Introdução: O leitor e suas múltiplas formas de enxergar o texto

Antes de começar a escrever este trabalho, cheguei a pensar que existiam diferenças entre leitores cegos e não cegos. Os leitores, na verdade, diferenciam-se em relação à postura que tomam diante do texto. Todo leitor é cego quando vai iniciar um texto. Cego aos objetivos do autor. Cego aos caminhos que vai percorrer. Cego ao que irá descobrir sobre si mesmo e sobre a escrita. A leitura é um ato de prazer, como diria Roland Barthes, mas é também um ato de coragem. É um entregar-se de olhos fechados a um caminho que não é traçado nem pelo leitor nem pelo autor nem pelo texto, mas por uma quarta via que se articula a partir dos três. É um labirinto de imagens e sons, que mesmo não sendo vistos ou ouvidos, precisam ser percorridos. Ao se entregar, nada garante que o leitor não se perca. Nem quando autor já é conhecido nem quando o assunto já foi lido. Cada texto é um texto, e cada leitor procura se localizar e ser guiado de forma diferente, de acordo com sua própria subjetividade, mesmo que o texto que está lendo seja o mesmo que tantos outros leitores já leram.

Sobre o texto, ninguém tem o poder. Nem o autor nem o leitor que tem um texto conhecido nas mãos. Cada leitura do mesmo escrito é uma nova leitura, um novo labirinto que se estende sem respostas iguais ou os mesmos caminhos. Sobre o prazer de ler o mesmo texto, Barthes explica:

No entanto, é o próprio ritmo daquilo que se lê e do que não se lê que produz o prazer dos grandes relatos: ter-se-á alguma vez lido Proust, Balzac, *Guerra e paz*, palavra por palavra? – felicidade de Proust: de uma leitura a outra, não saltamos nunca as mesmas partes. (BARTHES, 2004, p. 17).

Mesmo quando os textos já conhecidos pelo leitor reaparecem, eles vão se estender à frente dele de uma nova maneira. O caminho que foi seguido uma primeira vez não será repetido nas outras.

Ter o autor como guia não é a melhor alternativa. Uma vez feito o texto, uma vez escritas as palavras, elas ganham uma vida própria da qual o autor foi

apenas origem ou sopro. O texto é mesmo um tecido por trás do qual sempre haverá um sentido oculto para cada leitor. É também um grande labirinto onde as paredes são móveis e em cujo centro não existe nenhuma verdade absoluta, mas um sentido criado pelo próprio leitor, que, pouco a pouco, ajuda também a tecer os fios do texto. Ele é um organismo vivo e em construção em que até a figura do autor, uma vez o texto produzido, não exerce mais o seu “infinito controle”. “(...) a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.” (BARTHES, 2004,74-75), eis a maneira como Roland Barthes classifica a relação do sujeito-autor e do sujeito-leitor com o texto. Não há mais sujeito criador ou receptor, eles se confundem, misturam-se ao texto para saírem dessa experiência transformados.

Perdidos, imersos nessa enorme teia em que dançam as subjetividades, esses dois sujeitos são originalmente cegos. É preciso que eles se percam, percorram de braços tateantes a estrutura do texto para que o próprio texto exista tanto para um como para outro. O objetivo deste trabalho é mostrar que o autor e o leitor que ficaram cegos podem aprender novamente a caminhar pelo texto. Parte-se do pressuposto de que todo leitor e todo autor não sabem exatamente o que vão encontrar ou esperar de um escrito, o que significa que, inicialmente, estão metaforicamente cegos. A única maneira de se entregar a um escrito, tanto para a produção como para a leitura (que veremos serem duas funções que em vários pontos e momentos se confundem), é se entregar a esse estado metafórico. É ele que produz a fantasia, que só é visível aos olhos internos.

Partindo dessa primeira proposição, utilizaremos o conto *A tradução*, de Antonio Tabucchi, para retratar o estranhamento de um leitor, que é tratado o tempo todo pelo narrador do texto como se fosse cego. Esse pequeno conto nos mostra exatamente como temos pouco controle do texto como leitores. Guiando-nos através de uma visita a um museu, o narrador descreve um quadro:

O amarelo, aquele ali à direita, aquela mancha em forma de estrela de um amarelo que se espalha pelo campo como se fosse uma folha, um clarão, enfim, alguma coisa desse tipo, da grama seca pelo calor, me entende?

Aquela casa parece mesmo que está sobre o amarelo, que está apoiada no amarelo. É estranho que se veja pouco, só um pedaço, gostaria de saber mais, quem será que mora nela, talvez a senhora que está atravessando a pontezinha.

Seria interessante saber onde está indo, pode ser que esteja seguindo o carrinho, talvez a carrocinha que se vê perto dos dois álamos do fundo, à esquerda. Talvez seja viúva, dado que está vestida de preto. (TABUCCHI, 2003, p. 69-70)

Tudo nesse texto incomoda. Não só porque o narrador procura passar com riqueza de detalhes uma paisagem para este espectador (que ainda não sabemos que é cego) como também porque procura oferecer uma forma de interpretação da imagem. Como leitores, nos colocamos no lugar do espectador, e o desconforto vem porque existe a descrição da paisagem, das cores e até de sensações que não são nossas: não conseguimos nos situar em qual lugar estamos nesse texto.

A brincadeira de Tabucchi serve como uma metáfora de nós leitores. Mesmo quando pretendemos enxergar fisicamente o texto, procurar sentido no contraste entre as letras negras e o fundo branco do papel, nunca conseguimos vê-lo de todas as maneiras, formas ou pontos de vista. Cada leitor, uma leitura, uma forma diferente de percorrer o texto. O ritmo que o leitor imprime à sua leitura pode se estabelecer independentemente daquele que o autor pensou ao escrever: desenvolvimento, sem qualquer respeito à integridade do texto ou à cronologia imposta pelo seu criador.

A própria avidez do conhecimento nos leva a sobrevoar ou passar por cima de certas passagens (pressentidas como “aborrecidas”) para encontrarmos o mais depressa possível os pontos picantes da anedota (...) saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações, as conversações. (BARTHES, 2004, p. 17).

É esse voo livre do leitor, essa mudança de planos e trajetórias que o autor nunca vai poder prever no momento da escrita, e que o leitor, de alguma maneira, também não pode conjecturar, só no instante único em que está fazendo suas escolhas.

É este movimento de idas e vindas, entradas e saídas no tecido do texto que Roland Barthes denomina de *tmese*, uma fonte ou figura de prazer. É como se a *tmese* opusesse o que é útil e o que é inútil ao leitor, o que ele vai ler, e o que ele vai pular, deixar de lado num texto. É um princípio de funcionalidade criado por quem lê no momento do consumo de texto; sobre esse princípio, o autor não consegue ter qualquer controle. É dessa postura independente do leitor que este trabalho vai falar também. A postura que o transforma em seu próprio guia, sendo ele cego ou não.

Fazer voos rasantes pelo texto, mergulhar em algumas partes e emergir em outras é um posicionamento de coragem. O fato de conhecer o autor, a estrutura,

ou mesmo de já ter lido a obra, não garante uma viagem cem por cento segura. Mas o leitor vai tateando, pega a sua bengala ou a abandona, e segue pelo caminho ainda obscuro: é ele que vai iluminá-lo. Muitas vezes, pula pedaços inteiros, difíceis de atravessar, mas em outras tantas insiste e os transpõe com extrema coragem. A visão, num texto, não é algo que vem de fora. Pode, sim, muitas vezes estar baseada nas imagens que o leitor já tenha formado anteriormente em sua memória, mas, na maioria das vezes, conta com a imaginação dele para formar imagens inteiramente novas. Todo leitor, por mais que enxergue, precisa dar um passo a mais para imaginar. Algumas imagens nunca existiram, são formadas no momento mesmo da leitura, pertencem a um mundo que é apenas o espelho deste em que vivemos, um mundo de fabulações. Para enxergar esse mundo, o leitor não precisa de olhos externos, e sim internos.

Dante acreditava que existe no céu uma fonte luminosa que transmite imagens ideais. Eram essas imagens que formavam “a lógica intrínseca do mundo imaginário”.

O imaginativo que por vezes
Tão longe nos arrasta, e nem ouvimos
As mil trombetas que ao redor ressoam;

Que te move, se o senso não te excita?
Move-te a luz que lá no céu se forma

Por si ou esse poder que a nós te envia (DANTE in *Purgatório*, Canto XVII, 13-18, 2007, pp. 111-112)

Essa lógica peculiar do mundo imaginário lembra um pouco a maneira míope como Platão imaginava que os homens viam as figuras através da caverna: simples sombras imperfeitas de um mundo que ainda estava para ser conhecido. Dante adivinhava com essa estrofe o papel da parte visual, da fantasia, que antecipa ou acompanha a imaginação verbal.

Ítalo Calvino, no seu ensaio “Visibilidade”, em *Seis propostas para o próximo milênio*, divide os processos imaginativos em dois: o que parte da palavra, do texto, para chegar à *imagem visiva* (aquela que o leitor forma dentro de sua própria cabeça), e o que parte da *imagem visiva* para poder chegar à expressão verbal. Nota-se aqui que Calvino discorre exatamente sobre os dois processos de tessitura do texto: a leitura (para chegar à formação de imagens) e a

escritura (feita a partir das imagens). Compara a produção de imagens ao cinema: cada uma delas é formada na cabeça do diretor a partir do roteiro e depois transmutada em filme. E mesmo o espectador que está ali, realisticamente, vendo aquela imagem, está formando muitas outras na cabeça a partir dela. “Esse ‘cinema mental’ funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior.” (CALVINO, 2003, p. 99).

