

O Relato e os Sentidos do Corpo

Suzi Frankl Sperber
UNICAMP

Os diversos conceitos e preconceitos sobre a oralidade levam a que se tenha uma relação ambígua com ela. Por um lado existe a valorização da oralidade e o reconhecimento de riqueza das memórias. Por outro lado, quer por preconceitos, quer por falta de cânones, ou padrões de interpretação ou de codificação, é difícil apreender o universo de referências de dentro do qual emerge a oralidade. E uma das referências é o corpo. Por isto, um de meus empenhos deverá ir no sentido de codificar não propriamente a linguagem do corpo, mas a do relato, inferindo valores para a linguagem do corpo.

Recordemos que na oralidade existe todo um universo semântico e de conhecimento que passa pela expressão fisionômica, pelos gestos, pela entonação, garantindo uma continuidade dada pelo corpo, ausente na escrita e que explica, nuança, ressignifica, contradiz, corrige o "erro", ou a ausência de palavras. Ou atribui valores que não estão patentes na enunciação. É que existem mecanismos de permanência, neste sentido de inércia, no corpo e no inconsciente, que imprimem uma história no corpo, mesmo quando a própria história parece estar apagada na memória consciente, ou antes, naquela que se dá a conhecer, do interlocutor. Há uma memória mesmo na entonação, que se manifesta, no maior dos traumas, não por nuanças, mas pela ausência delas. A grande dificuldade é a de uma significação deste universo por parte do interlocutor.

Para a atribuição de sentido precisamos reorientar nossos olhos e percepção para aquilo que desaprendemos: respeitar nosso interlocutor de qualquer origem e formação, de qualquer idade e inferir valor e valores a uma enunciação silenciosa, que às vezes contradiz as palavras, mas que aparece nas marcas e emanações do corpo.

O procedimento usado pelos atores do LUME, ou por artistas, como Guimarães Rosa, sensível e inteligente intérprete dos despossuídos, que revela por trás do simples uma sabedoria especial,

é exercitar-se abrindo seu próprio estado físico para receber a aura do interlocutor, a fim de que, captada a aura, ela possa ser transposta para o leitor, público ou receptor em geral.

Uma pesquisa da arte de ator como a do LUME – sobretudo e fundamentalmente na mimesis corpórea - parece oferecer possibilidades de atribuição de sentido ao corpo, visto que o seu ponto de partida é a consciência de que o ator deverá investir em observação, pesquisa e exercícios que levem a imprimir uma memória em seu corpo, memória de gestos de cansaço, ou de desespero, de alegria, ou de falta de jeito, de energia em diferentes direções, enfim, que, já com autonomia, inscritos no próprio corpo, permitam uma decodificação possível graças ao contexto e ao tom da apresentação cênica, que funciona como ambiente de ressignificação.

O objetivo principal da pesquisa do LUME consiste na busca de uma metodologia de elaboração, codificação e sistematização de uma técnica pessoal de representação através da dilatação e dinamização das energias potenciais do ator (suas vibrações corpóreas), e em como transpor essa técnica pessoal para um processo de montagem de espetáculo.

Isto vem sendo realizado desde há 15 anos. Mas, em primeiro lugar, não há receitas. E, em segundo, todo este esforço, todo este trabalho consistente não impede que possa haver dificuldades de atribuição de sentido àquilo que o corpo manifesta. Tomemos uma experiência vivida por um dos atores do LUME.

Ele encontra, ao longo de sua pesquisa na região amazônica, um velho – Vovô Leonel - que o impressiona muito, e que conta 'causos', isto é, histórias relacionadas a lendas, como uma delas que relata de uma ida de uma personagem ao fundo do rio e de sua volta. O relato impressiona muito porque o Vovô Leonel vive em uma casa construída sobre palafitas, portanto sobre o rio, cercada pela água, com a qual o relator convive e da qual também vive. Este interlocutor parece ser extraordinário, impressionando muito o ator-pesquisador. A sua enunciação é gravada em fita de áudio. Enquanto Vovô Leonel falava ao vivo, havia sua presença, seu corpo, a casa paupérrima - e o rio: dos lados, em baixo, no relato, nos ouvidos. Ao ouvir a gravação, o mesmo velho parece ao mesmo ator-pesquisador ser totalmente desinteressante, banal. O que houve? O ator acha que errou ao

valorizar a pessoa durante o seu encontro. E abandonou o material. Mas contou-me o evento.

