

MODESTO, Luiz Sergio; MENEZES, Philadelpho - Entrevistadores. 1989.
A palavra e a voz. Paul Zumthor. Traduzido do francês para o
português por Luiz Sergio Modesto. Em *Face*. V. 2, N. 2, jul./dez. P.
123-135. São Paulo: Educ, Editora da PUC-SP.

A palavra e a voz

**de Paul Zumthor
para Philadelpho Menezes**

Paul Zumthor nasceu em Genebra, Suíça, em 1915, diplomou-se em letras na França e se doutorou na mesma área pela Universidade de Genebra, vindo, depois, a residir e lecionar no Canadá, de onde adotou a naturalidade. O professor Zumthor é um renomado medievalista e historiador, autor de *Histoire Littéraire de la France Médiévale*, entre outros. Nos últimos dez anos tem direcionado seus estudos para a manifestação oral da poesia em seus variados matizes, desde a poesia folclórica, até a de vanguarda, tendo publicado, a esse respeito, *Introduction à la Poésie Orale* (1983) e *La Lettre et la Voix* (1987), pelas Éditions du Seuil, Paris. Quando esteve no Brasil, em novembro de 1988, para proferir palestra no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, o professor Zumthor concedeu a seguinte entrevista, sobre esses últimos caminhos de sua pesquisa, a Philadelpho Menezes, doutorando do programa, e a Luiz Sergio Modesto, professor da Faculdade de Direito da USP.

P. Menezes - Como apareceu o interesse pelas questões da

poesia oralizada em seu trabalho ?

P. Zumthor - Quando estive no Brasil a primeira vez, em 1977, tive a impressão de descobrir um aspecto da arte popular, especialmente a da literatura popular, que escapa da análise estritamente textual, tal qual era praticada em Paris.

Isso me interessou e eu me dei conta de que, para ver as coisas mais de perto, eu devia fazer um pouco de etnologia e então, quando eu voltei do Brasil, trabalhei durante seis ou sete anos e me iniciei nas coisas da etnologia.

Eu me dei conta de que aqueles que poderiam me trazer mais informações eram os africanistas, e eu passei algum tempo em Paris, frequentei o meio dos africanistas, consegui ter dinheiro e passei muitos meses na África. Para mim, essa foi uma grande experiência porque, em seguida, eu me dei conta, no próprio local, de que independente do texto dito pelo contador, ou do poeta, ou da canção, independente do texto há, para aquele que escuta, uma experiência corporal muito importante.

Eu me dei conta, na África (aquilo me aconteceu em certos casos), de que escutar o cantor, por exemplo, ou o contador, cuja língua eu não sabia (portanto eu não sabia do que ele falava), mas o jogo, o teatro, a encenação, o ritmo, a música, o jogo de voz, tudo isso era tão presente, que ao fim eu fiquei na mesma situação dos africanos ao meu redor. Vale dizer, eu tinha vontade de dançar e essa foi uma experiência psicofisiológica que me pareceu muito importante, e assim eu a realizei.

Eu tive uma ocasião de fazer várias e longas viagens à Ásia, e lá também fiz experiências do mesmo tipo. Em particular no Japão eu passei um mês, e lá os amigos japoneses me permitiram ouvir contadores populares que tinham uma arte extremamente sofisticada, elaborada, como todas as coisas do extremo oriente, e dentre as quais essa, que me impressionou, pois essa arte comporta um fortíssimo elemento teatral.

São os contadores que têm um estoque de contos, eles nunca inventam nada. Eles repetem os mesmos contos, eles o fazem durante seis ou sete anos. Mas essa arte, à qual o público é muito sensível (é um público muito popular), é unicamente a arte do gesto e da tonalidade da voz durante o recital.

A estória todo mundo a conhece, a gente não vai para ouvir de novo. A gente vai pelo prazer dessa espécie de teatro que ele faz e que é extremamente regrado.

Os contadores ficam sentados defronte a uma mesa como essa, sentados no chão. A gente vê apenas o alto do corpo e eles representam unicamente com os braços e o rosto.

É uma arte refinada, mas popular, e o público que há em Tóquio, (quando lá estive, ainda havia uma dezena de salas, onde diversas noites por semana era representado aquele conto), é apaixonado e intervém. Se não gosta do contador ele lhe diz “*você fez errado os teus gestos*”, coisas assim.

