

Modos de habitar um poema

Ways of Inhabiting a Poem

Lia Duarte Mota*

RESUMO: O presente ensaio é dedicado ao poema “Kuenda”, de André Capilé. Sua análise baseia-se na perspectiva da poeta e professora Katie Peterson sobre poesia e enfoca a presença do corpo tanto na feitura do poema quanto na experiência da leitura, como defende Paul Zumthor. Para tanto, aproveita-se da noção de “memória incorporada”, desenvolvida pela performer e pesquisadora Diana Taylor, de “palavra empossada”, desenvolvida pelo escritor malinês Hampaté Bâ e da voz como “ruptura da clausura do corpo”, desenvolvida pelo historiador de literatura e linguista Paul Zumthor. Trata-se de um ensaio escrito nos termos da amizade, baseado nos encontros, na intimidade e no diálogo entre autor e poeta.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; corpo; memória; performance.

ABSTRACT: This essay is dedicated to the poem “Kuenda” by André Capilé. Its analysis is based on poet and professor Katie Peterson’s perspective on poetry and focuses on the presence of the body both in the making of the poem and in the reading experience, as Paul Zumthor argues. To this end, it draws on the notion of “embodied memory”, developed by performer and researcher Diana Taylor, of the “empowered word”, developed by Malian writer Hampaté Bâ, and of the voice as a “rupture of the body’s enclosure”, developed by literary historian and linguist Paul Zumthor. This is an essay written in terms of friendship, based on encounters, intimacy and dialog between author and poet.

KEYWORDS: poetry; body; memory; performance.

*Dedico este ensaio a Luiz Inácio Lula da Silva,
Rennan da Penha e Rafael Braga.¹*

1 Introdução

A apresentação oral deste ensaio aconteceu na Universidade Federal de Juiz de Fora em 2019. Fui convidada como uma das palestrantes da mesa-

* Coordenadora e professora da especialização Escritas Performáticas: invenção e procedimentos artísticos, doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, realizou estágio de pós-doutorado (PNPD-CAPES/MEC) no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: liadumo@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8453-1751>.

¹ Uma versão deste texto foi lida no dia 8 de novembro de 2019, dia em que Lula foi solto. No dia 23 de novembro do mesmo ano, Rennan da Penha foi liberado de Bangu 9, penitenciária na zona oeste do Rio de Janeiro. Rafael Braga segue cumprindo prisão domiciliar após contrair tuberculose na prisão. Para muitos especialistas, a acusação e a condenação são injustas e arbitrárias, baseadas em fatos e provas contraditórios.

redonda “Corpo, voz e transcendência” da IX Jornada Literária, promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Era um dia de celebração, raro desde 2016, quando um *impeachment*, no mínimo duvidoso, afastou a presidenta Dilma Rousseff e, de maneira indireta, impulsionou a propagação de histórias irreais, favorecendo a ascensão da extrema direita brasileira. Ainda assim, o dia 8 de novembro marcou o princípio de uma reparação. O presidente Lula fora libertado da prisão em Curitiba, depois de 580 dias, por volta das 17h40 daquela sexta-feira. A energia daquele acontecimento tomou espaços públicos e particulares de todo o país, incluindo o auditório que recebia o evento. André Capilé, o poeta do qual este texto tratará, não estava lá em estado físico-corpóreo, mas era conhecido por aqueles que ali se reuniam, era nome retomado entre frases, era compartilhado. Se havia distância física, era só o que havia, porque o êxtase das notícias do dia, somado à reunião de pessoas que conheciam pessoalmente o poeta, fez com que ele estivesse, de fato, presente ali. Por isso mesmo, vale dizer que este é um ensaio escrito nos termos da amizade, André e eu caminhamos juntos, não há distância aqui.

2 A proximidade

Recentemente, li um ensaio de Katie Peterson chamado “Poema”, que saiu no *Caderno de Leituras* 121 da Edições Chão da Feira, no qual a poeta defende que os poemas podem nos ensinar sobre proximidade pela composição do qual são feitos e pela especificidade da recepção, mas não apenas. Porque a proximidade não tem a ver com adquirir informações e sim com aquilo que é acidental e que passa, por isso mesmo, pela união entre memória e experiência. A proximidade que o poema ensina e propõe “requer ela própria corpos para a sua encenação e performance – uma imaginação não apenas daquilo *de* que nos aproximamos, mas daquilo *com* que nos aproximamos” (Peterson, 2021, p. 20, destaque da autora).

