

O ESCRITO NA FALA E A FALA NO ESCRITO: BREVE COMENTÁRIO SOBRE AS POÉTICAS DE EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA E DE RICARDO ALEIXO

WRITING IN SPEECH AND SPEECH IN WRITING: BRIEF COMMENTARY ON THE POETICS OF EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA AND RICARDO ALEIXO

DOI 10.70860/ufnt.entreletras.e18603

Carolina Anglada de Rezende¹

Resumo: Esse ensaio procura ler as poéticas de Edimilson de Almeida Pereira e de Ricardo Aleixo pela chave da vocalidade, enfatizando-se como o gesto de escrever a fala só se realiza por meio de procedimentos de defasagem. Para tanto, recorre-se aos desdobramentos do ensino de Lacan por Jacques-Allain Miller, para embasar os conceitos de voz e de pulsão, a marcarem os impasses na experiência de ser falante. Conclui-se que ambos os poetas se distanciam da prática em que o que se ouve é transposto para a escrita, ao proporem a desestabilização de cada inscrição em relação ao seu próprio campo.

Palavras-chave: escrita; fala; vocalidade; voz; poesia contemporânea em língua portuguesa.

Abstract: This essay aims to read the poetics of Edimilson de Almeida Pereira and Ricardo Aleixo through the lens of vocality, emphasizing how the gesture of writing speech can only be accomplished through a procedure of disparity. Towards this purpose, we resort to the developments of Lacan's teaching by Jacques-Allain Miller, to support the concepts of voice and pulse, which mark the impasses in the experience of being a speaker. We concluded that both poets distance themselves from a practice in which what is heard is simply transposed into writing, by proposing the destabilization of each inscription in relation to its own field.

Keywords: writing; speech; vocality; voice; contemporary poetry written in Portuguese language.

Introdução

No romance *Águas-vivas não têm ouvidos* [*Les Méduses n'ont pas d'oreilles*] (2012), da escritora francesa Adèle Rosenfeld, a personagem Louise F. convive com uma perda auditiva parcial, desde a infância, habitando um limiar entre dois mundos, referidos, por um lado, aos sujeitos surdos, e, por outro, aos oralizados. Essa posição de mútuo despertencimento, tanto ao universo dos que não ouvem nada quanto ao dos que não possuem comprometimento da audição, provoca-lhe reflexões que alcançam a todos, na derivação de perguntas como: o que é

¹ Pós-doutora em Estudos Psicanalíticos (UFMG), doutora em Literaturas Modernas e Contemporâneas (UFMG), professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos das Linguagem e do Departamento de Letras (UFOP). E-mail: carolina.anglada@ufop.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3930-2893>.

uma fala? O que em nós escuta? Aquilo que deixamos de ouvir nos constitui tanto quanto o que ouvimos? Como vivenciamos a ausência de correspondência entre som e sentido? O silêncio existe?

Tocando em um ponto que lhe parece mais sensível, Louise F. sugere que Édipo, ao escutar do oráculo a maldição que se lhe reservava a vida, deveria ter furado não os olhos, mas os ouvidos: “Na verdade, os ouvidos é que eram uma questão” (Rosenfeld, 2023, p. 102). Quer dizer, mais do que não ver, fundamental é saber como não ouvir. Podemos fechar os ouvidos como fechamos os olhos? A água-viva do título do livro oferece à personagem uma figura com a qual pensar a impossibilidade de não ouvir: mesmo sem ouvidos, a espécie se orienta por uma sensibilidade visual. Isto é, a função da escuta não se faz não presente. Não é uma opção não (se) escutar. Por outro lado, mesmo com ouvidos, os ouvintes se orientam por algo que não é puro som. A regra de Louise, enfim, parece ser, em menor ou maior grau, a mesma de todos: preencher as fissuras da língua com linguagem. Em outras palavras, todo sujeito é sujeito de um significante, seja ele gesticulado, oralizado, escutado, lido etc. E esse significante certamente não abarcará o todo do que nos é dito.

Curiosamente, o enredo do livro caminha para uma hesitação, quando um risco à perda total da audição traz à tona o recurso do implante, o que faz a personagem refletir: “Eu tinha me escutado escutar, talvez quando fiquei totalmente surda. Ao fazer o implante, eu poderia ouvir de novo e não me escutar escutando mais.” (Rosenfeld, 2023, p. 184). O déficit de audição com o qual a personagem convivera a habituara a estar ativamente na escuta: por não ouvir, ela se escuta escutar. Trata-se de um condicionamento por uma auto-afetação. É como se, para Louise, fosse impossível adormecer da escuta ou na escuta. A escuta a contém. Já a prótese promete fornecer-lhe essa passividade de poder simplesmente ouvir, fazendo-se objeto do som, não intérprete dele. Em meio a esses pensamentos, Louise anota: “1. Pode-se olhar vendo; não se pode ouvir ouvindo. 2. Podemos ver olhando. Mas podemos ouvir escutando?” (Rosenfeld, 2023, p. 184).