Em resumo, eu pensei que era necessário para mim aprofundar esse conhecimento, pois, você sabe, eu sou medievalista, sou especialista na literatura da Idade Média. A gente sabe, desde há um bom tempo, que a literatura na Idade Média era transmitida pela voz, mas não tiramos nenhuma consequência disso, a gente diz simplesmente, que era transmitida oralmente e não por escrito. As experiências que eu fazia mostram que, assim que há transmissão vocal, que há participação, digamos, do corpo daquele que fala, e do corpo dos ouvintes, há alguma coisa mais. Enfim a idéia que eu tive, com esses anos, é que a participação vocal e corporal e a presença física mudam o sentido.

O sentido do poema, dito de maneira presente, tem sentido global, no qual a significação das palavras e das frases existem naturalmente, mas há uma significação da tonalidade da voz, do gesto, e do movimento do corpo e uma espécie de sentimento geral, de presença geral de onde emana a significação global específica. Assim, com essa idéia, eu fiz dois livros. Um primeiro livro, que apareceu em 1983 (*Introdução à Poesia Oral*), é um ensaio de sistematização, digamos, do caráter da poesia oral. Nesse livro eu estudo e dou a informação da poesia oral em geral. Para mim a poesia oral não é somente a poesia primitiva. Há muitos poetas que publicam o texto, mas que o dizem, que o vivem, de maneira corporal. Quando estive no Brasil, eu fiquei entusiasmado com a encenação de Caetano Veloso, que me parece um exemplo perfeito de, digamos, uma poesia, grande poesia que passa inteiramente pelo corpo. Então

eu fiz um livro que dá uma espécie de quadro do que é, no mundo de hoje, a poesia oral. E depois estudei mais especialmente seus componentes, vale dizer, a voz, sobretudo a voz, e depois os elementos da performance.

A voz me parece extremamente importante, e desse lado eu encontrei os etnólogos, que não vão tão longe. Então eu me informei, através dos médicos, dos psicólogos e dos psicanalistas, que a voz é carregada de valor muito rico e, digamos, uma espécie de identificação do indivíduo e da voz. Para aquele que ouve, a voz tem uma significação própria, o tom da voz etc. Por exemplo o médico que trabalha em Paris e consegue curar crianças autistas, crianças fechadas em si mesmas, registrando e fazendo-as ouvir a voz da mãe, em condições que reproduzem as condições de vida intra-uterina.

Podemos citar inumeráveis casos como esse comprovando que a voz é, dentro do corpo, a que tem mais de nossa profunda identidade. Estou mesmo persuadido de que a poesia nasce da voz, nasce duma espécie de aprimoramento da voz.

Nas populações antigas isso está ligado ao ritual dos elementos mágicos: o xamã, o xamanismo, por exemplo; coisas como a macumba, o vodu das Antilhas etc. Numa parte de meu livro, eu tentei fazer uma análise disso, que é tido por um jogo da performance. A performance é a presença de um poeta, ou do porta-voz do poeta. Digamos que ele esteja presente, seja o que for a presença física (a manifestação num lugar determinado do tempo dentro do ser), a performance é ao mesmo tempo, o lugar e o tempo de uma presença. Há ainda os valores que estão ligados de forma muito profunda àquilo que significa *hic et nunc*, aqui e agora.

PM - Como você vê essa questão no contexto da cultura dos meios de comunicação de massa, como, por exemplo, a presença do rock, que usa esses elementos ?

PZ - Já fiz igualmente experiências com o rock. Eu participei, em certas ocasiões, de grandes concertos de rock - ainda que fosse um pouco ridículo, porque aquelas pessoas jovens tinham a idade de meus filhos, pouco importa -, essas pessoas jovens que lá estavam, tinham uma reação coletiva, unânime e muito

forte. Mas quando a gente os ouvia falar na saída, a gente sentia muito bem que cada um deles tinha sido atacado de uma maneira particular. Vale dizer, mesmo nessa manifestação de massa, muito apaixonada, muito efervescente, muito entusiasmada, o cantor de rock agride, penetra, investe verdadeiramente em personalidades diversas. Naturalmente faltará um sociólogo para completar a análise.

PM - Mas você acha que o fenômeno da performance e da voz permanece ainda no rock como nessas manifestações mais populares?

PZ - Ao meu ver é da mesma espécie, mas quando há comunicação de massa, há um fenômeno coletivo e quantitativo, que intervém. De resto o cantor de rock tem um microfone. A que serve o microfone? Ele aumenta o espaço. Então já há o meio mecânico que faz chamar a realidade coletiva. Penso que as diferenças são reais, mas essas são, sobretudo, diferenças quantitativas.

