



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p152-169>

Para escutar ruídos

When listening to noises

*Marcela Filizola**

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão acerca da linguagem como abertura para novas formas de vida. A partir de um diálogo com a novela “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, e com textos de Wittgenstein, Viveiros de Castro, Beckett, entre outros, busca-se pensar na língua como passagem, como silêncio e como esquecimento. Ao observar a materialidade atuante na escrita performática, o trabalho procura mostrar a linguagem como um espaço de encontro com as diferenças do outro e com a indeterminação da vida. O silêncio não deve ser compreendido como ausência de som, e sim como uma escuta que atenta para os ruídos do mundo ao redor, possibilitando assim o surgimento de outras sensibilidades.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem; Formas de vida; Silêncio; Ruídos; Guimarães Rosa

ABSTRACT

This article proposes a reflection upon language as an opening to new forms of life. In dialogue with Guimarães Rosa’s novella “Cara-de-Bronze”, as well as with texts written by Wittgenstein, Viveiros de Castro, Beckett, among others, the aim is to think about language as a passageway, as silence, and as oblivion. By observing the materiality present in performatic writing, this paper attempts to show language as a space of encounter with the other’s differences and with the indetermination of life. Silence should not be understood as an absence of sound, but rather as an attentive listening to the noises of the surrounding world, thus allowing the emergence of other forms of sensitivity.

KEYWORDS: Language; Forms of life; Silence; Noises; Guimarães Rosa

* Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ; Departamento de Ciência da Literatura – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. filizola.marcela@gmail.com

Sobre o momento, concertara de estiar, se desabraçava a chuva: mesmo o sol se mostrava. Só que se ouvia ainda, em espaçoso, a ribombância de um trovão, derrubado nos restos de chuvosidade. O mais, um escoo geral, para o esvazio. Os verdes vindo à face da luz, na beirada de cada folha a queda de uma gota; e outras gotas rolando, descendo por toda frincha, para ir formar o filifo de últimas enxurradas e goteiras. Dentro de currais, metade dos vaqueiros lutam com o gado, apartando. Enquanto que, na coberta, sua vez os outros esperam. Assim, o dia do Urubuquaquá se desce, no oblongo. Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? A Casa – (uma casa envelhece tão depressa) — que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo. Quem lá já esteve? Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. Aquele era o dia de uma vida inteira. (ROSA, 2001, p. 152-153).

Um dia de uma vida inteira, ou entrar no mato somente até o meio, ou os restos de chuva enquanto o sol começa a sair – imagens que mostram pedaços e passagens, indicando algo ainda por vir: um estado entre uma coisa e outra. Não são imagens que querem nos dar a inteireza ou a essência de algo; não seria uma busca para chegar ao centro interrompido pelo caroço da fruta, mas o percurso até lá, este estar aqui, no meio.

A partir desse trecho de “Cara-de-Bronze” (*Corpo de baile*, 1956), de Guimarães Rosa, poderíamos refletir a respeito do que a novela procura dizer. Seria sobre a viagem do vaqueiro Grivo a mando do fazendeiro Cara-de-Bronze? Seria sobre este personagem misterioso cujo apelido é Cara-de-Bronze, o dono das terras? Seria sobre as conversas e o trabalho dos vaqueiros? Ou seria sobre “a casa que cheirava a escuro”, sobre “o tempo do mundo”, isto é, sobre aquilo que não propõe revelar nada, permanecendo como uma fresta que dá a ver outras possibilidades de vida?

Como diz a citação inicial, não é uma estória que quer chegar a seu fim, mas uma que parece querer indicar um modo de estarmos em contato com o desconhecido, habitando um lugar de passagem. A narrativa nos leva a exercitar um olhar de maior atenção às cores e aos cheiros que surgem após um temporal, mostrando o longe que é perto, os paradoxos como forma de entendimento. Poderíamos ler “Cara-de-Bronze”

como a busca por *outra coisa*, conforme escreve Anne Carson: “[...] não que a gente queira entender tudo / ou mesmo entender alguma coisa / a gente quer entender uma *outra coisa*”. (2017, s.p.).

Mas qual seria a linguagem para entendermos essa outra coisa? Poderia haver uma linguagem como passagem, que nos deixe em meio às incertezas, que nos dê possibilidades e aberturas, sem tentar explicar o que escapa, mas justamente tornando material o estar *entre*? Como a escrita poderia se calar e ouvir “o tempo do mundo”? Como a linguagem poderia ser um ponto de encontro e de escuta? Poderíamos criar uma língua do silêncio que tornaria possível a escuta de ruídos e de restos, do que parece vazio, do quase nada — sem tentar explicar o enigmático, mas dando a ver na língua sua materialidade? Poderia essa linguagem não ser uma forma de registrar e de recordar o passado para a constituição de si, e sim um esquecimento que possibilitaria o despertar de um corpo outro, um corpo de lembranças inventadas?

Há aí uma língua para uma *outra* forma de vida?

1 Linguagem como passagem

A língua pode ser encarada como uma forma de nos organizar e constituir, procurando retirar aquilo que é imprevisível e indeterminado da vida para nos colocar na “[...] superfície escorregadia onde falta o atrito, onde as condições são em certo sentido ideais [...]”, como escreve Wittgenstein, o que se mostra impossível exatamente porque “[...] por esta mesma razão não podemos mais caminhar; necessitamos então o *atrito*.” (1999, p. 64). Nas condições ideais, sem atrito, parece haver uma separação entre vida e linguagem, como se a vida acontecesse dentro de uma redoma de vidro enquanto a observamos com nitidez, embora a distância e de forma desafetada, sem criar ruídos e materialidades a partir das experiências vividas.

