distância móvel, não fixa, implicada pela leitura (cujo eixo de articulação tem em uma das pontas a figura articuladora dos sentidos: o leitor).

[4] Tal atitude frente à prática de leitura é co-dependente do advento do jornal nas cidades grandes, e a própria constituição do romance como gênero “egoísta”, no século XIX, afora outros aspectos que podem ser saborosamente

plásticos)” (BARTHES, 1989, p.7) contêm em si potências *narrativas*. E dissimulações. Haveria possibilidade de produzirmos sentidos mesmo frente aos fatos mais comezinhos, como se pode perceber pelos exemplos do próprio autor. Encontraríamos *narrativas* na indústria de plásticos, nas prateleiras de um supermercado, na moda (com seu glamour e seu uso cotidiano), em nossa própria cozinha; além de naturalmente as encontrarmos (e não apenas *narrativas* mas também *poéticas!*) nos livros de uma biblioteca, num bom filme, num cartaz adesivado num muro da cidade, ou numa história em quadrinhos (HQ). Teríamos assim a possibilidade de, frente aos fatos, produzirmos sentidos. Capacidade importante, já que os discursos proeminentes e naturalizados (o tecido inconsútil, quase invisível, do Discurso Oficial) dariam conta tão somente, e hegemonicamente, da peremptória discursividade histórica e institucional. Ou seja, acionados como leitores, não mais acataríamos como *naturais* as construções *culturais*. Isso é muito relevante, embora não me pareça ser exatamente política a grande questão de Roland Barthes (para mim, seu *horizon d'attente* parece se dirigir a visadas mais íntimas, da ordem do privado). Seríamos capazes de, assim motivados, ler a tudo o que nos tocasse, não importando se produzido como *objeto de escritura*<sup>[2]</sup>.

[...]

Sabemos que o impacto de uma obra de arte sobre uma *pessoa* é imprevisível, e, em termos de experiência subjetiva, não se pode sequer antecipá-lo: é da natureza do impacto estético acontecer apenas no instante em que se instaura. Instante que, repetidas vezes acontecido, parecerá sempre inédito. Impacto imprevisível, instante de potência alquímica: a experiência com a arte, o encontro com a arte é insubstituível e incomensurável, ainda que dependa de *certas medidas*. Considerando especificamente a arte da literatura, é Borges quem nos diz que sua leitura (sua pró-ativa recepção) é também

uma arte, *arte da distância e da escala*<sup>[3]</sup>. Leitores polivalentes, lemos sozinhos (e de certa forma isolados) a distância (para lermos precisamos estar distantes; quando lemos nos apercebemos dessa distância). Pois a leitura, desde a modernidade, é atividade do *homem só*. Sabemos o quanto, no mundo ocidental, por conta de adventos tecnológicos e de sua destinação, a leitura vem se constituindo numa atividade solitária<sup>[4]</sup>, a exigir certo mutismo, além de certa imobilidade de nosso corpo, como se tal atividade – a leitura – se processasse apenas em nossa mente (em nosso cérebro, se buscarmos discurso mais neuro-fisiológico), e a ele fosse limitada. Dada a distância, há um nome, no campo das ciências da saúde, particularmente da fisiologia humana, para a medida que leva em consideração as percepções e as sensações das partes de nosso corpo, quando em contato com o resto do mundo a nos envolver: *propriocepção*<sup>[5]</sup>.

No Ocidente europeizado, sob o regime das tecnologias e da globalização capitalista, ao longo das últimas décadas, quando se vem elaborando paulatinamente certo apagamento de fronteiras, a *produção de sentidos* (uma das decorrências imediatas da atividade da Leitura, aqui enfatizada a Leitura Literária) se oferece ao Artista/escritor, se nos aproximamos desse homem em particular, como um campo de horizontes irrestritos à sua produtividade. Entretanto, cabe destacar: a produção de sentidos é tarefa que, hoje, garante protagonismo ao leitor. Ler como escrever, a *leitura como uma escritura*, é síntese dos ensinamentos de Roland Barthes. A passividade do leitor substituída por procedimento agora criativo, autônomo, capaz de dar ao leitor o vigor da criação. Essa é a questão que destaco.

[...]

Pois falo da experiência íntima com a Arte, com qualquer forma de Arte. Falo da potência de *esthesiamento* que somente a experiência pessoal e intransferível guarda. *Experiência estética* que tem

lidos num livro de entrevistas a Roger Chartier, historiador especialista na história do livro e da leitura, por Jean Lebrun. Livro ágil, denso e leve, intitulado *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. A aproximação de questões da leitura aos conceitos de “propriocepção” e de “proxemia”, realizada a seguir, leva em consideração as discussões desse autor, quando pensa o leitor frente ao “livro”. Vale lembrar aqui as imagens de Roland Barthes leitor, em seu *Roland Barthes por Roland Barthes*.