É espantoso que quem nos guie por essas imagens mentais de um cinema imaterial seja justamente Dante em seu universo particular (arquitetado com cuidado), com sérios problemas de visão, vagando textualmente pelas metáforas visuais que construiu. Um poeta que antecipa esse cinema interno, esse acesso à fantasia que faz com que o leitor não precise enxergar para ver as imagens. Dante era um devoto de Santa Luzia, santa que o teria livrado de um problema de vista que quase o tornou cego no passado. E, durante toda a sua “odisseia” – de ascensão do Inferno ao Paraíso – em *A divina comédia*, o poeta se vê “às cegas” em vários momentos, principalmente quando está descendo ao Purgatório. É a companheira Santa Luzia que o acompanhará até a Porta do Purgatório, iluminando sua visão, abrindo seus olhos:

Mulher veio e me disse: “Eu sou Luzia,
a esse que dorme deixa-me votada
para ajudá-lo em sua penosa via”.

Ficou Sordello e a sua gente grada;
ela tornou-te e assim que o dia clareou,
veio pra cá, e eu em sua pegada.

Aqui pousou-te e, como me mostrou
co’os olhos belos seus a via da entrada,
partiu, e teu sono a par se dissipou (DANTE in *Purgatório*, Canto VIII, 55-63,
2007, p. 63)

As palavras de coragem de Virgílio, o amor por Beatriz e a devoção a Santa Luzia o guiam através das trevas do Inferno. É sempre ao lado de Virgílio que Dante prossegue sua viagem ao Purgatório e é também ao lado dele que enfrenta a “sombra do inferno” e a “noite carregada”, um véu de fumaça e escuridão, mas confia e continua por ter o amigo como guia:

Até de abrir os olhos impedido,
o bom Mestre, acorrendo ao meu resgate
veio me oferecer seu ombro fido

E como cego que atende ao rebate
do guia para não perder-se ou tropeçar
em algo que o moleste ou até o mate,

eu seguia pelo amargo e sórdido ar
ouvindo o meu senhor que repetia:
“Cuida bem pra de mim não se afastar”. (DANTE in *Purgatório*, Canto XVI, 7-15, 2007, p. 105)

A relação de Dante com a cegueira nos interessa aqui, não só pela criatividade do poeta em trazer o belo conceito de “ver com os olhos interiores” como pela possibilidade levantada por alguns estudiosos de sua obra de que Dante seria agnóstico. Entre eles se destaca o polêmico livro de Eugène Aroux *Dante hérétique, révolutionnaire et socialiste*, publicado na França em 1853. O livro desenvolve uma tese iconoclasta de que *A divina comédia* nada mais era do que fruto de heresia, mas bem disfarçado para que fosse aceito pela Igreja Católica e escapasse ileso à fogueira. Preferências religiosas à parte, o fato é que a triste imagem de um homem que desce até as profundezas do Inferno para poder encontrar a sua amada e ser conduzido por ela lembra a história de outros dois condenados, Édipo e Jocasta. Os antigos agnósticos, entre eles Platão, Aretino e Aristóteles, acreditavam na existência de Samael, um deus menor responsável pela criação do cosmos que o homem habita e pela desastrada condição humana. Um demiurgo cego causador do sofrimento humano porque não soube fazer o homem de forma diferente.

Personagem central do cosmodrama gnóstico, Samael (o equivalente ao brutal Javé do Antigo Testamento) é um deus arrogante e prepotente que, por ter construído o mundo físico, cuida das dimensões de fenômenos caros ao homem: o tempo, o espaço e a morte. É contra esse deus demoníaco, tirano, que o homem se debate. Samael tem a cegueira como imagem da ignorância e da incapacidade, não como iluminação interior como é o caso da cegueira clarividente do adivinho Tirésias. Contrário à cegueira opaca e inerte de Samael, Dante parece preferir a de Tirésias, aquela que trabalha com a imaginação, que é capaz de produzir imagens.

São essas imagens que alimentam o escritor e são elas também, só que nunca de forma igual, que vão encorajar o leitor no seu percurso. A frase que

Santo Inácio de Loyola usava em seus exercícios espirituais para *contemplação visiva* do lugar serve tanto para autores como para leitores: “(...) a composição consistirá em ver com os olhos da imaginação o lugar físico onde se encontra aquilo que desejo contemplar.” (CALVINO, 2003, p. 100). O uso criativo daquilo que Santo Inácio chama de “os olhos da imaginação”, que tudo podem contemplar, é independente da visão externa. Esses olhos podem ser usados, sim, por autores e leitores cegos.

A pergunta que fazemos agora é a mesma de Calvino: de onde vêm as imagens que no dizer de Dante “chovem da fantasia”? Vêm, sim, do inconsciente coletivo e individual, epifanias, instantes, momentos, do “tempo reencontrado”, mas também – e no caso da cegueira mais do que em outros – de uma memória teimosa, que insiste em reavivar cores e formas que não mais existem, que se perderam com a visão. Algumas, como veremos neste trabalho sobre grandes amantes de livros que ficaram cegos, emergem daquela primeira leitura, quando ainda era possível ler só com a ajuda dos óculos ou dos olhos, as sensações que vieram com ela e as imagens que, essas sim, não se apagaram, permaneceram represadas pelos olhos da imaginação, para serem decantadas e estruturadas.

Como apoio para desenvolver a capacidade imaginativa, muitos usam a memória. Fragmentos de imagens, pedaços de sensações, vividas ou lidas, é o que sobra de mais precioso tanto para o leitor como para o escritor cego. É dessa memória – mesmo que vacilante e desfocada – que eles vão complementar o que lhes falta sem o apoio da visão. Calvino acredita que essa função da memória está adormecida e sonha com uma “pedagogia da imaginação” que desenvolva o hábito no ser humano de controlar a sua própria visão interior para cristalizar, congelar, as imagens de uma maneira que consigam sempre ser guardadas pela lembrança. Se as coisas se perdem, é possível reconstruí-las com as cores, os traços e os contornos da memória.

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar, foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. (CALVINO, 2003, p.108).

Aqui voltamos novamente a Antonio Tabucchi e ao seu conto *A tradução*, em que mostra como se pode *traduzir* um quadro, uma obra de arte, para um leitor

que ele supõe cego. É possível ao narrador uma descrição perfeita, uma sensibilidade em palavras que faça jorrar as cores e sons da página, mas o que vê o leitor internamente e o que diz a ele sua voz interior são dois fatores impossíveis de serem controlados por esse narrador.

Não importa a maneira como essas imagens aparecem tanto para o autor como para o leitor, o interessante é que elas se formam a partir da estrutura semântica do texto. Essa estrutura é muito mais forte do que autor e leitor, ela existe além deles, como uma estrutura viva e pulsante que escapa ao domínio desses dois agentes. É possível ver um texto mesmo sem enxergar, porque as imagens estão além dele, da folha de papel e seus caracteres. Escrever é colocar em palavras o equivalente àquelas imagens visuais que se formam no pensamento. O que não significa que em determinado momento a escrita não se torne inteiramente dona do campo estilístico. E ler é fazer o caminho inverso: partindo dessa expressão verbal, dessas palavras, cabe ao leitor construir imagens visuais imaginativas.

De alguma maneira as fantasias, baseadas em imagens que existem ou não, encontram no texto uma das maneiras de tomar forma. Essa “matéria verbal” é colocada no papel através das palavras, vírgulas, parênteses e sinais de pontuação. Aos “olhos externos” é possível ver esse conjunto de expressões que forma uma ideia, mas o leitor que ficou cego conta apenas com os seus “olhos internos”. O mesmo acontece com o autor cego: não pode mais escrever, apagar, reescrever, reler e corrigir com as suas mãos e olhos o próprio texto. Para ter acesso a esse texto escrito, os dois vão precisar reestruturar sua lógica interior. Mesmo tendo já lido alguns textos, mesmo já conhecendo alguns trechos de cor, mesmo contando com a memória, agora eles precisam de novas “bengalas”, de novos “guias” que não são mais os seus olhos. Como confiar neles? Como entregar a esses guias a responsabilidade de serem os seus novos “olhos de leitura” ou as suas mãos na hora da criação?

O presente trabalho vai, a partir dessa questão – leitores que ficaram cegos e autores que ficaram cegos –, traçar um plano histórico e teórico da figura do leitor e da leitura, do autor e de sua forma de contar a sua narrativa, e de uma terceira figura: a do *ledor*. A diferença entre *ledor* e leitor não existe no dicionário, mas os cegos têm o hábito de chamar *ledor* a esta figura que se interpõe entre eles e o texto, emprestando voz ao que está criptografado atrás de

palavras que eles já não podem mais ler. A essa figura será dedicada uma parte deste estudo, porque – apesar das saídas tecnológicas possíveis, dos *audiobooks* e ainda da possibilidade de aprender o *braille* – é leitura por terceiros que muitos cegos não prescindem para seu processo de criação e de leitura. É ela que vai causar a tensão entre a palavra e a imagem, a voz interior e a voz exterior. É das relações de tensão com ela que surge uma nova maneira de ver e escrever um texto.

Tornar-se cego é algo que subverte todo o universo de autores e leitores apaixonados por livros. As fileiras de lombadas expostas nas prateleiras já não têm mais sentido, é preciso reagrupá-las mentalmente e instintivamente; a marcação de parágrafos e de páginas se perde. Muda, principalmente, a relação física com o livro. Tê-lo nas mãos, cheirá-lo, sentir a textura ainda é possível, mas as anotações de pé de página, nas bordas brancas, esparsas, a intervenção do leitor, estão fora de questão. O silêncio inquebrantável, a sensação de cumplicidade, de estar só com a imaginação e o livro, e a leitura como sinal de privacidade se perdem, se modificam, para ganhar a dimensão de uma leitura agora compartilhada. A voz interior, criada para a discussão interna no silêncio, vê-se invadida por uma nova voz, vinda de fora, a voz do *ledor*, a princípio invasiva, depois cúmplice.

