



Um corpo de leitura

A body of reading

Un cuerpo de lectura

Lia Duarte Mota*

Resumo

Como se estivéssemos em palimpsesto de putas, último livro de Elvira Vigna, conta a história de João, o TI de uma editora prestes a declarar falência, cujo único prazer é o sexo com garotas de programa. O leitor tem acesso à história por meio da narradora, uma designer sem emprego que visita João no trabalho todos os dias. Em uma narrativa composta de fragmentos, a autora promove uma discussão sobre a própria literatura, colocando a designer como leitora e escritora simultaneamente. Ela nos conta as histórias que ouve de João, avisando-nos que preenche as lacunas deixadas por ele pela falta de detalhes. Este artigo pretende pensar a figura do leitor no livro de Elvira Vigna, um leitor que compromete todo o seu corpo na leitura e que, ao fazê-lo, performatiza-a.

Palavras-chave: leitor, corpo, performance, Elvira Vigna.

Abstract

Como se estivéssemos em palimpsesto de putas, Elvira Vigna's last book, tells the story of João, the IT associate of a publisher about to declare bankruptcy, whose only pleasure is having sex with prostitutes. The reader has access to the story through the narrator, a jobless designer who visits João at work every day. In a narrative composed of fragments, the author fosters a discussion about literature itself, placing the designer as both a reader and writer. She tells us the stories she hears from João, informing us that she fills in the gaps left by him for lack of detail. This article intends to reflect on the figure of the reader in Vigna's book, a reader who compromises her whole body in reading and, in so doing, performs the reading.

Keywords: reader, body, performance, Elvira Vigna.

Resumen

Como se estivéssemos em palimpsesto de putas, último libro de Elvira Vigna, cuenta la historia de João, el TI de una editora a punto de declarar la quiebra, cuyo único placer es el sexo con prostitutas. El lector tiene acceso a la historia a través de la narradora, una diseñadora sin empleo que visita a João en el trabajo todos los días. En una narrativa compuesta de fragmentos, la autora promueve una discusión sobre la propia literatura, colocando a la diseñadora como lectora y escritora simultáneamente. Ella nos cuenta las historias que oye de João, avisándonos que llena las lagunas dejadas por él por la falta de detalles. Este artículo pretende pensar la figura del lector en el libro de Elvira Vigna, un lector que compromete todo su cuerpo en la lectura y que, al hacerlo, la performatiza.

Palabras clave: lector, cuerpo, performance, Elvira Vigna.

Compreender com todo o corpo

O corpo todo lê. No ato da leitura, membros, vísceras, sistema nervoso e circulatório se comprometem, embora possa parecer que apenas olhos, mãos e cérebro estejam envolvidos, diretamente, na ação. A leitura faz parte desse processo singular de disseminação pertencente à escrita. Por envolver o corpo todo, por exigir um corpo presente, ativo, aberto, a leitura torna-se um ato performático. No último livro de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, o fazer literário permeia todo o romance, no qual a narradora nos conta

* Doutora em Letras (Literatura, Cultura e Contemporaneidade) e pós-doutoranda na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, Brasil. [Orcid.org/0000-0002-8453-1751](https://orcid.org/0000-0002-8453-1751). E-mail: lidumo@gmail.com.

as histórias que ouve de João. Ela, leitora e escritora, escuta as histórias, organiza como narrativa, cria possibilidades de dizer mesmo quando as palavras começam a faltar para João. É este o leitor de Elvira Vigna: que está disponível, que deixa o texto reverberar no corpo todo, que vivencia a leitura como performance.