[5] Algumas vezes também denominada cinestesia, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de

cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas. Resulta da interação das fibras musculares que trabalham para manter o corpo na sua base de sustentação, de informações táteis e do sistema vestibular, localizado no ouvido interno. É o que lemos em verbetes de alguns dicionários especializados.

[6] Conforme se pode ler em seu livro *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Substituiríamos assim a *propriocepção* pela *proxemia*, a primeira implicando grau de consciência anterior ao da segunda. Quanto mais íntimos de nós mesmos, mais perceberíamos

como exigência apenas a convivência: nada se interpõe entre a pessoa – aquele que, frente ao novo da obra, se *estesiara* – e o próprio corpo da obra, em sua unidade e em seu enigma. Falo de experiências físicas. E privadas. Nas práticas de leitura, no embate individual com o texto literário, consideradas a distância e a escala, *proxemia* talvez fosse o termo mais adequado na experiência estética. Neologismo, palavra-conceito, resgatada por Roland Barthes do livro *La dimension cachée* (1966), de Edward Twitchell Hall<sup>[6]</sup>.

Sabemos: não há medida para avaliarmos (me repito) o quanto as histórias contadas por uma avó a seu pequeno neto ressoarão nele ao longo da vida, ajudando-o a enunciar os mais diferentes discursos; nem de que forma o cheiro das tintas experimentadas na escolinha de arte, acionados anos mais tarde por cheiros levemente químicos, da vida adulta, farão com que aquela menininha se lembre de si mesma tentando virar Monet, enquanto observava a plumagem dos patos e o sutil movimento dos aguapés<sup>[7]</sup> em flor, num pequeno lago próximo à escola que, no meio de uma praça, tinha suas paredes envidraçadas – permitindo às crianças permanente contato com o mundo. Não há medida porque cada uma dessas experiências cria a sua própria mensurabilidade. A isso corresponde dizer ser a experiência com a arte um instante cuja potência é alquímica (por ser insubstituível e por ser inmensurável). Embora efetivamente seja potência física, capaz de atingir a memória de nosso corpo físico. E por isso, peculiar, com lógica “unicista” (para usarmos outro termo referente à saúde de nosso corpo); e dependente de *certas medidas* de equilíbrio exclusivas e excludentes.

Os casos acima são formas de envolvimento com a arte, especificamente com a literatura e com a pintura. São relatos reais de aproximações *tempranas* e familiares ao *pensamento artístico*, literário e pictórico, aos *modos do poético* – aproximações implicadas pela simplicidade, sem mediação, da *experiência cotidiana com o poético*.

A avó conta ao neto histórias de Monteiro Lobato<sup>[8]</sup>, entoa cada frase apresentando ao menino as aventuras do *Sítio do Picapau Amarelo*; o menino enquanto ouve vive no Sítio, vive como Pedrinho, conhece em detalhes os recantos do Sítio, as manobras de Rabicó e as sapequices de Emília. Quando termina a história, ele volta ampliado para o mundo. Leva com ele todas as histórias dentro da história; aprende a *pensar literariamente*, a *viver com* Monteiro Lobato. O menino, já adulto, leva com ele em sua vida *certo modo de expressar*, próprio e único, de Monteiro Lobato. Multiplica-se como homem, pois carrega em si outros homens. Era a isso que me referia quando sugeria certo ressoar, na vida adulta, de histórias ouvidas na infância.

A menina está geograficamente distante dos quadros de Monet, e nunca passou pela espetacular experiência visual: ver o quadro e não a reprodução do quadro. Experiência que permitiria a ela ver a espessura da tinta na intensidade das pinceladas, o movimento do pincel revelando cada gesto do pintor, a sobreposição e a raspagem das tintas; ver, afinal, as manchas e não as ninféias. Ver a imensidão das ninféias no lago do jardim de Monet. Mesmo assim, vendo apenas a reprodução da obra, essa menina terá a chance de olhar para o mundo, em muitos dos vários momentos de sua vida, como Monet olhara para seu jardim. Era a isso a que me referia quando sugeria certa memória olfativa, passível de ser acionada na vida adulta, quando alguns traços do cheiro de tinta impregnados na infância fossem reavivados pelos novos cheiros. Estivesse a menina-já-mulher onde estivesse, o cheiro a levaria da tinta à imagem das ninféias instantaneamente (decerto porque lincados pelos humores de nosso corpo, o novo cheiro, o cheiro da tinta, a visão dos aguapés, a imagem das ninféias,) – como na cena em que Proust nos ensina, literariamente, quanto é sinestésica nossa memória<sup>[9]</sup>.

as relações entre as coisas; teríamos um mapa mental de nosso território privado; encontraríamos sentidos em todo nosso mundo...