É comum diferenciar olhar e ver, ouvir e escutar, localizando o primeiro termo das duplas em termos de uma passividade e o segundo como decorrente de uma postura ativa do sujeito, atribuindo-se um valor maior para o segundo tempo. Mas, mais do que reiterar essa dicotomia, a personagem contrasta os sentidos da visão com o da audição, ou o que, junto à psicanálise, podemos nomear, respectivamente, de pulsão escópica e de pulsão vocal. Freud nomeou os objetos orais (o seio), anais (as fezes) e fálicos (o falo), porém, foi necessário esperar até os anos 1960 para Lacan inserir, no campo pulsional, os objetos “olhar” e “voz”. Ao

primeiro, em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, o psicanalista reservou a função de revisar o que havia dito sobre o estágio de espelho, quando a experiência do *ver-se vendo* já não é mais apenas suporte das identificações imaginárias, como também ponto de inflexão entre a causalidade do órgão da vista, o olho, e os movimentos do olhar, já atravessado pelo desejo do sujeito, fruto de “algum jogo da luz com a opacidade” (Lacan, 2007, p. 74). Experiência dessa natureza ocorre de modo singular, entretanto, no campo do objeto vocal, uma vez que *ouvir-se a si mesmo* é sinônimo de subjetividade, do efeito que as palavras provocam em nós, seja pelo som, pela imagem ou pelo toque. É a essa suposta indiscernibilidade entre o sujeito e a sua voz interior que a personagem Louise se volta, indagando-se sobre uma pressão que parece ser exercida sobre o sujeito pelo pensamento como voz própria, impossível de calar e de ser separado do sintoma. Tanto é que a possibilidade de ouvir a si mesma de uma forma diferente da que sempre se ouvira a faz hesitar: “A ideia de não reconhecer minha própria voz me deixou perplexa. Eu estava com um medo visceral de *cair em um desdobramento*. Imaginava me ouvir com uma voz estrangeira, habitada por uma outra, *dividida* por dentro [...]” (Rosenfeld, 2023, p. 137).

Se retomamos a definição lacaniana do objeto da pulsão, se trata de “algo de que o sujeito, para se constituir, se separou como órgão” (Lacan, 2007, p. 101). Ou se dividiu internamente, como descreve Louise. Como toda pulsão, trata-se de um movimento cindido: em parte, retornando à memória do corpo de onde se separou, ao passo que se mostra refratário à incorporação. Mesmo a voz, com a dificuldade que coloca em relação a essa separação, por sua posição interior e exterior ao sujeito, confundindo-se com o que é a própria subjetividade, faz-se cindida, por não ser exatamente da ordem do que é falado. Portanto, a voz, em sua dimensão acústica, gestual ou gráfica, *e separada*, é a portadora de um enunciado, e não o enunciado mesmo. Mudar de voz seria não só perder essa condição de possibilidade de determinado enunciado quanto perder algo de si que nunca fora possuído. Esse enunciado, entendamos, não é um enunciado específico, é a própria capacidade de enunciar, de ser gozado, prescindindo da boca ou do som, mas jamais do corpo.

Começamos com o exemplo dessa personagem de Rosenfeld, e de suas indagações a respeito da especificidade da voz e da escuta, para alcançar dois outros exemplos da literatura contemporânea, só que na poesia, Edimilson de Almeida Pereira e Ricardo Aleixo. Entretanto, antes de passarmos à análise do que chamam, respectivamente, de “ritmo de ouvido” e de “escutar a letra”, objetivo desse ensaio, permanecemos com a psicanálise no intuito de aprofundar as questões sobre a fala e o escrito. Jacques-Alain Miller, herdeiro do ensino de

Lacan, está às voltas com essa mesma questão, na década de 1990, dirigindo-se especificamente ao objeto vocal e à função desempenhada por ele em destacar algo do corpo, para que o desejo na escuta não apenas consinta com a pressão exercida por essas vozes incessantes. Dá-se como pressuposto que se trata, na escuta e na visão, de pulsões parciais, não integradas a um organismo. E como toda pulsão parcial, tem como função essa espécie de sequestro do órgão, de divisão chamada por Lacan de *esquize* entre o órgão e o procedimento dele esperado. Por essa razão, o órgão não se confunde com o que é por ele produzido em termos do visível ou do audível. Não se trata, como no campo escópico lacaniano, da oposição entre visível e invisível, mas, de dentro da vocalidade mesma, de sua polimorfia, da experiência de ser afetado pela contingência. A voz só é ouvida acidentalmente.