Por exemplo, se você estiver num cabaré, você tem no cantor, como eu vi freqüentemente em Nova York, um poeta que improvisa, que diz os versos. Enfim, mesmo dentro de um cabaré, onde não há muita gente, há, apesar disso, o fenômeno coletivo. De fato, quando se está lá, dentro de uma sala, e quando viemos com a mesma intenção para ouvir, ainda assim o fenômeno coletivo não impede que cada indivíduo seja tocado de uma maneira diferente e que tenha sua própria personalidade, sua identidade.

PM - Quer dizer, ao mesmo tempo, uma sensibilidade individual e uma integração coletiva.

PZ - É isso, exatamente, é a integração. Isso permanece. Eu penso que a voz, de maneira fundamental, é a voz de um diálogo. Uma vez, por exemplo, tive a ocasião de tomar uma refeição com o poeta russo levstuchenko. Você sabe que levstuchenko é um personagem teatral. Ele me disse que acabava de ler poemas diante uma sala onde havia 5 mil pessoas. Ele estava lá exatamente numa situação como um cantor de rock. Ainda que os textos de levstuchenko sejam mais sofisticados que as canções de rock (que são, ao menos freqüentemente, apenas algumas palavras repetidas),

cada indivíduo na multidão de 5 mil podia reagir muito diferentemente, mas havia integração a essa espécie de ritual, como a audição poética.

PM - E como é que você entende o casamento da palavra com a música, a palavra modificada pela música, por exemplo, nos lieder do romantismo, e como é que ele funciona diferentemente na música popular ?

PZ - Observe você. Essa é uma questão muito importante que já me coloquei. Assim, eu creio que é necessário dar-lhe uma resposta muito prudente. Vale dizer, se falamos de música, falamos de canto, isso é a voz, então eu creio que, em toda a cultura humana, toda ela, há um certo estado de aprimoramento da voz, que é o canto. Mas qual é a diferença, onde está o limite entre o falar e o cantar?

Esse limite, estou absolutamente convencido, ele não é o mesmo nas diferentes culturas. Eu creio que cada cultura elabora, no passar dos séculos, uma espécie de código que faz com que, a partir de uma certa amplitude de tonalidade ou de timbre, digamos que isso é o canto. Mas isso me impressionou na África, porque há coisas, digamos, enunciados, declamações, que para nós são fala, e que para os africanos são canto, e, inversamente, há cantos africanos que são palavras para nós, que os africanos sentem de outra forma. Eu observei a mesma coisa na China. Os chineses têm uma música muito diferente da nossa e eles colocam o limite entre a fala e o canto de outra maneira. Vocês sabem, na ópera chinesa, e em certos músicos e teóricos temos, igualmente, uma idéia como essa. Alban Berg, quando escreveu a ópera *Lulu*, redigiu um caderno de instruções para os atores, para os cantores. Nessas instruções ele distinguiu seis níveis de canto, seis! Para Alban Berg, que é justamente quem se liberou da opressão da harmonia tradicional, a voz humana possui vasto e contínuo registro, e então recomendou seis etapas diferentes para cantar sua ópera.

PM - Você conhece as experiências que têm sido feitas na Europa pela música eletrônica, que utiliza só sons de voz? O que você acha dessas experiências ?

PZ - Sim, eu conheço muito bem. Eu me interesso muito por esse gênero de coisas. No curso dos últimos anos

eu conheci na França, nos Estados Unidos, e na Itália pessoas que praticam esse tipo de arte. Quanto a mim, eu não sou músico, infelizmente eu não conheço a técnica musical, mas eu conheço, por exemplo, Giovanni Fontana e Enzo Minarelli, da Itália . . .

PM - Os italianos estão fazendo experiências com a poesia oralizada e a poesia gestual.

PZ - Sim, é isso. Há uma questão de terminologia: os italianos falam de 'poesia visiva', mas os franceses do mesmo grupo falam de 'poesia sonora'. Um, dentre os meus bons amigos, é Henry Chopin, que escreveu, de resto, um grande livro, que se chama Poesia Sonora Internacional, um grande volume com duas fitas cassetes. Aquilo me interessa muito, mas há uma razão precisa: é que, na minha idéia de voz, na poesia oral, a voz se desdobra, a voz se desabrocha como voz. Vale dizer, quando nós falamos desse modo, minha voz me serve a dizer a vocês frases. Na poesia oral a voz pronuncia a frase, mas ela coloca-se por si mesma.