[7] A referência artística aqui são as ninféias de Monet, e um livro infantil intitulado *no Linéia no jardim de Monet*. Aguapé é o nome vulgar da planta, originária da América do Sul, abundante em flores, frutos e sementes, cujo gênero botânico é a *Eichhornia*. São plantas aquáticas flutuantes e rizomatosas, com preferência por rios de fluxo lento ou lagoas de água doce, muito frequentes em cidades de cota baixa, como Pelotas, cidade onde vivemos. Com boa vontade, lembram as ninféias.

[8] Deixemos de lado aqui as recentes querelas sobre algumas passagens da produção desse

autor, referência maior na literatura infantil e juvenil brasileira.

[9] A referência clara é ao livro *No caminho de Swann*, do alentado romance *Em busca do tempo perdido*, numa das passagens mais glosadas da literatura francesa, na qual o narrador-protagonista, ao mordiscar um biscoitinho embebido em chá, enquanto ouve alguns ruídos familiares, volta a sua infância, acionado por uma sucessão de sensações.

[10] Questões sempre prementes, às quais devemos estar atentos e desconfiados; e às quais devemos resistir – para justamente podermos garantir as possibilidades de experiência com o *Outro*.

[11] Aproximo-me aqui de reflexões feitas pelo crítico Antonio Candido,

[...]

Se nos deslocamos minimamente para uma reflexão em torno do mercado, e considerando aqui também certo *pensamento economicista*, talvez possamos aceitar que a *produção da arte* (ainda que retirada da discussão sobre o *mercado da arte* e sobre o *sistema da arte*<sup>[10]</sup>), que a produção de arte seja um aspecto da *infra-estrutura*<sup>[11]</sup> de uma sociedade. Mais ainda se aceitarmos, e aceitamos, que os artistas, os *produtores da arte*, são as antenas do mundo, como há tantos anos diz Ezra Pound. Que eles captam do ar *partículas de sentido* às quais, nós homens comuns, não percebemos. Pois ser artista é estar disponível à sensibilidade da percepção. Requer treinamento, requer aprendizagens. É assim se, na construção das cidades, a produção da Arte fosse incluída como elemento de *infra-estrutura* urbana, a ser então oferecida como base da experiência cotidiana aos homens comuns, engrandeceríamos com as possibilidades de encontro com o *Outro*. Conviveríamos, cidadãos de um mesmo lugar repleto de *outros*, cosmopolitas mesmo que nas pequenas cidades. Pois já sabemos: há sempre *outro* carreado na experiência com o objeto estético. Através da arte, *viver com é viver com o Outro*. Ainda que não seja, exclusivamente o campo da arte aquele prene de força da imaginação, da criação, força de *invenção* para a compreensão das coisas do mundo. Tal potência cognitiva não é apenas plataforma e norte do *pensamento artístico* (esse a ser aproximado de nosso cotidiano). A física teórica Lisa Randall, numa entrevista, afirma, poeticamente:

só porque as coisas são invisíveis não significa que não existam; construo teorias que buscam comprovar a existência de coisas invisíveis; o já bastante conhecido *bóson de higgins*, por exemplo, é uma excelente solução teórica para explicar a existência da matéria – mas ainda não o vimos<sup>[12]</sup>.

A pesquisadora nos permite dizer que as práticas de criação (compreendidas aqui como consequência natural das práticas de percepção do mundo), tanto no campo das ciências quanto no das poéticas, requerem *perspectiva*. Distância ao longo da qual antecipamos o que iremos encontrar, distância de produção de sentidos, aos quais percebemos enquanto os construímos, e nos deslocamos.

Tal procedimento cognitivo, antecipatório, visionário se quisermos dizer, é caro a dois campos ainda hoje antagônicos: a ciência e a arte. Segundo o poeta Manoel de Barros, para entrarmos em contato com o mundo, nos seriam exigidos procedimentos cognitivos que requerem também *desaprendizagens*. Assim sugerem as primeiras linhas de seu poema “Didática da invenção”, no intitulado *O livro das ignoranças*. Ali se lê: “para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber” muitas coisas. Entretanto, no arremate final do poema, entendemos o fundamental: “desaprender 8 horas por dia ensina os princípios”.

Na epígrafe do mesmo livro, o poeta pantaneiro, que desvela o mundo objetivo das coisas naturais, registra: “As coisas que não existem são mais bonitas”. Mundo de pura invenção, mundo futuro, feito de chances e devir.

[...]