Retomando Lacan e a primordialidade da atenção dada à fala, o psicanalista assente com o fato de que *podemos falar sem voz*. A voz não é nem o falar, nem é a entonação; não está ligada a este ou àquele órgão. A função da voz é uma função de resto, assumindo uma importância marcante na subtração do significante à significação. A voz divide ou é o que sobra da divisão do significante, entre corpo sutil e efeitos no mundo. Não é à toa que, na iminência de ouvir a própria voz *como outra*, Louise imagina cair em um desdobramento, isto é, desconhecer-se.

Seria, então, a voz, o que cria uma distância para o sujeito em relação àquilo que fala ou ouve?

Louise F., imersa reflexivamente no campo da audição, procura por certa voz, quando diz ansiar o silêncio da consciência. “O silêncio é um lugar onde se pode morar na linguagem. O silêncio liberta imagens e palavras que a linguagem detém” (Rosenfeld, 2023, p. 175). Morar na linguagem é não se encontrar já sempre na fala ou cedendo à pulsão invocante dos restos que a alcançam. Para, de fato, escutarmos, seria necessário certo vazio, uma distância mesmo entre som e sentido, um buraco que as palavras criam em torno de si mesmas, de modo que o que ouvimos incessantemente não coincida com o que entendemos. Se estamos sempre nos ouvindo, para escutarmos, inclusive, aquilo que não foi dito, é preciso uma lacuna para que algo caia, se separe dessa pressão constante nos ouvidos. Lacuna esta que a personagem tem à mão (e aos ouvidos), dado que a posição limiar de ouvir pouco e ser oralizada lhe serve de provocação para separar-se de uma voz imperativa, voz que é o supereu, condicionada pela continuidade e pela produção normativa de gozo e de sentido.

1 Da prosa à poesia

Se ao escutarmos a nossa voz, em um gravador, por exemplo, um reconhecimento só é possível se acompanhado de estranhamento, a leitura de um texto escrito também pode marcar essa exterioridade da voz em relação à fala, sua condição objetual. Mas o que é dado à escuta na voz? Miller fraciona a dupla, *escrever e falar*, em quatro: o que se escreve e o que se lê, o que se fala e o que se escuta. A partir do que o psicanalista nomeia de *defasagem* – termo importante para identificação da voz –, cada campo se desencontra de si mesmo, se desenraiza, em suma, se destaca: a escrita em relação à leitura; a fala em relação à escuta. Isso porque não são dois mundos, mas um mesmo mundo no qual a palavra às vezes marca o sentido, às vezes circunscreve o fora de sentido. Às vezes enrola-se em um blá-blá-blá, quando o que goza é o ouvido, às vezes prescinde-se disso para que a face angustiante da voz se entreveja. É como se, colocando cada campo de frente ao espelho, cada qual se partisse em dois, ao descobrir-se mais além de si mesmo ou descompletado por algo que impede um cara a cara. Assim conclui Miller: “Mais do que dois, isso é sobretudo defasado, não concorde” (Miller, 2012, p. 1).

Nessa cesura onde passa a ter lugar a diferença entre o significante e o significado, atua a interpretação. O campo da interpretação é o da defasagem, considerando, na obra, aquilo que é direcionado ao olho e o que convoca o olhar, ou seja, aquilo que produz equivocidade. A defasagem, desse modo, é um procedimento outro: opera por inconsequência, por fissura, ou num sentido diverso de causalidade. A defasagem tem a ver com o ritmo, portanto, inclui o que se destaca entre o olho e o olhar, alcançando também o nível de uma mancha ou de uma lacuna inerentes à escuta. Lacan nos diz que, no fim das contas, quanto mais tentemos nos acomodar à nossa voz ou ao nosso olhar, ou acomodá-los à consciência e à imagem que fazemos de nós mesmos, mais as funções se especificarão como inapreensíveis; “e é talvez por essa razão também que o sujeito consegue simbolizar com tanta felicidade seu próprio traço evanescente e puntiforme na ilusão da consciência de *ver-se vendo*, em que o olhar se elide” (Lacan, 2007, p. 87, grifo no original). Tal como um texto literário que não se oferece como pastagem para o olho, trata-se de uma experiência em que o que se quer ler nem sempre coincide com o lido.

Um termo importante se coloca nesse comentário, a dividir o que até aqui tentamos pontuar, tomando como exemplo as divagações de Louise F.: a consciência. O que convoca a personagem à prótese é a chance de não mais tornar-se consciente de sua escuta, podendo livrar-se dessa auto-afetação, ou seja, apenas ouvir. Mas, se o que se coloca aqui, ressaltado pelas funções escópica e vocal, não é o sujeito da consciência reflexiva, e sim o sujeito do desejo, no qual o olho não é o olhar, e a voz não é o vocal, a personagem (ou o texto) jamais será lida de

onde ela se lê ou cessará de pensar de onde imagina estar sua consciência. Trata-se de marcar o ter-lugar do que está sempre hesitando ou se apressando na experiência com a palavra, faltando ao momento mesmo em que é convocado – o que nos leva à estância do verso, da versura, do *enjambement*, “que exhibe uma não coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito que vê nele o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas de sua íntima discórdia” (Agamben, 2012, p. 31).