À distância e sem ter ouvido a fita considere, num primeiro instante, que o indivíduo tinha uma aura, que não residia exatamente nem no gesto, nem na expressão, nem em movimentos do corpo, mas em uma energia contida, que emanava de seu corpo e que, na presença, se manifestava. À distância a aura já era inapreensível, invisível, impalpável - e a decodificação foi abandonada, porque a fala extraordinária perdera a sua aura. Na medida em que a nossa tendência é esperar que o gesto e o corpo de certa forma signifiquem o mesmo que as palavras enunciadas, reforçando-as, apenas, na medida em que as palavras enunciadas e gravadas não tinham atrativo especial, porque estavam descoladas da existência do pesquisado, a fita que chegou a Campinas pareceu ter perdido todo interesse. É verdade que Eugenio Barba insiste que a palavra não deve ser redundante, sob pena de esvaziar o que já estava contido nas palavras. Como o corpo enuncia algo que está no inconsciente, como o gesto pode ser usado para indicar algo que está sendo dito e a palavra enuncia o que é consciente, constrói-se uma contradição e pluralidade que precisa ser aceita para que, a partir da convicção de que não há seres vazios, possamos tentar significar aquilo que permanece como cifra, como mistério.

A atribuição de sentido consiste em reconhecer o outro como semelhante e ao mesmo tempo como um 'em si', como tendo uma identidade, ainda que fragilizada, frágil, ou cindida. O gesto de atribuição de sentido também funciona como esforço de ruptura do estado narcísico pessoal. É o contraponto necessário de um gesto correlato, já que todo mecanismo de aproximação de outro ser humano, por mais canhestro que seja, por mais atravessado de atos falhos, é indicativo de uma intenção ou desejo de aproximação, de rompimento do estado narcísico do interlocutor. Em outras palavras: toda enunciação quer manifestar pelo menos o desejo de um contato com o interlocutor. O gesto correlato consiste em procurar o sentido da manifestação já que ela não deve ser vazia.

Afirmo com a maior firmeza que não há manifestação vazia. Primeiro, estou falando em manifestações. Não são nem enunciações. São sinais, sinalizações sutis, pequenas, que me permitem saber que em muitas ocasiões faltam palavras, quer porque elas ainda não são conhecidas, quer porque foram esquecidas, quer porque o trauma

vivido as varreu da memória imediata, consciente, atirando-as para uma região mais escondida, ou defendida. Lembro de algumas manifestações muito especiais.

Uma delas era uma mulher que contava sua vida de horrores, agressões e dores, mas que contava tudo no mesmo tom, tom de ladainha, monocórdio. Ela não se mexia. Estava só tensa, rígida, expressão facial rígida. Retirando expressão de todos os coadjuvantes expressivos (rosto, gesto, corpo, tom de voz) a mulher esvaziou toda e qualquer possibilidade de distração sobre detalhes, esvaziou-se de si mesma, e magnificou os episódios relatados dando-lhes uma tragicidade absoluta.

Outra manifestação foi a de uma jovem inconsciente (ou em coma?), deitada em uma UTI com traumatismo craniano sério e edema no cérebro. A mãe levou para dentro da UTI um aparelhinho de som e uma fita na qual haviam sido gravadas as músicas de MPB mais queridas e mais significativas para a paciente. Esta jovem, inconsciente, sem falar, sem se mexer, presa a aparelhos, sem modificar a expressão do rosto, chorou. Foi um pranto discreto: lágrimas saíram de seus olhos. Nenhuma palavra foi dita. Houve apenas as lágrimas, mas quanto sentido!