As novas maneiras de renegociar o silêncio, de revisar posturas e modos de leitura, de treinamento polifônico (administrar a permanência da voz interior mesmo com a interferência de uma voz externa), a sofisticação dos jogos de memória são algumas das possibilidades com as quais o leitor que ficou cego se defronta. Por outro lado, o autor que ficou cego precisa reativar as suas imagens, cores e processos criativos, aprender a se apoiar em alguém (não mais no suporte do papel) para estruturar suas composições. Para reler e reescrever, conta com outras mãos, outros olhos e precisa criar confiança neles porque, por melhor que seja a sua memória, não lhe é possível guardar um texto inteiro com as suas rasuras, rascunhos e anotações na cabeça.

Foi pensando em todas essas mudanças que serão operadas nas rotinas criativas e imaginativas dessas pessoas que escrevo esta tese em forma ensaística. Não existem formas corretas ou ideais para esse novo tipo de “tradução” do texto, para usar o título do conto de Tabucchi tantas vezes mencionado aqui, mas existem modos e formas diferentes de adaptação à condição da cegueira,

principalmente se ela é nova tanto para um autor como para um leitor. Escolhi a maneira que exige um *lector* porque é um Outro. E desde sempre o Outro é um desejo e uma repulsa do ser humano, é aquele de que precisamos e refutamos. Essa relação de espelho ou de opacidade vai precisar ser revista, repensada, reestruturada quando o Outro vira o nosso principal acesso ao mundo das palavras. Se esse mundo é, então, aquele que mais amamos – na nossa incansável bibliofilia –, esse Outro é elemento, se não fundamental, importante. Para entender esse papel, vai ser necessário, além da pesquisa teórica, um trabalho de campo com entrevistas com esses leitores cegos e, principalmente, com os *lectores*. Quem são essas pessoas? São escolhidas com base em que argumentos? Que pré-requisitos precisam ter? Em que podem ajudar um autor ou um leitor cego? De que maneira contribuem para o texto? De que maneira interferem nos olhos e na voz interior do leitor?

Sempre tentando dialogar com teóricos e principalmente com autores, leitores e suas experiências pessoais, fui descobrindo as saídas que encontraram para um medo que também é meu. Venho de uma família de amantes dos livros que sofreram com problemas de visão. Todos foram fortes o suficiente para manter suas leituras, voltar a se encantar com os livros e não perder nunca a esperança de realizar uma atividade tão querida. Na verdade, o enfrentamento é o mesmo para qualquer leitor: diante de uma nova página, um novo texto, um novo escrito (ou quem sabe até um escrito antigo), tomar a dianteira ainda no escuro e iluminar o caminho que o fará construir o texto. Sim, porque nós, leitores, construímos o texto! Com o olhar em outras experiências, sem perder de vista a minha, vou caminhar agora um pouco vacilante por essa aventura que, se não aponta todas as respostas, me ajudou a entender um pouco mais a leitora que sou.

O ponto de partida do trabalho, além do meu interesse pessoal, foi também a novela de Pirandello *Mondo di carta*. Queria encontrar na ficção algum modelo que encarnasse este homem real: um apaixonado por livros que perdera a visão e tentava reconstruir sua relação com o texto. A figura do professor Balicci e sua história aparentemente caricata escondem uma bela mensagem. Quem lê *Mondo di carta* não pode se prender à superfície do texto. Os olhos das pessoas que veem o professor na rua, os olhos da velha senhora que cuida dele, os olhos do jovem rapaz que vem organizar sua biblioteca e, finalmente, os olhos da descuidada senhorita Tilde Pagliocchini (sobrenome que significa literalmente “olhos de

palha”) não conseguem enxergá-lo como ele realmente é. Para essas pessoas, o pobre Balicci é um leitor excessivo que tem a bibliofilia como uma enfermidade risível, alguém que, de tanto acumular, ler e reler livros, foi mimetizando-se em papel. Mas a verdade é outra. Se nós, leitores, propusermo-nos a olhar Balicci de perto, veremos que pelo seu amor à leitura esse homem logrou criar um mundo próprio, construído com seus livros. Um mundo de papel. E a bela lição que esse personagem nos ensina é a da generosidade. Uma vez que perde a capacidade de enxergar, de iluminar os seus textos queridos, Balicci presenteia um outro leitor com o seu mundo. Não quer que ele desapareça, quer que ele sobreviva. E, para isso, o mundo de papel precisa ser habitado: aí estão o convite e o desafio ao leitor.

O capítulo dois vai tratar exatamente da importância da figura do leitor. É o desejo que ele tem em relação ao texto que o fará realizar um mergulho e voltar dele renovado, transformando o que leu ao mesmo tempo em que se transforma. É o leitor que tornará o texto vivo, porque, lendo-o, fará pulsar um pouco de sua energia vital nele. Alberto Manguel diz que a existência do texto é silenciosa até o momento em que um leitor o lê. E de fato isso é verdade: um texto para existir precisa ser desejado, lido, e isso depende da generosidade do leitor. A obra só se torna completa, na concepção de Roman Ingarden, quando o leitor se apropria dela de forma comprometida e emocionada. Os teóricos da estética da recepção vão desenvolver a partir do final dos anos 1960 uma visão que defende o leitor como um receptor crítico da obra de arte: as linhas de força se deslocavam finalmente da figura centralizadora do autor.

Nesse lugar e mais próximo do texto, o leitor assume as características que foi conquistando ao longo dos tempos: a liberdade, a reflexão e as escolhas. Liberdade para ler onde e quando quiser, para ler obras pornográficas, para dar uma interpretação própria aos textos, diferente daquela dos críticos e professores. Por outro lado, o prazer da leitura está diretamente ligado a algumas liberdades que o leitor vai começar a se permitir: não ler um livro inteiro; pular páginas, trechos e capítulos; colher frases e fragmentos ao acaso. Depois de um primeiro contato, mais precipitado e apressado com o texto, o leitor passa à sua reflexão. Não é que seja estritamente necessário formar uma opinião crítica em seguida, mas quem lê com prazer decanta a leitura, ruma seus resultados e a transforma em alimento para a vida. Esse leitor não concorda simplesmente com o que o

autor diz, lê por cima do ombro dele, interfere no texto escrevendo nas margens, nos cabeçalhos e nos espaços em branco: registra suas reflexões, dialoga com o autor. As escolhas dos livros e autores que acompanharão os leitores — seja numa viagem curta ou para resto da vida — em suas bibliotecas são também uma conquista. Cada leitor vai se aproximar de um livro ou autor de forma diferente, e a maneira como se apropriará deles vai determinar a importância que terão em sua vida. As aproximações são pelos mais diferentes motivos. Um livro pode ajudar na superação de alguma fase dolorosa ou pode ser o passaporte para a mudança de um estado de alma. Um autor pode ser parte da herança familiar ou um grande conselheiro, um clássico que ajudará o leitor a encontrar respostas para alguns questionamentos de vida.

Quem tem livros não está sozinho. Os autores são também companheiros de seus leitores. Depois de um certo tempo juntos, passam a fazer parte dos amigos e da família, personificam-se nessas caixas mágicas e participam da biografia do leitor: reúnem-se na biblioteca, um lar erigido pelos livros. E, muitas vezes, uma das consequências do ato de leitura continuado é a perda gradativa da visão. Durante muitos anos, os copistas e leitores vorazes sofriam graves problemas de vista até finalmente serem auxiliados pela invenção dos óculos em fins do século XIII, início do XIV. Além de ser uma marca, um lastro do leitor, os óculos passaram a simbolizar o intelectual, o bibliotecário e o erudito. Na mesma época, os óculos também representavam o emblema da arrogância intelectual: do isolamento egoísta de um leitor que não queria relacionar-se com o mundo. A bibliofilia se confundiu com ostentação, egoísmo e exibicionismo. Havia muitos homens que colecionavam (e colecionam) livros apenas para exibi-los, mas havia (e há) o colecionador que os acumulava por amor, por desejo e para exercer infinitamente o seu potencial de leitor.

O capítulo três vai tratar das formas de leitura em voz alta, murmurada e em silêncio. Como os gestos e as posturas dos leitores vão modificar-se dependendo dos tempos e lugares, mas principalmente das escolhas individuais de cada leitor. Talvez por isso a história da leitura no Ocidente tenha sido marcada por maior ou menor predominância de cada um desses tipos de leitura, mas mostre também que elas acabaram sendo feitas simultaneamente. Uma prova disso é que em plena Grécia Antiga, quando a palavra dita era sinônimo de poder e memória, já apareciam alguns exemplos de leitura silenciosa notadamente nas artes

dramáticas. Em suas peças, Eurípides e Aristófanes apresentam personagens que leem em silêncio.