A leitura de “Cara-de-Bronze”, assim como da obra de Rosa em geral, nos faz voltar aos caminhos com atrito, que indicam possibilidades e não resoluções. Adentrar essa estória é se arriscar em uma escrita sem respostas, que parece querer nos enganar. Contudo, o engano poderia estar em tentarmos reduzir a língua a sua utilidade, como descreve Woolf no ensaio “Craftsmanship”:

Se insistimos em forçá-las [as palavras], contra a sua natureza, a serem úteis, pagamos o preço de nos induzirem em erro, de nos enganarem, de nos abrirem um lenho na cabeça. Tantas vezes fomos enganados

por elas, tantas vezes já nos provaram que odeiam ser úteis, que a sua natureza é, não expressar uma afirmação simples, mas mil possibilidades. (2015, p. 157).

Seria possível refletirmos que o erro estaria em tentar impor sentido às palavras. A língua aparenta ser traiçoeira porque esperamos que ela sinalize um único percurso por onde devemos avançar, perfeito e ideal, de modo que aquilo que é dito possa ser compreendido sem que haja uma perda. Segundo Wittgenstein, “A linguagem é um labirinto de caminhos. Você entra por *um* lado e sabe onde está; você chega por outro lado ao mesmo lugar e não sabe mais onde está.” (1999, p. 93). Sabemos que os jogos de linguagem podem provocar confusão e nos deixar perdidos em caminhos labirínticos. Entretanto, ficar entre a compreensão e a não compreensão pode ser uma maneira de criar uma possível abertura em nossa sensibilidade, permitindo que encontremos nas sobras (dobras) da linguagem a *outra coisa* a partir da qual surge uma outra forma de vida.

A necessidade de atrito parece apontar para um desejo de estar entre as coisas, lutando tanto com a selvageria quanto com a domesticação, entre um pouco de caos e de organização:

Elas [as palavras] são o mais selvagem, o mais livre, o mais irresponsável e impossível de ensinar de todas as coisas. Claro que podemos pegar nelas e arrumá-las por ordem alfabética nos dicionários mas as palavras não vivem nos dicionários, elas vivem na nossa mente. (WOOLF, 2015, p. 160).

Tornar as palavras vivas também aparece como questão para Guimarães Rosa em sua entrevista com Günter Lorenz (1973). Acredito que, ao trabalhar desse modo com a linguagem, o escritor procurasse meios de resistir a uma língua abstraída da vida, lutando contra o lugar-comum do entendimento e narrando a busca por estar em uma zona de passagem.

As palavras vivas seriam, então, um encontro com o silêncio, embora não seja um silêncio que contém o indizível, e, sim, um silêncio material, feito de linguagem, que nos desperta para o que é dito, para a materialidade da diferença. Wittgenstein, assim como Rosa, critica a linguagem filosófica por colocar a língua “em férias”, retirando-a da vida (WITTGENSTEIN, 1999, p. 42). Ambos parecem advogar a favor de uma linguagem que não esteja separada do pensamento e da vida, mesmo que isso gere atrito. A língua como forma de vida seria, então, uma linguagem despertada, que

falha do mesmo modo como a vida falha, que falta como o corpo falta, buscando imprimir na fala aquilo que permanece indeterminado: “Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras.” (LORENZ, 1973, s.p.). Esses autores parecem reivindicar uma atenção ao risco – às fundações incertas – das palavras.

Não seria somente uma questão de mudar o pensamento acerca da linguagem, mas de mudar uma forma de vida que gradualmente se tornou mais apaziguada e voltada para a utilidade — onde não há espaço para os restos, para a inutilidade e para a diferença. A língua abstraída, ou “em férias”, apaga incertezas e cria um encaixe perfeito para vivermos a ilusão de que as palavras funcionam como um instrumento que acessa e denomina uma realidade única. Se a linguagem está morta é porque vivemos uma vida morta, ou desafetada, na qual não há interesse em viver as aberturas e os riscos de se deparar com aquilo que escapa. Fechar as palavras e seus significados é dar utilidade a elas no ato de dizer em vez de demonstrar a potência do encontro entre fala e escuta. Talvez seja necessário trazer o indeterminado para as formas de vida.

A noção de que a língua não está dissociada da vida aparece em um estudo de Fenollosa (2000) a respeito da escrita de ideogramas. Para o autor, essa seria uma forma de registro que conseguiria se aproximar mais das coisas como elas são ao buscar trazer para os caracteres os movimentos da natureza e a potência de sua impermanência:

Um nome verdadeiro, uma coisa isolada, não existe na Natureza. As coisas são apenas pontos terminais, ou melhor, pontos de encontro de ações, cortes transversais em ações, instantâneos. Nem um verbo puro, nem um movimento abstrato, seriam possíveis na Natureza. A vista apreende, como uma coisa só, o substantivo e o verbo: as coisas em movimento, o movimento nas coisas, e é desta maneira que a concepção chinesa tende a representá-los. (FENOLLOSA, 2000, p. 116).