Há diversas explicações. Uma é que o cérebro humano é, apesar de todos os estudos especializados (que não são de minha área, mas dos quais tenho certo conhecimento mínimo), bastante desconhecido e misterioso – e por isto surpreendente. A outra é que há processos que ocorrem no ser humano e cuja manifestação poderá aparecer sutilmente, através de sinais muito discretos, às vezes confundidos com inadequação, erro, ausência de expressão e variantes.

O motivo disto é que o ser humano tem características em verdade biológicas que o distinguem dos seres irracionais e que estão vinculadas a aptidões universais como o imaginário e a simbolização. Com ambas as aptidões o ser humano cria, ou faz uma figuração ou ficcionalização de um evento vivido ao qual ele quer dar um sentido mais abrangente que a sua própria vida. Podem faltar-lhe palavras. Mas o ser humano procurará manifestar-se através de uma ampla gama de recursos, que incluem corpo, gestos, expressão do rosto, movimento, uso de palavras, e algo como uma encenação, para a qual ele usará objetos, investidos de valor simbólico.

O conceito de imaginário

O imaginário serve para que o indivíduo se separe de uma ação, construindo graças a ele e com o auxílio da simbolização e de outros recursos alguma figuração. A figuração é a rigor um evento de segundo grau, que dá sentido à ação primeira, que serve de referência, mas que não aparece diretamente nesta ficcionalização. A referência aparece contextualizada dentro de um universo de simbologia do evento segundo, criado, ficcionalizado. O sentido deste evento efabulado pelo emissor, ou enunciador passa a ser maior do que o evento primeiro em si. Ultrapassa os limites do sentido contingente, imediato, histórico, para adquirir - graças à condensação - um sentido que transcende esta história, ainda que parta dela e a inclua. É que os seres e as ações precisam se erguer para um sentido que desborde da imanência, que parece não ter sentido em si. A história particular é fragmentária e demasiado pontual. Para fazer sentido, precisa ser inserida em um contexto relacional mais amplo. A simbolização serve para a atribuição deste novo sentido. Este último poderá levar para um de dois caminhos, ou molduras radicais, porque opostos: de vida, ou de morte (com certeza há muitas nuances pelo meio do caminho). O imaginário cria um contexto de ação, personagem, relações, projeções do vivido. Projeta o evento historicizável para fora de si, em um constructo a rigor ficcional. Esta ficção se estrutura de acordo com certas funções e requer uma série de instrumentos (tanto do enunciador, como do decodificador) que ultrapassam o que se tem convencionalizado como discurso. Vai além da palavra (oralidade), de certa forma corporificada; e do corpo, que exala, que emana uma qualidade do sentir, sem mover-se, sem precisar reagir; e dos movimentos, chamados de gestualidade. Vai, sobretudo, além da subjetividade, incluindo outra e trabalhando a relação de ambas com o mundo, dentro do universo que se apresenta como eixo. Tudo inserido na mesma efabulação, que precisa de um recurso que indicie a temporalidade transcorrida e vivida e a espacialidade (constituída de diferentes espaços). O recurso extremamente econômico é a repetição. Relativa à temporalidade, ela insere a representação¹ em um universo ritualístico, de caráter sagrado, que não é propriamente o 'fora do tempo', mas a introdução da circularidade cíclica, esperança de retorno

1. Quero recordar que uso o termo na acepção clássica em filosofia e em psicologia, i.e., para designar "aquilo que se representa, o que forma o conteúdo concreto de um ato de pensamento" e "em especial a reprodução de uma percepção anterior". Apud Laplanche, J. E Pontalis, J.-B. 1977: 582. Para esclarecer ainda melhor, uso o termo na acepção teatral, das artes cênicas.

e de renovação, dentro da linearidade cronológica do evento. A espacialidade também é indiciada pela repetição que só faz sentido se implica espaços diferentes. Mas também o movimento e as palavras colaboram para indiciar os espaços. Espacialidade e temporalidade são projetadas para fora da abstração e para dentro da representação. A representação concretiza, mesmo que minimamente, a noção abstrata de tempo e plural de espaço. O caráter holístico da efabulação leva as categorias de tempo e espaço a serem representadas em um curto espaço e tempo, investidos de outra e nova qualidade.

A efabulação distancia o evento da singularidade do sujeito, projeta-o no jogo, adquire espessura, podendo depois ser ressignificado pelo próprio e mesmo enunciador. Esta narrativa tem a capacidade de atribuir a um episódio um sentido global, que ultrapassa o seu nível e dimensão primeiros. E por sua vez, este relato, exteriorizado, passa a ter certa autonomia. Poderá ser ouvido e contemplado de modo a extrair o episódio do âmbito do outro para inseri-lo no âmbito do próprio, do eu. A ficcionalização é, pois, instrumento de transferência. Não se trata de deslocamento de sentido, mas de deslocamento de sujeito. O sujeito primeiro é objetualizado (até fisicamente, através de alguma coisa - objeto), enquanto o objeto, receptor, sofrente do evento primeiro, é convertido em enunciador, em narrador privilegiado, que se distancia do evento e de si mesmo, ainda que minimamente, para transformar a dor em sentido - repito, através da ficção. Assim o episódico passa a ter valor globalizante. Este valor e sentido mais holístico - característico da ficção - constitui também e propriamente o novo conhecimento.

A interpretação da efabulação por parte do receptor exige nova transferência. Dependerá de um receptor que atribua sentido a todo o conjunto de elementos que serviram para a estruturação da efabulação e o seu sentido dependerá do repertório disponível no receptor. A literalidade, a estreiteza, o limite de eventuais interpretações não darão ao evento o alcance que ele assumiu para o emissor. A amplitude, de um lado, e a estreiteza, de outro, não mudam o fato em si, isto é, a recepção deficiente pode até afetar as manifestações futuras do emissor, mas não conseguem anular a amplitude virtual de sua manifestação inicial, que, tendo existido, permanece.

O imaginário fabrica um constructo que existirá entre o sujeito e o mundo. O receptor deverá fazer um exercício que servirá para aguçar os seus modos de percepção, abrindo os seus canais. São a rigor dois

movimentos. É deixar-se penetrar pelo mundo (cor, imagem, som, ritmo, espaço, linhas, alturas, dimensões, eventos, emoções, energias) e ao mesmo tempo afastar-se dele, para mais tarde agir sobre o mundo. A simbolização está entre o sujeito e o mundo. É um exercício de afastamento de si, a fim de obter uma dimensão mais diversificada de si. O movimento é dialético entre o dentro e o fora, a interioridade e a exterioridade, a subjetividade e a objetivação. A trajetória nunca é definitiva, nunca é terminada. O terceiro momento, de síntese do processo de percepção e de efabulação, será o início de novo momento e movimento, que amplia, ou regride, que abrange novos elementos no constructo, ou na forma dada que, na sua característica ficcional organiza, dando sentido, ao conjunto de elementos díspares.

Creio que este conceito da reciprocidade constitutiva de sentido não é desprezível. O conceito de historicidade e de historicização decorre da inserção da compreensão de um evento dentro de uma linha histórica.

Portanto o ser humano tem a necessidade de construir uma efabulação que apanhe a circunstância, coloca-a em um tempo circular e cíclico que, visto à distancia, ressignifica a história disposta e vivida linearmente. Ao invés de a efabulação 'alienar' o enunciador, ela precisa ser entendida como parte de um processo de ricocheteios, de reciprocidades significantes, que permitem um movimento que parte do pontual, da circunstância, passa pelo ciclo aparentemente fora da história, o que permite um distanciamento que recoloca a dimensão da história, agora não mais pontual, circunstancial, mas já inserida, integrada, absorvida e elaborada na história do ser humano que criou a referida efabulação.

