



## O SALTO NA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA

Lia Duarte Mota (PUC-Rio)<sup>1</sup>

**Resumo:** Em “O salto no vazio” (1960), Yves Klien se joga para o risco, braços abertos, cabeça levantada. Ele não mergulha para o chão, mas o chão está lá. É possível percebê-lo com toda a parte anterior do corpo. Todo o corpo vê, ainda que seus olhos estejam direcionados para o céu. Com o salto, Klien une o cotidiano ao extraordinário, vida e arte. Salta a arte representativa em direção à arte de performance. O salto pertence à escrita literária. Não apenas as mãos saltam entre palavras e páginas, dedos saltam nas teclas. Há narrativas que quebram a noção de tempo linear e cronológico e de espaço, um intervalo delimitado, e, assim, criam novas experiências literárias. Este trabalho se propõe a pensar o gesto de saltar na literatura.

**Palavras-chave:** Salto; Performance; Experiências literárias

Do parapeito do andar superior de sua casa de tijolos à vista, ele vê o céu cinza daquele dia nublado, vê as árvores e plantas que o rodeiam, vê a calçada e a rua. Consegue enxergar muito à frente, não há construções altas que impeçam a visão. O horizonte é uma linha distante, tênue, sem qualquer regularidade, mas ainda assim harmoniosa, que une o céu e o chão. Aquele horizonte é feito da soma de muitas superfícies: aquelas que ele pisa ao usar os pés como deslocamento pela cidade, ao caminhar até o *atelier*, até as margens do rio Sena, até o apartamento de Robert Godet, até a galeria de Arte Contemporânea de Paris. A cabeça a 1,72 m do chão. Mais próxima do céu que os pés, com uma mobilidade desassociada deles. Cada parte cumprindo a sua função fisiológica e motora no corpo. Pés e cabeça percebendo os diferentes níveis que compõem o mundo.


\*\*\*

Todos os corpos se preparam para o salto. O gesto de saltar é deslocamento. Há a saída do chão, uma conquista da altura e o retorno. O salto pode ser apenas na vertical, pode ser na vertical e horizontal. No salto está implicado a queda. O salto libera todo o corpo no ar. Pode-se girar, contorcer o corpo, movimentar braços, pernas, cabeça e tronco antes de chegar ao chão. Desenhos no ar. Formas breves. O gesto de saltar é inventivo, permite ao homem dar novas funções às partes do corpo, temporariamente. A densidade do ar interfere no salto. No salto, o homem ocupou o espaço aéreo.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Doutora em Literatura, cultura e contemporaneidade (PUC-Rio). Professora do curso de extensão Escritas performáticas na PUC-Rio. Contato: liadumo@gmail.com.



Em 27 de novembro de 1960, a fotomontagem “O salto no vazio” sai na primeira das quatro páginas que compõem *Le Journal d’un seul jour, Dimanche*, criado por Yves Klein, que destacava também os trabalhos *Revolução azul* e *Teatro do vazio*. Com o salto, Klein une o cotidiano ao extraordinário, une vida e arte. Questiona a corrida espacial americana e a criação artística. Yves Klein salta a arte representativa em direção à arte de performance.

\*\*\*


O gesto de saltar nos aproxima dos animais. O homem pode imitar os saltos de diferentes animais. Não conseguirá a mesma desenvoltura que eles. Animais que utilizam o salto como meio mais comum de deslocamento possuem a estrutura corpórea adaptada para fazê-lo. Fazem do salto o uso proficiente de seu esforço. Homens não usam o salto como única forma de deslocamento. Não conseguem. Homens desenvolveram diferentes tipos de saltos.