Entrar em contato com a arte produzida pelos artistas, homens disponíveis ao que é quase invisível, dispostos a reorganizar o mundo, atribuindo a ele diferentes *configurações*, em outras palavras *a ver sentidos onde vemos apenas buracos*<sup>[13]</sup>, implica em nos aproximarmos de objetos, *objetos estéticos*, produzidos, portanto, num circuito de produção muito específico. A experiência estética com tais objetos modifica nossa existência. Altera o registro de nossa civilidade. Ao entrarmos em contato com uma obra produzida por um artista, nós mesmos experimentamos a “captura no ar das *partículas de sentido*”. Não à toa dizemos ficar sem fôlego frente a uma escultura; não à toa

particularmente sobre a literatura.

[12] Depoimento dado à *Revista Época*, em dezembro de 2011.

[13] Meu colega, co-ordenador junto comigo do Projeto de Pesquisa *Viagens e lugares: mapas antropológicos, literários, turísticos*, o antropólogo prof. dr. Edgar Barbosa Neto, com essa expressão, relatou uma prática de extrema proficiência de leitura, de um exímio leitor, frente a texto inusitado. Talvez estivesse atrás desse leitor o poeta Mallarmé ao publicar seu poema *Um lance de dados*.

[14] Tal afirmação parte da proposta de Roland Barthes: “a leitura como escritura”.

[15] Em termos econômicos, talvez se possa aceitar, sem pré-juízos, que no campo da Arte, dada a experiência estética, se trata de num regime

onde as trocas se dão no nível do escambo. Mas isso exigiria maior desenvolvimento.

[16] Gostaria de poder considerar aqui o que dizem sobre o *desejo* Barthes e Foucault.

[17] São as palavras de Julia Kristeva que me servem de apoio aqui.

[18] Há aí um princípio ecológico: trata-se de qualidade de vida, trata-se de nova habitabilidade, porque a partir de certa densificação demográfica...

[19] Replico aqui livremente idéias de Helio Oiticica, sobre a força dos objetos. E, naturalmente, a partir das teorias da cognição e da psicologia.

[20] Roland Barthes nos fala de uma “moral da delicadeza”, que facilmente reuniríamos às idéias de A.Candido, referidas anteriormente.

sermos tomados de forte emoção ouvindo uma música, chorarmos arrebatados assistindo a um filme, pelo deslocamento ao qual o filme, a grande e envolvente arte do cinema (afinal, o *penetrável!*), nos força.

Nesse *viver com* da vida assim civilizada pela arte, pela freqüentação da arte, emerge, a cada encontro, certo *sujeito da arte*, aquele que é resultado da convivência entre o *artista já ausente*, a *presença objetiva da obra*, absoluta em sua capacidade de *imantação*, & o *leitor – o Outro do leitor ali*. Acionando nessas circunstâncias a *entidade transpessoal e ficcional* que é algo que, certamente, se pode nomear *sujeito da escritura*<sup>[14]</sup>. A cada encontro – produção de leitura –, entre leitor e obra de arte, um novo sujeito renasce. O *sujeito da escritura*, por sua natureza prática – ele se aplica em *práticas de leitura* – resultado do encontro, *na obra, pela obra e com a obra*, do leitor com o autor e com a vastidão do mundo, atualiza em si parte do *patrimônio cultural*. Mas jamais pelo *pattern*, do patrimônio; e sim por certo valor, inerente e intransferível, que pressupõe e exige a *troca*<sup>[15]</sup>. Na *experiência estética*, no instante dessa experiência, o que se ganha, o que se perde, o que se entrega, o que se reajusta, são resultantes de instâncias de troca.

[...]

O artista, o grande artista, se ausenta, não se impõe, e entrega sua obra (seu objeto, produto de seu trabalho) a nós “leitores” para que, ludicamente, brinquemos com ela, nos apropriemos dela – se esse for o nosso desejo, pois essa é uma *economia do desejo*<sup>[16]</sup>, é importante frisar. E para que tentemos, a partir dela, falar. O grande artista desiste de sua *autoria*, de sua propriedade, quando expõe sua obra publicamente. Há aí uma passagem do privado ao público que exige do artista a conquista de certa compreensão daquilo que é político, pertencente à *pólis*: o *artistaautor* abandona sua posição de “soberania centralizadora”. E só assim, livre do autor, o *sujeito da es-*

*critura* emana, ativado pelo leitor, uno e sempre diferente, do “entrelaçamento complexo entre as camadas do psiquismo, da sociedade e do mundo”<sup>[17]</sup>. Assim, a experiência com a arte entendida como a radical experiência com o *Outro* frente a nós, co-habitando em nosso lugar. Lugar que então se amplia<sup>[18]</sup>.