Os hábitos dos leitores foram se desenhando aos poucos. Desde o início havia uma diferença, que observamos até os dias de hoje, entre aqueles que realizam a leitura por prazer e os que buscam os livros para o estudo. A princípio, a figura do leitor estava ligada a algum ofício – autor, técnico, escrevente, professor. A postura livre da leitura pelo simples prazer foi sendo conquistada. Por conta desse novo leitor, a demanda por novos tipos de livros mudou também. Ele queria diversidade, obras variadas, uma literatura transversal traduzida em tratados de culinária, livretos de esporte, biografias e obras eróticas. As bibliotecas também vão aos poucos se adaptando aos hábitos dos leitores: primeiro começam como coleções particulares pertencentes apenas aos que tinham condições financeiras, aos poucos esses espaços passam a ser abertos para receber o público, até que finalmente a demanda dos leitores resulta no florescimento das bibliotecas públicas. A princípio elas são pensadas para abrigar a leitura em voz alta e a silenciosa, com o tempo começam a modificar-se para proporcionar ao leitor um espaço de recolhimento e concentração. O silêncio passa a ser a regra, apenas alguns livros podem ser folheados livremente, os volumes passam a ser catalogados e arrumados, os livros precisam ser preservados da atuação de um leitor que, agora, interfere nas margens do texto. Mas a maior mudança para a vida e a postura do leitor foi o aparecimento do *codex*: mais leve, mais funcional, feito de um material mais barato e com uma nova distribuição física do texto. O novo formato possibilitou novas estratégias e modalidades de leitura.

Mostrarei também nesse capítulo como a leitura em voz alta era e é importante como prática para a vida social. Ela estava presente na intimidade familiar, nos encontros mundanos e na convivência letrada. Como ela facilitava e ainda facilita ao leitor a compreensão do texto escrito: antes porque necessitava decifrar o *scriptio continua*, atualmente porque precisa “oralizar” para compreender o texto. Como era importante para o orador aprender a arte de ler para passar da melhor maneira possível as intenções textuais. Mostrarei também como essa leitura em voz alta permanece viva, embora com modificações, nas figuras contemporâneas do “autor oral”, do ator e do contador de histórias. O autor que ainda usa o público especial de familiares e amigos para opinar

diretamente no seu material de trabalho e depois faz leituras públicas para aproximar seus leitores do livro, de seus personagens e da sua voz. O ator de teatro que realiza a escrita vocal do texto, torna presente a narrativa no palco para um público de espectadores que escuta/lê aquele texto. Os contadores de histórias que, através da memória afetiva, criam imagens mentais para memorizar e articular as narrativas, transmitem por meio de gestos, voz e olhar o texto para a plateia, que também aprende a sonhar e imaginar outras imagens a partir da contação.

Por último, retornarei à leitura silenciosa desde muito praticada por Sócrates, que gostava de se recolher para entrar em diálogo com a própria alma e escutar a voz de sua consciência. A mesma postura concentrada, de recolhimento, é a que fará com que Santo Agostinho se impressione com o comportamento do bispo Ambrósio, excelente orador. Ambrósio seguia com os olhos os caracteres na página e buscava o sentido em seu coração, enquanto permanecia em silêncio, sem murmurar, a língua quieta. Aos poucos a leitura silenciosa vai sendo absorvida e até surgem regras para enquadrar as posturas do leitor na nova prática. Aparece o primeiro manual de regras para boa leitura, o *Regras de São Bento*. Paralelamente, os escribas começam a trabalhar com móveis e equipamentos como os marcadores de texto que vão auxiliar na leitura e cópia de escritos em silêncio. Os autores, agora sem contar com amanuenses para ditar seus livros, sentem-se mais à vontade para escrever sobre assuntos proibidos e passam a usar os cadernos onde guardam suas anotações de criação. Aparecem as normas gramaticais, os sinais de pontuação, os índices e as separações de capítulos: tudo levando em conta a nova postura do leitor, concentrada, silenciosa e doméstica.

O capítulo quatro vai tratar da figura do *ledor*: o intercessor entre o leitor e o texto. Começando pela tradição instaurada pela personagem Sherazade – contadora, *ledora* e condutora –, que tece os fios do texto para enredar com amor o vingativo sultão Sharyar. O que faz de Sherazade uma grande *ledora* e contadora é a sua memória, o seu conhecimento de outros livros e o seu amor à leitura: ela narra para não morrer, para permanecer, para se dar a chance de viver mais uma noite. Mas Sherazade encarna também essa voz da primeira leitura, a voz amada, a voz feminina da mãe, da avó, da ama que embala os sonhos dos primeiros leitores. Ela faz parte de uma estirpe de mulheres poderosas que com o dom da palavra e da narrativa teceram os destinos de tantos homens: Penélope, as

Moiras, as Pitonisas. São essas vozes poderosas e amadas que cada leitor deseja encontrar no *ledor* que fará a ponte entre ele e o texto. O mais importante é que o *ledor* seja um filtro amoroso, só quem é apaixonado de verdade por aquilo que lê pode ser capaz de conduzir um leitor pelo texto, despertar a sua imaginação, convidá-lo para embarcar na viagem.

Para conceituar a figura do *ledor*, vou usar o conceito de *écrivains* e *écrivants* desenvolvido por Roland Barthes. Os *écrivains* são os escritores, que transformam o trabalho que fazem com a linguagem em dom da escrita, transformam, criam, transmutam técnica em arte. Os *écrivants* são os escreventes que encontram na palavra um meio de testemunhar, explicar e ensinar. O *ledor*, a princípio, aparece apenas como uma ferramenta: sua função só se justifica no ato da leitura, para dar corpo e voz ao texto. O leitor é aquele que usa o texto como ferramenta de análise, para aprender e criticar. Com o tempo e a atualização das funções, é natural que elas não sejam tão estanques: os *ledores* atualmente são grandes leitores que analisam, relacionam-se e emocionam-se com o texto. A função do *ledor* foi se desenvolvendo e modificando, ele poderia estar à frente de uma assembleia, em leitura pública ou no calor das lareiras, entre entes queridos ou na segurança de seus lares. Esse mesmo *ledor* será o responsável pelo reencontro do leitor cego com o texto.

Nesse capítulo também mostrarei os desafios dos *ledores* que ajudam cegos: como conduzem leitores maduros, apaixonados por livros em uma viagem, que não é inteiramente nova, mas orientada por duas bússolas (a do *ledor* e a do leitor). Os depoimentos pessoais desses *ledores* atestam que eles também viveram cercados de livros, que amam e respeitam essas “caixas mágicas” e que desejam ajudar os cegos a reencontrá-las. Nessa nova relação, todo o cuidado é pouco, o *ledor* não pode esquecer que é um condutor da narrativa e que precisa ler *com* o cego, não *para* ele. O mergulho precisa ser dos dois: um *ledor* pouco envolvido com a narrativa ou muito preocupado com as inflexões, o teatro e o exibicionismo não permite que aquele que escuta possa desfrutar inteiramente o texto. Por outro lado, é preciso o comprometimento do ouvinte, colocar-se em silêncio, saber e querer escutar. Fechar os olhos para reencontrar naquela voz a voz amada, que primeiro o apresentou às histórias. Por último, ambos precisam encontrar o ritmo do texto. Por mais dissonante que possa parecer, o *ledor* deve narrar como quem

lê uma partitura e fazer o seu ouvinte dançar ao som dela. Para ler bem, não existe qualquer método especial a não ser, é claro, ouvir no coração o ritmo do texto.

O capítulo cinco tratará da figura do leitor cego. Começarei destacando a importância do olhar na leitura e compreensão do texto. A ideia dos olhos como espelhos da sabedoria tem início no Renascimento, com o Humanismo. O homem como o centro e a medida de todas as coisas, criando, construindo, arquitetando, esculpindo com o toque das mãos e por intermédio dos olhos. A tradição neoplatônica também colocará o olho como a zona de transição entre a materialidade e a espiritualidade, como a ponte entre o corpo e o pensamento. Pelos olhos vão entrar o mundo e sua paisagem, por eles sairá a alma para vagar e explorar o mundo. Segundo a bela definição de Marilena Chaui, os olhos são “janelas da alma e espelhos do mundo”. O Renascimento vem para reafirmar o poder do olhar, um poder mitológico que vem das forças mágicas e feiticeiras dos outros mundos, mas que também dá ao homem a capacidade do saber. Por isso, observando a etimologia das diversas palavras ligadas ao ato de ver apresentadas por Marilena Chaui em seu artigo “Janela da alma, espelho do mundo”, vamos nos concentrar no verbo grego *eidô*, que significa o ver no sentido de observar, examinar, conhecer e, finalmente, saber. Ou seja, a ideia de que ver é saber, e saber é ver além. O crédito ilimitado nos olhos só será questionado com o pensamento cartesiano e o aperfeiçoamento do telescópio, por Galileu Galilei, que mostrará que os olhos não alcançam uma variedade de coisas.

É exatamente a partir das teorias neoplatônicas que aparecerá a noção de olho interior: fechar os olhos carnis, que enganam e iludem, para abrir os olhos internos, negar as distrações das visões mundanas para enxergar a beleza da alma. É esse desafio que os leitores cegos vão se propor para afinar sua proximidade com o texto. Apesar de todas as leituras filosóficas, artísticas ou religiosas, vou me deter nesse capítulo particularmente em duas visões provenientes de leitores que sofreram na carne as deficiências visuais: John Milton e Jacques Derrida. John Milton acreditará na cegueira como um desígnio de Deus e escreverá *O paraíso perdido* como um ato de fé. Dentro do poema, lançará uma série de questões originais sobre o olhar através de um número consistente de metáforas visuais. O poeta convidará o leitor a fazer uma viagem através da qual aprenderá mais sobre o Pecado original. No centro, a interessante figura de Satã, colocada de forma tão admirável e única pelo poeta, que depois terá que ser empurrada, aos

poucos, para a sombra da narrativa. Milton vai articular uma reflexão complexa sobre a visão usando a controversa metáfora da “escuridão visível” para articular mundos internos e externos e chegar à descoberta de um Paraíso interior. Já Jacques Derrida, depois de passar duas semanas com uma terrível paralisia facial que não lhe permitia enxergar com o olho esquerdo e piscar, resolve fazer uma bela exposição com o acervo do Louvre, colocada no livro *Mémoires d’aveugle – l’autoportrait et autres ruines*, sobre o tema da cegueira. Usando dois pensamentos da representação artística, Derrida estabelece dois tipos de cegueira: a *transcendental*, proveniente da invisibilidade do modelo (ou seja, tudo o que será desenhado ou representado não precisa da presença do objeto, mas da memória dele), e a *sacrificial*, que pode ser o tema da obra ou uma deficiência do seu criador. A ideia era de que ao final da exposição cada pessoa estivesse no caminho do desvelamento ou encontrasse a própria luz.