O relato de Vovô Leonel

Retomemos agora o relato do contador de histórias cujo fascínio foi fugaz para o pesquisador – e que ouvi depois de feitas as minhas primeiras inferências.

Ouvindo a fita notei que o contador, instigado a contar casos, contou uma série de narrativas com fortes elementos míticos. O relato específico que atraía tanto a atenção do pesquisador contava de um jovem (cujo intento era pescar) que caminhou até a beira do rio. Neste ponto do relato, em vez de prosseguir a ação, como costuma acontecer, o narrador descreve o local. Informa que o jovem viu uma

árvore frondosa, com uma bela sombra, perto da água, onde quer ficar. É quando se aproxima outro jovem, que o aborda.

Já interrompo meu resumo, neste ponto, para fazer a relação entre esta paisagem e a tópica tão freqüente em textos medievais, mas não só, do “*locus amoenus*”, que prefigura o lugar de encontro dos enamorados; mais que isto, é o lugar por excelência do encontro amoroso. O jovem desconhecido que se aproxima não é o namorado em perspectiva. Mas ele convida o pescador a visitar o rio. Para lá (lugar para o qual o humano, se for, não volta) desce ele, com a segurança de que vai voltar para a terra, contanto que não coma nada do que lhe seja oferecido no lugar de onde não há retorno. Dentro do rio o pescador encontra um lugar belíssimo, onde está um palácio muito rico e grande. Ao erguer os olhos, lá está à janela a bela jovem que quem conhece a tópica esperaria. E ela desce, dirige a palavra ao pai, pede-lhe licença para conduzir o jovem pelos jardins do palácio. Consentido o passeio, a princesa o leva ao pomar, onde há frutos apetitosos. O jovem pescador não aceita a oferta. “Ah”, diz ela, lhe disseram que você que não deve comer dos frutos deste lugar”. A narrativa segue por aí.

Para quem leu *As raízes históricas do conto maravilhoso*, de Vladimir Propp, começa a ficar claro que as narrativas do nosso contador de histórias da região amazônica, que fala do boto só por insistência dos interlocutores urbanos e alfabetizados, as tópicas – ou motivos – que vão aparecendo nos seus relatos lembram muitos motivos dos contos maravilhosos analisados por Propp. A terra de dentro do rio representa a terra dos mortos. A proibição de comer alimento de lá, afora lembrar o fruto proibido, lembra o motivo das proibições contidas nos contos russos analisados. Não se deve comer alimento da terra dos mortos, para não ficar preso a este lugar para sempre¹.

¹ Dans la religion de l’Iran ancien, “on assaille de questions l’âme qui arrive au ciel, pour savoir comment elle y est parvenue. Mais Agura-Mazda a défendu de la questionner sur le chemin terrible qu’elle a traversé et il commande que lui soit offerte la nourriture céleste”. Nous avons donc ici, encore une fois (avec une rationalisation évidente), l’interdiction de questionner et l’offrande préalable de nourriture.

La même conception se retrouve dans l’Antiquité: “Calypso veut qu’Ulysse prenne du nectar et de l’ambrosie; mais celui qui a touché à la nourriture et à la boisson des Elfes reste pour toujours en leur pouvoir... De même Perséphone, une fois qu’elle a mangé la pomme pourpre, appartient à Hadès... On peut aussi rappeler le lotus. Quiconque des Grecs goûtait à cette nourriture délicieuse, oubliait sa patrie et restait dans le pays des Lotophages.” Rohde s’exprime de la même

Por que existe este percurso, de casa para o rio e para além rio, ou para dentro do rio? Porque a trajetória é a da iniciação¹ para a vida adulta, que implica uma espécie de morte e de ressurreição. Ida e volta².