O artista, com seus objetos estéticos produzidos e expostos, nos ensina a desenvolvermos, neste tempo globalizado e acelerado, tempo exigente, nossas próprias “antenas de captura”. Pois aprendemos a nos acelerar com eles<sup>[19]</sup>. Daí a *produção da arte* dever ser tratada, nos lugares-cidades onde vivemos, como *serviço de infra-estrutura*. Aqueles inalienáveis serviços pressupostos a uma vida em comunidade; serviços cujo produto deve ser sempre acessível ao homem, conforme suas necessidades – vontades, *precisões*, urgências, distensões –; serviços que permitem a uma pessoa viver com dignidade<sup>[20]</sup>.

Ao retirar a produção da arte de seu circuito de produção, de seu mercado e de seu sistema de valores culturalmente demarcados – impingidos ao sujeito –, é possível abordá-la através de aspectos diretamente vinculados à *memória advinda da experiência*. Arte e Cultura são categorias, são campos de produção e de conhecimento, freqüentemente distinguidos por certa diferença entre seus agentes produtores. Para este texto, uma síntese parcial dessa diferença se lê na seguinte proposição: a arte é obração do artista; cultura é marca do humano, é produto inerente ao meio, é resultado de convivência entre pessoas de um mesmo lugar, e de suas repetições, é cultivo sem autor. O objeto da arte tem uma autoria; a cultura é mais um modo do que um produto. Na emergência do *sujeito da escritura*, aos valores integrados ao *patrimônio cultural* interessaria a *experiência com a arte*, arte/objeto, objeto estético capaz de retirar um usuário apático e anestesiado do exílio e do degredo aos quais as imposições cotidianas e os discursos oficiais o limitam.

Úteis em tempos de aceleração e excessos de todos os tipos, num mundo hiperpovoado, e tomado de informações. Caberia ao leitor/fruidor ajustar suas antenas com autonomia e cuidado: atenção com o *outro*.

[21] Evidencia-se aqui o título da obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

Da ênfase a uma vida cotidiana que se aproprie dos modos experimentados pelos artistas, aproximando o homem comum das descobertas e dos objetos por eles desenvolvidos, emergiria, quero crer, um “novo homem”. Homem múltiplo e civilizado, para quem, o profícuo uso do patrimônio – sua apropriação individual –, acionado pela *memória da experiência*, separaria o *objeto da arte* do nome próprio de seu autor. Nessa escala, arte e cultura se confundiriam. A isso me referia quando sugeria que a arte pudesse ser considerada como um dos serviços de infra-estrutura das cidades. Homens civilizados pela diferença proposta pela Arte.

[...]

Trato aqui de minimizar a hierarquia que muitas vezes se interpõe entre Arte e Cultura, visando à *experiência estética*, experiência individual, resultado de longo processo de conquistas, associadas à aquisição de um *pensamento poético*. Deixo de lado, voluntariamente, juízos de valor atribuídos pelo pensamento crítico aos objetos de arte (insisto: abandono assim o *sistema das artes*). Interessa-me discutir a validade das *experiências estéticas* num mundo cuja pretensa globalização é determinada pela ditadura da acessibilidade às informações, pelo apagamento das diferenças, pela exigência da hiper-conexão, e por um permanente estado de pura aceleração, estado possivelmente causado pelas instâncias anteriores.

Para tal discussão, para poder pensar sobre a ainda potente capacidade de a arte se colocar como resistência às forças avassaladoras do cada vez mais vigoroso *modo capitalista*, cuja estratégia mais recente – capilar, multifacetada e sinuosa – nos *esquizofreniza*<sup>[21]</sup>, é irrelevante tratar-se aqui do *valor*, no *mercado das artes*, de *objetos (estéticos)* produzidos pelos artistas. Aqui se discute a validade da *experiência estética*, sua importância; e a responsabilidade implicada por tal experiência, responsabilidade sem dúvida associada à forma, à *configuração* de certa forma.

A *experiência estética* pessoal, aquela que se avoluma na memória de cada um, tende a desconsiderar paradigmas externos, pois, sendo pessoal, os redimensiona conforme a circulação dos *humores*. O discurso da crítica e o discurso do autor participam reduzidos nessa experiência. A experiência do *transporte estético* não reconhece valores pré-ditados: qualquer que seja a expressão da arte a nos mobilizar – pintura, literatura, cinema, música, HQ, escultura, arte digital, desenho... – o transporte não se estabelece via o cânone, jamais se reduz ao cânone. Na experiência pessoal, não há espaço para a imposição do sistema. Há apenas e tão somente o *estesiamento*.

Nem o pensamento crítico, nem as palavras do artista têm forças contra a *estesia*.

[...]