2 O vindo eu atento ao som

Alguns poetas contemporâneos, por trabalharem com o vocal, e não com o oral, se alimentam precisamente dessa “íntima discórdia” a que aqui ressaltamos como defasagem, do ressoar mais como multiplicação das encruzilhadas do que como solidificação ou presentificação das vozes. O ressoar, por essa razão, não deixa de ser a marca da diferença entre o oral e o vocal, o sentido e o sentido, na medida em que ao segundo elemento das duplas impõe-se a tarefa de desafiar a sua escrita, enquanto a passagem do oral para a grafia não chega exatamente a constituir um paradigma. Assim, a diferença entre oralidade e vocalidade, em seus efeitos textuais, integra hoje outros problemas, referentes, por exemplo, ao modo como se encena ou se recalca o parasitismo da voz (e do corpo) na escrita, e como a vivência desse parasita faz da escrita algo diferente dela mesma. Tal ênfase na dimensão parasitária, encavalgada, diria Agamben, ou destacada da voz, que corresponde à vocalidade, distingue-se da oralidade como recurso poético ou da fonetização/transcrição da fala, essas que tratam o oral por seus efeitos de proximidade, simetria, reciprocidade, no abuso de interjeições que nada mais são do que imitações do som ou escritas de uma língua tal como ela teoricamente é pronunciada por seus falantes. No oral, pode a voz não comparecer, enquanto na vocalidade, é ela que marca a diferença entre a fala e o escrito, no sentido com o qual aqui trabalhamos.

Edimilson de Almeida Pereira, mineiro de Juiz de Fora, é um desses poetas em que o que está em jogo é um saber-fazer com a sedimentação que constitui as vozes que nos antecedem e que se comportam como vegetalidade, poesia planturosa, sem sujeito, “receio das plantas falarem em línguas/ sem palavras” (Pereira, 2002, p. 36). À primeira vista, seu trabalho se posiciona enquanto uma tarefa ética diante da memória dos escravizados, presente e em transformação hoje nos quilombos, nas comunidades ribeirinhas, nos bairros de proletários, nos ritos e tradições de povos afro-brasileiros. Interesse que também se faz notar em suas incursões

étnico-poéticas como pesquisador dessas culturas populares e que lhe rendem obras ensaísticas como *Negras raízes mineiras: os Arturos* (2000), *Ouro Preto da palavra: narrativas de preceito do Congado em Minas Gerais* (2003), *A saliva da fala: notas sobre a poética bantocatólica no Brasil* (2017) e *Assim se benze em Minas Gerais: um estudo sobre a cura através da palavra* (2018). Mas essa árdua tarefa, a resultar tanto em estudos etnográficos quanto em obras poéticas, só se realiza por uma abordagem da linguagem que inclui um dizer mais do que se sabe, um não saber o que se diz, um dizer algo diferente do dito, um experimentar a língua para além da comunicação, em busca de seus efeitos no corpo, no poema, no pensamento. Ou seja, uma experiência da escrita tocada pelo saber sem sujeito que é o saber do inconsciente. Não por acaso, o corpo disposto a isso que lhe atravessa e lhe escapa se faz ler já nos títulos de seus livros: *Livros de falas* (1987), *Ô Lapassi & outros ritmos de ouvido* (1990), *O homem da orelha furada* (1995), *As falas da aranha* (2009) etc.

Também não é à toa que, no seu primeiro livro de poemas publicado, lemos um dos versos de “Conflito” dizer: “Comoves o vindo eu/ atento ao som” (Pereira, 1985, p. 7). O sujeito-que-vem só o faz mediante a sua entrega à escuta, e não só aos barulhos que o homem faz. Essa escuta direciona-se, de modo flutuante, ao que é da ordem do equívoco. Por trabalhar com certa escrita da fala (e não do falado, ressaltemos), mostra-se arguta quanto aos efeitos de descompasso provocados tanto pelo que, na fala, é asemântico, quanto pelo que, na escrita, é já jogo com a letra, notação das perturbações da língua. Em *Árvore dos Arturos*, os versos, incorrendo em certa vocalidade, isto é, em uma fala em estado de jaculação, marcam-se da ambiguidade dessa espécie de palavra vegetativa – a qual nomeamos aqui por esse rastejar astucioso, predominantemente musicalidade, jamais derramamento. Na estrofe abaixo, de “Matina”, onde não é só o eu que vem, mas também o dia, joga-se com o fato de que algumas palavras possuem o mesmo som, na manhã do mundo:

MATINA

A Núbia Pereira

O dia não sabe seu nome
e não poderia.
Muitos gritos de chuva
ainda dormem nas árvores.