\*\*\*

Saltos são gestos da vida cotidiana. São usados para atravessar espaços que não podem ser pisados, para elevar-se, para avançar num percurso. São executados nos treinamentos físicos para aquecer e fortalecer a musculatura, para queimar a gordura corporal. Nas danças, os saltos ganham formas no ar. Corpos se direcionam para cima ou projetam-se em mais de uma direção. É a organização do corpo para cima que dá a leveza aparente ao dançarino. No balé clássico, os saltos se opunham à postura sentada dos burgueses, eram considerados voos. Na dança moderna, os saltos tornaram-se mais explosivos, porque partiam de preparos corporais muito diferentes, porque não queriam representar a delicadeza nem as formas geométricas harmoniosas. Merce Cunningham dizia que um salto na dança é só um salto na dança. Ele tentava retirar a dança do lugar de criação de sentido, queria que a dança não fosse considerada uma narrativa linear. Um movimento deve ser visto como um movimento. Há nele a potencialidade necessária para ser por conta própria.

\*\*\*

A imagem alcançada do parapeito do andar superior de sua casa de tijolos à vista se repetia com breves e pequenas alterações. A calçada era estreita, conhecia cada imprecisão do pavimento. Crescera ali. Sabia de muitas das intempéries, naturais e humanas, que danificaram a rua, conhecia seus remendos. Até participara de alguns deles.



É verdade também que causou uma, quando subiu na árvore em frente à casa na esquina contrária a sua, com dois amigos. Carregavam um gato. Buscavam o conhecimento adquirido de forma empírica. Investigavam se os gatos tinham mesmo sete vidas, se saltavam e caíam em pé. O galho quebrou antes que descessem, fez uma estreita fissura no chão. O experimento nunca mais foi tentado.


\*\*\*

A pintura monocromática permitiu a Yves Klein se libertar da prisão que eram os quadros. A cor azul e a percepção de que a arte era uma concepção de vida o levaram ao vazio. Na Galeria Clert, expôs a obra *O vazio*, em 1958. Era sua obra invisível. O exterior da galeria e o dossel de entrada estavam pintados de azul, enquanto o interior era um espaço branco vazio. “O Verdadeiro azul estava lá dentro” (KLIEN *apud* GOLDBERG, 2012, p. 181). O salto de dentro do *atelier* para fora dele, o salto do pintor para o *performer* estava dado. Para ele, não fazia sentido o artista fechado no atelier, não fazia sentido a obra que não apresentasse também o seu procedimento. Em *Antropometrias do período azul*, pintava com os corpos das modelos e não mais pintava os corpos que via. O próprio corpo transformava-se em pincel. A superfície do corpo tocava outra superfície, a da tela. O corpo inteiro produzindo a obra diante do público presente. Klein era o orientador, vestido a rigor, enquanto as modelos nuas pressionavam o corpo contra as telas preparadas e a orquestra executava a *Symphonie Monotone*, de 1960, escrita por Pierre Henry, a partir do conceito de Klein. Do momento, um resultado irretocável, que não permitia alteração. O salto literal seria dado no mesmo ano. Antes, em 1958, fez a *Escultura Aerostática*, na qual 1001 balões azuis foram soltos no céu de Saint-Germain-des-Prés. Yves Klein parecia querer que a arte ocupasse outros espaços que não as paredes das galerias. Parecia querer que o céu e o terreno perdessem o limite divisório. A obra deixava de ser relíquia de museu e ocupava o cotidiano.

\*\*\*

O salto pertence à escrita literária. Não apenas as mãos saltam entre palavras e páginas, dedos saltam nas teclas. Há narrativas que quebram a noção de tempo linear e cronológico e a noção de espaço, um intervalo delimitado, e, assim, criam novas experiências literárias.

\*\*\*




Você nunca observou como você lê um jornal? Saltando, deixando artigos sem ler, ou lendo só parcialmente, virando pra cá e pra lá. Não absolutamente, da maneira como se lê Bach em público, mas, precisamente, da maneira que se lê o *Duo II para Pianistas*, de Christian Wolff. (CAGE, 2014, p. 137)

\*\*\*

Ao me propor escrever sobre o gesto de saltar na literatura não estava interessada na metáfora. Ou, talvez fosse mais exato dizer, que não via o salto na experiência literária apenas como uma metáfora. Mas uma tentativa de poder torná-lo uma ação, uma experiência percebida por diferentes partes do corpo. Propor uma virada ontológica nos estudos literários, ou melhor, uma viração, tem sido uma tentativa insistente de fazê-la ocorrer em minha escrita: a escrita que apresento neste espaço, que elaboro como forma de ocupar este espaço. A viração, mais do que propor novas formas de pensar a literatura, pode possibilitar outras maneiras de praticar a escrita sobre a literatura. A escrita sendo a marca do acontecimento da viração.