Na construção cotidiana de nossas vidas, nas trocas que a cultura pressupõe, é fundamental sermos capazes de nos apercebermos de quem somos, e do mundo que construímos no *lugar* em que *vivemos com* o outro. A exposição às obras de qualquer artista promove, inexoravelmente, em cada indivíduo uma abertura em direção ao *Outro*. E não apenas ao outro do artista. Se aceitamos que cada artista cria uma língua, como nos diz Roland Barthes, aprendemos a falar muitas línguas no contato fruitivo com cada obra. Alargamos assim nossas fronteiras, nos transformamos em homens cosmopolitas: aqueles que individualizados e concentrados em si mesmos, *pessoalizados*, são capazes de andar pelo mundo sem se perderem. Ou ao se perderem, são capazes de encontrar novos sentidos.

Considera-se aqui, e destaco: de um lado, certa desvalorização dos discursos sobre o cânone (compreendendo muito exatamente a força e a potência de “bomba de sentidos”, nas palavras replicadas do poeta Rimbaud, que toda a grande arte carrega); de outro, radicaliza-se o efeito do encontro estético, aqui nomeado *estesiamento*.

*Estesamento* como comportamento individual contrário ao coletivo *anestesamento*. *Estesiado* é o sujeito acordado da anestesia acachapante imposta pelos tantos *discursos representativos*, supostamente *críticos, técnicos ou científicos, etnocêntricos, isonômicos, hegemônicos*. Para além disso, *estesiado* é o sujeito que reconhece seu percurso, que identifica seu traçado, vê a si mesmo como a *Outro*. Esse é um “homem novo”, capaz de reter e assimilar momentos que o reintegram a si mesmo, ao seu próximo e ao mais distante *Outro*, garantindo para si um *reservatório de memórias afetivas*. *Homem* só em luta contra o que lhe foi destinado.

[...]

A experiência cotidiana com a arte não acontece necessária nem exclusivamente com os objetos estéticos produtos da arte. O *pensamento poético* adquirido, resultado da experiência através da qual ampliamos nosso repertório de emoções, de sensibilidades, nos permite perceber mais complexamente nossa realidade. Incita-nos a percebermos, hipersensibilizados pela particular experiência que o *pensamento da arte* oferece, a mesma realidade na qual nos habituamos a viver e à qual, acelerados e homogeneizados, já não vemos. Assim *vivemos com* o artista mesmo quando já não estamos em contato com a presença física de sua obra. A *experiência estética* fica inscrita em nossos corpos. Com ela, miramos o mundo através de uma espécie de *layer poético*.

Numa sucessão de experiências estéticas, os homens de um mesmo lugar *guardariam*, compartilhadamente, seu patrimônio artístico-cultural. Guardariam sem repetir aos velhos arcontes, em seus jogos de poder, de acúmulo e zelo. Pois a troca, necessária ao valor que é o *patrimônio* indica: é para ser usufruído. Os versos abaixo são de Antonio Cícero, outro poeta brasileiro:

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela. Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica.

O patrimônio, artístico-cultural, compartilhado é aquele que nos retiraria de nossa preguiça eterna, de nossa zona de conforto, *macunaímas* que somos. Evidenciado e estimulado pelos momentos de *estesamento*, seja com os objetos estéticos, seja com as coisas mais comuns da vida, o patrimônio cultural, aquele valor que perdura não só por ser coletivo mas por, ao mesmo tempo, dizer de cada um, é o que ainda nos restaria de humanidade. Proponho aqui que tal valor (o patrimônio!) estaria associado à “moral da delicadeza”, assim nomeada por Barthes. Através de nossas reações, nossas afecções, nossa percepção das coisas do mundo objetivo – daquilo que nos toca – é que nos vinculamos aos outros. A pura presença dos objetos estéticos aponta para sua inexorável materialidade, frente a qual reagimos. Reagimos frente a coisas, dados de realidade, cuja existência ora nos afronta ora nos testa ora nos deleita. Frente a eles, com eles, perpassados pela *experiência estética*, nos despregamos da submissão aos *discursos alheios*.

[...]

As *experiências estéticas* (sempre plurais) e o *pensamento da arte*, quando despregados da aura do cânone, e trazidos para a vivência cotidiana (quando, portanto, elevados à vida que passa), apontam, com a aquisição de um *pensamento poético*, para um profícuo despertar de sensibilidades, percepções, sensações e cognições, capazes de redimensionar as tensões do dia-a-dia. A grande arte não é arte exigente; é *artenvolvente*: ela nos ensina a *ver*, a *pensar*, e aguarda que, no retorno para a vida, nos tornemos enriquecidos *sujeitos com escritura*.

[...]

O desenvolvimento de experiências cotidianas com a literatura, através de um natural movimento cognitivo a nos aproximar das *práticas dos poetas*, ativa em cada pessoa uma rara capacidade perceptiva. Tal conquista implica em nos sentirmos mais potentes e mais felizes em nossa cotidianidade, e não apenas em raros eventos ocasionais.