Como observação dessas duas experiências, mostro que a prática da leitura é feita a partir do que depreendemos dela, e também do que o nosso corpo e nossos sentidos sentem no momento em que pegamos um livro. O leitor cego vai ser capaz de acessar toda a memória de leituras pretéritas, textuais e visuais, quando estiver escutando um texto. O sabor e o prazer derivado de um livro sem dúvida dependem completamente do tempo e do espaço em que o leitor o explora. Cada ambiente propõe um tipo de concentração diferente ao leitor. Os livros que são explorados no isolamento e no silêncio têm um sabor diferente dos lidos coletivamente, numa leitura pública, reunião de família ou grupo de estudos. Segundo Daniel Pennac, o tempo de ler é o mesmo que temos para amar, é um tempo “roubado” ao tempo de viver.

O leitor cego vai perder ao mesmo tempo as sensações de liberdade e privacidade, mas vai encontrar saídas próprias para resgatar o prazer inicial pela leitura. No capítulo cinco mostro também, através das entrevistas realizadas com os leitores cegos e algumas experiências pessoais de Jorge Luis Borges, as soluções que encontraram para continuar lendo: notadamente o uso da memória como condutora pelo mundo da fantasia e a organização de seus mundos de papel, as bibliotecas. É a memória que fará com que esse leitor que perdeu a visão possa acessar imagens de leituras passadas, imagens da fantasia, pedaços e trechos de textos que o ajudarão a dialogar com o material que está escutando. Essa memória também desabrochará através do afeto da voz que narra para o leitor cego.

Mostrarei alguns exemplos como o de Jorge Luis Borges, capaz de guardar uma quantidade excepcional de informações na memória, e José Mindlin, que criava antologias de contos e poesias com os textos que sabia de cor. Cada leitor tem uma biblioteca própria de seus livros formada na memória: ele fabrica novas antologias, novos romances, poemas que são a mistura de vários, livros imensos que são encurtados, outros que se traduzem numa única e simples paisagem. Por outro lado, as bibliotecas físicas são o mundo de papel desses leitores cegos, o lugar onde se sentem aninhados, protegidos. São elas que vão formar a biografia de cada um deles. As bibliotecas mostram a história, o gosto e o hábito de seus idealizadores. Cada leitor deve guardar a sua biblioteca física e mental com cuidado, são elas que vão garantir que ele continue a ler quando os seus olhos não funcionarem mais.

A vida do leitor cego vai ser feita também de alguns ajustes, e o mais importante deles se refere a receber o *ledor* como parte importante do processo. Não adianta ter um mundo de papel catalogado e organizado ou arquivado na memória se ele não for habitado. Depois de muitos anos para conquistar o ato de leitura como privado e individual, esse leitor terá que compartilhar o momento. O pacto de silêncio e recolhimento é quebrado para estabelecer um diálogo com uma nova voz de alguém que não é um mero instrumento, mas que também tem a sua personalidade leitora. A relação que vai se estabelecer entre os dois deve ser de confiança, igualdade e troca. Daniel Pennac observa em *Como um romance* que sempre compartilhamos nossas leituras. Podemos ler e em seguida calar, mas nunca deixamos de dividir com o outro aquilo que descobrimos. Ler em conjunto e ler com o *ledor* é redescobrir este belo processo de leituras partilhadas. Um outro prazer que o leitor cego vai se permitir é o de reler. A releitura é a zona de conforto que faz com que esses leitores reencontrem livros ou autores que amam, mas é também uma maneira do leitor de descobrir mais sobre aquela pessoa que um dia foi. Reler é sempre uma maneira de nos compararmos a nós mesmos.

O capítulo seis é dedicado à importância da voz, mostrando que a performance e o discurso oral permanecem contemporaneamente, mas realizados de outras formas e em novos espaços. Proponho nesse capítulo fazer o sentido inverso do que se esperava da leitura até agora: fechar os olhos e apurar melhor os ouvidos, levando em conta que será isso que os cegos vão precisar fazer para continuarem a ler e escrever. Não se trata de criar uma oposição entre oralidade e

escritura, nem de cair na armadilha de pensar que o texto impresso é uma evolução do discurso oral. Os dois estão articulados, inclusive porque o surgimento das literaturas europeias, da figura individual do escritor, do livro e da afirmação da letra tem sua origem diretamente ligada à poesia oral e à autoridade vocal do poeta. Durante muito tempo, foi o teatro o responsável por fazer as pazes entre a cultura oral e escrita. O período do Renascimento foi o de “crise da cultura vocal”, uma crise que não gerou desaparecimento, mas reestruturação do mapa das vocalidades: houve uma divisão, segundo Paul Zumthor, entre a cultura popular, que acontecia nas feiras, nos pátios, nas ruas e nas rotas medievais, e da cultura erudita, confinada nas esferas de poder econômico e político e encampada pelas técnicas de escrita. O conceito de vocalidade de Paul Zumthor é interessante para explorar a voz como elemento vivo e mutável e, portanto, parte de uma experiência sensual.

Para caracterizar a importância da voz no nosso século, é importante estudá-la através das lentes da performance. Na voz confluem a economia visual e a acústica pertencentes ao mesmo corpo. A performance vai ver o par fala/escrita como complementar. O texto contemporâneo é uma união flutuante e mutável entre a letra e a voz e pode ser lido através da performance porque ela como gênero também se tornou mais ampla. Os eventos, a intervenção política, a militância ambiental, o ritual, o teatro e até a leitura em voz alta podem ser considerados performance. E uma das novidades que a performance traz é a reconsideração do papel da audiência, do público, do espectador. As funções de emissor e receptor não são estanques, podem ser realocadas, e o receptor passa a atuar de forma enérgica na construção de uma obra. A voz é, então, muito mais que um simples comunicador entre os polos definidos do emissor e do receptor, ela é o elemento vivo que só pode ser definido por sua materialidade, sua variabilidade e seu fluxo nômade.

Nesse mesmo capítulo, vou reatualizar a importância da voz através do conceito que a pesquisadora Silvia Davini desenvolve de oralidade midiática. Paul Zumthor já havia detectado o que ele chamava de oralidade secundária, que corresponde à cultura letrada e em que a voz aparece como complemento ou apoio à escrita. A oralidade midiática vai ser fruto das mudanças operadas pelos meios de comunicação. O telefone, o celular, o rádio e a televisão redimensionam a função e a importância da voz, são meios de destaque da vocalidade que

dependem de certa forma também da escrita e da impressão para sua existência. Essa oralidade é fruto de uma nova performance em que os meios distanciam a voz do corpo. Com a entrada dessas ferramentas de reprodução e ampliação da voz, o tempo e o espaço se dilatam, expandem-se, e não é mais necessário que aquele que escuta esteja no mesmo lugar daquele que fala. É exatamente a partir da observação desse fenômeno que Raymond Schaffer desenvolverá o conceito de “esquizofonia”, ou seja, a possibilidade de escutar o som afastado de seu lugar de produção, de sua origem.

Schaffer também vai estudar a mudança da paisagem sonora, que ele define como o campo de estudo acústico, a partir do século XIX, com a Revolução Industrial. Ele caracteriza a clareza e poluição dessa paisagem através dos conceitos de *hi-fi* (*high fidelity*), quando o ambiente tem sons claros, que podem ser escutados distintamente, e *lo-fi* (*low fidelity*), quando existe a presença do sinal insatisfatório, ou ruído. Diante de uma paisagem cada vez mais ruidosa e *lo-fi*, as vozes das pessoas aumentaram de volume para suplantar os fortes ruídos, e o silêncio passou a ser uma moeda rara. A voz dos homens passa a fazer parte de uma orquestra mais complexa e barulhenta formada por todos os sons do cotidiano. Com a mudança da paisagem sonora, uma série de ruídos desaparece também: o da carruagem puxada por cavalos, do açoite, ou da lâmpada a óleo. Schaffer propõe uma limpeza de ouvidos para que o homem possa voltar a ouvir os sons existentes, os desaparecidos, os imaginados, os sonhados e os fruídos. E o que eu proponho é que o leitor cego possa ouvir essas melodias, imaginadas, escutadas “por dentro” ao ler os seus livros.

O capítulo seis também vai restaurar a importância e o poder da voz na vida do homem. A essência do homem é sonora, sua natureza íntima vai se caracterizar por dois sons: a força vital contida no choro do recém-nascido e o último suspiro antes de morrer. A vida é a partitura que cada um compõe entre esses dois sons. Em termos mitológicos ou da gênese da maioria das religiões, é a voz que aproxima o homem dos deuses. Na mitologia, Orfeu consegue resgatar sua Eurídice do reino de Hades pelo poder da voz, esta faz com que ele atravesse mundos, encante os deuses e rompa as barreiras entre o real e o sagrado. A voz, no mito de Orfeu, é responsável pela comunicação, pela negociação com os deuses e pela beleza. Orfeu só perde Eurídice porque resolve olhar para trás, a visão neste mito é o sentido traiçoeiro. A ninfa Eco perde a sua voz e a capacidade de declarar

o amor a Narciso porque usou mal o dom que tinha para o discurso. A potência da voz se reafirma nas religiões principalmente no relato sacerdotal da Gênese, que destaca a onipotência e a onipresença da palavra divina. A voz será fundamental para a criação do mundo.