Quem viu o sol não vê
o riso de Zambi.
Só os antigos olham
mas não dizem
ou se dizem

é na língua do silêncio.

O dia é uma noite acesa vamo diá
E Zambi é o mistério. vamo fazê maravia
 ô diá, ô diá.
O dia não sabe seu nome.
(Pereira, 2019, p. 246)

As diversas ocorrências do substantivo “dia” restituem a natureza antitética das palavras, o “plural dos matos” de que fala o poeta em outro poema, bem como enfatizam que palavra puxa palavra, goza de si mesma, em vista de seus parentescos e afinidades. Do “dia” para o “diá”, a mudança na acentuação da palavra transforma substantivo em verbo, o concreto em ação, “vamo diá”, fazer o dia, acender a noite. Não há concretude, aqui, que não revele a sua condição genealógica, de ter sido feita, no caso, por Zambi, este deus dos povos banto que, tomado pelo banzo – ou pela homofonia entre “ô diá” e “odiar” –, decide partilhar a criação com inquices, voduns e orixás. Uma das primeiras artimanhas pensadas para tirar o senhor supremo de seu estado foi a criação das estações, de modo que o tempo não fosse um eterno presente. Mas Zambi só sai mesmo de seu desinteresse quando Zaze, a quem os yorubás chamam de Xangô, constrói o tambor, festejando aquela que viria a constituir-se como a primeira manhã do mundo, quando o ritmo criado cria a noção de dia (e de noite). Zaze muda o sentido sem mudar a língua – essa é sua saída do banzo. O “fazê maravia” da primeira é a via da própria poesia, *poiein*, coisa que se faz e que cria outras vias, “maravias” no mundo, ou efeitos-mundo, instalando um alhures, uma defasagem e um corte através do jogo com o acento agudo, simples traço, a marcar de ambiguidade tudo que não se conhece senão como indecível.

Assim, quando nos indagamos sobre a relação entre escrita e fala, os estudos em torno da oralitura – termo cunhado pela pesquisadora Leda Maria Martins, no intuito de mostrar a intimidade entre literatura e saberes orais ou entre arte e ritual, presente sobretudo no âmbito das festividades e das performances culturais afro-brasileiras como o Congado – são fundamentais tanto por acentuarem as várias maneiras da memória se inscrever e transformar-se em “cuerpo-lenguaje”, quanto por marcarem o caráter nem sempre mimético de tais performances. Nas palavras de Leda, em torno desse termo que vem sendo conceitualizado por sua obra desde a década de 1990,

gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores,

saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o *logos* e as gnosos afroinspirados, assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários (Martins, 2021, p. 41-2, grifo no original).

Quando menciona mais especificamente a dimensão gráfica da oralitura, a pesquisadora afirma que se trata de “inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita” (Martins, 2021, p. 41). Entretanto, como pontuamos, a poética de Edimilson não se move tanto por uma combinação entre fala e escrita quanto por uma desregularem ou defasagem entre a voz e o tempo do qual ela já é sombra, “língua do silêncio”. O poeta mineiro, ainda que trabalhando com os elementos da fala, com um “perscrutar dos ouvidos” (Martins, 2021, p. 78), mostra-se consciente de que qualquer âmbito do humano começa já com um “a menos”, com um significante desaparecido, com o que está fora de cena. Antes da dicotomia incidir com o outro de um par opositor, ela se volta para o próprio elemento, em sua especificidade. Modo, portanto, de encarar a voz radicalmente distinto da oralidade, muito apegada à noção de presença. Se se trata de uma poesia que ressoa, tocando-nos pelos ouvidos, assim o é por certa vocalidade, decorrente dos processos de sulcagem da letra no corpo, do modo como a interpretação cava buracos, conduzindo o leitor a agir a partir do que se deposita na leitura ou na paisagem à maneira de uma escrita.

Ainda que haja sempre a fala e os ouvidos, nenhuma voz aqui parece ser natural, dado que, a cada encruzilhada, pode o homem não falar – mas, falando ou não falando, a lógica é a do impossível do dizer (plena e propriamente o sentido) ou do impossível da liberdade de dizer qualquer coisa. O timbre de uma voz, ressoando em “uê”, “oê”, “ô”, “óia”, “eia”, “ó”, anuncia, portanto, o chamado da evidência, alguém arvorando-se quando testa o irradiar da voz em estado de nascimento, língua só vogal, ritmo de ouvido. Essas interjeições transmitem-se da forma mais econômica possível, o que significa, de modo direto, funcionando como fórmulas, mas fórmulas para nada, fórmulas equívocas. Esta é a língua vegetativa, aquela na qual nos encontramos entregues à audição, ao som, ao gozo sem sujeito, a um corpo falante, “semblante nervo do discurso” (Cassin, 2017, p. 54). Quando ela aparece, não se trata do uso de um código unívoco, da emissão de uma mensagem consensual, mas da língua sensual, assombrada, dêitica, antes de assumir para si a tarefa de nomear objetos, de descrevê-los, e, conseqüentemente, de descobri-los já ausentes (não por acaso, essa palavra se faz tão presente na trajetória de Edimilson, chegando a nomear uma de suas obras em prosa, lançada em 2020). Assim, se aquela literatura oral de que falávamos também faz uso dessas supostas interjeições, o faz em sentido outro que o de marcar uma língua por meio de seus impasses.