Nos momentos finais do livro, a narradora nos explica o procedimento que utiliza na realização de seus desenhos. Para começar, ela sempre coloca os homens em frente a um espelho, de forma que o homem se vê como ela o vê – uma espécie de tradução, define – no momento em que o desenho acontece, e ela lida não com a imagem do homem, mas sua representação, já que está olhando o reflexo dele no espelho. Ela explica que, se realiza bem o trabalho, ajuda-o a se entender melhor e a entender melhor o mundo. O mesmo se dá com ela. Explica também que a cada vez é diferente, embora o processo seja sempre o mesmo, diferente para ela, “diferente para cada pessoa que olha” (Vigna, 2016, p. 210). Entre essas duas conclusões, bastante largas de significados, há a passagem:

Aí o que resta é um pedaço de papel, nunca muito grande. Os desenhos são no tamanho A3. Cabem na parte de dentro de uma porta de armário. Talvez outra pessoa, olhando aquilo, perceba um rastro do que foi vivido durante o acontecimento do desenho. Um rastro, um vestígio. E só. O vivido ficando para trás, mas reaparecendo, como tinta que reaparece quando outra é posta por cima sem o selante, transpirando por cima da que lhe é posta em cima, sempre e sempre. Mas aparecendo como vestígio (Vigna, 2016, p. 211).

No livro, o desenho se assemelha à literatura. A narradora conta a história que escuta de João, preenche as lacunas deixadas por ele. O rastro do vivido é o rastro presente no texto, a escrita, um produto de diferentes leituras, de um rastro infundável de textos. Restam vestígios que se apresentam como indícios para nós, leitores, indícios que serão percebidos ou não, que dependem, inteiramente, de nossas experiências como leitores, como viventes.

São os rastros que nos permitem entrar na história criada por Elvira Vigna, compô-la ao mesmo tempo que a narradora o faz. A experiência do homem ao ser desenhado, essa experiência que o modifica, transforma-o, é a experiência do leitor de Elvira Vigna. O livro comprova que a literatura possui a capacidade de agir, de causar sensações no leitor, ainda que seja o desconforto ao lidar com a exposição com que os estereótipos e preconceitos são postos à vista.

Nele, o ordinário da vida ganha atenção, o cotidiano ganha a profundidade das incertezas que perpassam a existência. O diálogo entre João, um homem casado que trai a esposa com garotas de programa, e a narradora, uma designer, dá espaço para que a literatura aconteça. O resultado é uma literatura inventiva, criadora de mundos, construtora de pensamento.

Esse modo literário não está apartado do leitor. Destacar a potencialidade da literatura, portanto, além de levar em consideração a noção de singularidade, explicitada por Derrida,¹ significa também considerar o envolvimento de todo o corpo do leitor no ato. Nessa maneira de encarar a literatura, o leitor traz para o texto um corpo ativo e preparado, disposto a ser mexido, aberto à criação.

Se a literatura pode produzir formas de pensar a própria literatura, produzindo conhecimento, lê-la pode alterar os modos de ser e estar no mundo. Qualquer leitor está apto, não somente o estudioso de literatura, cujo objetivo é a construção de um pensamento próprio sobre o literário. É necessário apenas que o leitor veja na literatura uma escapatória do mundo real, a interrupção do cotidiano, mais do que isso, que veja na literatura uma amostra de outros mundos possíveis. O pensamento proposto pela literatura se direciona a uma aplicabilidade no mundo, a uma vida em sociedade, servindo para pensar o outro e a si mesmo.

¹ Em *Uma instituição chamada literatura*, uma entrevista de Jacques Derrida a Derek Attridge, publicada pela primeira vez em 1992, o filósofo afirma que a potência da linguagem está em sua capacidade de agir como marca singular, que pode, ao mesmo tempo, ser repetível, iterável, como marca (Derrida, 2014, p. 61).

Vozes reverberam

Em sua *História da Literatura Brasileira*, de 1979, José Guilherme Merquior comenta sobre a diferença dos leitores da poesia neoclássica para aqueles da poesia romântica. O crítico não está interessado em discutir o papel do leitor na constituição dessas manifestações literárias, muito menos em definir um perfil do leitor dessas obras, e sim utilizar a figura do leitor para definir um estilo de vida e de escrita dos poetas.

Assim, Merquior explica que o poeta neoclássico é um “artista-sociável”. Em primeiro lugar, porque seria “um comentador muito pouco idiossincrático de experiências *médias e comuns*” (Merquior, 1979, p. 52). Em segundo, porque a leitura ainda era uma atividade de privilegiados e, no caso do período Neoclássico, resumia-se aos membros que frequentavam os salões de leitura. Portanto, havia entre literatos e leitores “uma tácita comunhão de gosto e de ideias” (Merquior, 1979, p. 52).