Mas também é a voz a marca de uma identidade, ela é uma impressão digital. É a voz que exterioriza o que de mais íntimo o homem leva em si: as variações da voz traem as posturas do corpo e expõem os afetos. Saber usar a própria voz é conseguir exprimir da melhor maneira aquilo que se sente. A voz é um dos fenômenos humanos mais complexos: ela é composta por elementos físicos, as ondas sonoras que chegam à laringe; e psicológicos, já que neurologicamente a voz é produzida no diencéfalo, um transmissor em direção ao córtex, onde a emoção é sentida. Cada homem tem uma “personalidade vocal” que é formada desde a infância pela escuta do espectro da voz materna através da transmissão óssea. Depois que nasce, a criança começa a ensaiar a própria voz através do *babyltalk*, um pseudodiálogo em que espelha a entonação, timbre e modulação das vozes da mãe, do pai e de outras pessoas queridas e próximas da família. Ao longo da sua formação como sujeito, a voz o acompanha e modula-se de acordo com as fases da vida. Além do lado de herança e formação do indivíduo, a voz tem a sua qualidade material, ela se dá através e pelo corpo, que dá o suporte físico para materializar o som. O discurso que alguém faz sobre o mundo é o seu corpo a corpo com o mundo. Por outro lado, é a voz que terá a capacidade de atravessar o limite do corpo e instaurar um lugar para o sujeito fora dele. Essa articulação entre a materialidade do corpo e a imaterialidade da voz é o que fez Barthes estabelecer o conceito do grão da voz: o exato momento em que a língua encontra a voz, a corporeidade ao falar. O grão está ligado ao timbre, à intensidade, à textura da voz, mas também ao destaque da língua em seu sentido puro, sem levar em conta a mensagem de uma fala.

Finalizo o capítulo desenvolvendo o conceito da voz como objeto de desejo. As vozes que amamos nos tocam de maneira irracional e inexplicável, elas nos fazem sair do nosso corpo, sonhar e fantasiar. Uso o *lied* romântico – que tem a dupla tarefa de fazer o cantor sair do próprio corpo para deixar a emoção vagar e de ressoar no ouvinte como algo muito forte entre o medo e o desejo – para explicar a influência da voz amada na escuta do texto. Assim como o *lied*, ela desestabiliza quem escuta um texto, gera epifanias textuais porque toca na

essência dos leitores, em seus sentimentos, e faz com que pensem em situações, memórias ou pessoas amadas. Cada leitor terá a sua voz amada, a voz que lhe dará conforto, sensação de pertencimento, aconchego, que o transportará sem medo ou amarras para tempos, momentos e mundos especiais.

O capítulo sete vai se concentrar na figura do autor cego: como é feita a criação compartilhada e quem são as primeiras pessoas que ele vai escolher para dividir o seu ato de criação e a troca de ideias. Mostra como os pares intelectuais são importantes e como essa parceria com o outro se estabelece a partir do respeito pela opinião, da aproximação intelectual e do interesse afetivo. A partilha da criação intelectual, a confiança do autor para desnudar-se não se dá com qualquer pessoa. Os autores cegos escolhem os seus guias, que podem ser guias de leitura – aqueles que funcionam como amanuenses, para quem ditam e pedem depois para ler e repetir – ou guias de criação, aqueles que trocam, dialogam e auxiliam o autor no processo de feitura do texto.

A escrita individual leva o autor a identificar-se mais com seus textos, produz liberdade, estimula a escrita erótica. Por outro lado, uma vez o texto pronto, alguns atores queriam mostrá-lo diretamente aos leitores, muitos se preparavam com cuidado para as leituras públicas e, dependendo das reações de escuta, reavaliavam e reestruturavam os textos. Em geral, essas leituras eram feitas para dois públicos: os amigos e pessoas mais próximas que ajudavam a polir e avaliar o texto antes da escrita final, e o grande público, para a divulgação e disseminação da obra. Os autores em geral, videntes ou não, podem alentar as primeiras ideias para suas histórias na presença da pessoa amada, em conversas com os amigos, trocando cartas ou discutindo com seus pares intelectuais. Mas parte da criação é feita também pela necessidade de solidão, do silêncio e do retiro. Todo escritor precisa de um ambiente familiar para receber seu corpo e refletir os seus pensamentos, um estúdio cercado de livros e talismãs que possa consultar, manipular e se aproximar para buscar inspiração.

A partir do ensaio *Mémoires d'aveugle*, Jacques Derrida observa que os processos de criação podem ser feitos no escuro, utilizando a memória para substituir a percepção. Através do mito do desenho concretizado na figura de Dibutade, que contorna com um lápis a sombra de seu amante em uma parede para não esquecê-lo, Derrida mostra que é preciso desligar-se do presente e conectar-se diretamente com a memória e a imaginação para realizar o ato de

criação. Toda criação é feita no escuro: na escuridão que precede a página em branco ou a tela ainda por pintar. Os verdadeiros e bons desenhistas e pintores trabalham a partir da imagem inscrita no cérebro e não do modelo dado pela Natureza à visão. Baudelaire, em seu ensaio “*L’art mnémonique*”, reforça a necessidade de suspender a percepção visual e entregar-se a uma cegueira momentânea para realizar a criação com os olhos da memória.

O poder da memória é o que vai dar ao aedo, na Grécia Antiga, a possibilidade de acesso ao invisível e de professar a verdade. Marcel Detienne mostra em seu livro *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque* que o poder de enunciação do poeta (de dizer “o que foi, o que é e o que será”) é inspirado pela Memória, a deusa *Mnèmosunè*, e suas filhas, as musas. Por isso os poemas épicos evocam no princípio de cada canto uma musa para ajuda-los a se lembrar dos acontecimentos do passado. Uma das versões da gênese das musas, que articula bem o surgimento delas com a criação poética, é a do antigo santuário que as apresenta em número de três: *Meletè*, *Mnèmè* e *Aoidè*. Cada uma traz um aspecto essencial da função poética. *Meletè* designa a disciplina fundamental para o aprendizado de um aedo: concentração, atenção e exercício mental. *Mnèmè* denomina a função psicológica que ajuda a recitar e improvisar. *Aoidè* é o produto: o canto épico, o poema fruto da articulação entre *Meletè* e *Mnèmè*.

Nesse capítulo vou chamar atenção para a longa tradição de poetas cegos da Antiguidade, incluindo Tamiris, Demódoco e Homero. Os poetas da época não necessitavam de olhos ou leitura, evocavam o texto através da memória. Uma das técnicas que usavam era a do catálogo, um número de histórias referentes a algum acontecimento que permaneciam guardadas na cabeça do poeta e que ele consultava ou acessava quando precisava de uma delas para compor sua narrativa. Os poetas tinham tradicionalmente uma dupla função: celebrar os deuses e cantar os feitos humanos. Tudo o que eles contavam podia entrar para a Verdade (*Alètheia*) e para a Memória coletiva: o poder da palavra dará a ele a possibilidade de louvar uma realidade ou um ser ou de mergulhá-los no esquecimento. E, se a imortalidade das conquistas de um homem é dada pela permanência através dos tempos, o silêncio e o esquecimento são a potência da morte.

Continuando na tradição dos poetas cegos, estudo a postura específica de John Milton, que, através de sua produção literária, coloca seus sentimentos em relação à nova condição da cegueira: a necessidade de realizar algo novo a partir

dela, a dificuldade de aceitação emocional, o impedimento à criação literária e a falta do mundo que perdeu. Mas nenhuma de suas privações o fez deixar de acreditar em Deus e seguir com sua tarefa pessoal de defesa da liberdade: continuar a escrever é uma maneira de enfrentar a nova adversidade com fortaleza de espírito. Para realizar seus poemas quando já estava cego, Milton formava os versos na cabeça, guardava de memória e ditava às pessoas que iam visitá-lo. Já Dante Alighieri sofrera graves problemas de visão e terminou por isso devoto de Santa Luzia. Em sua obra-prima, *A divina comédia*, Dante cria imagens do Inferno, do Purgatório e do Paraíso cuidadosamente arquitetadas. A geografia desses três mundos é um desenho detalhado que o poeta faz e que inscreve imagens automaticamente na imaginação do leitor. *A divina comédia* é um poema tão visual que vários desenhistas e pintores já puderam representar o esquema de camadas, montanhas e círculos onde se encaixam com exemplos literários e reais as diferentes formas de pecado, expiação, purgas, dádivas e graças. Dante encara o desafio de, em vida mortal, ousar visitar o mundo divino e leva o leitor junto com ele nessa aventura. No entanto, não está sozinho. Contará com o auxílio de três guias: o poeta Virgílio, guia da razão, Beatriz, guia do amor, e São Bernardo, guia místico. Esses três guias que, articulados, propiciarão a Dante a abertura dos olhos internos e a possibilidade da visão celestial.