O que é mais próprio da economia da voz no poema é uma regressão infinita pela qual a fala, “signo em rotação”, nunca se estabiliza, arrastando no seu ritmo e timbre o material de sua proveniência; compondo a paisagem à medida que a cria enquanto fissura e ponto de vista. Se o “óia” apenas indica, e o poema não pode fazer mais do que adicionar o objeto à realidade material de que é feito, justo que às interjeições caibam apenas encenar um invocar da língua enquanto timbre para ela mesma. Aí sim a fala revela sua poeticidade, mas no que nesse emaranhado se constrói na defasagem entre os escritos, no que nela pressupõe, inclusive, passar sem ser ouvido.

O início de um poema de Edimilson, de *Ô Lapassi e outros ritmos de ouvido* (1990), diz-nos o seguinte: “siéssa pedra no giz/ traz o riso mais velho” (Pereira, 1990, p. 28). Uma palavra formada pela condição de se estar na língua pela audição, “siéssa” (“se” mais “essa”), une uma conjunção a um pronome demonstrativo, dando lugar, novamente, pela presença do dêitico, à enunciação. E como é próprio à caracterização de Benveniste dessa instância da fala, a referência se funda no momento de sua realização: “Qual é, portanto, a ‘realidade’ à qual se refere eu ou tu? Unicamente uma ‘realidade de discurso’, que é coisa muito singular” (Benveniste, 1995, p. 278). Não há contrato disponível para o sentido de “essa” antes da posição do enunciador, assim como “Icí” (Pereira, 1990, p. 29), que aparece no mesmo livro só pode ser diferenciada de “e se”, por meio da enunciação, mediante outros condicionantes capazes de desembaraçar os sentidos, quando se trata desses “signos vazios” (Benveniste, 1995, p. 280). Portanto, o que pode parecer, à primeira vista, como uma saída, não é senão o deslocamento do antagonismo fundamental para outro campo ou outra língua, uma desestratificação das camadas de que se compõe um idioma, um sequestro do sentido unívoco por meio do sequestro do próprio órgão, de sua des-organização. Ainda nessa obra de Edimilson, outro poema nos diz, “muitos nomes são caídos/ feito um sol sem escuridão” (Pereira, 1990, p. 43), dramatizando precisamente essa queda do sentido (ou da referência ou da estabilidade) que pressupõe um estar indistintamente na língua pelos *ritmos de ouvido*, nesse *livro de falas*.

3 Escutar a letra e escrever a voz

Ricardo Aleixo, poeta-performer, do bairro de Campo Alegre, região Norte de Belo Horizonte, é alguém que constantemente nos alerta para a *defasagem* que comporta cada ato de fala, performando o que costuma ser seu lema: “escutar a letra e escrever a voz”. Não se trata, afinal, de um lema qualquer. Se escrever a voz já nos parece um pouco mais familiar, considerando a discussão proposta por Miller a partir da ideia de vocalidade, escutar a letra

permanece incógnito. A letra não é o que comumente escutamos: a letra é o mínimo que escrevemos, mas é o mínimo que pode desembaraçar os nós e, em seus lugares, vir a constituir outros. Para um poeta que é também performer, escutar a letra talvez já não tenha que ver apenas com a escrita ou a fala, portanto, mas com algo da ordem do real, do significante separado do significado, do que marca o corpo.

Há um poema, intitulado “O único lugar”, de *Extraquadro* (2021), em que lemos:

estamos falando
de coisas diferentes

isso, estamos.

eu também.
não seria melhor, então,
ficarmos de uma vez
em silêncio?
juntos, mas em silêncio?

mas assim corremos
o risco de nunca chegar
a lugar algum.

(Aleixo, 2021, p. 29)

claro que sim, muito diferentes.
mas estamos falando,
não estamos?
e ouvindo.

me ouço melhor
quando me calo
para ouvir você.

ainda não.

não chegaríamos mesmo
se nos calássemos
esta conversa
é um lugar
o único que existe.

Do mínimo da letra escutada, o máximo da transmissão. Do que uma letra não faz sentido, lemos o que é da ordem do real. Só há lugar do dizer em sua relação com o gozo. Isso não quer dizer que só há lugar onde o sujeito está. Mas o que faz de um espaço um lugar é a contradição e o impasse, os quais formam a existência do sujeito, a sua vinda, o seu próprio ter-lugar na língua. Formam-no pela impossibilidade de se falar a mesma coisa. A repetição de um dito é um dizer, algo a mais, assimétrico, desunido. Não há lugar algum que não esse, do desencontro, da não-relação. Por outro lado, só se fala porque os seres não dizem a mesma coisa.