Nesse ponto de vista, os ideogramas chineses dariam a ver em sua forma a ideia de processo, enquanto a escrita ocidental estaria mais preocupada com a ação de nomear as coisas para poder circunscrevê-las. Embora o texto de Fenollosa pareça apresentar alguns argumentos essencialistas ao trabalhar com a ideia de que os caracteres estariam mais próximos da natureza – e, portanto, do “real”, ou das coisas como elas são –, seria possível lermos na passagem uma reflexão sobre a linguagem como forma de vida, de modo que a língua não fosse entendida como uma projeção da vida, e sim como contiguidade.

Quando encaramos a língua como um modo de expressão completo e fechado (com começo, meio e fim), isso a afasta da natureza, onde vemos a predominância da noção cíclica de processos e transformações: “Na Natureza, todos os processos estão inter-relacionados; de modo que não poderia haver sentença completa (de acordo com essa definição), a não ser uma única: a que exigisse o tempo todo para ser pronunciada.” (FENOLLOSA, 2000, p. 117). Essa concepção se torna palpável na fala de Ana Cristina Cesar, usada como epígrafe no texto “Entre o Ó e o Tato”, na qual diz: “Posso começar? Vou começar já comecei.” (KIFFER, 2010, p. 34). O pensamento se manifesta de forma espiralar, pois está sempre em vias de se fazer e já sendo feito simultaneamente. A língua é contínua ao mesmo tempo em que ordena, juntando a linearidade – do tempo cronológico, organizado em passado, presente e futuro – com os fluxos, as zonas de passagem, onde as coisas perpassam, seguem.

Parece que a potência de certos gestos literários se encontra na performance da dificuldade de estar *entre*. “Cara-de-Bronze”, por exemplo, é uma narrativa que gira em torno das conversas de adivinhação dos vaqueiros com relação à viagem de Grivo. A própria procura do vaqueiro Grivo pelo “quem das coisas” (ROSA, 2001, p. 158) pode ser lida como uma busca pelo indeterminado da natureza, e não como uma tentativa de chegar à essência das coisas. A meu ver, o personagem quer achar os afetos das relações vividas, as marcas deixadas, aproximando-se da ideia de natureza em Fenollosa. Poderíamos pensar no “quem das coisas”, ou nas “pessoas das árvores” (como diz a nota número cinco de “Cara-de-Bronze”), como a chegada ao meio do mato, que seria estar entre as coisas, e não necessariamente no isolamento privilegiado do centro ou do núcleo. Seria justamente a desconstrução desse “[...] superinvestimento na figura do homem [...]” para criar “[...] a possibilidade de uma enunciação sem centro que se aproxime mais da exposição do mundo e, em consequência, das coisas insignificantes deste mundo aqui”. (KIFFER, 2010, p. 36).

Acredito que Rosa queira chamar atenção para o percurso, conforme escreve Viveiros de Castro a respeito do paradoxo da flecha de Zenão: o que importa é o trajeto feito pela flecha, independentemente do local de onde sai e para onde vai. O lugar indeterminado no meio do caminho – a zona “[...] entre o sentido e a falta de sentido, o sujeito e o objeto, a linguagem e o ser, o self e o outro.” (CASTRO 2009, p. 15) – é uma suspensão que nos retira das dicotomias já estabelecidas, deixando-nos no ponto paradoxal de já estarmos no lugar para onde precisamos ir (WITTGENSTEIN, 1999). Vemos o mesmo movimento em “Cara-de-Bronze”, pois a escrita de Rosa parece tornar

material a inquietação diante do não entendimento, já que a estória é contada a partir da especulação dos vaqueiros a respeito da viagem de Grivo. A narrativa apenas indica possibilidades com relação à viagem e ao passado do fazendeiro Cara-de-Bronze, sem apresentar, no entanto, qualquer resolução, fazendo-nos acompanhar os percursos da flecha sem que jamais saibamos o ponto de partida e de chegada.

Não é uma novela sobre um sujeito específico, tampouco se trata de desvendar a identidade de seus personagens. Gostaria de pensar que é uma estória sobre tornar as palavras vivas, porque a linguagem aparece como forma de vida nas conversas dos vaqueiros, nas intervenções do narrador, nas extensas notas do texto e nas canções do violeiro. São diferentes modos de abordar a língua para dar a ver a vida no Urubuquaquá. A reflexão, portanto, não deve ser acerca de por que a flecha foi disparada, ou por que Grivo viajou, mas acerca do efeito produzido por esses caminhos e escolhas, como lemos nesta passagem de “Cara-de-Bronze”, que se assemelha bastante ao que Viveiros de Castro e Wittgenstein escreveram: “Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir – seja até aonde se for – tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final.” (ROSA, 2001, p. 176).