Termino esse capítulo falando sobre o poder dos adivinhos, que, na Antiguidade, também eram detentores da palavra mágico-religiosa, assim como o rei e o poeta. As cidades guardavam nas casas reais os oráculos, que tinham um papel importante na decisão dos destinos, da política e dos negócios. Um dos oráculos mais conhecidos era o de Trofônio na cidade de Lebadeia: a preparação para fazer uma consulta a ele consistia em dias de retiro e uma série de restrições alimentares. Quem passava pela experiência oracular saía dotado de uma memória especial e passava a ter, pelo menos por alguns instantes, o dom da vidência. É um processo de purificação associado ao despertar da vidência que encontra a sua origem na história do Oráculo de Delfos: Apolo mata o dragão Píton, que guardava o oráculo, e instaura, no lugar das forças telúricas, a luz, o conhecimento e a sabedoria. O Oráculo de Delfos vai através da pitonisa, então, apontar a trilha por meio da qual os homens poderão ter acesso ao invisível. A experiência daquele que passava pelo Oráculo de Delfos devia ser de inspiração, a mesma que as musas davam aos poetas, era ideal conhecer a si mesmo para conseguir

despertar para a vidência. Termino o capítulo relacionando o dom da vidência do adivinho cego Tirésias – que perdeu a visão por desafiar os deuses – com a sapiência dos escritores cegos. Tirésias perde a capacidade de enxergar, mas ganha em troca o dom da vidência, da sabedoria e da previsão, perde os olhos externos, mas desenvolve a visão interior.

O capítulo oito é um estudo de caso sobre o escritor Jorge Luis Borges, que recebeu o apelido de Homero *criollo* porque, depois de sua cegueira, se voltou para a tradição oral da poesia clássica. Borges volta a fazer poesia, como no início da sua vida literária, e usa os recursos da memória, do catálogo (tinha uma série de textos armazenados na cabeça) e do poder da palavra (era um homem que tinha o dom da palavra, que sabia encantar o público). Com a cegueira, que foi chegando aos poucos como um crepúsculo, ele adquiria as funções de aedo e adivinho, porque decifrava o invisível e criava novos mundos, mundos imaginativos com geografia sobrenatural.

Borges tinha uma grande crença: acreditava que, se o Paraíso existisse, estaria traduzido em uma biblioteca e que o universo com todos os seus detalhes e questionamentos cabia em um livro. Essas duas idéias, ele colocou divinamente em dois contos: “O livro de areia” e “A biblioteca de Babel”. Era um grande amante dos livros. De tal forma, que insistia em dizer que era melhor leitor do que autor. Sua maior característica como leitor era o hedonismo: não se obrigava a ler um livro até o fim se não gostasse da história, pulava trechos, frases, capítulos. Tinha um interesse especial por literatura policial e poesia. Relia muito, encontrava prazer na repetição dos textos dos autores de que mais gostava. O gosto pela leitura foi forjado no seio de uma família de grandes leitores, entre eles notadamente o pai, Jorge Guillermo, filho de mãe inglesa e com uma excelente biblioteca de livros nessa língua. Borges dizia até o fim de sua vida nunca ter saído dessa biblioteca de livros ingleses que iria influenciar suas leituras futuras e uma paixão especial pelo aprendizado de línguas. Escutara o inglês desde pequeno pela voz da avó, Fanny de Haslam Borges, que contava histórias de pequenas revistas inglesas para crianças. As que mais o animavam eram aquelas que versavam sobre tigres, animais que seriam uma eterna inspiração para seus escritos. Da avó, herdou a prodigiosa memória. Sua mãe, Leonor Acevedo de Borges, era uma das bases do seu processo de criação: atuou como secretária de Borges, anotando seu ditado, ajudando na escrita e lendo para ele. Leonor não

podia fixar a atenção na página impressa e, por conta disso, traduzia os livros que tinha dificuldade de ler. Além da influência da família, Borges realmente amava os livros, lia desde pequeno, as brincadeiras infantis que fazia giravam em torno do conteúdo literário.

Nesse capítulo mostrarei como se forma o Borges leitor. Borges era basicamente um anglófono: citava frequentemente autores de língua inglesa como suas principais influências, entre eles De Quincey, Stevenson, Shaw, Chesterton, Kipling e Wells. A sua curiosidade por outras línguas seria alimentada pelas circunstâncias da vida. A cegueira do pai levou a família a viajar para a Europa em 1914 e, por conta da Primeira Guerra Mundial, acabar se estabelecendo em Genebra, onde Borges entraria para a escola e aprenderia o francês. As leituras na Suíça giraram em torno de Alexandre Dumas, Flaubert, Maupassant, Zola, Voltaire e Verlaine, mas Borges nunca alentou pela língua o mesmo amor e admiração que tinha pelo inglês. A família foi passar um tempo em Lugano, Borges pediu de presente de aniversário um dicionário de alemão e começou a estudar a língua por conta própria: primeiro através da tentativa frustrada de ler *A crítica da razão pura*, de Kant, depois através dos poemas de amor de Heine, *Lyrishes intermezzo*, que o fariam penetrar finalmente no difícil idioma. Foi também em Genebra que tomou contato pela primeira vez com Schopenhauer, filósofo que admiraria até o fim de sua vida: *O mundo como vontade de representação* era, para Borges, a obra que melhor explicava o universo em palavras.

É nesse ambiente e através dessas leituras que começa a se formar o Borges escritor. O destino de autor estava também incluído na herança familiar: seu pai tinha uma enorme expectativa em relação a ele. Jorge Guillermo tinha escrito um romance, alguns contos e histórias, mas interrompera a carreira por conta da cegueira e queria confirmar no filho o destino de escritor. O primeiro texto de Borges foi um manual de mitologia grega plagiado, segundo ele, de Lampière. Escreveria ainda um conto, “*La visera fatal*”, abertamente baseado na narrativa de Cervantes. Mas o seu feito mais impressionante foi traduzir, com apenas nove anos, *O príncipe feliz*, de Oscar Wilde. A tradução foi tão bem feita que acabou sendo publicada no *El País*, e a autoria foi atribuída ao seu pai, Jorge Guillermo. Em 1919 publicaria seu primeiro poema, “*Himno del mar*”, na revista *Grécia*, mas só começaria a produzir maciçamente como escritor na volta para

Buenos Aires e na redescoberta de sua cidade natal com outros olhos. A experiência seria traduzida em seu primeiro trabalho, *Fervor de Buenos Aires*, um livro romântico, registro dos amores e das histórias de família, mas que traria os temas sobre os quais o autor se debruçaria em toda a sua obra. Seus temas preferidos, que revisitava uma e outra vez nos próprios textos, eram: o tempo, o infinito, os espelhos, os labirintos, as espadas, só para citar alguns.

Nesse capítulo também comentarei a importância das bibliotecas que fizeram parte da biografia de Borges de maneiras diferentes. A primeira foi a do seu pai, com as estantes de vidro, o gabinete de trabalho e a escada portátil de cedro: aí descobriu a bela edição de *Dom Quixote* de capa vermelha e letras douradas, leu o seu primeiro romance, *Huckleberry Finn*, e desobedeceu à mãe explorando *As mil e uma noites*. A biblioteca Cané, localizada num bairro cinzento e monótono, foi seu primeiro emprego: o trabalho era burocrático, o salário, pequeno, e Borges não tinha afinidade alguma com seus companheiros. No entanto, foi graças às horas roubadas da biblioteca que pôde fazer determinadas leituras – terminava o trabalho em um tempo curto e ia para o porão ler Paul Claudel, Groussac, Léon Bloy ou Shaw – e escrever alguns de seus contos mais importantes: *A morte e a bússola*, *As ruínas circulares* e *A biblioteca de Babel*, o último uma referência clara ao local de trabalho. Mas a que marcaria sua vida seria a Biblioteca Nacional, lugar em que sempre tinha desejado trabalhar. A nomeação para o cargo de diretor viria junto com uma triste confirmação: Borges já não podia mais enxergar, acabara de virar o centro de todos os volumes que amava e, ironicamente, não podia vê-los.

Ainda nesse capítulo falarei de como Borges, perdidos os olhos, mergulhou profundamente no mundo da imaginação. O escritor torna-se, então, um demiurgo e cria um universo particular, o “universo Borges”, feito de tigres, labirintos, espelhos, livros, infinito e leis do eterno retorno. Levava uma vida de monge que encontrava a sua contraposição numa literatura de sonhos caracterizada pela invenção de diferentes tempos e espaços. A literatura de Borges tinha traços particulares, ele gostava de transitar entre o real e o imaginário, e se divertia inventando autores que não existiam, citando referências de livros que não foram publicados, deslocando pessoas reais de seus lugares e criando novas funções para elas. Escrevia uma série de poemas e contos baseados em visões, sonhos ou pesadelos. Seu passaporte para transitar com tanta facilidade entre a

realidade e a fantasia era a cegueira. Nesse jogo que embalava suas criações, Borges usava uma série de referências e dialogava com uma infinidade de textos, usando na escrita o seu acervo e habilidades de leitor.

Com a perda da visão, Borges precisou encontrar uma nova maneira de trabalhar. Falarei nesse capítulo também de seus novos processos de criação. Passou a ditar os seus livros e, como a prosa era longa e não dava a ele o prazer de ter todo o controle sobre o texto, voltou à poesia. Escolheu o verso rimado porque era “portátil”, fácil de memorizar e levar na cabeça: converteu-se, aos poucos, num escritor oral que utilizava a memória e ditava seus versos de cor. A sua forma de produção lembrava muito a que usava para escrever os contos: pensava em argumentos para os poemas, por menores que fossem. A descoberta de que podia realizar os versos em sua cabeça para só depois compartilhá-los dava a Borges a alegria e a independência de saborear o momento inicial de criação sozinho. Além da redescoberta da poesia, a cegueira leva Borges ao desafio de aprender novas línguas, ele passa a se dedicar, também, ao estudo do inglês antigo, do islandês, do anglo-saxão e mergulhou na cultura e na mitologia que emanavam delas. Borges também passa a fazer um trabalho de criação compartilhado com o advento da cegueira. Sua mãe era a leitora mais frequente, funcionava quase como uma secretária: anotava seu ditado, respondia às suas cartas, acompanhava-o nas viagens, contribuía com opiniões e soluções textuais. A perda da visão deu ao escritor também a generosidade necessária para escrever a quatro mãos. Começou uma produção intensa com Adolfo Bioy Casares que incluía a compilação de antologias, comentário de obras e a tradução em conjunto. Até o dia em que criaram um terceiro escritor, Honório Bustos Domecq, fruto das personalidades de ambos, e juntos puderam escrever alguns livros. Além de Bioy, outros amigos escreveram textos com Borges, e uma coisa que todos se davam conta é de que, apesar de cego, Borges era o verdadeiro guia que os orientava através dos caminhos textuais.