Note-se, portanto, a multiplicação dos dêiticos no poema, a convocar o leitor para escutar a cena de enunciação, bem como atentar para o processo paradoxal de objetivação da cena mesmo. O silêncio é uma modalidade do sintoma que escreve, quando não pode falar. Mas

há também um trilhamento na conversa que é toda fala, dobrada sobre si mesma, quando deixa de se interessar pelo sentido, pela articulação, pela partilha do código, e passa a se deter em um processo de escrita, processo de letra, isto é, de redução, de mineralização drummondiana, quiçá, a comportar o intraduzível de cada língua, o único que existe sabendo-se eco de outro que fala em nós. Já não se trata, tanto, nesse diálogo, de um avançar por fases, mas de um procedimento de defasagem, descontínuo, por saltos, quase um soletrar das palavras, que, aqui, parecem grampeadas exclusivamente pelo desejo. Para que, enfim, a linguagem não se restrinja a uma língua de inibição ou de angústia, estas tão comuns, a nós, quando nos dizem que somos falantes do colonial, quando na verdade estão nos proibindo a homonímia, isto é, a possibilidade de irmos ao mesmo tempo para dois lados, falando e escutando, pondo à prova o impossível por um sujeito.

Há poetas, entretanto, que nos devolvem o direito à contradição, quando nos restituem uma operação do significante como letra que vai de encontro à comunicação unívoca. Num jogo onde tem lugar os semblantes, a ambivalência das palavras é restabelecida ao seu lugar performativo. Os dêiticos proliferam, ao estilo de plantas daninhas, em detrimento da univocidade do simbólico, chamando nossa atenção para aquele que fala, para o que escutamos, para a língua que roça nossos ouvidos, eriçando o corpo. Por essa razão, nem sempre podemos dizer que essa classe de palavras as quais fazem algo ao serem proferidas, garantem, de fato, uma eficácia. Mas, mais importante do que medir o funcionamento ou a produtividade dos significantes, é perceber quando eles nomeiam, originalmente, algo que passa a fazer parte do mundo. “Eu onço/ desde/ nascença” (Aleixo, 2017, p. 43), lemos em um poema sobre o que faz uma letra, ao trocar-se o “a” do substantivo “onça” pelo “o” de “onço”, transformando a palavra conhecida em um verbo não dicionarizado, mas cuja eficácia advém precisamente desse nascimento.

Exemplos como esse abundam na obra do poeta, escrita sob uma espécie de “orelhada” (Aleixo, 2017, p. 17). Ainda em *Extraquadro*, no poema que dá nome ao livro, lemos: “A casa do zelador/ do clube// fica/ ali no extraquadro” (Aleixo, 2021, p. 20). Ou seja, o significante (do poema) não cria apenas uma nova realidade, a partir do que ficava fora do quadro, nomeia também o impasse, daquilo que vem pelos ouvidos. Afinal, só há real quando há impasse de formalização; quando está em jogo e disputa o dentro e o fora da cena, o olho e o olhar, o ouvir e a escuta. Ao trazer para o livro outros rastros de um estar na língua como ouvinte, como quando nomeia um poema de “me dis”, Aleixo faz da escrita um lugar privilegiado para se experimentar aquilo que escorrega, que se transmite na fissura da voz, na mancha do campo

escópico, ocasionando a vinda de um real pulsional. Não é só que o poeta busca esse extraquadro, quanto que esse extraquadro se impõe a partir de si mesmo, sendo a imagem do passado, agora nomeada, aquilo que olha o sujeito, imagem pela qual ele é olhado, capturado, apassivado.

O infinito fica fora do quadro, fora de formalização. Falar uma língua só seria perder o infinito sonoro que nos constitui enquanto infantes. As múltiplas vozes e dizeres não realizados. O fora de sentido. O sentido desligado, desprendido. O gozo dessubjetivado, sem sujeito. O que não serve para nada. Aleixo, nessa mesma obra de 2021, nomeia um de seus poemas de “Meu Divino Espírito Sopro”, enfatizando essa dimensão que constitui a voz para além das palavras, e tem efeito de multiplicação do sentido: “o sopro de deus/ que é um/ o sopro de deus/ que é dois/ o sopro de deus/ que é três/ que é puro sopro/ e é o que sopra/ e é soprado/ e era uma vez” (Aleixo, 2021, p. 14-15). Assim, nisso que é um, dois e três, e também não é mais, já era, pode ser lido ao lado de Edimilson de Almeida Pereira, para quem a voz é o que na poesia posterga, afasta, difere. Assumindo um lugar em relação a essa defasagem entre língua escrita e língua falada, dizer e escutar, nos colocando à altura de sua travessia, aceitamos essa contradição que passa a ter lugar no poema; “quer eu aqui/ dende casa” (Aleixo, 2021, p. 48).