Seria possível dizer que é uma novela sobre nada, ou nada específico, o que poderia ser o mesmo que dizer que é uma novela sobre tudo, sobre todas as coisas presentes na natureza. Parece que a narrativa cria ruídos aparentemente sem importância, afinal não chegam de fato a revelar muito, mas são esses sons indefinidos, um pouco sem propósito, que mostram as vidas em “Cara-de-Bronze”. Talvez seja justamente na fragilidade e na precariedade do quase nada que encontramos o risco e a abertura para outras formas de vida. É em torno da ideia de *quase* que a estória se dá: ela quase acontece, contudo, nunca realmente avançamos e chegamos a uma descoberta. Ao quase descrever a viagem de Grivo, Guimarães Rosa acaba contando uma outra estória, mais potente porque cria outras possibilidades de mundo, o que se aproxima da noção de “quasidade” comentada por Viveiros de Castro em uma entrevista do livro *Encontros*:

O sobrenatural não é o imaginário, não é o que acontece em outro mundo; o sobrenatural é aquilo que quase-acontece em nosso mundo, ou melhor, ao nosso mundo, transformando-o em um quase-outro mundo. Quase-acontecer é um modo específico de acontecer: nem qualidade nem quantidade, mas quasidade. (2008, p. 238).

De acordo com o artigo “What is the Contemporary?”, quando questionavam Fernand Deligny a respeito do motivo pelo qual trabalhava com crianças autistas, ele dizia que era *para nada*, o que preservaria, segundo Pelbart, “[...] o Resto do Todo, que sempre foi truculento, totalizante, violento” (2015, tradução nossa)¹. É possível pensarmos que a novela “Cara-de-Bronze” também procura preservar os restos ao escolher narrar uma estória que parece ser sobre a viagem de Grivo e a figura de Cara-de-Bronze, porém sem dar ao leitor o todo desses acontecimentos. Pode-se entender como uma escrita que habita um lugar de resistência porque retira a língua do espaço de comunicação da fala, utilizando a repetição e o esvaziamento para colocá-la em suspensão, criando possibilidades a partir de sua impossibilidade elucidativa. Ao tornar essas falhas visíveis, abre-se uma materialidade silenciosa que sugere tanto quanto a fala. A linguagem deixa de ser, portanto, um espaço de explicação e de definição para nos dar uma outra noção de “verdade”, a partir das sobras, dos ruídos, do “[...] não-entender, não-entender, até se virar menino.” (ROSA, 2001, p. 159).

Os diálogos em “Cara-de-Bronze” são como ruídos que não precisam ser necessariamente compreendidos, ou pelo menos não de forma racional, mas devem ser escutados. A escrita performática seria um modo de se conduzir entre diferentes formas de vida, de estar na abertura para uma outra vida que já está lá, mas que está sempre por vir, que dramatiza em cima da indeterminação da linguagem, arriscando-se ao gaguejar, repetir e inventar lembranças para criar afetos que resistam ao olhar desinteressado. Desse modo, em vez de explicar e apagar as diferenças, insistindo em fixar significados, constrói-se uma linguagem poética que torna material a incompreensão, como comenta Perloff (2008) a respeito da frase de Wittgenstein “Se um leão pudesse falar, nós não o poderíamos compreender”:

E assim Wittgenstein, que na maioria das vezes dá ênfase a esses jogos de linguagem em que nós entendemos perfeitamente bem o que a outra pessoa está dizendo, está agora enfatizando o solipsismo central da vida humana. [...] Na vida cotidiana, sugere ele, nós nos saímos bastante bem e nossa linguagem é bastante adequada. *Mesmo assim, em outro nível, a linguagem continua sendo o maior mistério: o contato com o outro que, de fato, não é absolutamente nenhum contato.* (2008, p. 105-106, grifo nosso).

Ao pensarmos na língua meramente como ferramenta de comunicação, conseguimos fazê-la funcionar, embora não seja tão precisa, objetiva e concisa quanto

¹ “[...] the Rest of the Whole, which has always been truculent, totalizing, violent.”

gostaríamos. No entanto, conforme indica Perloff (2008), há um mistério com relação à linguagem, pois é também um espaço de troca, de estar no mundo sozinho e com o outro e de se constituir a partir de um olhar de diferença diante do outro, respeitando o espaço dessas diferenças.

Podemos pensar que os jogos de linguagem são criados a partir do contato com o não dito – com os gestos, os silêncios, as pausas: um espaço de ausência de fala que se coloca como presença, como dito, podendo ser o atrito ao qual Wittgenstein se referia. Gostaria de refletir acerca do lugar de passagem mencionado neste artigo exatamente como uma possibilidade que nos une e nos separa, que nos coloca tanto em contato com nossa solidão quanto em contato com as relações de diferença, nas quais aquilo que é incompreendido e indeterminado se torna materialidade. Como comenta Rosa, a linguagem é a travessia do sujeito, é uma tentativa de chegar à solidão, de habitar o lugar de passagem entre uma solidão inicial — para a qual não retornamos e da qual não temos recordações — e uma solidão final: “Pois o diabo pode ser vencido simplesmente porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito.” (LORENZ, 1973, s.p.).

2 Linguagem como silêncio

Na famosa “Carta Alemã”, Beckett (2001) escreve sobre seu desejo de rasgar a língua para chegar ao silêncio, como se quisesse ultrapassar uma superfície material que seria a linguagem para alcançar esse outro lugar além das palavras. Segundo o autor, há uma necessidade de fazer a língua se calar para que se encontre e se escute o silêncio:

Sei que há pessoas, pessoas sensatas e inteligentes, para quem não faz falta o silêncio. Não posso senão concluir que são orelhas de pau. Pois na floresta de símbolos, que não são nenhum, os pequenos pássaros da interpretação, que não é nenhuma, nunca silenciam. (BECKETT, 2001, p. 169).