Escolher falar de um poema do livro *Muimbu*, de 2017 (já na sua segunda impressão), considerado por alguns dos leitores de André Capilé como o livro mais difícil de ser adentrado, tem a ver com esse entendimento sobre a proximidade e sobre como essa proximidade pode, muitas vezes, estar atrelada a

uma sensação de “afastamento”. Como aponta Peterson, por não serem diretos ou por escaparem às convenções da linguagem convencional, pode parecer que os poemas nos querem afastar; o que estão a fazer, no entanto, é procurar “intimidade fora dos seus caminhos conhecidos” (Peterson, 2021, p. 7). Em consequência, o poema gera um trabalho de imaginar, de sair de si. Trata-se de colocar ao leitor um trabalho, entendido como esforço, como ação do corpo na elaboração, mas um trabalho que dá prazer ainda que siga sempre inacabado.

Talvez, o poema nos ensine sobre proximidade porque, constituído de som, métrica e ritmo – elementos encontrados na palavra, mas não concebidos por ela – aplicados à linguagem, baseia-se na forma como entendemos o corpo. Esses três aspectos tão caros à poesia são, de antemão, percepções vivenciadas pelo corpo, muito antes de identificadas e elaboradas pela razão sem corpo. Som, medida e ritmo fazem parte do corpo e das coisas do mundo, são parâmetros para que nos situemos, para que experienciemos o que nos cerca (só depois se tornam discurso lógico, ideia que importa repetir). Três aspectos que existem num modo específico, pois estão relacionados ao movimento. Assim como o corpo se faz em um estado de movência que nunca se encerra. Assim como o mundo.

Há dezenove anos conheço o poeta André Capilé, estava presente quando ele se tornou um nome que compõe o cenário da poesia contemporânea brasileira. Por isso, e por muitos outros motivos que a falta de espaço impede declarar, chamar André de poeta/autor soa quase como chiste, não por ele não se encaixar perfeitamente nessas denominações, mas porque André é para mim alguma coisa outra e sempre somada a essas definições.

Vi serem publicados todos os seus livros – são seis livros de poemas, a plaquete de tradução do poema *The Love Song of J. Alfred Prufrock* e a plaquete *Paratexto* (um antiensaio, como define o autor), todos eles compondo os acervos das editoras TextoTerritório, Edições Macondo e 7Letras, as traduções *Não digam que estamos mortos* (Bazar do Tempo, 2020), de Danez Smith, *O Cometa* (Fósforo, 2021), de W. E. B. Du Bois, *Black Music: free jazz e consciência negra (1959-1967)* (Sobinfluência, 2023), de LeRoi Jones (Amiri Baraka), e a criação/tradução, com Guilherme Gontijo Flores, de *Uma A Outra Tempestade [tradução-exu]*, baseado em William Shakespeare e Aimé Césaire, que é acompanhado do livro de ensaios *Tradução-Exu [ensaios de tempestade a*

caminho] (Relicário, 2022) –, estive mais ou menos por dentro da elaboração de cada um deles.

Muimbu, parte da coleção Casa de Barro da Edições Macondo, é definido no site da editora como “um longo canto que passeia pelo ritualístico e pelo místico, religioso” e é dividido em cinco seções:² “Kuzuela”, cuja tradução seria o falar, a palavra, em que se instaura a chegada à terra, a esta terra Brasil; “Ngana Jila Kaliban”, as quais adquirem diferentes pronúncias a depender da região, significam senhor, dono, possuidor, dominador (ngana) e um nome genérico de todas as faixas de terreno que conduzem de um lugar para outro, um caminho, o espaço percorrido, a estrada, rota, travessia (jila);³ “Mbamba Gusa”, “mbamba” que deve ser lido como umbamba, diz respeito àquele que ensina, o mestre, enquanto gusa é palavra que se apresenta nos dicionários portugueses como o ferro liquefeito, resultado do aquecimento do carvão nos altos-fornos. Essa terceira seção faz aparecer o orixá Ogum, ligado à guerra, logo ao metal.⁴ A quarta é intitulada “Kisanga”, em que o termo “nkisi” de natureza aquática, pode ser traduzido como enseada, península.⁵ Por fim, a quinta e última seção se intitula

² Todos os significados das palavras oriundas do Kimbundu foram informados pelo próprio autor.

³ Ainda sobre o termo que dá título à segunda seção, André Capilé, em comunicação pessoal em 16 de julho de 2020, explica: “Há uma divindade do panteão Bantu, cultuado no Brasil como ‘Ngana Pambu Jila’ [Senhor das encruzilhadas e Caminhos] que tem muita semelhança com Exu. Uma divindade é Bantu, a outra é Nagô. O sistema é parecido, a linguagem e certos preceitos um pouco diferentes. Jogar com isso foi minha intenção, de vez que no circuito de leituras das religiões de matriz africana, por aqui, há uma prevalência enorme da leitura sob a perspectiva Nagô. Mas grande parte da formação do imaginário, na verdade, é Bantu. Veja-se, por exemplo, os seguintes termos, todos eles de origem Bantu: kilombo, zumbi, gangazumba, dandara, kanjica, bunda, marimondo, congado, jongo, samba, etc... Nenhuma dessas palavras são variadas do Yorubá [a variante linguística Nagô], mas calha de as divindades de lá – muito semelhantes as de matriz Bantu [chamados de nkisi ou mukixi] – serem mais conhecidas [os orixás, pra facilitar]. KALIBAN: não é Bantu. É o Caliban de Shakespeare mesmo. Mas dentro dessa leitura pós-colonial, etc.”