Já os poetas românticos tinham como mote a crítica aos costumes burgueses e aos valores vigentes, escrevendo para um público mais amplo, com o qual não tinham contato. Preferiam o estereótipo do isolado, solitário, *outsider*, incompreendido pela sociedade. O acesso às obras aumentava, ampliando um pouco mais o número de públicos-leitores:

Com o romantismo, se consuma o aparecimento de um público anônimo – o público da grande imprensa – que constituirá para o escritor uma atração inebriante, mas também uma incógnita ameaçadora, particularmente quando o poeta se consagra a contestar os valores em curso (Merquior, 1979, p. 52).

Se no Romantismo europeu houve uma vertente cujo ideal republicano-democrático se manifestava em um anseio de “alcançar o povo”, como declara Wordsworth no prefácio à segunda edição de *Baladas líricas* (1800),² no Brasil, ainda que houvesse a ideia de construir um imaginário nacional por meio de uma literatura dedicada à heroificação do indígena, não havia uma noção de povo para a qual se dirigir. Os leitores dos jornais, apesar de o surgimento da imprensa e a publicação dos folhetins ampliar o acesso aos textos, continuavam a ser um grupo restrito e privilegiado.

Nesse período, a leitura era compartilhada em reuniões, era uma forma de entretenimento, organizada em grupos. Com o passar do tempo, tornou-se mais individual, cada vez mais mental, cada vez menos física. A literatura nos séculos XVIII e XIX era, frequentemente, apreendida pelos ouvidos e não pelos olhos. E a escuta envolve todo o corpo. Além de decodificar o som pelos ouvidos, é possível sentir as vibrações pelo corpo todo. Segundo Zumthor (2014), na busca pela essência da poesia, nesse período, constatou-se que a maior parte dos caracteres físicos da voz estavam, positivamente, presentes na poesia.

Reconhece-se que, com o passar do tempo, a leitura tornou-se individual e mais silenciosa, como se feita apenas com o uso de um único sentido, a visão. No entanto, Zumthor (2014) afirma que, no século XX, ficamos diante de um novo momento. A voz quebra o silêncio. Ele demonstra que as novas *médias* e tecnologias trouxeram a voz de volta à cena, agora, uma voz coletiva. Vivemos:

no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. Talvez, dessa redescoberta, dessa reintrodução da voz nos funcionamentos do corpo social virá o que se poderia chamar de salvação: a despeito das recuperações e das comercializações inevitáveis, o retorno do homem concreto. E nessa perspectiva que tento perceber que na minha leitura dos textos dos quais extraio minha alegria está parte do meu corpo (Zumthor, 2014, p. 62-63).

Os valores da voz, portanto, tornam-se valores da linguagem, desde que ela seja percebida como poética. A voz volta a ser parte da leitura, não importando se ela é ouvida ou feita interiormente. Esse homem faz-se concreto no contato com a literatura, na presença da voz –

² Luíza Lobo desenvolve este raciocínio no prefácio de seu livro *Teorias poéticas do Romantismo*, no qual afirma que está presente nesta proposta de falar ao povo, criando uma “comunidade totalmente livre”, como desejava Wordsworth, a partir de uma simplificação do vocabulário e com o corte das metáforas e das figuras de linguagem, uma atenção ao leitor, que será retomada por Hans Robert Jauss em sua teoria da recepção.

uma extensão do corpo – na literatura. Zumthor complementa que, na leitura, o corpo reage à materialidade do texto, as vozes se misturam.

Capacidade máxima de percepção

A presença do corpo é uma das premissas de uma nova forma artística, solidificada na década de 1970, conhecida como arte da performance. Em *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor busca entender o processo de recepção, indicando o papel do corpo na leitura e na percepção do literário. Ele defende que o corpo, na leitura, se posiciona de maneira a atingir a capacidade máxima de percepção. E o conhecimento sobre a capacidade máxima é adquirido pela experiência prática desse corpo presente na leitura.