À medida que avança a narrativa, encontramos mais motivos semelhantes àqueles analisados por Propp. A narrativa, que parece ser boba, porque, enfim, conta apenas “lendas”, histórias inverídicas e que nada têm a ver com a vida do narrador, segundo pensou Carlos Roberto Simioni, têm, em verdade, tudo a ver com a vida do narrador. Já velho, diante do jovem, ele conta as estórias que apresentam, de maneira cifrada, a informação de que só conseguimos forças para viver em uma natureza hostil e uma vida de tanta penúria e de carências, graças a um fortalecimento do espírito, da alma e do corpo e isto se consegue por iniciação, ou por aprendizagem e vivência. As narrativas que ele conta têm que ver sempre com o rio: dentro do rio, ao lado do rio, o rio. Porque é este o hábitat do narrador. Se analisarmos cada um dos motivos, aprofundaremos todo o sentido simbólico destes relatos.

O jardim com árvores frutíferas de todos as espécies, todas carregadas de belos frutos, corresponde ao país da abundância. O país da abundância é aquele em que o ser humano não sentirá fome. Ora, o morto não precisa comer, portanto lá, neste lugar, ele não sentirá mais fome nem terá outras necessidades. Para o vivo cuja vida é de escassez, provavelmente de fome também, a idéia de um país da abundância é utopia desejável.

A entrada no rio corresponde à ida ao país dos mortos, percurso necessário para o fortalecimento do xamã. O rio e as cobras que aí estão correspondem ao que segue:

façon: “Wer von der Speise der Unterirdischen genießt, ist ihnen verfallen. Quiconque goûte à la nourriture des habitants de l’autre monde, fait partie de leurs rangs.1 (Persefone lembra Branca de Neve).

Breasted dit: “Enfin, ce pain et cette boisson étrangement puissants que le prêtre offre au mort, non seulement “le transforment en âme” et le “préparent”, mais lui donnent la “force” et le rendent “puissant”. Sans cette force, le mort serait impuissant. Cette force est considérée comme nécessaire au mort pour surmonter les rencontres hostiles qui l’attendent dans l’autre monde.”

1 Ces correspondances nous permettent d’affirmer que le cycle d’initiation est la base la plus archaïque du conte. Tous ces motifs, pris en gros, peuvent entrer dans la composition d’une quantité innombrable de contes des plus variés.

2 Nous savons que l’initiatio était censée fournir au jeune homme la possibilité d’acquérir une âme nouvelle et de devenir un homme nouveau. (Propp: 127)

[...] le séjour dans l'estomac est remplacé par le séjour dans un nid, une tanière, ou par l'enroulement du dragon ou du serpent autour du héros ou de l'héroïne.¹

Mas:

Ces exemples montrent que l'avaléement par l'animal a été remplacé par l'engloutissement par l'eau, qu'il s'agisse d'une baignade dans un étang infesté de serpents ou même d'un engloutissement et d'un recrachement par l'onde marine.

Portanto, o relato apresenta diferentes símbolos do motivo do engolimento como sinônimo de iniciação e do decorrente fortalecimento do espírito de quem é iniciado.

A decepção provocada pela narrativa foi de que ela nada trazia sobre a essência de Vovô Leonel, nem mesmo episódios de sua vida, como tantos outros relatos recolhidos. Estes outros relatos apresentavam a chave para a energia emanada pelo corpo, e para os movimentos e posturas. Ora, pode até ser que o contador fosse menos ingênuo que outros entrevistados, ou mais fechado, e que não se sentisse à vontade para contar de sua vida a um desconhecido. Mas o cunho mítico dos relatos – espicaçado pelas insistentes perguntas sobre se ele conhecera o boto, se sabia histórias de boto - revela um conhecimento, uma sabedoria e na verdade tinha o sentido que têm relatos e cantos dos simples: era algo 'antesmente' preciso, isto é, necessário para a aprendizagem do interlocutor. O conhecimento novo, que estava sendo oferecido com generosidade era não só o da iniciação necessária para os enfrentamentos do rude, do agreste e da dureza da vida. Não só a iniciação necessária para saber viver a dois e procriar, como muitos rituais de iniciação da adolescência. Era a iniciação de que a verdade, a realidade reside em algo que não é só o visível e aparente, o linear e episódico, mas o que está aquém e além. O rio não é só o rio, mas, emulando Gertrude Stein, "O rio é o rio é o rio". Ou, como diria Guimarães Rosa: é a terceira margem. O tempo não é só linear e a vida não é só determinada: o tempo também é cíclico e a vida sobre-determinada. E, a levar em conta as conclusões às quais cheguei na definição do mito², ele apresenta os limites da ação humana, dentro dos quais todos os seres humanos precisam se