⁴ André Capilé, em comunicação pessoal em 16 de julho de 2020, explica: “Daí que o poema ‘mbamba gusa’, esse ‘mestre do ferro’, por assim dizer, desse ferro primeiro, primário, está jogando com o orixá Ogum, que na matriz Bantu ‘equivale’ ao Nkosi [diz-se, também, Hoxi] e significa leão. Nessa série, me aproprio de um itan [poema cosmogônico Yorubá que conta a trajetória do orixá na Terra] e translitero em outro molde. Daí ‘ó gusa’ replicar, sonoramente por sugestão, ‘Ogun’”.

⁵ André Capilé, em comunicação pessoal em 16 de julho de 2020, uma vez mais esclarece o uso: “No âmbito religioso, Kisanga é a ‘deusa do parto’ que é auxiliada por outra divindade chamada Vunje [palavra que significa ‘inocência’]. Em Luanda, é uma ilha conhecida como ‘ilha dos pássaros’. O poema começa: ‘se forem feito passarinhos/ vou dançar em suas alas’. Em amplo aspecto o poema fala da chegada de vida nova. Daí que também tomo alguns trechos de dois movimentos Nagôs e refaço nessas vias tortas do português e desse jogo com o Bantu. Mitologia dos ‘gêmeos’ [Ibéji] – que é confundido com Vunje no candomblé Angola-Kongo; e a mitologia da cabeça [ori], além, obviamente, de toda uma intromissão aí”.

“Kuenda”, que significa andar, percorrer, ir embora. A travessia anunciada na primeira seção – pelo Atlântico – volta a aparecer, não que não estivesse implícita em todos os outros poemas, mas agora retorna evidente. Faz o vínculo com o início, que narra a chegada num processo que não cessa de acontecer para os africanos da escravização e seus descendentes, que é sempre um lidar com o passado, os resquícios daquilo que, apesar da tentativa de apagamento da história, insiste em irromper. Não é à toa que o samba de caboclo que encerra o livro traz o papagaio que aparece na primeira seção, apresentando esse movimento incessante de trajetos, de corpos, de referências, de histórias.

Muimbu é a junção entre o íntimo religioso e o trabalho escritural de André Capilé, de modo que não está separado de sua origem, das histórias primeiras que conformaram o corpo-poeta. No entanto, ainda que seja “uma resposta à ancestralidade do poeta”, como explicam as Edições Macondo, o livro dá conta de uma história que é muito maior, que perpassa os mais de cinco séculos de genocídio e racismo de um Brasil europeizado,⁶ e que, como se sabe, ainda hoje não é de todo contada. Se é qualidade da poesia comprimir período de tempo tão extenso em palavras precisamente selecionadas e trabalhadas em composição, é habilidade desse poeta fazer da realidade histórica – muitas vezes, distorcida – e da história ancestral – muitas vezes, esquecida – coisas outras que não meros documento ou testemunho, possibilidades de encherem a palavra de matéria física. A isto se pode chamar poesia.

O estranhamento, neste caso, outrora citado como habilidade de produzir afastamento, está também relacionado à mistura entre o português brasileiro e o idioma africano Kimbundu, uma língua do grupo Bantu. Lidar com ele é aceitar encarar o desconforto da leitura que fere, que não se concretiza por completo, pois tal abordagem também faz parte do material que compõe os poemas. Apesar de contar uma história de resistência – e insistência –, mesmo as menores estrofes, que escavam tão pouco a página branca do livro, são feitas da violência física, concreta. Para além disso, ou por isso, *Muimbu* é transmutação de

⁶ Sobre essa perspectiva, vale a leitura de *O genocídio do negro brasileiro*, de Abdias do Nascimento (1978): no decorrer do estudo, fica evidente para o pesquisador que as autoridades brasileiras, governamentais e intelectuais, fizeram a opção por adotar e cultivar o discurso do colonizador na homologação da história do Brasil.

memórias diversas expressadas em canto, é corpo em movimento do início ao fim e, sem nenhuma dúvida, acontece com muito mais estrondo quando nos chega pela voz do próprio poeta.