A superfície material da qual fala Beckett poderia ser entendida como uma forma de acomodar a língua, tornando-a estática, como se as palavras estivessem separadas da vida e pudessem ser capturadas de algum modo. Chegar ao nada, ao silêncio, à origem ainda parece ser um pensamento que busca transcendência, separando dentro e fora para que o segundo dê razão ao primeiro. Entretanto, a partir da escrita desse autor, poderíamos considerar a materialidade como processo, e não como uma

construção estática. A língua convencional é dobrada e rasurada, de modo a questionar seu uso habitual para des-cobrir o silêncio presente. Parece haver uma diferença entre a “[...] textura porosa [...]” (2001, p. 170) que Beckett diz perceber na obra de Gertrude Stein como possibilidade de trabalhar a materialidade das palavras e a superfície material descrita anteriormente por ele, que precisaria ser cavada/retirada para chegar ao silêncio.

A noção de porosidade atua como um exercício de escuta em meio a um falatório incessante que não se dirige a nada nem a ninguém — que é apenas uma forma de autoexpressão narcísica. Embora Beckett estivesse escrevendo contra essa fala, creio que seja a partir dela como matéria, esfacelando a linguagem que não silencia, que chegaríamos em uma língua outra. O silêncio, então, estaria na própria linguagem tornada porosa, e não escondido por ela, levando-nos a “[...] olhar os contornos intensivos da palavra. Seu possível choque sobre o corpo de quem lê.” (KIFFER, 2017, s.p.). Encontraríamos aí palavras que não “servem” para nada; uma linguagem que não deve ser interpretada, mas que deve ser ouvida. Essa língua do silêncio e da escuta pode ser um modo de chegarmos a uma *outra* forma de vida, com mais nuances, pois, enquanto a fala é um espaço de constituição de si por meio da organização do pensamento e da solidificação das experiências vividas, a escuta seria a destituição das certezas, abrindo-nos para o contato com o outro, ou seja, para aquilo que podemos apenas ter vislumbres já que “o outro” é uma imagem que não se fecha, que está sempre se desfazendo e refazendo.

No artigo “Entre o Ó e o Tato”, Ana Kiffer escreve que “[...] o rosto é antes de tudo superfície [...]” (2010, p. 44), ou seja, pode ser tocado por uma mão ou pelo vento. Por ser uma superfície, sente o contato do mundo sobre si. Do mesmo modo, as palavras também podem ser pensadas como superfícies, cujo contorno não é fixo, mas se faz no jogo de linguagem. Não apenas no contato entre palavras como também na relação com a vida, ainda que não seja palpável, ainda que não se dê fisicamente diante dos olhos: “Impalpável, porém material, esta é a condição de todo tato, de todo contato.” (KIFFER, 2010, p. 44). A língua é material no sentido de haver fissuras que tornam os contornos inconstantes. A materialidade não estaria em substancializar as coisas, descrevendo algo que está fora ou distanciado das palavras; seria uma materialidade que surge *como* fluxo e *no* fluxo.

[O vazio não deve ser] entendido como o não ser do ser, mas como espaçamento material, e, enquanto matéria, constituinte do próprio ser. [...] É isso que Nancy quer retomar dos atomistas, a matéria não como ‘a espessura de algo fechado sobre si’, mas sim como espaçamento através do qual alguma coisa é possível – o vazio enquanto ser! (2010, p. 44).

O espaço vazio atuando como constituinte do ser é uma maneira de lermos “Cara-de-Bronze”, porque a estória surge das ausências que se fazem presentes a partir dos diálogos dos vaqueiros, das descrições da fazenda e das canções do violeiro. Poderíamos tentar decifrar o que a narrativa não conta, apenas sugere, como se a vida estivesse escondida ali, como se fosse preciso cavar o texto para ver além. Poderíamos questionar a superfície que é apresentada para chegarmos à revelação do enigma da novela. Contudo, a escrita de Rosa parece justamente indicar que o não entendimento, o vazio e o silêncio ganham corpo na estória narrada como materialidade, e não como explicação:

Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava – como um boi bebendo muita água em achada vereda; como o gado se entontece na brotação dos pastos, na versão da lua; assim como a grande Casa estava repleta de sombrios. (2001, p. 154).

Conforme pode ser observado nessa passagem, os sombrios e a curiosidade têm um peso maior do que o acontecimento. O interesse dos vaqueiros não é desvendar o mistério da viagem de Grivo, e, sim, dar corpo ao enigmático em uma performance da linguagem. Ao conversar sobre o que não sabem, os personagens cercam o enigma, tornando a incerteza uma matéria constituinte da narrativa. É preciso atentar para a escuta da materialidade no texto, e não necessariamente o que Rosa *parece* querer contar, mas não conta.

Essa escrita seria uma forma de calar com a própria fala os pássaros da interpretação que Beckett critica na “Carta Alemã”, encontrando uma espécie de silêncio que não é ausência de som: é um sussurro do mundo ao redor. São os restos, os pedaços de conversa, que dão corpo ao texto. Há um desejo de escuta da vida da fazenda: a música do violeiro, a chuva que invade o terreno, as vacas entrando no curral. Rosa apresenta um outro mundo possível, que não deve ser decifrado racionalmente. A escrita de “Cara-de-Bronze” é um espaço para se ouvir com atenção, pois o que é

narrado não tem contornos exatos e, por isso, não pode ser acomodado em noções previamente estabelecidas. Os ruídos com os quais nos deparamos nos conduzem por caminhos de indeterminação e de fragilidade, onde algum caos do encontro entre a escrita e quem a lê permanece: “A gente sabe que esses silêncios estão cheios de mais outras músicas.” (ROSA, 2001, p. 174).