1 Propp: 300.

2 Cf. Tese para Titular: "Para uma gramática da ficção: uma leitura brasileira das formas simples".

mover. No relato há mais de uma proibição. Uma delas é de que o mistério não deveria ser revelado, de que o jovem pescador apaixonado não deveria ser seguido em hipótese nenhuma. Como sua mãe, preocupada, vai procurá-lo e o surpreende com a namorada, ambos sob a forma de cobras, ela será punida com o desaparecimento do filho. A rigor esta cifra do relato parece advertir o pesquisador de que a penetração nas formas de conhecimento dos ribeirinhos poderá ser punida, caso não sejam respeitadas as condições de preservação das identidades dos diferentes, como a das cobras – como a do Vovô Leonel.

Um ensinamento a mais está portanto contido nos relatos do ribeirinho Vovô Leonel: a ficção encerra conhecimento e verdade – cifrados. Às vezes mais do que os relatos de vida minuciosos. A aprendizagem exige um esforço de decodificação e de doação pessoal que equivalerá a uma iniciação. E o corpo deve ter efetivamente emanado uma energia, uma vitalidade e uma verdade e veracidade que – na ausência – faziam falta.

Ainda não posso avançar mais do que isto. Insisto em que não há relato sem sentido. Todos precisam ser 'codificados' pelo receptor e por ele decodificados. Precisamos aprender a ouvir e entender. A história oral se beneficiará com o conhecimento que provém da literatura – oral ou escrita. E os sentidos do corpo vão além de alegria ou tristeza, cansaço ou o que seja: atribuem uma qualidade ao ser. Nesse sentido, correspondem a uma experiência cuja identidade foi afinal conseguida e recuperada. É verdade que a sucessão de relatos de cunho mítico de Vovô Leonel parece estar privada de devir, o que explicaria o incômodo vivido pelo ator-pesquisador Carlos Simioni ao ouvir a fita gravada tempos antes. Ao mesmo tempo, os relatos de Vovô Leonel são organizados – muito mais organizados e coesos do que os testemunhos de outros interlocutores pesquisados ao longo da mesma viagem. Esta organização abria pouco espaço para a interpretação e criação de corporeidades de alguma forma referenciáveis. Os relatos, ao mesmo tempo organizados e de certa forma conhecidos, correspondiam, contudo, na medida em que continham detalhes na linguagem, na estruturação, nas caracterizações e referências aspectos novos, ao que Deleuze coloca como característico da literatura: “Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. É o delírio que as

inventa, como *processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem”¹. E ainda: “Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto”².

Deve ter sido perturbador ouvir relatos emasculados da energia da corporeidade – e de chaves testimoniais. Fora excluída a relação modelo-cópia, que orienta justamente, o testemunho. Deleuze diz que “O simulacro não é a cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução”³. Os relatos de Vovô Leonel não são simulacros. Localizado em seu contínuo presente e futuro contínuo, seus relatos se referem a vida e morte simultaneamente, alfa e ômega, em certo sentido. Isto que valoriza a sua contribuição é possível graças a uma função primitiva, inata: a pulsão de ficção – referida à sua vida, e suas circunstâncias – e provavelmente emanada por sua corporeidade – que atribuem valor e sentido à existência humana, mesmo a mais ínfima, dando a dimensão de seu papel.

¹ Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. 1ª ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997: 121.

² Idem *ibidem*.

³ Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*. SP: Perspectiva. 1974: 267