A performer e pesquisadora Diana Taylor explica que “a memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e interconexão. [...] A memória é incorporada e sensual, isto é, invocada por meio dos sentidos; ela liga o profundamente privado com práticas sociais, até mesmo oficiais...” (Taylor, 2013, p. 128). É no corpo todo que a memória acontece. Cada memória é guardada em uma de suas partes. Elas se deslocam. O corpo carrega memórias diversas. Não é muito evidente para nós ocidentais a percepção de que adquirimos conhecimento conceitual pelo corpo. No corpo, carregamos memórias muito antigas, antepassadas. Memórias de um grupo. Basta um toque, um cheiro, um som, uma palavra. A memória é ativada pelos sentidos. E ela não segue a lógica do tempo cronológico. Ela conecta tempos variados. Como se o corpo já soubesse que essa noção de tempo construída pela nossa sociedade ocidental é falaciosa.

Taylor (2013, p. 134) complementa que o corpo, “produto de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos”, vai armazenar e lidar com as memórias de acordo também com o gênero e a etnicidade. Cada grupo possui as suas técnicas de transmissão de conhecimento, cada grupo lidará de maneira específica com a sua memória incorporada. Por isso, o indivíduo e o grupo não são entidades estáveis, há um processo dinâmico de transformação, não apenas biológico, mas cultural.

Em um movimento de voltar-se para a sua história ancestral, mas não só, Taylor passou a encarar a performance como uma episteme, um modo de conhecer: “um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento” (Taylor, 2013, p. 45). Tal perspectiva não é uma atualização da performance, ao contrário, é um trazer o passado ao presente, é voltar os olhos para os nativos da região do México, que compreendiam o corpo como um todo, mediador e receptáculo, capaz de linguagens e apreensões adquiridas de maneiras múltiplas. Por meio dos rituais, das danças, dos ritmos, dos saberes repassados pela fala – a “performance incorporada”, nas palavras de Taylor –, o conhecimento era transmitido e adquirido.

Durante a colonização espanhola no México, a imposição da escrita sobre a fala tornou-se um modo de poder e controle sobre as comunidades originárias, consequentemente, um modo de anular as práticas incorporadas, que serão vistas destituídas de valor legal. Se Taylor se debruça em sua análise sobre a mestiça mexicana,⁷ não é impossível estendê-la aos afrodescendentes do Brasil.

Em *Muimbu* a memória ancestral aporta em cada página. Há um trecho em que deixa isso explícito: “nossos avós saíram da raiz faz tempo/ mas o tronco resiste apesar dos inventos” (Capilé, 2017, p. 11). Não se trata apenas de relatos transmitidos de forma oral ou escrita de geração em geração; se a memória é incorporada, experienciada pelo corpo, essa memória que nos chega pela poesia é transformada pelo corpo do poeta. Nas culturas que valorizam a transmissão e aquisição de conhecimento pelo corpo, ou a “tradição viva” dispersada pelos ritos de iniciação por meio da transmissão oral, como aponta Hampaté Bâ (2010), a palavra adquire outro valor, a palavra é empossada. No caso do poema, o que temos é palavra no papel, mas essas palavras que o compõem carregam o traço de um saber passado de um para outro, o saber que envolve todas as técnicas e também a religiosidade, o candomblé – uma cosmogonia –, pois aqui não há separação ou grau de valoração entre ciência e religião, ambas pertencem ao modo de habitar o mundo, ambas o compõem. Logo, o corpo de André está presente e embricado, sem com isso tornar os poemas confessionais ou biográficos. É maior. *Muimbu* é um livro de multidão. No sentido de serem memórias muitas, do presente “ao vivo” e do passado vivo, retomando novamente Taylor, que passam pelo corpo do poeta e chegam ao papel. Afinal, como explica a cosmologia do Bantu-Kongo, divulgada por Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau e traduzida para o português por Tiganá Santana, os ancestrais continuam a ensinar, são “considerados como fonte de forças motrizes e radiações na comunidade viva” (Bunseki Fu-Kiau, 2019, p. 82). Estar no mundo, a partir dessa perspectiva, significa perceber-se parte de um arranjo, feito de nós, que não apenas nos conecta ao que veio antes e depois, mas indica uma visão muito mais

⁷ “O termo ‘mestiça’ diz tudo, sinalizando, simultaneamente, gênero, raça, origem étnica e o posicionamento cultural de liminaridade – europeia e indígena, meio a meio, central em relação à identidade nacional mexicana, mas politicamente marginalizada” (Taylor, 2013, p. 134).

complexa da estrutura corporal. À semelhança de genes e proteínas, entre outros elementos, que carregamos e que nos aproximam ou distanciam geneticamente, o corpo armazena também memórias, saberes, conteúdos antepassados e futuros.