Quando comecei, com a professora Adriana Maciel, a pensar uma escrita performática, em 2015, fez-se necessário permitir que a literatura interferisse na experiência de escrita e que essa experiência de escrita pudesse ser desenvolvida aqui, dentro do ambiente acadêmico. Não se tratava de performar a minha apresentação – usar de diferentes velocidades e timbres na leitura, criar diferentes movimentos para o corpo. A ideia é a de que a escrita possa ser performatizada e performatizar. Comecei a buscar a produção de um texto crítico em que teoria literária e literatura não precisassem se diferenciar. A teoria não sendo usada para analisar a obra. A obra não sendo colocada como objeto de observação. Performar a literatura é deixá-la ser ela mesma a produção de um pensamento. É deixá-la agir. Reverberar nos corpos que a leem. Ressoar nos corpos que me escutam agora. A literatura ocupando o lugar da teoria. A teoria reverberando no meu corpo leitor e sendo incorporada. A voz que ouvem agora é minha. As palavras que escutam foram escolhidas por mim. Mas este texto é composto por ideias, pensamentos, modos de existência de vários: John Cage, Jean Jacques Rousseau, Virginia Woolf, Jean Luc-Nancy, Michel Serres, Vilém Flusser, Marcel Mauss, RoseLee Goldberg, Roberto Corrêa dos Santos, João Camillo Pena, Yves Klein. Uma escrita com o outro, através das minhas experiências. Nancy diz em *À escuta*:



Nestas condições, que assumo como minhas, há sem dúvida mais empirismo do que construção teórica. Mas o desafio de um trabalho sobre os sentidos e sobre as qualidades sensíveis é necessariamente o de um empirismo pelo qual se tenta uma conversão da experiência em condição *a priori* de possibilidade... da própria experiência, correndo embora o risco de um relativismo cultural e individual, se todos os “sentidos” e todas “as artes” não têm sempre e por todo o lado as mesmas distribuições nem as mesmas qualidades. (NANCY, 2014, p. 24)

Correndo o meu risco de um relativismo cultural e individual tenho me feito a pergunta que acredito que todos aqui já fizeram: como mudar a forma de ocupar a universidade como professora e como mudar a forma como se cria pensamento crítico num Departamento de Letras dedicado aos estudos literários. A primeira parte dessa pergunta terei que deixar de lado. Insisto na segunda. Se a área de humanas tem tantas dificuldades em se adequar aos pré-requisitos exigidos pelas agências que avaliam e financiam o sistema educacional, por que não insistir em novos formatos? Não produzimos o conhecimento matemático, físico, medicinal, não construímos máquinas. Contribuímos na forma de ver e estar no mundo. Contribuímos na forma de passar por ele. Por que não por meio de saltos?


\*\*\*

Saltar para um outro.

\*\*\*

Em *Ao farol*, de 1927, Virginia Woolf se coloca novos problemas em sua criação literária: a passagem do tempo e a ruptura da unidade. Há saltos temporais que não podem ser explicados a partir de uma desconstrução cronológica nem de uma relação balanceada entre o tamanho do romance e os eventos ocorridos nele. Dividido em três partes, a primeira delas, chamada “A janela”, é composta por 100 páginas que narram os acontecimentos ocorridos num único dia, do entardecer ao anoitecer, das férias da família Ramsay e seus convidados, em sua casa de verão, na Ilha de Skye, na Escócia.

O dia se expande. A narrativa parte dos pensamentos da mãe, Sra. Ramsay, sobre suas percepções do que ocorre ao alcance do seu olhar e do mundo, e vagueia entre os momentos vivenciados pelos outros personagens, sempre retornando à mãe. Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. A escrita de Virginia Woolf é feita de repetições, como se reproduzisse o movimento do mar, as ondas trazendo de volta o que foi deixado nele. Mas o que volta nunca é o mesmo.