A leitura é esse ato que, mesmo quando feito de maneira completamente silenciosa, sem o balbúcio da boca, mesmo com o corpo quieto, causa percepções sensoriais que se unem há várias outras já inscritas em nossa memória corporal, buscando um maior engajamento do corpo. As percepções sensoriais se dão no corpo todo, sendo possível dizer que a leitura afeta os ritmos sanguíneos, mexe com as vísceras. Paul Zumthor acrescenta que é aquilo que o corpo sente que define a poeticidade de um texto. É o prazer que o faz poético (literário). Assim, nessa teoria, o corpo ganha atenção, mais do que isso, ele é colocado como ativo no processo de leitura. Não se trata mais de uma tríade exata e imutável entre leitor, autor e obra, nem de um texto que se autodefine, pois o corpo do leitor participa de todo o processo. O que ele sente participa da construção poética do texto. Zumthor conclui que a leitura traz em si a noção de performance, pela existência desse corpo presente e ativo, que reconhece sua capacidade máxima de percepção no ato da leitura.

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo (Zumthor, 2014, p. 21).

O prazer da leitura não está ligado ao deleite, à distração nem à concordância. Dizer que um texto dá prazer é dizer que ele causa sensações no corpo do leitor. Causa sentimentos variados. Revolta, dor, dúvida também se encaixam no prazer do texto, de modo que a leitura do texto poético não é vivenciada de maneira indiferente. Ela interfere na respiração, nos batimentos do coração.

O corpo está sempre em movimento, mesmo quando parece parado. O fisiologista John Basmajian, no século XX, descobriu que não era preciso um *feedback* (uma demonstração visual) para que as pequenas unidades do corpo entrassem em movimento, bastava colocar a atenção em determinada parte do corpo para que a musculatura ganhasse tonicidade. Pensar, portanto, produz movimento.

Todas essas possibilidades mínimas de movimentação estão ativas na leitura. Estão a todo instante participando da compreensão do texto. Preenchem as lacunas, acrescentam informações. Barthes (2012), em “Escrever a leitura”, já nos havia mostrado – a nós leitores e estudiosos da literatura – o que está por trás da ação de levantar a cabeça durante a leitura. Uma leitura “irrespeitosa” e também apaixonada, afirma o autor, pois permite associações, afluxos de ideias e excitações.

Indo além das perspectivas de Barthes e Zumthor, do corpo que confere performatividade à leitura, do corpo que levanta a cabeça e subverte o texto, acrescento que o corpo pode mais, atua mais na leitura. Se o corpo está em constante movimento, se a produção de pensamento está, inteiramente, ligada à movimentação dos fluxos sanguíneos, das sinapses neurológicas, das vísceras, também esses movimentos mínimos participam desse processo de construção de ideias que compõe a leitura. É como se cada um desses movimentos contribuísse para construir a compreensão do texto, trouxesse a experiência à leitura, tornando-a singular e transitória. É consenso o fato de que apesar de haver um *horizonte de expectativas* que limite as possibilidades de interpretação de um texto, cada indivíduo trará as suas próprias experiências para a leitura, de modo que cada um terá uma compreensão particular do texto. Além disso, a cada leitura, é como se acessássemos um novo texto, como se descobríssemos nele algo que antes passou despercebido. Sobre isso, Paul Zumthor afirma:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação (Zumthor, 2014, p. 54).

A narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* também chega a uma conclusão sobre a instabilidade do texto, no caso dela, levando em conta a autoria das obras. Percebe que nas estantes da editora de João há três diferentes edições de *Eneida*, que não seriam “tanto de Virgílio” já que ele parecia desaparecer de uma para outra. Havia a *Eneida* de Virgílio. Distante dela, a *Eneida* de Odorico Qualquer coisa com Jota, que era muito maior que a original e não trazia, na capa, o nome do autor latino, apenas o autor da tradução e notas. Em outro lugar da estante, havia a *Eneida* portuguesa, maior que as outras duas, de João Alguma Coisa e introdução de Jota Outra Coisa. O quase desaparecimento da autoria é comparado a um jogo de amarelinha, um distanciamento cada vez maior do real. Apesar de problematizar o lugar do autor e não do leitor, diferente de Zumthor, o trecho evidencia essa não completa, mas existente, instabilidade do texto literário: uma de suas características que o diferencia de qualquer outro texto, que faz com que ele cause sentimentos no leitor. Além disso, ela nos mostra que é essa instabilidade que permite ao leitor participar do texto:

Como se eu fosse dando pulos em uma perna só, cada vez mais longe do real: alguém chamado Virgílio escreveu uma epopeia em versos intitulada Eneida. E não terminou. Outros entram, outras casas riscadas a giz. É uma amarelinha em que fico, em uma perna, eu também no ar à espera de uma completude prometida pelos vários episódios que crescem de tamanho mas que nunca de fato acabam. E com uma autoria que vai se espalhando por várias casas dessa amarelinha, eu mesma virando autora. Se não de uma eneida, pelo menos das histórias de putas de um João que nunca termina de fato o que conta, e que vai ficando, ele também, cada vez mais para trás. Os detalhes são na maioria meus (Vigna, 2016, p. 40-41).

No livro de Elvira Vigna, a leitura se dá por um viés menos usual, já que a narradora escuta as histórias e não as lê. É curioso pensar que, apesar de João trabalhar como TI em uma editora do Rio de Janeiro, situada na Rua Marquês de Olinda, em Botafogo, de modo que as conversas se dão sempre em uma sala cercada de livros, durante todo o romance nenhum livro é aberto. Mas os vestígios da literatura frequentam todo o texto.

Na minha família, Diadorim, conhecido fosse, seria uma impossibilidade ôntica.
Diadorim, uma impossibilidade narrativa.

“A única coisa a nos garantir que Diadorim não é de fato um homem é a palavra de Riobaldo e, convenhamos, ele não nos diria nada de diferente.”

Um professor meu, inesquecível (Vigna, 2016, p. 68).

Escrita e leitura são assuntos que permeiam o romance, compondo um pensamento sobre a literatura que vai sendo desenvolvido no tempo do enredo. Escrita e leitura são apreendidas pelo corpo todo. A narradora visita João diariamente na editora. Ela não tem emprego, não tem mais nada o que fazer. João tem muito pouco a fazer como TI em uma editora falida, prestes a fechar as portas. Por isso, pode receber a designer, abre sobre a mesa o projeto proposto por ela para renovar o espaço, que nunca saíra do papel. Por isso, podem encher os copos de plástico de uísque, enquanto João conta as suas experiências com diferentes prostitutas. As garotas de programa são telas em branco, nas quais ele projeta o que deseja. O prazer que sente é fugaz, o sexo é sempre muito rápido e repetido. Uma garota sucede a outra, compondo uma espécie de palimpsesto.

A narradora se coloca como “um par de orelhas”, que escuta as histórias inconclusas de João e as preenche com detalhes. Ela assume as duas posições do evento literário, leitora – que escuta as histórias, que lida com as lacunas, que as preenche a partir de sua própria experiência, a partir do que imagina ser João – e escritora, que nos contará a história. Uma história que apesar de parecer ser sobre João é, na verdade, outra. A história de alguém que ela ainda não conhece, Lola, a ex-mulher. Escrita e leitura são apreendidas pelo corpo todo. Por todas as suas partes. A narradora afirma: “Vejo como quem lê” (Vigna, 2016, p. 43). “Porque é isso que faço agora:

estabeleço uma autoria. Não a minha. Nem a de João. De Lola, a grande ausente, a de quem não falávamos. A que estava fora de tudo. É sobre ela, isso” (Vigna, 2016, p. 42).

No decorrer da narrativa, a literatura é sempre colocada em questão. Sua função, os elementos que permeiam o “sistema literário”,³ como o texto se dá no mundo, as formas de apreensão e compreensão dele. São os fatos a que ela tem acesso via João que a possibilitam pensar, criar, realizar a literatura. São as falhas na história de João, é a ausência de Lola, é o seu papel de “ouvinte”, todas metáforas para entender a natureza e a função – se há – da literatura.