Especificamente, a *experiência de leitura*, a *leitura como escritura*, resultado de um *ver/ler/pensar/inscrever-se* (daí a *escritura*), como propõe mais uma vez Roland Barthes, acontece na contramão daquela leitura que se pretende explicativa, se julga capaz de substituir ao texto literário, leitura que emana desde um ponto de vista seguramente fixado e, por isso, contrário aos deslocamentos do leitor – leitura que se dá, assim fixada, contra certo *nomadismo perceptivo*. A *experiência de leitura literária* pressupõe que o texto possa ser percorrido pelos olhos livres, de um leitor que se desloca, *estesiado*. Texto cuja materialidade, se depende da atualização da língua (o sistema lingüístico), é afixada sobre um suporte físico, é gráfica mesmo em tempos virtuais. Depende de um registro de marcas, intervaladas por não-marcas e por zonas de suspensão. Registro sobre o *território* da página – página que se dá a ver ao leitor, se colocando uma de cada vez, como que emolduradas, à frente dos olhos do leitor. Cada página como um quadro, ou um *paragrama* – como nos permite dizer Julia Kristeva. Enfatizando a dupla constituição da linguagem, a autora destaca a *materialidade da linguagem*, que *insiste e resiste* sobre aquilo no que a mensagem e os objetivos do autor incidiriam. A tal ponto que qualquer texto é preñado de força poética.

Nesse sentido, seria então poético não apenas o texto voluntariamente criado por um autor/escritor. Mas haveria potência poética em todo e qualquer texto; o poético como uma natural potência da linguagem, potência poética prestes a ser ativada pelo leitor. O poé-

tico aqui entendido como um ritmo particular, ritmo constituído pelo todo da linguagem (pela cadência da sintaxe escolhida a partir do aleatório de todas as unidades paradigmáticas do sistema lingüístico), ritmo resultado da aproximação significativa de elementos constitutivos da linguagem, como desejava Benveniste. Através de tal ritmo, sob a ação do leitor, a materialidade da significação se imporia na leitura-escritura do *objeto estético textual*.

O reconhecimento da configuração do *paragrama* quebraria a cadeia linear do significante, jogando para as *práticas do poético a produção de sentidos* que constitui a leitura. A leitura a cada página sendo praticada como se não soubéssemos ler. Leríamos à cata de signos, à cata de sentidos. No texto “O Texto como Escritura-Leitura”, Julia Kristeva nos faz recordar sentidos do verbo “ler”:

O verbo “ler” tinha, para os antigos, uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espiar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, “roubar”. “Ler” denota, pois, uma particularização agressiva, uma apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura *paragramática* seria a aspiração de uma agressividade e uma participação total.

O leitor ativado da contemporaneidade foi antevisto por nossa própria tradição. Apaziguado passou séculos à mercê de outros senhores do discurso. Frente à arte da literatura, o leitor estesiado reconhece suas próprias tentativas, aprende com seu percurso, invade o texto como um novo criador – constrói um território como um autor. Na página *paragrama*, a literatura vira uma Arte Visual. Os caminhos da leitura literária forçando a reinvenção dos sentidos da leitura.

Aluna de Roland Barthes, Kristeva terá aprendido com ele sobre o *carrefour* de saberes carreados na literatura:



[22] Vale referir aqui as reflexões desenvolvidas por Alfredo Bosi sobre o olhar, antes que sobre a leitura; e o poema de Paulo Leminski “sigo pegadas”.

[23] O crítico José Castello tem feito referências a “leitura por janelas”, antecipada por Roland Barthes, hoje permitida pela virtualidade digital.

[24] Como exemplo de *corpus* literário, encontramos na produção da literatura contemporânea, particularmente brasileira, a exigência desse leitor.

[25] Lê-se essa expressão, acompanhada do seguinte comentário “não é fácil ver as coisas pelo meio”, no artigo de abertura de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, “Introdução: rizoma”, p. 34-35. Tal consideração pode ser associada

Num romance como *Robinson Crusoé*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico (Robinson passa da natureza à cultura). [...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso.

A mim interessa particularmente esse lugar. O *paragrama* oferece ao leitor adentrar esse lugar indireto. Lugar no qual certos sentidos se constituem porque ali, naquela página, existe aquela determinada configuração. Alguns autores reconhecem como a melhor característica do leitor o seu nomadismo, sua *autonomia* – sua liberdade em produzir sentidos e assim nominar. A *não-linearidade* da produtividade de leitura<sup>[22]</sup>, encontrada no registro escrito, gráfico, visual, da linguagem literária, agora ampliada para a *poética*, implicaria justamente na construção de caminhos de leitura, na percepção de diferentes *unidades mínimas de sentido*. Os textos literários, poéticos, guardariam potências de linguagens sob a linguagem escrita<sup>[23]</sup>, linearmente registrada, constituindo-se numa “outra maneira de ser de um nome”.