O nono e último capítulo da tese é dedicado ao escritor João Cabral de Melo Neto. João Cabral criava e realizava sua poesia através da visão principal sentido para ele, capaz de substituir todos os outros. Seus olhos eram seus telescópios. A relação do escritor com a palavra é visceral, ele respeita o temperamento e caráter único de cada uma delas e é com essa intimidade e cuidado que vai construir sua poesia. Cabral tinha um plano poético: desejava

fazer uma poesia mais formal, antilírica e social. Encontrou seus pares intelectuais na pintura e na arquitetura, mais do que na literatura. A poesia de João Cabral veio do desejo que ele tinha de tornar-se crítico. Ele começou a escrever poemas para exercitar o caráter antilírico e realizar crítica literária através deles. Criou uma metapoesia em que comentava e dialogava com a obra de outros escritores, pintores e autores.

Suas maiores ascendências foram Paul Valéry, que o influenciou a colocar o rigor intelectual acima de tudo, e Carlos Drummond de Andrade, que, na época, não se alinhava com nenhuma das duas correntes poéticas brasileiras: o Simbolismo e o Parnasianismo. Drummond franqueava a Cabral uma terceira margem, a saída para um verso mais contido e seco, que se tornaria uma marca importante do poeta. Cabral queria que não fosse fácil, doce ou musical passar pelos seus versos, encontrou então na voz cortante, interrompida e lacônica a via poética que queria propor. Usarei o conceito que Julia Kristeva desenvolve em *Estrangeiros de nós mesmos* para mostrar que a voz de João Cabral, assim como a de Drummond e Manuel Bandeira, foi dissonante de seu tempo ou sua geração. É com esses poetas que irá dialogar. Além deles, usará as teorias que Le Corbusier desenvolvera para sua arquitetura a fim de criar uma poesia com correção, jogo de palavras e luminosidade. Cabral não iria sonhar, mas construir poemas usando como cimo a criação intelectual, sua ideia era fazer do poema uma “máquina de emocionar”, criada de maneira lógica e racional com o objetivo de tocar o leitor.

A relação de João Cabral de Melo Neto com as palavras era de ferramentas para a construção de sua poesia: elas tinham peso, densidade e volume. O poeta demorava meses para escrever um poema porque queria encontrar a *mot juste*, a palavra que se encaixasse perfeitamente na arquitetura final de cada texto até formar o edifício do livro. Acreditava que a poesia era a arte da construção, mais próxima do esforço do artesão e do trabalho manual do que da inspiração dos loucos e apaixonados. João Cabral escolhe o material mais difícil para trabalhar sua escrita: a pedra. Cada palavra, uma pedra, que esconde, na aparente opacidade, o poder da expressão. Impunha a si mesmo o desafio de escrever poesia para atingir a inteligência através dos sentidos. A partir daí e da influência da expressão de Paul Éluard “*donner à voir*”, cria uma poesia para o olhar, para dar a ver: as palavras começam a ser pensadas para formar na cabeça do leitor uma pintura, uma paisagem, qualquer coisa de grande beleza visual. O amigo

Murilo Mendes o ajudara a valorizar a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical, percepção que fez Cabral valorizar na poesia a estrutura no lugar da tessitura. Na qualidade de engenheiro, João Cabral vai planejar sua obra, usar os poemas como pedras fundamentais que, umas sobre as outras, darão origem à construção final: o livro.

João Cabral tinha no sentido da visão a maneira mais sensível de apreender o mundo. Através de seus olhos observava, entendia e apropriava-se das imagens que depois formariam a sua poesia. A paisagem que o marcou em sua infância, da Zona da Mata com a presença soberana do Rio Capibaribe, ficaria marcada na memória e transpareceria em seus escritos. A “secura” de sua literatura vai aparecer pontuada pela presença desse rio em *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*. Em todos esses poemas, as descrições da paisagem de Pernambuco são fotográficas: os territórios transpassados pelos canaviais, pelo zumbido do vento e o calor cortante. Vai escrever não com a presença física dessas paisagens, mas com a memória que depreendeu delas: miragens próprias dos lugares, coisas e pessoas que estavam guardadas em suas lembranças visuais acumuladas. O processo criativo de João Cabral se dava primeiro pela observação, ele era um andarilho que gostava de caminhar pelos lugares, ver coisas, reter a experiência e transpor para o papel, andava com bloquinhos e pedaços de papel nos bolsos. Escrevia todos os poemas à mão e só depois repassava para a máquina de escrever, era um revisor obsessivo dos próprios textos: reescrevia e fazia revisões várias vezes.

Ainda nesse capítulo estudarei a importância da carreira de diplomata para desenvolver em João Cabral o olhar de viajante. A carreira foi escolhida com alguns objetivos: dar à família uma boa estabilidade e conseguir um tempo maior para a criação literária. As viagens frequentes também alimentaram o poeta com uma quantidade de material visual interessante devidamente usado em sua obra. Escrevia sobre as cidades depois de ter passado por elas, longe da presença real das coisas, trabalhava com o que restava delas, seu eco. Sua escrita surgia sempre neste não lugar: na transição entre uma cidade e outra, no tempo e no espaço que recriava em sua cabeça. Seu processo de criação era dividido em duas partes: perscrutar pessoas, lugares e paisagens, tarefa que podia fazer no calor da rua, com o burburinho dos ruídos, e a escrita, que deveria ser a pintura dessa paisagem observada, feita com a ajuda do isolamento e do silêncio. João Cabral chegava a

cada lugar, caminhava pelas ruas, observava pessoas, posturas e estabelecia uma relação particular de “vidente” com essa realidade. Nunca teve uma simples passividade em relação às coisas: queria ir além do visto, tocar com os olhos as dobras da paisagem e, como um alquimista, realizar as metamorfoses possíveis dessas lacunas em palavras.

Veremos ainda nesse capítulo que a biblioteca de João Cabral, por conta das viagens e da não possibilidade de acúmulo (cada vez estava em uma nova cidade e com uma nova casa), era flutuante. Cabral colecionava textos pelos quais se interessou ao longo de sua vida. E esses textos estavam dispersos em todas as livrarias que frequentou e as bibliotecas que visitou e em que pegou livros emprestados: seja a biblioteca de seu pai, um devoto de Eça de Queirós, ou a francófona de Willy Levin, onde foi apresentado a uma série de autores franceses, passando pelas estantes desorganizadas de Joaquim Cardozo, até chegar à do Arquivo das Índias, onde realizou por quase dois anos uma pesquisa sobre os documentos dispersos do Descobrimento da América. Não organizava ou acumulava livros, gostava de ler os que estavam à mão, tinha, segundo Antonio Carlos Secchin, uma grande biblioteca passiva, de livros que ganhava, e uma biblioteca ativa de livros que procurava por interesses profissionais e pessoais. O apego que João Cabral tinha pelo objeto-livro era nulo, por isso ele tinha a capacidade de deixar suas bibliotecas para trás. Não era um grande memorialista, não tinha a capacidade de guardar textos de cor, mas era um excelente contador de histórias: encantava o público porque era um orador sedutor e apaixonante. Como tinha que se mudar com frequência, escolhia livros leves, em papel jornal, e não tinha qualquer cuidado com eles: as edições baratas se prestavam ao abandono, à excessiva manipulação, à marcação de páginas. Deveriam ser o material perfeito para acompanhar os trânsitos desse andarilho, eram lidos e depois descartados, o que importava eram o texto, as palavras, não o formato do livro. A leitura era uma paixão inegociável, o poeta podia abandonar bibliotecas atrás de si, mas não podia conviver com a dificuldade de sua cegueira, que negava a ele os textos queridos. O maior ressentimento de João Cabral ao ficar cego foi perder o contato com a presença concreta das palavras. O poeta gostava de leitura solitária e silenciosa, resistiu à figura do *ledor* durante muito tempo, até entregar-se à leitura compartilhada apenas com amigos muito próximos, a mulher ou os filhos.

Apesar de ter escrito uma parte de sua própria poesia para ler em voz alta, Cabral como leitor preferia o recolhimento e o silêncio para ler. Ao ficar cego, teve dificuldades de escutar textos, não era um ouvinte atento, costumava dormir em palestras e discursos. Não gostava da casa cheia, de ter que conviver com vozes desconhecidas que não conseguia mais associar aos rostos. Era muito tímido, quase não falava em grandes festas, mas quando estava entre amigos era um grande contador de casos. Optou por ser conduzido no mundo dos livros pelas vozes amadas dos seus filhos, de Marly, sua segunda mulher, e dos amigos. Além da imensa dificuldade de voltar a ler, Cabral também enfrentou os mesmos obstáculos para escrever: precisava enxergar a estrutura do poema, tinha o hábito de escrever diretamente no papel, gostava de corrigir, reler, marcar tudo o que escrevia. Com a perda da visão, perdia as possibilidades de seu processo criativo, que era feito no isolamento, na solidão e escutando apenas a sua voz interior. Sem poder concretizar as imagens sonhadas, o poeta perdeu sua inspiração, dada pelos olhos telescópicos, e entrou numa profunda e derradeira depressão.