3 O poema

Dito assim não poderia ser diferente que as minhas memórias também compusessem este ensaio. Conheci André Capilé em 2005 na Universidade Federal de Juiz de Fora. Eu cursava Letras, ele, Filosofia. Quando nos conhecemos, ele já era poeta; eu era vegetariana. Os primeiros versos que recebi vieram na sacola com verduras do quintal da casa dele. Um desses poemas ainda resiste nas novas versões dos livros.

O poema “Kuenda”, foco desta leitura, é travessia desde o começo, se quisermos pensar que há um começo. Eu prefiro não. Como já revelado, “Kuenda” significa andar, percorrer, ir embora. O movimento está na palavra. A presença da nasal prolonga a sua existência, sua pronúncia. O poema é o último do livro, mas não é a última palavra dele. É que a travessia não cessa. Se não cessa a nossa, no sentido mais íntimo de extensão da vida, ainda mais a de diferentes nações, trazidas à força, durante séculos. A travessia dos navios pelo Oceano Atlântico, marcada nos corpos. A travessia está feita na forma do poema, duas colunas que ora se ligam ora se separam, indicando o movimento persistente. Uma estrutura que não vai permitir que o leiamos uma única vez em uma única direção, que vai nos dizer da necessidade “de mais uma vez”. Um poema que, composto seguindo essa forma, vai ressoar: “de mais uma vez”. Um poema que, todo feito em letras minúsculas e sem pontuação, vai dar essa ideia de continuidade. As letras minúsculas e a falta de pontuação dizem mais: marcam a oralidade pertencente a essa cultura, suas características singulares que não poderão ser encenadas de modo similar no corpo do texto.

O verso no topo da página (para evitar as palavras início, primeiro etc.) nos indica a direção oblíqua, de soslaio, “ao través”, que abre o poema. Direção que não diz só sobre a leitura do poema, mas que fala desse corpo que o escreve. Como esse corpo deve se situar em relação à tradição. A tradição que é a oficial, das

“marinhas”, mas é também aquela que criamos na insistência, na esguelha, “abrindo caminho”, a das “mariinhas”, a popular, a considerada outra.

ao través da tradição
das mariinhas as marinhas
de mais uma vez (Capilé, 2017, p. 55.)

O modo de soslaio nos faz adentrar de supetão o poema – na edição, o título vem na página anterior, de modo que precisamos virar a página para ter acesso aos versos. E não basta só virar. Porque ainda haverá uma página em branco, antes da folha chamuscada de negro. Chamuscada sim. Essa história não é feita de concórdia e pacificação. E essa página que engendra um intervalo entre o título e os versos dá também essa impressão de um poema que antes mesmo do virar de páginas já começou.

No poema, uma trama é tecida, na qual diferentes referências que compõem esse corpo-André ainda pleno e aberto a muitos outros contatos, relações e contaminações são trançadas, postas juntas, corpo com corpo da palavra em nó: as tradições oral/corporal africana e a literária do Ocidente, o arcaico e o atual, o vir e o estar, a reza e a festa. Elas não se opõem. No corpo não há oposição, há contrabalanço.

um arranque de toada a dixisa
tecida fora dos dedos

a divisa de uma penélope mendiga
tocada de sua toca à laia dos cães

e não há dúvida quê
entre sirenas a sombra kianda

extrapole a carne escamada
na espuma de kaiáia (Capilé, 2017, p. 55.)

O movimento segue no arranque dos versos seguintes. E não há suavidade aqui. O arranque é bruto. Arrancar é movimento súbito, implica força e é uma atitude corporal no sentido de espalhar. O arranque é que espalha o rumor, o canto coletivo que conta uma história. Insistente. E a poesia se dissemina.

A dixisa, que é a esteira onde se dorme e se reza no terreiro, se faz tecida “fora dos dedos”, na oralidade, mas está também em uma relação com a tecitura de Penélope, à espera de Ulisses, criando a escrita. Escrita tecida pelo corpo, feita

de toque. Mas essa Penélope do poema já foi também incorporada, é Penélope outra, demarcada com um sinal que a faz inferior nas castas, possuída. O poder de Penélope ainda presente, mas transformado, na forma como esse poder é colocado no corpo e no mundo.

Nesses versos que compõem o trecho, o mar que já se tornou sabido, pois presente nas palavras “mariinhas e marinhas”, ressurgiu pelas entidades aquáticas que o habitam. A “sirena”, a “kianda” e a “kaiáia” ficam aqui interligadas, não apenas por uma associação elementar, já que são a sereia, a ninfa aquática, o peixe miúdo ou a Yemanjá dos Nagôs, mas também pelo som que – no nosso imaginário – entoam. Lenda já tão interiorizada por nós, a da sereia. Mas o que surpreende na construção dos versos é que essa aproximação entre esses três seres também se dê pela presença dos fonemas vocálicos /i/ e /a/; o [i] é uma vogal de nota aguda, por isso relacionada ao canto, principalmente, o feminino, e o [a] é considerado o fonema mais sonoro, mais livre. O fonema /a/ além de traduzir sons fortes, nítidos, pode passar a impressão sensorial de clareza, enquanto o fonema /i/ exprime os sons estridentes, agudos, femininos, o que conduz a uma ideia de pequenez, até mesmo pelo estreitamento do conduto bucal na sua produção. Tais características se relacionam à construção que nossa sociedade faz do gênero feminino. No entanto, no poema, os seres aquáticos têm na voz a sua arma. E essa voz já não pode ser silenciada.

Em *Performance, recepção, leitura* Paul Zumthor (2014) busca entender as possibilidades da voz na literatura contemporânea e o processo de recepção, indicando o papel do corpo na leitura e na percepção do literário. Ele constata que, se com o passar dos séculos a leitura do poema tornou-se cada vez mais silenciosa, as novas *medias* 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 faz com que o texto se performatize. Na presença da voz – uma extensão do corpo – algo permanece mesmo quando o som já se perdeu. Zumthor 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 balbucio da boca, mesmo com o corpo quieto, causa percepções sensoriais que se unem a 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 o que o corpo sente que define a poeticidade de um texto. É o prazer que o faz poético (literário). O prazer da leitura não está ligado ao deleite, à distração, nem à concordância. A leitura causa sentimentos variados – revolta, dor, dúvida também se encaixam no prazer do texto. 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 autodefinia, 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, destaque do autor.)

Como bem sinaliza Paul Zumthor em sua quarta tese sobre a voz: “a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo” (Zumthor, 2014, p. 81). A voz quebra o silêncio e dispersa-se no ar. É apreendida pela escuta. Além de decodificar o som pelos ouvidos, é possível sentir as vibrações pelo corpo todo. Uma voz pode manter-se ecoando por meio de muitas outras vozes. E escutá-la é

um trazer para si, é ser, de alguma maneira, aquilo que é ouvido: “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (Zumthor, 2014, p. 81).

Se, em uma leitura, o corpo reage à materialidade do texto, e as vozes do texto e do leitor se misturam, é possível pensar que o mesmo se dá na escuta. As vozes dessas entidades marítimas seguem ecoando. O corpo que escuta reage a elas e compõe com elas. Os fonemas adentram o corpo, fazendo com que essa ideia tão implícita na construção da palavra não precise ser decodificada, possa ser sentida.

O texto poético, para Zumthor, é aquele em que a linguagem age como sentido e percepção ao mesmo tempo; é por meio do corpo que a experiência e a percepção poética acontecem. O pesquisador se interessa pelo processo de recepção, indicando o papel do corpo na leitura e na percepção do literário. Na transmissão e na recepção há um “ato único de participação”, a performance. A experimentação da linguagem pelo corpo. A linguagem engajada no corpo.

Dessa maneira, torna-se possível dizer que poesia é corpo, funciona a partir de parâmetros já conhecidos por ele; física e intuitivamente, a poesia não é impossível de ser acessada. E, como era de se esperar, seus efeitos não se encerram. Na poesia, atua o estado de movência constante. As significações são plurais sem que, com isso, a interpretação se distancie das delimitações colocadas pelo autor. É que os estudos literários, em meados do século XX, deixam entrar o leitor na compreensão do texto. O que Paul Zumthor traz para o texto poético é a experiência do corpo, sua presença na percepção do literário. O texto é poético se causa sensações variadas no corpo do leitor. A leitura não é vivenciada de maneira indiferente. A leitura interferindo na respiração, nos batimentos do coração.

a gambiarra que se dá	do inútil dizer melhor fora aos ouvidos
--------------------------	--

muimbus ritos de muitos	da um banda um muitos à possessão
----------------------------	--------------------------------------

nós mútuos de máxime	na música muxima
-------------------------	---------------------

kuxika	tundundun (Capilé, 2017, p. 55-56.)
--------	-------------------------------------

Vozes reunidas, mas não uníssonas. Tudo se dá no corpo. A gambiarra zoa com nossos textos acadêmicos, empilhados de citações. Esses textos falam para quem? O conhecimento da oralidade é transmitido e adquirido por todo o corpo. Os “muimbus” que dão nome ao livro são os cantos africanos, que contam a história, que dizem às entidades que podem descer, “na Terra já é carnaval”. A multiplicação está nas possibilidades de leitura, nas muitas referências. “Um banda um” é tanto a umbanda, a prática religiosa, nomeada assim por causa da palavra “mbanda”, que significa “cura”, quanto uma alusão ao disco de Gilberto Gil, de mesmo nome, de 1982.