[...]

Haveria assim um enorme espaço no território da página a ser conquistado e habitado. Espaço no qual o leitor se movimentaria livremente, com seus olhos livres. Espaço a ser *topologizado*, segundo estratégias de leitura. Espaço por isso não-linearizado, a exigir do leitor uma *prática*<sup>[24]</sup> envolvendo certa *semiótica perceptiva*, como propõem Deleuze e Guattari.

O que interessa sublinhar, nessa *concepção paragramática* do texto, é o abalo tanto do sujeito quanto do signo. Repito: saindo da zona de conforto, no *estesiamento* com o texto, o leitor entrevê no lugar do signo um “choque de significantes”. Na *experiência estética* com a leitura literária, o homem se depararia com objetos, objetos visuais menos que palavras.

[...]

Na literatura (como, aliás, nas artes em geral), através da *semiótica perceptiva*<sup>[25]</sup>, ainda não fundada, a produção de sentidos advinda da descoberta de outros sentidos possíveis, e dos sentidos que afetam aos *outros*, se dará naquele rico espaço de entrelaçamento no qual se constitui o *sujeito da escritura*. Se aceitamos, ainda com Kristeva, que todos os *discursos representativos e científicos* fundam-se no signo e no sentido enquanto elementos predeterminantes, “devemos reconhecer que essa prática semiótica sistemática é *monológica e limitada*, e jamais visa a qualquer modificação do outro”. A *experiência estética*, com qualquer forma de arte, redimensionaria a cada homem.

Na experiência com a literatura, no *viver com* os autores que nos entregam as chaves de seus mundos, em exercícios de puro prazer e fruição, está pressuposto um leitor que aprende a ler com o novo do texto, um leitor que aprende a escrever ao ler o texto. Na conquista de nossa própria linguagem, nos tornaríamos políglotas e, portando cada um nossas *línguas maternas* próprias e individuais, circularíamos pelo mundo, livres, para sermos habitados pelas línguas dos outros<sup>[26]</sup>. Ler como “*recolher*”, “*colher*”, “*espiar*” (!), “*reconhecer os traços*” (!), ler como “*tomar*” e como “*roubar*” (!), para então se aproximar do já não tão distante *Outro*<sup>[27]</sup>.

Em tempos tão distantes daqueles em que Walter Benjamin escreveu sobre a falência da *experiência* e da *narrativa*, durante uma guerra absurda como todas as guerras, tempos em que somos tantos milhões os habitantes sobre a terra, época na qual são sutis os limites e inverossímeis as causas provocadoras tanto de guerras militares quanto da intensa e cotidiana belicosidade civil, a *experiência estética*, talvez seja ainda uma das poucas capacidades que, inalienáveis ao homem, podem demovê-lo: levá-lo a outro lugar. Oferecendo a este “homem só” que hoje somos a possibilidade de uma vida que seja vivida pautada por certa *moral da delicadeza*, a ser inventada.

à proposta de “subversão do retângulo” feita por Roland Barthes, em *Como viver junto*.

[26] Referência a alguns poemas de João Cabral de Melo Neto, nos quais o poeta nos diz ser a literatura, a linguagem literária, um lugar a ser habitado.

[27] O mais impressionante, nos diz o cineasta iraniano Abbas Kiarostami, é percebermos na distância do *Outro* aspectos a nós tão familiares. Ressoa em mim, num *ritornello* particular, o título de um filme de outro diretor de filmes de estrada, que não lembro quem é: *tão longe tão perto*.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel. “Uma didática da invenção”. IN, \_\_\_\_\_ **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1994.

BARTHES, Roland. **Sade Fourier Loyola**. Lisboa: Ed. 70, 1979.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989. 8ªed.

\_\_\_\_\_. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **A preparação do romance: da vida à obra**. vol 1. São Paul: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Globo, 1992. 136p.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. IN: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

CÍCERO, Antonio. “Guardar”. IN, \_\_\_\_\_  
. **Guardar**. Rio de Janeiro: Record,1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.1 e v.2. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRAGA, Maria Cristina Prates. “Literatura: possíveis diálogos”. In: **Tessituras, Interações, Convergências**: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: Ed.USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/index.html>

GUIMARÃES, Rodrigo. “Zagaia na orla das identidades: mimesis e desconstrução em ‘Meu tio o lauretê’”. IN: **Revista da ANPOLL**. Disponível em: [www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/33/36](http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/33/36)

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

PRUD’HOMME, Johanne e LEGARE, Lyne. “Semiologie des paragrammes”. Disponível em: <http://www.signosemio.com/kristeva/semiologie-des-paragrammes.asp>

**REVISTA ÉPOCA**, dez 2011, disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2011/12/lisa-randall-ser-invisivel-nao-significa-nao-existir.html>