A segunda parte, “O tempo passa”, liga as duas outras, dois blocos similares na estrutura narrativa. A segunda parte destoa. Marca o intervalo entre a última visita à casa de praia e o retorno anos depois. Trechos entre colchetes interrompem a passagem do tempo marcada pela deterioração da casa. É o espaço que nos mostra o correr da vida, as coisas abandonadas em cada canto, deixadas no cotidiano, como se fossem ser reutilizadas no outro dia, a capa pendurada no cabide, as botas ao lado da porta. Abandonadas pela rotina interrompida abruptamente, feitas poeira. Em meio à descrição da casa que dorme, que é tomada pelo silêncio, os colchetes trazem o informe da guerra.

A terceira parte, “O farol”, possui pouco mais de 50 páginas e narra o retorno da família e dos amigos à casa, sete anos depois. Divide-se entre Lily e o barco do Sr. Ramsay indo com os filhos em direção ao farol. Neste intervalo, muito ocorreu. A Sra. Ramsay morreu, o filho Andrey também. O leitor nada saberá sobre este período. Desconhece o motivo da morte da mãe. Desvenda somente que Andrew morreu na guerra. No entanto, saberemos por Lily que o mar, sete anos depois, está bem mais calmo, permitindo que os filhos, já adolescentes, visitem o farol.

A narrativa dá saltos temporais, o leitor é levado a se aproximar de cada cena que ocorre no dia ensolarado de verão, chega bem próximo do pescoço, do ouvido de cada personagem, mas não pode ficar. Não saberá o que ocorrerá no dia seguinte, após o grande jantar que encerra a primeira parte. Não pode escolher ficar, não pode controlar o tempo. Mas o mar é ouvido o tempo todo.

\*\*\*

Ao fazermos um movimento, estabelecemos relacionamentos mutáveis e momentâneos, resultados de um preparo, de um encontro, de uma liberação. O preparo pode ser o direcionamento da cabeça, normalmente o é, pois a cabeça, à primeira vista, concentra quase todos os sentidos. A cabeça também comporta os dois mecanismos de equilíbrio mais importantes: o óptico e o vestibular. O homem do ocidente está acostumado a preparar a ação utilizando a primeira ordem dos sentidos, a mais usual. Já as mãos estão mais habituadas ao contato propriamente dito, função primeira. Após agarrar, é preciso soltar, virar-se para a direção contrária. Dá-se a liberação. A aproximação envolve a locomoção e os gestos, além do desejo, intenção, obrigação, saudade, resolução, necessidade, alívio, raiva, satisfação, objetivo, tesão, vontade. Chega-se por qualquer lado, pode-se rodear, pode-se penetrar. Há o estabelecimento de



referência espacial-temporal com a coisa que se quer. E há uma expectativa do encontro, o confronto, o choque, o encaixe, o salto. Os segundos antes do contato reverberam no outro, na coisa desejada. A proximidade já é troca. O contato se dá no toque, no deslize, na transferência de peso, no transporte, no sustento. Mas o corpo também repele, empurra, espalha. Um corpo rejeita outro, não encontra junção, não frui a textura.

\*\*\*

Ele queria que o cenário já tão delimitado pelo parapeito do andar superior de sua casa de tijolos à vista pudesse ser transformado. Não que fosse completamente diferente, queria poder mexê-lo. Poder movimentá-lo por conta própria. Não tê-lo suscetível somente às nuances impressas pelo ciclo da Terra ao redor do sol, pelo ciclo diário da cidade. É com essa intenção que se joga para o risco, braços abertos, cabeça levantada. As pernas ainda trazem o movimento oriundo do impulso do corpo. Não é uma queda. É um salto. E um salto sempre necessita de um impulso que o origine. Produzido pelo próprio corpo ou por outro. Produzido pelo contato e pela alternância de pesos entre os corpos. As pernas ainda carregam traços do impulso inicial. Se preparam para o voo, não para a queda. Ele não mergulha para o chão, mas o chão está lá. É possível percebê-lo com toda a parte anterior do corpo. Todo o corpo vê. Vê cada remendo na rua, vê as imprecisões do paralelepípedo, vê o ciclista passar embaixo de si, ainda que os olhos estejam direcionados para o céu.


\*\*\*

Já a descida, inverte o corpo. Pede para soltar a musculatura ao invés de travá-la, pede para amolecer, para não haver solavanco. Para saltar, é preciso saber cair. A queda pede que o corpo espirale, que role. Caso contrário, o corpo se quebra com o impacto. Aqui, ainda há movimento de um corpo presente. A descida, a queda, não é apenas jogar para o chão. O impacto pode ser fatal.

\*\*\*

A invenção, porque parte de uma errância prolongada, de um conhecimento do corpo que foi exposto ao mundo por meio de ferramentas, tanto revela o novo quanto o histórico. Os ângulos possíveis do joelho, o triângulo isósceles das pernas. O corpo faz inventar, a invenção propõe aprendizado que nos leva ao passado do corpo. Uma inversão do tempo: não mais uma linha reta que orienta ao futuro, e sim saltos entre diferentes momentos. Uma inversão do espaço: modificação de paisagem por meio da aproximação





de coisas díspares. Uma inversão do processo: a intuição leva à invenção que leva ao reconhecimento de eventos históricos.

\*\*\*

De repente, vi se lançar sobre mim um grande cão dinamarquês que não teve tempo de parar sua corrida ou desviar ao me ver. Calculei que a única maneira de evitar ser atirado ao chão era dar um grande salto, tão preciso que o cão passasse por baixo de mim enquanto estivesse no ar. Essa ideia, mais breve que o relâmpago, que não tive tempo nem de considerar nem de executar, foi a última antes do acidente. Não senti nem o golpe nem a queda, nem nada do que se seguiu até o momento em que voltei a mim. (ROUSSEAU, 2014, p. 52)

\*\*\*

As fotografias de saltos de gatos, de saltos na piscina, de saltos de prédios apreendem o deslocamento entre o impulso inicial e a queda, impedem que a força da gravidade aja sobre o corpo, controlam ou gravam a sua existência. As fotografias são gestos que marcam a suspensão, corpos na iminência do chão, saltos que se eternizam.

\*\*\*

Jacarés ficam mais férteis e potentes sexualmente à medida que envelhecem. Ficam de boca aberta no sol, porque a pele é mais fina nesta área, o que permite a absorção mais rápida de calor. Seus corpos podem restringir a circulação sanguínea apenas para o coração e o cérebro em ambientes muito gelados. Os seus órgãos internos se assemelham mais com os das aves do que com os dos répteis. Possuem o quarto dente maxilar inferior escondido dentro da boca quando ela está fechada, diferente dos crocodilos. Jacarés podem saltar para caçar, utilizando o rabo como apoio.

\*\*\*

O gesto de saltar tira-nos do lugar, muda a perspectiva. Quando saltamos, alteramos o campo de visão. E não são os olhos que buscam, é o corpo. O gesto de saltar concede outro olhar.

\*\*\*

Yves Klein saltou para o vazio. O vazio continha todas as possibilidades de criação. O salto, um desprendimento com ímpeto. Ao entrar no espaço branco vazio de Klein, Albert Camus escreveu: “Com o vazio, plenos poderes”. (CAMUS *apud* GOLDBERG, 2012, p. 181)





## Referências bibliográficas

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos: Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

\_\_\_\_\_. *El intruso*. Buenos Aires: Amarrortu, 2007.

\_\_\_\_\_. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

\_\_\_\_\_. *Corpo, fora*. Márcia Sá Cavacanti Schuback (trad.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

\_\_\_\_\_. *Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour*. São Paulo: Unimarco Editora, 1999.

\_\_\_\_\_. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

\_\_\_\_\_. *A guerra mundial*. Marcelo Rouanet (trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tomaz Tadeu (trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.