Nesses versos, são os sons oriundos da vogal [u] que ficam em evidência, produzem lamuria. O fonema /u/ faz nossos lábios se fecharem, podem dar a impressão sensorial do escuro, pelo formato da boca, que se fecha deixando apenas uma pequena e cilíndrica passagem, pelo som surdo que provoca, feito sem a vibração da laringe. No entanto, a vogal [u] também compõe a palavra “luz”. A boca da vogal [u] é também a boca do beijo e do assovio. As oposições estão no poema. No corpo não há oposição, há contrabalanço. O [u] é o som da repercussão do tambor.

O poema é movência em sua forma repartida, no léxico e no que entoa. Além da vogal [u], também é nítido o som nasal que predomina nesse trecho, sobretudo da consoante nasal [m], que traz a música, traz o samba para os versos. Traz o terreiro, se havia dúvida de que ele estava inserido. O som anasalado traz uma cadência, um gingado. Não é demais repetir, a música pode não ser entretenimento, e sim transmissão de saber, experimentado no corpo. É chamamento no candomblé. Os “nós mútuos” são esses corpos ligados pela memória cultural, mas não só. São os corpos ligados aos orixás, corpos em “posseção”. Mas não só. São prenúncio, no poema, dos corpos amarrados em navio negreiro? Dos corpos lançados ao mar? Corpos amarrados em terra estrangeira? Muxima é o coração, o órgão mais importante para a cultura Bantu. É dele que o som (tundundun) parte e toca, percute (kuxika). Convida. Ressoa. Faz nós entre corpos. Um corpo habita outro corpo.

Na apresentação oral deste ensaio, uma frase se destacava, ecoava repetidamente como prece que busca atingir um determinado nível de concentração e de desapego de tudo ao redor ou como, para alguns, um

incômodo, uma urticária, uma cutucada persistente: um corpo habita outro corpo. Insistir na frase era um modo de trazer essa proximidade entre corpos, algumas vezes, entre corpos de diferentes matérias. Era também uma tentativa de trazer à tona memórias desse desejo, que nos acomete de inúmeras formas, de habitar um outro corpo. Se pelo sexo, se pela pele, se pela leitura/escuta, se pela boca. Uma incorporação. A meu ver, a ancestralidade é uma forma de um corpo habitar outro corpo. O encontro com o orixá no candomblé, também. Isso significa que se reside? Repousa-se? Um corpo habita outro corpo.

Foi depois de muitos anos de convivência que André e eu começamos a falar da religião dele. Meu pouco contato com o candomblé está ligado à amiga Moema. Acompanhei a sua aproximação de um terreiro, a sua união, a feitura da cabeça, a transformação do terreiro em casa. Escutava. Queria as histórias, os detalhes. E perguntava cada vez mais. No candomblé, há coisas que não podem ser ditas para quem é de fora, apesar da intimidade com André e Moema, muitas coisas, eu sigo sem saber.

Na primeira vez que fui ao terreiro, o babalorixá, o pai de santo da casa, aquele que possui a autoridade, disse que eu tinha uma mediunidade, e eu duvidei, só internamente. Então, assisti ao ritual pela primeira vez. Sim, assistir era a minha postura. Na semana seguinte, voltei para fazer um ebó, uma limpeza espiritual, e fiquei para o ritual. Eu, com os pés descalços, depois do banho de ervas. Comecei a sentir minha respiração intensa e apertada, as pernas começaram a sacolejar sem controle, achava que tinha frio, vestia o casaco e sentia calor. A boca secou. Tirei o casaco. As pernas descontroladas. Eu as segurava com as minhas mãos. Trouxeram água. Não entendia, em absoluto, o que estava se passando. Babá disse para me ajoelhar no chão. Ali, minhas pernas ficaram presas pelo peso do meu corpo. E aquilo passou. Quando acabou, ele chegou perto de mim e falou bem baixo: “Você não levou a sério o que eu te disse”.

Voltei ao terreiro muitas outras vezes, nunca mais me senti como naquela vez. E muito fez sentido depois. Entendi, por exemplo, que o primeiro canto é aquele de chamamento. É poderoso. Entra pelos pés. A terra nos conecta. O som vibra por todas as superfícies. O chão reverbera na planta do pé. O ritmo do coração se equaliza ao ritmo dos tambores. Sentimos pelo chão. Não é possível

ficar indiferente a ele. Por isso, depois daquela vez, fiquei um tempo sem tirar os sapatos.

A percussão e o canto é que chamam as entidades. E cada orixá tem o seu momento, o seu toque, o seu canto. A minha impressão é a de que nessa religião os orixás falam pelo corpo. E isso muda tudo, porque a forma de comunicação é outra. Tudo é gesto. O cumprimento entre eles indica quem são, qual a sua idade, a relação com os outros. Os lugares no salão, que são passagens, são saudados pelo orixá em sua dança. Seus movimentos contam a sua história. A comunicação é feita pelo corpo. Um corpo habita outro corpo. Reside? Sim. Repousa? Sim. O orixá está sempre acompanhando.

escuma de um carnaval antes da avenida	
nessa rua que arrima	as passagens
todas as passagens	de que fomos
fome &	travessia
de um mar que já dito	reedite uma sempre
nova maresia da ginga	de um kimbanda
que se mandinga muléke	língua de dança
a dançar para ficar	cá estamos (Capilé, 2017, p. 56.)

Africanos e seus descendentes fizeram as ruas do Brasil. Em todos os sentidos. É dessa rua que o poema fala. Uma “rua que arrima as passagens”, uma rua antes dos desfiles das escolas de samba. Mas os desfiles das escolas de samba também fazem parte dessa história. A rua faz permanente a travessia. A travessia pelo mar mexe com a água. Todo líquido que mexemos ininterruptamente vai espumar. A espuma é resto, é ralé, é escória. A espuma também aparece nas ruas, é possível vê-la depois da passagem da multidão. Como sabemos, essa história é inteira de arbitrariedades e de sangue. E arbitrariedades e sangue podem ser apagados nos ofícios. Mas não se apagam dos corpos que ficam. O mar não esquece, o mar devolve. A rua, ainda que proibida de ser ocupada, guarda os restos da luta, da festa.

O poema de André trata da insistência em ficar. E desse “vir para ficar”, que se dá pela dança, pela ginga. Não é sem luta. É que a luta, o candomblé e a dança são oriundos da mesma memória corporal. A rua que organiza não irá conter. O kimbanda, o curador, o sacerdote dos cultos angolanos, segue agindo

com o corpo no corpo, reencenando essa história. Transmitindo-a. Faz a mandinga,⁸ o feitiço, atua nas/com as forças físicas do mundo, lida com a cólera e a indignação. Um corpo habita outro corpo.

E não é só o corpo que dança, ele faz dançar também as palavras. Apesar da presença da oralidade, o poema foi moldado para ser uma escrita, uma organização específica de palavras no papel. Para Vilém Flusser, escrever se relaciona a riscar, escavar, perfurar. Em *A escrita. Há futuro para a escrita?* (Flusser, 2010), o filósofo afirma que a escrita, no princípio da sociedade ocidental, era um gesto de fazer uma incisão em uma superfície, uma gravação, usando uma ferramenta cuneiforme – o estilo. A gravação era um ato de informar, gravar uma forma. Flusser explica que in-formar é um gesto negativo, pois é orientado contra o objeto. Trata-se de um gesto no sentido de se livrar da resistência que o objeto que está sendo escavado impõe. Inscrever, portanto, “é um gesto informacional, cujo objetivo é romper com as condições do cárcere, isto é, abrir crateras nos muros do mundo objetivo que nos encarceram” (Flusser, 2010, p. 26).

“Mulêke”⁹ conecta as palavras da esquerda e da direita, a feitiçaria e a dança, a indignação e a produção do conhecimento escrito a partir dela. “Mulêke” tem essa possibilidade de efeito múltiplo: ser o clamor e aquele que tece diferentes tempos, diferentes mundos, diferentes referências, que transforma, que pratica. É também e sempre o garoto dos favores, que percorre as ruas, entrelaçando o íntimo e o público, o violento e o travesso, o encoberto e o mais evidente. É o entremeio.

André e eu nos mudamos para o Rio de Janeiro com um ano de diferença. Nossa travessia, um de cada vez. Quando André chegou, eu me pus a recebê-lo. André gosta de dizer, desde então, que eu me tornei farol de fala & escuta, índice de casa. “Cá estamos”.

⁸ Segundo André Capilé, em comunicação pessoal em 16 de julho de 2020: “MANDINGA: o significado é o mesmo em português, mas por extensão também dão como ‘cólera, indignação’”.

⁹ Outra vez, André Capilé, em comunicação pessoal em 16 de julho de 2020: “Próximo do poema acabar entrego um falso cognato: MULÊKE: o ‘moleque’ vem do Kimbundu, mas de ‘mulêke’ – garoto de favor. Esse ‘mulêke’ é: clamor; que se ouve ao longe; que alcança apontando ou arremessando. Cursista. Tecelão; urdidor”.

Referências

BÂ, Amadou Hampaté. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, J. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.

BUNSEKI FU-KIAU, Kimbwandende Kia. Cosmologia africana dos Bantu-Kongo. In: SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CAPILÉ, André. *Muimbu*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2017.

FLUSSER, Vilém. *A escrita. Há futuro para a escrita?*. São Paulo: Annablume, 2010.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1978.

PETERSON, Katie. Poema. *Caderno de Leituras*, n. 121. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, jan. 2021.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

[Artigo recebido em 10 de dezembro de 2024 e aceito em 21 de maio de 2025.]