O silêncio de “Cara-de-Bronze” se mistura ao zunzum, ao espaço apertado, ao molhado e ao barulho da chuva, o que parece dar aos corpos outra visibilidade. O corpo úmido cresce e ocupa mais espaço, fazendo-nos questionar o que é um corpo e como definir o espaço que ele ocupa: o espaço seria sempre o mesmo ou se faria com seu entorno? Ao escutarmos aquilo que parece impossível de ser ouvido, tentamos enxergar o que nos cerca para buscarmos novas sensibilidades e novas formas de subjetividade. A estória de Rosa nos faz contemplar um silêncio que vem do inesperado, conforme diz a última fala da novela, do vaqueiro Muçapira: “Estou escutando a sede do gado.” (2001, p. 188).

Um “[...] dia de uma vida inteira [...]” (2001, p. 153) seria ver todo dia como refazimento, desconstruindo as hierarquias com as quais estamos acostumados. Um corpo que se cala, que fecha os olhos, que não tem medo, como dizem os vaqueiros sobre o que Grivo aprendeu, não o faz para não enxergar ou não falar, e, sim, para encontrar outros modos de existência sensível: “[...] como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver...” (2001, p. 183-184). É um corpo que se coloca de outro modo no mundo para desenhar novos contornos.

3 Linguagem como esquecimento

Se, por um lado, a filosofia abstrai a língua da vida, por outro, em nossas falas cotidianas, também tiramos a vida da linguagem, deixando-a anestesiada, assim como fazemos com a própria vida. A partir do olhar de Kopenawa (2015) em *A queda do céu*, podemos refletir acerca da escrita do registro e da explicação no ocidente como um modo de fixar pensamentos e experiências para retirá-los da vida. Por esse viés, a escrita seria uma forma de apaziguar e apagar o que é vibrante na língua como uma tentativa de organizar e hierarquizar modos de vida possíveis:

[Os brancos] Só contemplam sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras. Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam

muito ignorantes. Seus dizeres são diferentes dos nossos. Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles. (KOPENAWA, 2015, p. 76).

O exercício da lei e do poder na escrita é um meio de tornar a linguagem um sistema fechado que imita uma forma de vida igualmente fechada. Entretanto, a literatura e a arte podem atuar produzindo brechas que nos despertam para outras possibilidades de mundo, procurando construir uma língua que devolva à vida as dúvidas. Ao “dramatizar” a indefinição vivida em vez de tentar compreender e descrever um acontecimento, a linguagem permite que entremos em contato com aquilo que está esquecido no corpo, “[...] relembrando alegrias inventadas [...]”, como escreve Rosa em “Cara-de-Bronze” (2001, p. 178). Lembrar torna-se invenção, torna-se acessar outros tempos, outros corpos, outras vidas e poder experimentá-los no momento atual, onde o tempo não é apenas o presente, e, sim, abertura.

A linguagem poética, como venho pensando neste artigo, procura dar a ver sua falibilidade, “[...] o que acontece quando nos esquecemos ou quando repetimos vezes demais. Ou quando apenas não temos as palavras”, conforme diz Laurie Anderson sobre seu filme *Heart of a dog* (CÂMARA, 2015). Ao contarmos e repetirmos estórias, há uma preocupação com os efeitos produzidos pelas palavras e não com a verdade (CASTRO, 2009, p. 17). Ou talvez possamos entender como uma outra “verdade” que busca sensibilidades adormecidas no lugar da utilidade do que é dito. A fala que se diz útil, falada com propósito, apresenta apenas uma via de sentido, pois impõe uma única voz em vez de permitir uma troca: “Há poucas certezas no que concerne às palavras mas uma coisa é certa – as palavras nunca fazem o que é útil e são a única coisa que diz a verdade e nada mais do que a verdade.” (WOOLF, 2015, p. 156). A verdade das palavras estaria exatamente nas inúmeras possibilidades que elas nos dão e no modo como os jogos de linguagem nos afetam, o que não teria a ver com um gesto utilitário de comunicação, registro e explicação que afasta a língua da vida, mas, sim, com um gesto performático, que é labiríntico e assustador porque produz um território desconhecido, onde há um abalo de certezas. Portanto, a linguagem poética pode ser um meio de reinventar a língua, ou de fazer com que atentemos a ela, sem que busquemos os sentidos racionais produzidos pela fala e pela escrita, mas encontrando nas palavras um lugar de risco por nos colocar diante do incerto e também um lugar de resistência por tornar os processos de desfazimento e refazimento mais conscientes.