Há pessoas como Fontana, que eu conheço muito bem - eu, por sinal, escrevi em sua revista -, ou Chopin, na França, e John Cage, nos Estados Unidos. Vale dizer que a presença da voz é tal que a língua se desfaz, e, no limite, é isso que fez Henry Chopin. Ele faz uma poesia que utiliza aparelhos muito sofisticados para registrar a voz, utiliza uma poesia que é a voz pura. Ele é obrigado a utilizar os fonemas da língua, mas ele diz, ele mesmo, que renuncia a toda semântica, vale dizer, uma forma sem frase, uma forma sem palavras. Chopin não observa mais do que fonemas isolados. Eu o vi em Paris, recentemente, e ele vai ainda mais longe, agora elimina o fonema e tenta, com a ajuda de aparelhos, obter o puro som da voz.

L. S. Modesto - E as experiências de colagem sonora, também nesse estilo, de Robert Fripp, que é do rock ?

PZ - Sim, eu conheço. Eu conheço por ouvir dizer. Mas penso nisto: evidentemente no momento da emissão da voz, a gente tem esses aparelhos magníficos. Hoje, a gente pode fazer toda a espécie de colagem, montagem.

PM - Como é que você vê o fato da poesia sonora ter tido um novo crescimento, um novo desenvolvimento a partir da incorporação

da visualidade ao poema - porque há uma espécie de tendência à incorporação da visualidade ao texto, e, ao mesmo tempo, dentro disso acabaram saindo as vertentes da poesia sonora?

ZUMTHOR - Eu creio que todos esses movimentos saíram dos anos entre as duas guerras mundiais. De certa forma as poesias que chamamos na época concretas (você sabem, foram os alemães que a chamaram konkrete Dichtung), no conjunto são tentativas para sair, por assim dizer, do arbitrário de uma poesia abstrata para ir-se em direção à realidade concreta, isto é, as realidades que são imediatamente perceptíveis para os sentidos, para os sentidos dos olhos. Os olhos a gente utiliza para a leitura. Se você lê Baudelaire, são seus olhos que trabalham. Não é o mesmo olhar. Quando você lê, quando você faz a leitura, seus olhos registram os sinais de código e seu espírito os decodifica. Esta é a operação: ela começa como sensorial, depois torna-se abstrata. Assim que vocês vêem um objeto, ou um ser, esses desenhos que nós vemos, primeiro eles são coisas, eles lá estão, eles existem e porque eles existem, eles sugerem, eles me interrogam, eles me dizem “encontrem meu sentido, dêem meu sentido”. Eu creio que a evolução da poesia de vanguarda, depois do fim do surrealismo, ficou nessa direção, voltada à procura de qualquer coisa concreta, à procura da presentificação de um objeto.

Agora, naturalmente, todas as tentativas são possíveis, e isso depende da cultura, da experiência, da existência de cada um. Mas eu penso que uma pintura e uma poesia visual, mesmo aquela que fez Apollinaire há meio século, os caligramas, são já uma aproximação do concreto.

PM - Tanto na poesia mais visual, quanto na poesia oralizada, haveria uma tentativa contemporânea de se abreviar a ligação significante-significado. Seria isso?

PZ - Sim, diria de outra forma. Eu diria que hoje, no fundo, toda a arte vai em direção da abolição da oposição significante-significado.

Conheci todo o estruturalismo (eu mesmo trabalhei com Greimas), há verdadeiramente uma dissolução entre as coisas e os sentidos. Isso me parece que conta na poesia mais moderna. O que é válido, que vai na direção

de uma reintegração dos sentidos dentro da coisa, é uma recusa da oposição sistemática significante-significado.

PM - E sobre essas experiências da poesia sonora atuais, que estão sendo feitas na Europa, o que é que você acha que há de novo, de nova abordagem?

PZ - Eu penso que as teorias críticas que foram constituídas em particular na Europa - mas também aqui no Brasil -, essas teorias me parecem concentradas essencialmente no texto. A gente começa agora a sentir a necessidade de se dar conta de uma totalidade. Mas eu não creio mais que a gente já tenha encontrado os métodos. Eu não tenho essa impressão. Eu me dou conta de que para falar dessa poesia é preciso empregar uma linguagem poética.