Sobre o que falam os livros.

Mentem.

Dizem que são uma coisa, e dependendo de como se lê, de quem lê, são outra.

João também, uma espécie de livro, ele próprio.

Vou vendo os livros, enquanto João fala. A luz vai diminuindo, o uísque não faz mais diferença e o cheiro de maconha já sai de livros e paredes e não mais do cigarro de João (Vigna, 2016, p. 42).

Jogo de dobras

A literatura, como a concebemos na modernidade, tem a sua origem no século XVIII, composta por estes dois elementos essenciais: escritor e leitor. Para Derrida, o escritor deve ser irresponsável. O escritor propõe uma singularidade compartilhada que lida com os opostos, tornando-os possíveis de se relacionarem pois cria algo único, que é repetível, iterável, mas nunca é o mesmo.

O escritor pode, igualmente, de fato ser considerado irresponsável. Ele pode, eu diria até que deve, às vezes, reivindicar certa irresponsabilidade, pelo menos no tocante a poderes ideológicos, de tipo zhdanoviano, por exemplo, que tentam cobrar dele responsabilidades extremamente determinadas perante os órgãos sociopolíticos e ideológicos. Esse dever de irresponsabilidade, de se recusar a responder por seu pensamento ou por sua escritura diante de poderes constituídos, talvez seja a forma mais elevada de responsabilidade (Derrida, 2014, p. 53).

Uma obra que é única e que não se opõe à história, que persiste/insiste no mundo. Um leitor que lê de maneira singular, disponibilizando suas próprias experiências, mas que lê com todo o mundo, com todas as escritas e leituras, com todos os corpos – um número infundável – que compartilham aquela obra. É preciso, no entanto, que leitor complique ou dobre a leitura transcendente (que ultrapassa o interesse pelo significante, pela forma e pela linguagem, em busca do sentido). Se todo texto se presta à leitura transcendente, a literatura se abre para um jogo de dobras, suspende “a ingenuidade tética da leitura transcendente”.⁴ Ao fazê-lo, o leitor sentirá o gozo. O que não significa gostar do que se lê, o gozo também está no questionamento, na desconstrução. “Não há desconstrução eficiente sem o maior prazer possível” (Derrida, 2014, p. 85).

Derrida compreende a literatura como coisa pensante, que produz um tipo de pensamento muito diferente daquele da filosofia, composta tanto de escrita pensante quanto de leitura pensante. A literatura “suspende performativamente os limites de toda e qualquer instituição” (Nascimento, 2014, p. 23). Segundo o filósofo, ao “poder dizer tudo”, ela extrapola os próprios limites da instituição. Ela consegue deslocar as fronteiras tanto da história quanto da filosofia.

Ao lidar com a literatura, Derrida produz uma contra-assinatura. A contra-assinatura é um ato, uma interferência, uma experiência inventiva, “uma inscrição do ato de leitura no campo do texto lido” (Derrida, 2014, p. 78) A contra-assinatura é uma resposta singular à própria singularidade do texto, é uma confirmação da assinatura do texto, feita de maneira nova e inaugural.

³ Referência ao termo utilizado por Antonio Candido no livro *A formação da literatura brasileira*. Não me proponho, aqui, a fazer uma análise da visão do autor sobre o sistema literário brasileiro. Apesar de reconhecer a importância e os textos que o fazem.

⁴ Afirma Derrida: “Poesia e literatura proporcionam ou facilitam o acesso ‘fenomenológico’ àquilo que faz de uma tese uma *tese como tal*. Antes de ter um conteúdo filosófico e de ser ou de defender essa ou aquela ‘tese’, a experiência literária, como escritura ou como leitura, é uma experiência ‘filosófica’ neutralizada ou neutralizante, na medida em que permite pensar a tese” (Derrida, 2014, p. 66-67).