Podemos observar dois polos que atuam de forma a anular a potência da língua: de um lado, o sujeito da razão, fechado não só para o mundo ao redor, mas para si mesmo; de outro, o sujeito da superexposição que se vê progressivamente mais “dono” do próprio corpo devido à expressão excessiva de si. Ambos os casos parecem chegar ao mesmo efeito, seja pelo esvaziamento ou pelo transbordamento: são subjetividades/linguagens sem fissuras, sem silêncios, em que a forma de enxergar o mundo é somente pela identificação ou pela negação absolutas. Como se faltasse um espaço de respiro, há apenas o indivíduo e o que está fora, ocupando o lugar de inimigo e não de alteridade. São formas de estar no mundo que continuam produzindo espaços de dicotomia, hierarquia e poder. Procurando meios de desestabilizar espaços consolidados, a linguagem poética seria a busca por nuances, por tentativas de ver o outro em sua diferença. Este parece ser o lugar onde estamos sempre tentando chegar, mas que nunca de fato chegamos, e não é preciso que cheguemos lá, na verdade: a resistência está em criar porosidades e conviver nas zonas de passagem, junto com as tensões.

O dever do poeta, segundo Borges, é encontrar as coisas que estão escondidas (2008, p. 112). A natureza simplesmente se coloca diante de nós – “[...] a rosa não tem por quê; floresce porque floresce [...]” (2008, p. 121) – e a linguagem seria nosso encontro com o mundo. Não seria uma forma de acessar um mundo que se abre diante do sujeito que possui linguagem, mas uma maneira de estar entre a permanência e a impermanência da vida. O dever do poeta, ou da linguagem poética, não seria revelar o que está escondido, mas atentar para o que o olhar não está acostumado a ver, para o que escapa ao pensamento racional e utilitário, como descreve uma das epígrafes de “Cara-de-Bronze”: “Eu sou a noite p’ra a aurora, / pedra-de-ouro no caminho: / sei a beleza do sapo, / a regra do passarinho; / acho a sisudez da rosa, / o brinquedo dos espinhos.” (Das Cantigas de Serão de João Barandão) (ROSA, 2001, p. 120). A busca não deve ser por um olhar que vê além nem que procura decifrar algum mistério, e, sim, por um olhar que vê diferente, que procura não calar o estranhamento. É o olhar que acha o inesperado das coisas, fazendo-nos perceber um outro modo de enxergar o mundo.

Um caminho para pensarmos a respeito da linguagem poética em Rosa seria a questão levantada por Viveiros de Castro sobre como é possível “[...] não levar a sério uma vida [...]” (2009, p. 7). Uma outra forma de vida surge por meio de uma escrita que quebra nossa organização de tempo e de espaço/corpo, permitindo o despertar daquilo

que estava esquecido ou adormecido nos vincos do mundo: algo que escapa aos nomes e aos corpos que dominamos, que escapa à memória, conforme diz o vaqueiro José Uéua em “Cara-de-Bronze”: “No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas?” (ROSA, 2001, p. 138-139).

A potência da linguagem poética está no que ficou esquecido – sem nome, sem corpo –, embora já fizesse parte de nossa vida mesmo sem sabermos. A ideia da representação perde força diante da perplexidade causada pelo desconhecido, que nos leva a ver o invisível, a ler o ilegível, como uma ausência que está presente nas lembranças, nos sons, nos “[...] assunto dos silêncios [...]” (2001, p. 131). Como fala o vaqueiro Mainarte, são os ruídos esquecidos que não estão nos discursos explicativos nem no que se vê:

Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi – o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; – depois aquilo deu um silenciozim, dele, dele –: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro – dos enormes... (ROSA, 2001, p. 138-139).

Há toda uma questão na narrativa em torno do apelido Cara-de-Bronze e do nome verdadeiro do fazendeiro. A imagem desse homem é construída nas conversas dos vaqueiros, que descrevem não só a aparência dele, como a casa e o que sabem do passado do personagem. A noção de nome e de identidade em “Cara-de-Bronze” não se adequa aos conceitos de preenchimento e pertencimento comum em nossa visão de mundo, que parece ver o reconhecimento do nome como o primeiro passo para que o indivíduo se torne sujeito. A incerteza e a transformação dos nomes na novela podem ser pensadas como processos semelhantes aos de nomeação entre ameríndios, pois, de acordo com os comentários de Viveiros de Castro e de Kopenawa, os nomes não são fixos e permanentes já que diferentes denominações são conquistadas ao longo da vida. Além disso, carregam um poder ao serem ditos, de modo que precisam ser mantidos distantes das pessoas que nomeiam. É uma forma de nomear que não deve ser compreendida como um processo de individuação, no qual se busca capturar uma essência contida no nome próprio para construção da identidade. Nomear seria um meio

de criar brechas e contato com aquilo que é externo, o que de certo modo pode ser visto como um esvaziamento de si, conforme discutido nesta passagem:

O nome de infância não parecia conferir ‘personalidade’ (não ao menos do modo como concebemos esse termo) à criança, mas sim uma espécie de alma que, justamente pela sua vulnerabilidade e generalidade (ausência de singularidade), deveria ser mantida oculta. Já os nomes capturados do exterior integravam o processo de personificação e singularização do guerreiro, o que pouco ressoa na noção de ‘personalidade’, já que esta remete a uma ideia de interioridade, ao passo que a personitude tupi seria definida na relação com a exterioridade, como bem demonstrou Viveiros de Castro. (1986). (SZTUTMAN, 2009, p. 54).

Podemos considerar que há no esquecimento uma forma de encontrar o “quem das coisas”, tal qual escreve Rosa em “Cara-de-Bronze”, embora não seja no sentido de finalmente ver e entender a coisa em si, como se houvesse uma essência contida ali, ou mesmo no sentido de se chegar ao nada, conforme sugeriu Beckett, mas exatamente como um modo de encarar o enigmático da vida. Esquecer nos colocaria em contato com aquilo que não pode ser entendido, porém que se mostra em um jogo de luz e sombra, no qual a cada hora os contornos se apresentam de maneiras diferentes, fogem, não se completam, conforme notamos na cena final de “Cara-de-Bronze”, quando todos os vaqueiros conversam iluminados por uma fogueira. Aquilo que nos provoca faz surgir outra relação com o mundo e com a linguagem, pois esvazia o lugar do nome e da utilidade dos objetos. A linguagem do esquecimento seria, então, aquela que não busca representar a vida e a natureza, e sim performar seus acontecimentos.

Lembro-me do conto “O outro” ([1975] 2001) de Borges, em que duas versões do escritor, uma mais jovem e uma mais velha, se encontram e ele pergunta a si mesmo qual dos dois é o sonhador. Em muitos momentos, parece que vivemos em um estado de vigília, no qual não sentimos nosso corpo e as coisas ocorrem de forma automática – tanto a fala quanto o pensamento. Às vezes penso que ocupamos o lugar do sonhador no contato com a arte e com a literatura porque são espaços que nos dão lampejos de certezas como nos sonhos, por mais que as pequenas certezas desapareçam quando acordamos. Embora os lampejos nem sempre façam sentido ao despertarmos, ou pareçam excessivamente óbvios, o que importa é a verossimilhança e o instante de

abertura provocado pelo sonho, mesmo que isso abale nossa estabilidade. As sensações de certeza dos sonhos (ou das artes) nos fazem atentar para as incertezas do presente. De modo que, ao retornarmos à vida, ela se torne o sonho – o espaço da busca por esses lampejos, pelas sensações esquecidas. A novela “Cara-de-Bronze” é esse esquecimento, pois a linguagem nos torna estranhos conhecidos para nós mesmos. Como diz Rosa, a escrita é o espaço de desfazer-se, desabitatar-se para chegar ao infinito (LORENZ, 1973). Seria um meio de encontrar uma *outra* forma de vida que nos desperta para o mundo dos sonhos.

REFERÊNCIAS

- BECKETT, S. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun, a carta alemã de 1937. Trad. Fábio de Souza Andrade. In: ANDRADE, F. S de. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.
- BORGES, J. L. O outro. In: _____. *O livro de areia [1975]*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Editora Globo, 2001. Disponível em: [<http://casadapalavras.blogspot.com.br/2011/10/o-outro-de-jorge-luis-borges-traducao.html>]. Acesso em: 13 mar. 2018.
- _____. *Borges, oral & sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. E-Book. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CÂMARA, V. Laurie Anderson esquece esta história. *Cultura-Ípsilon*, Portugal, 06 nov. 2015. Disponível em: [<https://www.publico.pt/2015/11/06/culturaipsilon/noticia/laurie-anderson-esquece-esta-historia-1713175>]. Acesso em: 13 mar. 2018.
- CARSON, A. *A tarefa do tradutor de Antígona* (tradução buana). Trad. Adelaide Ivánova. 13 jan. 2017. Disponível em: [<https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>]. Acesso em: 13 mar. 2018.
- CASTRO, E. V. Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis (2007). In: SZTUTMAN, R. (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- _____. The Nazis and the Amazonians, but then again, Zeno. *Comparative Relativism Seminar*, 2009. Copenhagen: IT Univeristy. Disponível em: [<https://sites.google.com/a/abaetenet.net/nansi/abaetextos/the-nazis-or-the-amazonians-but-then-again-zeno>]. Acesso em: 13 mar. 2018.
- FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

HEART OF A DOG. Direção de Laurie Anderson. Documentário. Estados Unidos: 2015. [Arquivo digital]. (75 min.), color.

KIFFER, A. Entre o Ó e o Tato. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 34-46, jan/jun, 2010.

_____. Eu, Paterson e os cadernos. *Revista Pessoa*, 2017. Disponível em: [<http://www.revistapessoa.com/artigo/2225/Eu-Paterson-e-os-cadernos>]. Acesso em: 13 mar. 2018.

KOPENAWA, A.; ALPERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LORENZ, G. Entrevista com João Guimarães Rosa no Congresso de Escritores Latino-Americanos. *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: E.P.U., 1973. Disponível em: [<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>]. Acesso em: 13 mar. 2018.

PELBART, P. P. What is the contemporary? *Afterall*, Londres, Issue 39, Summer 2015. Disponível em: [<https://www.afterall.org/journal/issue.39/what-is-the-contemporary>]. Acesso em: 13 mar. 2018.

PERLOFF, M. Sinopse das banalidades: a arte das investigações filosóficas. In: _____. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Trad. Elizabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: EDUSP, 2008.

ROSA, J. G. Cara-de-Bronze. In: _____. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de Baile). E-Book. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SZTUTMAN, R. De nomes e marcas – ensaio sobre a grandeza do guerreiro selvagem. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 52, n. 1, p. 48-96, 2009.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

WOOLF, V. Craftsmanship — um passeio à volta das palavras. Trad. Cátia Sá. *Caderno de leituras*, Gratuita, v. 2, p. 156-162. Chão da Feira, 2015.

Data de submissão: 09/04/2017

Data de aprovação: 28/09/2017