É preciso que se chegue a encontrar uma linguagem que não dissocie as coisas. Os últimos livros de Roland Barthes aproximam-se de uma percepção poética do objeto poético, mas Barthes morreu na sua maturidade, e eu não vejo ainda desenhar-se uma teoria - isso não é uma teoria, eu não creio que seja.

PM - O que você pensa sobre uma certa miscelânea, uma certa confusão que se tem hoje de muitas manifestações diferentes e nada unificado dentro de movimentos - quer dizer, o que você pensa da presença dessa poesia oral nesse momento pós-moderno (se é que nós podemos falar assim), em contraposição a uma modernidade onde é fácil de se ver tendências bem nítidas?

PZ - Em primeiro lugar, eu devo dizer que não estou inteiramente seguro de que a noção de 'pós-modernidade' seja uma noção muito sólida, mas eu diria que, indiscutivelmente, quando falamos sobre a poesia sonora, sobre a poesia visual, os enfoques, as primeiras aproximações críticas, tudo provém da pós-modernidade. A mim me parece, aquietou-se a modernidade quando eu tinha a idade de vocês. Assim foi o estruturalismo, a semiótica, a matematização da ciência etc. Eu não estou inteiramente de acordo com a palavra pós-modernidade. Isso não é mais a modernidade que a gente desenhava há vinte anos. É uma outra modernidade, é uma modernidade segunda.

PM - Eu às vezes costumo pensar que a modernidade também

não é uma coisa só. A modernidade são várias modernidades, e a cada modernidade corresponderia uma pós-modernidade.

PZ - Vocês sabem, tudo isso é um movimento dialético. Em um certo momento, há uma modernidade, há qualquer coisa que destrói e depois sai uma síntese e é necessário, eu digo aos meus alunos, não esquecer que a modernidade foi criada no século XII. É no décimo segundo século que um filósofo falou de 'modernitas nostra'.

Eu creio que dentro disso é necessário ver de uma perspectiva dialética. Eu quero comparar bem a pós-modernidade, mas a palavra é um pouco perigosa. Os alunos muito jovens, desiludidos, crêem que é uma chave que abre todas as portas.

PM - Dentro da própria modernidade, as vanguardas atuaram como uma espécie de contra-modernidade, não é, é uma coisa difícil de falar.

ZUMTHOR - Então, na conferência de amanhã [no Programa de Comunicação e Semiótica, dia 11 de novembro de 1988] eu quero falar dessas coisas. Eu coloco uma idéia, ainda que apenas uma idéia, para avançar o resultado da reflexão recente: o texto, ao qual chamamos poético (ninguém pode dar uma definição de poesia) tem qualquer coisa que me parece certa. O texto poético engaja o corpo. Ele engaja o corpo da parte do poeta, e também da parte daquele que o recebe. Um texto, que eu acredito poético, provoca em mim uma espécie de, como direi, de conhecimento, confusão poética, e produz em meu corpo um engajamento psicofisiológico completo.

Em suma, eu vou dizer amanhã na minha conferência que o discurso que podemos ter na performance, propriamente dita, nos ilumina também, em parte sobre isso que passa na leitura, e de outra parte sobre a natureza profunda da poesia, mesmo quando ela é escrita - é essa minha idéia. Eu agora penso sobre isto: se a gente tem um texto escrito, pouco importa qual, ele produz manifestações superficiais, enquanto o texto verdadeiramente poético é aquele que toca qualquer coisa de profundo dentro de minha identidade - logo minha identidade é corporal.

PM - Mas essa profundidade é tanto intelectual quanto sensorial?

PZ - Sim, naturalmente ela é uma parte intelectual, mas, eu diria, ela é sempre sensorial, sempre. Naturalmente eu não escuto a voz quando leio, mas eu falo da voz do poema. É espontâneo, é imediato, é uma intuição. Enfim, hoje a tipografia é feita de tal maneira, que visualmente nós percebemos o ritmo, nós o percebemos com os olhos. A psicologia experimental mostra que a percepção dos olhos ou dos ouvidos, provém de uma espécie de sensibilidade muito profunda e global. Os psicólogos experimentais (não os psiquiatras), na França e na Itália, admitem que na base da sensorialidade humana há uma espécie de corte global da sensibilidade global do mundo: a poesia passa pelos olhos ou pelos ouvidos.

PM - Uma totalização.

PZ - Sim, isso.

PM - Você acha que há uma diferença muito grande entre a poesia de países como o Brasil, que não tem a presença da imprensa muito antiga, e a de países onde há tradição da imprensa (portanto, da visualidade do texto impresso)? Existe uma diferença muito grande entre países de cultura mais oral e mesmo gestual, como o Brasil, e uma cultura, por exemplo, como a européia?

PZ - Eu penso que existe uma diferença. É difícil de julgar, eu não conheço bem as coisas do Brasil, mas há uma diferença - essa diferença ela se marca, mesmo na Europa, muito fortemente, entre Europa Central e Ocidental e Europa Meridional, e também Europa Setentrional. Tem havido, durante os séculos, uma hegemonia total da escritura, vale dizer que, durante os séculos, a escritura tem sido a expressão do poder e do saber.

PM - Parece que a criação é mais difícil numa cultura de tradição muito forte da escritura.

PZ - Sim, e sobretudo, não somente a escritura é praticada generalizadamente depois de muitos séculos, mas ela está ao lado do poder. E é isso que é importante. Toda a Europa saída do velho feudalismo, no dia em que inventou as monarquias que escrevem leis, inventou também o código jurídico, o saber. Toda a ciência européia constituiu-se a partir da escritura.

PM - Toda a informação.

PZ - A informação! Isso que resta da informação, felizmente. É por isso que eu tenho muita alegria de ser professor. Pela informação, mesmo quando essa passa pela boca, o professor é um intermediário entre o livro e a biblioteca e a escritura que o estudante deverá fazer nos dias de exame.

L. S. Modesto - Você falou da sua preocupação com relação à origem da poesia. Ela evidentemente estaria ligada ao canto na sua origem, mas subjacente a isso, não estaria essa função poética mais primitivamente voltada a uma ritualização, a uma procura de deus? A gente vê, por exemplo, em quase todas as culturas e religiões, a procura de um deus por meio de palavras, é o 'om' entre os hindus, o 'amém' entre os hebreus. No entanto essas palavras são vazias de significado, exceto quanto à intenção dessa procura de deus, não é ?

PZ - Sim, é isso, eu creio. De fato eu penso que seja o rito, isso que você disse: 'a procura de deus'. Eu vou me exprimir um pouco diferente - eu diria que era uma procura de contato com aquilo que está do outro lado do mundo. Isso pode ser com os mortos, isso pode ser com deus, isso pode ser com os espíritos da floresta, mas há um rito, pois o principal instrumento é o som que sai da garganta, que sai do fundo do ser. E então, dentro dessa perspectiva (isso não é um axioma matemático, é um pouco uma metáfora), eu diria que, uma das mais belas idéias de Vico é no momento em que ele disse que a poesia precede a linguagem e que a linguagem é nascida do manancial da poesia. Isso pode parecer loucura, mas, como metáfora eu creio que isso é legítimo.

Se a gente procura imaginar o que podem ter sido os primeiros homens, esses anjos que se transformaram pouco a pouco, há um momento onde o espírito foi capaz de conservar as imagens que eles pintaram na sua caverna, e de tirar da garganta o grito que se chama deus, ou o espírito, ou a morte, não importa. A esse propósito, justamente, eu contei a um de meus alunos, registros de uma coisa inteiramente extraordinária da cultura: são os esquimós do norte do Canadá. Os velhos têm ainda uma espécie de jogo que é desse modo: sempre com duas mulheres de idade, que ficam a alguma distância, como nós estamos [mais ou menos]. Elas

se colocam de pé, uma frente para a outra e uma começa a pronunciar uma frase, ou a pronunciar uma palavra, a outra a repete, depois a primeira pronuncia uma segunda vez, a outra a repete, fazendo rima mais e mais rápido, e então a palavra, ou a frase, se desfaz à medida que isso ocorre, depois a sintaxe se desfaz, as articulações dos sons se desfazem, e a cada vez elas se aproximam. Ao fim, quando as mulheres estão prestes a se tocar, então suas bocas se tocam, e não resta mais que ah ah ah ah. E então meu antigo aluno, que é agora colega, me disse que o que resta ao fim é o respirar do xamã que entra em contato com o deus. Essas pessoas hoje perderam, sem dúvida, o sentido primitivo. Elas fazem apenas o jogo, mas é muito interessante, porque é, digamos, o retorno à poesia, volta-se à poesia primitiva.

PM - Mesmo essa idéia sua de que a poesia é uma procura da totalidade do corpo é uma coisa de ritual de integração, não é?

PZ - É isso mesmo.

Tradução de
Luiz Sergio Modesto