É uma contra-assinatura que ocorre nos desenhos dos homens feitos pela narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. Nesse processo que é sempre o mesmo e é cada vez diferente, “a cada vez que confirmo minha própria assinatura, assinando mais uma vez: cada vez da mesma maneira e cada vez de forma diferente, uma nova vez, mais uma vez, noutra data” (Derrida, 2014, p. 104).

Qualquer leitor, ao ler, contra-assina o texto, confirmando a assinatura, mas também a arrastando para outro lugar. A obra ensina o leitor a contra-assinar. É aí que está a performance da obra, e, ao se dispor a contra-assinar, inicia-se a performance do leitor. Há nessa relação sempre a ideia de invenção, produção, de “criação de realidades” que se desfazem. Há nessa relação sempre a criação de instituições que não são indestrutíveis, pois há na literatura os fatos e sempre, sempre, a ficção.

No romance de Elvira Vigna, escrita e leitura se dão juntas no texto. João, já quase sem palavras, oferece mais e mais lacunas para a ouvinte preencher e promove um deslocamento no tempo e no espaço que só a literatura é capaz de fazer.

João desce a Augusta de um jeito. Volta de outro. Isso sempre. Desde o começo. Desde Lorian. Vai como quem vai para o necessário, o ar necessário, para aquilo sem o qual ele não vive. E volta cabisbaixo, insatisfeito, nunca acontecendo o que imaginou que ia acontecer, nunca sendo tudo tanto, e por tanto tempo, quanto gostaria.

E aí, aos poucos, a ida e a volta começam a ficar parecidas.

Aos poucos.

[...]

Ele ainda indo, ainda indo, Augusta abaixo, escadas acima, mas já sabendo da volta, indo para o que já conhece, indo para o que já viveu. Indo para a frente. Mas para trás. Mas indo mesmo assim. Porque não tem mais nada para fazer (Vigna, 2016, p. 128).

Em diversos textos em que Jacques Rancière discute a política da arte, ele esclarece que a arte possui uma política própria, que concorre com a disciplina política e que é anterior à vontade dos artistas. Assim, segundo Rancière, a arte não produz conhecimento para a política, mas sim dissensos, uma experiência específica, fruto do engendramento entre o visível e o não visível, o dizível e o não dizível. O que vale ressaltar é que a tensão imposta não se resolve, ela é parte do espaço sensível comum.

Já em relação à escrita, Rancière afirma:

O conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma disjunção essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma (Rancière, 2017, p. 7).

Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, o desdobramento da escrita ocorre por meio dessa história que passa da boca de João aos ouvidos da narradora, numa sala cheia de livros que não circulam, que não são mexidos. E são nos hiatos presentes nos relatos de João que a narradora encontra a forma de contar a história de muitos outros, a sua, a de Lola, a de Lurien, a história de João.

A narrativa feita em fragmentos, feita de histórias e suposições sem linearidade temporal, diz sobre a própria literatura. A frase que finaliza um trecho se repete no início do seguinte, trechos e ideias se repetem, construindo um palimpsesto narrativo. Os traços que resistem no pergaminho raspado estão também nos desenhos, estão nas prostitutas. O palimpsesto está em todo lugar.

Em *Essa estranha instituição chamada literatura*, Derrida conta que seu interesse pela literatura, no início, vinha dos livros que carregavam uma questão sobre a literatura, que criavam uma experiência crítica de literatura. Mais do que isso, da possibilidade da literatura de criar um pensamento próprio, que não fosse filosófico.

A literatura tem a capacidade de criar dimensões no mundo real, de modo a tornar o leitor mais capacitado a vivê-lo. A narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* não apenas abre uma dimensão do mundo para João, como nos permite ter acesso a essa dimensão, além de nos abrir outra, muitas outras:

João não conhece Mariana pessoalmente ainda neste dia. Mas ela já existe, através de mim, como uma pessoa real. Garotas de programa não podem ser muito reais pra João porque senão não funcionam como garotas de programa. Por um tempo pensei que seriam uma espécie de tela, perfeitas, sem nada que interfira no filme a ser passado. Ninguém nota uma tela, não antes de o filme começar, ou depois que acaba (Vigna, 2016, p. 59).