Considerações finais

A relação entre o que se escreve e o que se lê, o que se fala e o que se escuta, quando posta em prática pela ação defasada da pulsão, em termos da literatura, não é exercício cego ou práxis de associação livre, dado que a liberdade é condicionada pelo inconsciente. O que há é um refinamento a respeito desse saber-fazer com a pulsão, e que renovam as condições de leitura e de gozo dos caminhos secretos do dizer, dando a ver o invisível, fazendo ouvir o não dito, conduzindo-nos a ler o que não foi dito, apenas escrito, “de orelhada” (Aleixo, 2017, p. 17). Quando o texto se manifesta como uma via dentro do campo dos possíveis, que é assim, mas poderia ser assado, a pulsão está ali para evidenciar sua função de romper a suposta necessidade, cindindo-a a partir de dentro. Não há uma única maneira para ler ou escutar: há formas de fazer chegar, como o vento ou o sopro, aquilo que não está posto e também não é exotérico ou imaterial. A vocalidade ou a presença da fala no escrito, ambas carregadas pelo que excede o sentido, fazem do poema uma experiência de defasagem:

minha mãe me dizia
que já estava na hora

de eu ir para a aula
e o meu corpo inteiro
[...]
só entendia
jaula
- ir para a jaula
(Aleixo, 2017, p. 40)

Ler o que não foi escrito, nas entrelinhas; escutar a estranheza, à contrapelo; estar na língua como na audição; ser sensível à inaturalidade do originário; poder ver o que sempre esteve lá; identificar o que retorna ao mesmo lugar; enfim, nada disso implica tudo perceber. Não se trata de ampliar a percepção, aguçar os sentidos e conquistar algo que falta. Não é de obstruir a falta que falamos, mas de a possuímos, ou melhor, de apropriarmos-nos do vazio, tal como a personagem Louise F., de quem falávamos no início desse ensaio, o faz, recusando a promessa de tudo escutar para permanecer com o seu traquejo de um saber-fazer com a defasagem. Trata-se, ainda, da coragem de posicionar-se em relação ao inconsciente e de lidar com os efeitos de desprendimento e também com os transtornos que essa decisão acarreta. Ao mudarmos os procedimentos da exegese de que fala Lacan, ao pensar como a interpretação atua sobre a relação do homem com os significantes, mudamos as amarras dos modos de ler, de ser lido, de escrever e de escutar, abrindo caminho para que o equívoco provoque o leitor: ao intuir as ressonâncias não só sonoras como também simbólicas entre “aula” e “jaula”. A mudança das palavras dá-se apenas por uma letra: escutá-la, então, é perceber que ela não corresponde à impressão de um traço, mas à perturbação do discurso.

A psicanálise, mais especificamente, Miller, nos orienta em direção ao fato de que o Um da existência está ligado a um *efeito de escrito*, ao efeito de que há um dizer, a seu eco. Arrancar esse dizer do corpo, ainda que seja o corpo da escrita, não é tarefa fácil, mas ninguém disse que a interpretação goza do fácil. Por essa razão, finalizamos com um poema de *Extraquadro*, no qual encena-se um deslizar de sentido em sentido até que esse falte:

meus 5 sentidos querem
olhar os seus 5 sentidos ouvir os seus
5 sentidos tocar os seus 5
sentidos cheirar os seus 5 sentidos até perder
os sentidos
(Aleixo, 2021, p. 31)

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- ALEIXO, Ricardo. *Antiboi: poemas (2013/2017)*. Belo Horizonte: Crisálida/ Lira, 2017.
- ALEIXO, Ricardo. *Extraquadro*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2021.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução Mária da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas, SP: Pontes, 1995.
- CASSIN, Barbara. *Jacques, o sofista: Lacan, logos e psicanálise*. Tradução Yolanda Vilela; revisão da tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LACAN, Jacques. *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MILLER, Jacques-Alain. O escrito na fala. *Opção lacaniana online*, ano 3, n. 8, julho 2012. Disponível em: http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_8/O_escrito_na_fala.pdf. Acesso em: 29 jan. 2024.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Dormundo*. Juiz de Fora: D’Lira, 1985.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Ô lapassi e outros ritmos de ouvido*. Belo Horizonte: UFMG, 1990.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia + (antologia 1985-2019)*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Zéozório blues: obra poética 1*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.
- ROSENFELD, Adèle. *Águas-vivas não têm ouvidos*. Tradução Flavia Lago. São Paulo: Fósforo, 2023.

*Recebido em 02 de fevereiro de 2024
Aceito em 01 de outubro de 2024*