Derrida afirma que a escrita deve “originar acontecimentos singulares, inventar algo novo na forma de atos de escrita” (Derrida, 2014, p. 83), algo novo que não precisa ser um saber teórico, mas uma escrita que tenha em si a performatividade poético-literária que, como atos de constituição ou de legislação, possa mudar a língua e, ao fazê-lo, mudar mais que a língua. A literatura feita de transgressões.

Transgressão é a de Lurien. E é a de ser ele mesmo. A de não se submeter a formatações. Sequer a dos dois gêneros disponíveis na língua latina que lhe coube. Nos coube. Lurien nunca se importou com os eles/elas dirigidos à sua pessoa. Tanto faz. Ele (sempre o chamei de ele) sempre soube quem é. O problema é da língua, não dele. O problema é dos outros. Insuficientes, inadequados e errados são os outros (Vigna 2016, p. 114).

Em ambos os autores, de maneiras diferentes, a literatura possibilita um mundo mais democrático. Para Rancière, há uma democratização do ato de ler. É o que ocorre com *Madame Bovary*. Torna-se um livro lido em toda parte e por todas as classes. A crítica flaubertiana afirma ser o triunfo da democracia. Rancière aponta que o triunfo está na criação de uma comunidade de leitores sem legibilidade. Não significa dizer que a arte deve ter um cunho político e social. Significa dizer que é parte dela a política. Como afirma Rodrigo Guerón, “a arte contemporânea faz no comum: impactos estéticos que alteram uma experiência sensorio-motora dada, majoritária e hegemônica da vida e que podem potencializar o próprio pensamento, alterar a partilha do sensível e liberar novos sentidos para a vida” (Guerón, 2012, p. 45-46).

Para Derrida, a literatura possibilita “dizer tudo”. Ao “dizer tudo”, pode-se “dizer qualquer coisa” e dizer “tudo o que deseja”. Essa autoridade presente na literatura que gera tamanha liberdade põe tudo em causa, incluindo as instituições sociais e sua própria institucionalidade. A literatura está relacionada à ideia de democracia:

Mas também essa instituição da ficção que dá, *em princípio*, o poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história. Nesta altura, seria preciso colocar questões jurídicas e políticas. A instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, ao advento de uma ideia moderna de democracia. Não que ela dependa de uma democracia instalada, mas parece-me inseparável do que conchama a uma democracia por vir, no sentido mais aberto (e, indubitavelmente, ele mesmo por vir) de democracia (Derrida, 2014, p. 51).

A literatura trata de corpos. Não apenas aqueles implicados no enredo, mas também os corpos dos escritores e leitores, ligados por uma rede infinita de textos lidos, que reverberam. Esses corpos estão imbricados na escrita, são partes de um ato que se dá no indecível da política da arte. A escrita é política ao embaralhar gêneros, discursos, assuntos, línguas, lugares. A literatura, portanto, envolve o corpo e não deve falar especificamente sobre situações políticas para ser política, não deve falar especificamente sobre a existência ou a construção/ocupação humana do mundo para ser considerada pensamento. A literatura, como produtora de pensamento, envolve um escritor pensante e um leitor pensante que, juntos, performatizam texto e leitura do texto. A literatura relaciona opostos – unicidade e repetição, voz e silêncio, assinatura e contra-assinatura. Permite um outro tipo de experiência, imagética e corporal, a quem se dispõe a ela.

Referências

- BARTHES, Roland (2012). Escrever a leitura. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes. p. 26-29.
- DERRIDA, Jacques (2014). *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- GUERÓN, Rodrigo (2012). Arte e política: estudos de Jacques Rancière. *AISTHE*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 9, p. 34-46.
- LOBO, Luíza (1987). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- MERQUIOR, José Guilherme (1979). *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- NASCIMENTO, Evando (2014). A literatura a demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- RANCIÈRE, Jacques (2017). *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34.
- VIGNA, Elvira (2016). *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ZUMTHOR, Paul (2014). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify.