

Por uma palavra-percurso: *For a journey-word: the incarnate narration* a narração encarnada

Larissa Alcântara*
Florence Dravet**

*Pós-graduada em Narração Artística e em Cinema e Linguagem Audiovisual
(larissalalcantara@gmail.com)

**Doutora em Didactologia das Línguas e Culturas (flormd@gmail.com).

Resumo: O artigo se apresenta no âmbito da tradição oral, tendo como elemento central os Mestres e Mestras. A relevância social da pesquisa se apresenta em socializar o conhecimento da cultura em torno das cantigas, contos, reisados, entre outros. Realizamos a pergunta científica: Como a Mestra se constituiu contadora a partir das relações tecidas durante a sua formação? Levantamos a hipótese que a constituição dos Mestres se apresentam nas suas relações com a realidade social, principalmente com seus parentes e seu trabalho. Seguimos as orientações para a recolha: preparação; iniciação; narração central; fase de perguntas; fala conclusiva. O nosso objetivo foi compreender que a construção do repertório cultural dos Mestres de tradição se apresenta na sua constituição sócio-histórica. A pesquisa está articulada com o projeto “Cacimba de Histórias: vidas e saberes dos contadores de histórias tradicionais de cidades do interior da Bahia”, financiada pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Ao final da pesquisa foi possível observar a importância da recolha, organização e sistematização deste acervo cultural, para que não se perca na história ou que fique restrito apenas as comunidades dos Mestres; e sim que possa ser socializada de forma sistematizada para as próximas gerações, independentemente da sua região. Destacando a força e poder ancestral da Mestra, trazendo por meio de suas poéticas orais respostas para os tempos atuais como uma lamparina que alumia o nosso presente.

Palavras-chaves: Mestres; Formação humana; Tradição.

Abstract: The article presents itself within the scope of the oral tradition, having as its central element the Masters and Masters. The social relevance of the research is presented in socializing the knowledge of the culture around the songs, tales, reisados, among others. We asked the scientific question: How did the Master become an accountant based on the relationships woven during her training? We hypothesized that the constitution of the Masters is presented in their relationships with social reality, especially with their relatives and their work. We followed the guidelines for collection: Preparation; initiation; central narration; question phase; conclusive speech. Our objective was to understand that the construction of the cultural repertoire of the Masters of tradition is presented in their socio-historical constitution. The research is articulated with the project “Cacimba de Histórias: vidas e saberes dos contadores de histórias tradicionais de cidades do interior da Bahia”, funded by the State University of Feira de Santana. At the end of the research, it was possible to observe the importance of collecting, organizing and systematizing this cultural heritage, so that it is not lost in history or that it is restricted only to the communities of the masters; but that it can be socialized in a systematic way for the next generations, regardless of their region. Highlighting the strength and the ancestral power of the master, bringing answers to current times through her oral poetics like a lamp that illuminates our present.

Key-words: Masters; Human formation; Tradition.

Recebido em 31 de outubro de 2022
Aprovado em 12 de fevereiro de 2023

ALCÂNTARA, Larissa. DRAVET, Florence. Por uma palavra-percurso: a narração encarnada. *Légua & Meia*, Brasil, v.14, n.2, p. 179-195, 2022.

Introdução

A apropriação da linguagem é tema de estudo em diversas áreas do conhecimento, da Biologia à Pedagogia. Mas não nos interessa, no trabalho em questão, delimitar um campo epistemológico preciso – ao contrário, o questionamento do que a razão logocêntrica pressupõe como campo válido de estudo soa mais apropriado. Acolhemos a diluição das fronteiras e a abertura ao mistério, portanto, como horizonte metodológico. Porque queremos contar histórias que acolhem o não dito, é relevante considerarmos o poético e convidarmos uma outra razão: a metafórica. “Para alcançar um conhecimento do que é a linguagem e de como ela toma forma dentro do homem, é preciso ser capaz de pensar poeticamente” (DRAVET, 2014, p. 28). A proposta, portanto, é agregar diferentes áreas do conhecimento para refletir sobre a linguagem:

(...) se a poesia esteve no princípio de toda a reflexão sobre linguagem, se a filosofia dela não prescindiu, então e da mesma forma, a ciência – se não quiser abandonar as questões fundamentais da linguagem – não pode abrir mão nem da filosofia nem da poesia em sua abordagem (DRAVET, 2014, p. 34)

Ao abordar a linguagem nestes termos, nos contrapomos ao entendimento de língua como sistema de representação predominante na atualidade e defendemos a possibilidade de a linguagem dizer a realidade como ela é: “em qualquer forma de arte, o poético consiste na busca pela superação do limite colocado pela lógica da representação” (DRAVET, 2014, p. 40). A aproximação entre língua e realidade, devolvendo ao humano suas capacidades comunicativa, criativa e participativa é justa à prática narrativa que nos interessa. Ou seja, uma narração que alinha verdadeiramente conteúdo e forma, integrando a natureza das coisas e a plasticidade da língua. Essa relação mais direta, essa correspondência perfeita seria a realidade em seu sentido mais autêntico, o retorno do que chamamos de uma “língua original”.

A perspectiva de uma “narração artística” está, portanto, no horizonte desse trabalho. Assim, na apresentação das linguagens pontuamos autores comprometidos com uma genuína reflexão acerca das mesmas, sempre em relação com a corporeidade. Isso porque, da mesma forma que defendemos uma continuidade entre o homem e o mundo, e entre a língua e a realidade – o que leva à efetiva participação do homem no mundo –, a integração entre mente e corpo torna-se inegável.

A pesquisadora brasileira Christine Greiner contribui sobremaneira com esse debate, esclarecendo que “o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensório-motor e não apenas com o cérebro” (GREINER, 2006, p. 17). A gravidade da dualidade, em contraponto à integração é apontada pela autora:

Por mais surpreendente que pareça, contadores, filósofos e escritores têm corpo e negar o seu reconhecimento é apenas mais uma das possibilidades de enterrar a discussão no binômio teoria-prática, que nada mais é do que uma extensão do dualismo mente-corpo. Um abismo que pode se tornar fatal (GREINER, 2006, p. 17)

Dessa forma, a investigação das linguagens da escuta, fala, leitura e escrita a partir de uma perspectiva corporal é premissa deste artigo. Para seguir um encadeamento orgânico, escolhemos abordar as linguagens na ordem de sua apropriação pelo corpo humano, desde o momento da concepção. Assim, apesar de a primeira infância não ser o foco do trabalho, ela é trazida enquanto referencial. Um bebê desenvolve a escuta ainda como feto, na barriga da mãe. Por esse motivo, após uma reflexão sobre o “barulho”, essa é primeira linguagem a ser abordada pelo trabalho – e assim, sucessivamente, são apresentadas as demais. Vale pontuar que, sob esse ponto de vista, ganha relevo a noção proposta pelo físico e teórico David Bohm de “totalidade

indivisível em movimento fluído” (BOHM, 2008, p. 26), visto que o ser humano, em seus anos iniciais, não se distingue da linguagem – é atravessado por ela e com ela se revela no furor da experiência e da expressão.

Convocado para compor as reflexões deste trabalho, o pensador suíço Paul Zumthor chega a citar a audição como um sentido privilegiado, justamente “o primeiro a despertar no feto” (ZUMTHOR, 2018, p. 79). Ao citar a experiência sensorial intrauterina, o autor expõe: “Uma vez lançado ao mundo, no turbilhão de sensações que a agridem, a criança exibe o prazer que experimenta com a maravilhosa abertura de seu ouvido” (ZUMTHOR, 2018, p. 79). Um verdadeiro mundo de sensações se apresenta e, com ele, o convite a ser íntegro. Ainda sobre essa integração, não se trata de negar a possibilidade de fragmentação, útil ao aprimoramento da própria linguagem, mas de não deixar de entender a distinção como mero processo operacional da mente, conveniente e útil, em um mundo que não é, de fato, constituído de elementos separados e desconexos.

Assim, apresentamos as linguagens em tópicos distintos para melhor aprofundamento teórico, mas tendo a língua a nos abarcar como um todo. Logo, o percurso escolhido para a apresentação do nosso tema – o da apropriação da linguagem pelo corpo humano – também será finalizado com um olhar mais vertical para a questão. Cabe analisar a narração em sua potência e vale dizer que ela não se limita a uma noção de tempo cronológico (horizontal), pois quando corpo e imagem se unem potencializados pela voz poética – seja ela falada ou escrita -, um outro tempo é capaz de se instaurar: o tempo mítico.

O trabalho, portanto, abre espaço para a abordagem de uma narração enquanto rito, trazendo reflexões de teóricos sobre o assunto. Por fim, o artigo culmina no silêncio. Não em qualquer silêncio, mas naquele fruto de uma significação excedida, como nos apresenta o argentino Santiago Kovadloff. “Este silêncio é fruto da palavra plena, filha de seu desdobramento extremo, da conquista apaixonada de seu esgotamento” (KOVADLOFF, 2003, p. 26). Que esse texto conduza o leitor a refletir sobre a palavra narrada e o silêncio que costuram nossas histórias.

Barulho

Esse trabalho foi produzido no contexto da pandemia de Covid-19. Especialmente nos primeiros meses da doença, as medidas protetivas envolviam o isolamento domiciliar, o que resultou em diversos fenômenos a níveis globais. Decidimos, então, nos aproximar do “barulho” presente nesse momento. Não aquele gerado em torno da doença em si, com teorias científicas em corrida para elencar causas e soluções. Também não falamos das cidades, nem as residências em si são o nosso foco, que sem aviso e preparo receberam seus moradores de forma mais intensa. Nos interessa a nossa casa primeira, o corpo.

Esta foi a impressão de Larissa Alcântara, uma das coautoras deste artigo, no período inicial da pandemia: “Estou sozinha em casa, não há eletrônicos ligados e o barulho, no entanto, é ensurdecedor”. Na ocasião, falávamos dos pensamentos, bastante presentes e ansiosos por serem notados. Uma espécie de escrita de auto ficção foi, naquele momento, modo de refúgio. O desejo de se reinventar, diante da balbúrdia interior e de certa impotência diante do exterior. “O mundo estava em apuros e permanecíamos em casa”. Ainda que fosse esta a orientação diante do quadro de saúde pública, era desconcertante apenas observar, atônitas e medrosas, de casa:

A porta está logo ao lado, agora encerrada. Preciso ficar em casa. Ousaria habitar a casa? Olho ao redor, em ânsia de reconhecimento. E busco pedaços deixados pelos cantos, vislumbres de ser. Agora estou na sala e me sento no sofá, ainda sem relaxar. É que penso em buscar algo para comer, mas fui pega desprevenida (o bolo é de anteontem). Eles dizem não se importar, que me farão companhia, de qualquer forma. E prometo ouvi-los com atenção. Mas mal se sentaram, já se levantam, dando lugar aos demais. São demasiados, eles, os pensamentos (ALCÂNTARA, 2022, p. 3)

Para cercar o primeiro tema apresentado, trazemos um autor meditativo, que tanto se dedica a observar e “abandonar” os próprios pensamentos. Mais do que dissertar sobre a prática de deixar os pensamentos irem, o americano B. Alan Wallace reflete sobre a capacidade de atenção que, se treinada, poderia ser revolucionária. Isso porque, para o autor, a própria percepção que temos da realidade estaria fortemente relacionada às coisas em que focamos nossa atenção, de modo que “somente aquilo a que prestamos atenção nos parece real, enquanto aquilo que ignoramos parece desvanecer na insignificância” (WALLACE, 2017, p. 20).

A reflexão sobre esse filtro para o real é cara para este artigo, posto que nos interessa a língua que se faz realidade. De acordo com o pensador, a própria identidade das pessoas e o contexto que elas habitam podem ser definidos a partir dessa questão, para ele, primordial: as coisas em que prestamos atenção. Dado à verticalidade, Wallace segue com a defesa de que a atenção focada seria capaz de revelar níveis de consciência até então inexplorados. Ainda segundo o autor, “enquanto nossas mentes oscilarem compulsivamente entre a agitação e o embotamento, entre um desequilíbrio de atenção e outro, não poderemos jamais descobrir as profundezas da consciência humana” (WALLACE, 2017, p. 23). E sua fala nos remete a um desafio: a não identificação com os próprios pensamentos, com o “barulho”. A revolução estaria nesse salto, na mudança de consciência.

E somos, então, lançadas ao mundo, de dentro de nossas próprias casas: a casa-corpo e a casa-residência – moradas. Em defesa da fruição entre mente e matéria, homem e mundo, lembramos que uma importante questão em torno da realidade seria não apenas a sua escolha, por meio da atenção, mas também a percepção recorrente, em especial no Ocidente, de fragmentação da mesma. O isolamento social não nos impede de contemplarmos as modernas teorias da física. Estas, por sua vez, sugerem que a lógica da fragmentação é fruto de uma ilusão na percepção da realidade. O assunto já foi abordado em mais profundidade por Bohm:

(...) a mente e a matéria não são substâncias separadas. Ao contrário, elas são aspectos diferentes de um movimento único e completo. Desse modo, somos capazes de ver todos os aspectos da existência como não sendo divididos uns dos outros e, com isso, poderemos acabar de vez com a fragmentação implícita presente na atitude do ponto de vista atômico, que por sua vez nos leva a dividir tudo de tudo e de maneira minuciosa (BOHM, 2008, p. 27)

A partir dessa ideia, é possível refletir, por exemplo, sobre as muitas formas que as pessoas, mesmo isoladas em suas casas, encontraram para se conectar. As inquietações e os medos foram compartilhados de inúmeras maneiras e pudemos perceber que o “barulho” interior não era exclusivo. Ele apenas ganhou evidência, em função de uma nova variável: a limitação de deslocamento, que originou a ilusão de um fluxo vital interrompido. Mas estamos mais vivos que nunca, em “movimento fluindo”, e é a partir daqui que contaremos nossas histórias.

Escuta

A abertura ao todo, como já apresentado, não exclui os processos específicos de reconhecimento de si mesmo e do outro. E nesse processo, a escuta seria privilegiada não apenas por ser a primeira a despertar no ser humano, como também por sua espacialidade, captando diretamente o espaço ao redor (ZUMTHOR, 2018). Para o suíço Paul Zumthor, por exemplo, “o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima” (ZUMTHOR, 2018, p. 80). A escuta, segundo o autor, sempre mobiliza o indivíduo, esteja ele ouvindo a si mesmo ou a um outro. Assim, enquanto a própria voz ouvida seria capaz de revelar o ser a si mesmo, a escuta de um outro seria o processo de ouvir, no silêncio de si mesmo, a própria voz vinda de outra parte, pois “essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção

que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (ZUMTHOR, 2018, p. 77). Ou seja, a escuta abarca uma reintegração do homem em seu próprio tempo.

Quando nos debruçarmos especificamente sobre a escuta de histórias, relevante para o contexto deste artigo, essas reflexões ganham ainda mais camadas. A escritora e psicanalista Clarissa Pinkola Estés é taxativa quando diz: “Tudo o que poderíamos precisar, tudo o que poderíamos um dia chegar a precisar, ainda está saindo aos sussurros dos esqueletos das histórias” (ESTÉS, 2014, p. 31). E oferece eco a Paul Zumthor quando defende que penetramos numa história pela porta da escuta interior:

A história falada toca no nervo auditivo, que atravessa a base do crânio até chegar ao bulbo do cérebro logo abaixo da ponte de Varólio. Ali, os impulsos auditivos são transmitidos para cima, para o consciente, ou, segundo dizem, para a alma... dependendo da atitude de quem ouve” (ESTÉS, 2014, p. 39)

Seja qual for a atitude de quem ouve, no entanto, a escuta exige uma intervenção corporal. E voltamos a Zumthor, que defende um “corpo a corpo” com o mundo diante do discurso. De acordo com o escritor, para ir ao sentido do discurso, é preciso “atravessar as palavras” (ZUMTHOR, 2018). “As palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal” (ZUMTHOR, 2018, p.70). Essa operação poderia ser tanto aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida; ou a de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada.

Boa parte do ato de contar está em saber escutar, apontam profissionais das artes cênicas. Essa é considerada uma verdade inescapável para a atriz Julia Varley. Com uma vida dedicada aos palcos, costuma dizer que precisa escutar e, de imediato, “pensar com os pés”, ou seja, responder ao imprevisto da vida com o seu corpo em ação. Para ter um repertório em cena, ela costuma trabalhar com o que chama de partituras corporais, ou seja, sequências de ações memorizadas (pelo corpo). Assim, em cena, ela mantém a escuta conectada ao próprio corpo, ao corpo de um outro ator – se for o caso – e ao espaço. Nesse estado, ela pode até ser acometida por pensamentos alheios ao trabalho que realiza, sem que eles a atrapalhem. “A presença cênica é a condição para transformar em ações persuasivas ideias e desejos, para dar à força criativa interior a possibilidade de se revelar e de se transformar em forma comunicativa” (VARLEY, 2010, p. 59), comenta. E, nesse caso, ela defende que é um corpo inteligente e preparado, em escuta, que a torna presente.

A inteligência corporal vai ainda além para o estudioso Paul Zumthor, que considera os sentidos, como a escuta, órgãos de conhecimento – e não meras ferramentas de registro. “Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso, a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ele coloca o sujeito no mundo” (ZUMTHOR, 2018, p.75). No mundo, na cena, em casa. Somos colocados, portanto, em estado de presença. Esse estado foi relatado pela escritora italiana Adriana Cavarero na obra “Vozes Plurais”, em que também cita uma reflexão do compatriota Italo Calvino. Em “Um rei à escuta”, Calvino escreve sobre a experiência de um rei que, em meio aos sussurros conspirantes do reino, ouve um canto feminino. Tomado de assalto, o rei se confronta com a unidade da voz, refletindo sobre o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra tanto quanto é diferente a voz. Cavarero estabelece um comentário e, em seguida, sublinha a raiz corpórea da unicidade. “Caracterizado por órgãos que, com galerias sensibílimas, são internos à cabeça, o sentido da audição tem o seu natural referente em uma voz que vem, por sua vez, de outras galerias internas: a boca, a garganta, o emaranhado do pulmão” (CAVARERO, 2011, p. 18). Para a autora, o “jogo” entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: “implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos” (CAVARERO, 2011, p. 18). A partir dessas reflexões, segundo Cavarero, revela-se a vitalidade de um ser único, capaz de gozar da sua autorrevelação por meio da emissão da voz.

Fala

É inevitável não nos lembrarmos do início. Em “Mito e realidade”, o autor Mircea Eliade afirma que “não basta conhecer o mito da origem, é preciso recitá-lo” (ELIADE, 2016, p. 21). Segundo o autor, esta seria não apenas uma proclamação, como também uma demonstração do próprio conhecimento. A importância da emissão vocálica também é sublinhada por Cavarero, para quem o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra, excedendo-a e podendo, não menos, que a negar. “A voz, de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que o diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma coisa só: a unicidade de quem a emite” (CAVARERO, 2011, p. 40).

Se a filosofia da expressão vocal de Adriana Cavarero é enfática em seus conceitos, a prática vocálica de Julia Varley nos oferece o retrato de uma larga experiência que não teme em ser reticente. Ambas, no entanto, estão ancoradas na defesa da unicidade. “Acredito que existam milhares de modos de respirar, de cantar e que cada pessoa deve reconhecer o seu. Encontrar o meu é um processo ainda em curso, cheio de miragens e equívocos, de descobertas e consternação” (VARLEY, 2010, p. 56), afirma Julia. A atriz compartilha que as teorias e conselhos que escutava no início do aprendizado a deixavam sempre mais confusa e que foi um caminho particular, de escuta da própria fala, que a fez despertar, e assim explicita: “Minhas dificuldades e as soluções que encontrei para superá-las fizeram aflorar em minha voz características que alguns apreciavam. Fico assombrada e maravilhada: meu ponto fraco parecer ser o mais admirado” (VARLEY, 2010, p. 57).

Com uma trajetória que ultrapassa 40 anos de experiência no grupo teatral Odin Teatret, sediado na Dinamarca, a atriz não deixa de vincular sua fala e voz ao corpo, visto como “instrumento” de trabalho, além de abrigo da própria existência, como evidencia-se no excerto:

“A voz é misteriosa, seus limites não se tocam nem se deixam descrever, viaja perto e longe, ri e chora, senta-se e voa. (...) Dizem que a voz é o espelho da alma. Para mim, a voz é o corpo, no sentido mais completo, porque seus músculos e seu sangue, suas células e seu senso vital estão espalhados por todo o meu ser, sem que eu possa localizá-la. Como o corpo, minha voz se apoia com os pés na terra e se dirige a um mundo que me circunda em todas as direções” (VARLEY, 2010, p. 54)

Italiana instalada na Dinamarca, Julia Varley costuma demonstrar seu trabalho na capital brasileira, em um projeto de intercâmbio entre companhias teatrais. A linguagem universal da atriz, observada nas ocasiões, faz jus a um estudo trazido pelo especialista em voz Johan Sundberg. Ao abordar o aspecto das emoções na fala, Sundberg (2018) cita uma pesquisa realizada pelos tchecos Karel Sedlacek e Antonín Sychra, que pediram a 23 atores que lessem determinada sentença de modo a expressar diferentes estados emocionais: neutralidade, amor, alegria, solenidade, comicidade, ironia, tristeza e medo. “Testes perceptivos realizados por grupos de pessoas com diferentes bagagens culturais mostraram que os ouvintes não necessitavam sequer conhecer a língua utilizada no teste para realizar uma avaliação perceptiva consistente” (SUNDBERG, 2018, p. 203). Ou seja, a língua nativa dos participantes não exercia grande influência sobre as respostas fornecidas, delimita o estudo.

Reconhecido por estudos na área de musicologia, acústica da música e ciências da fala, o professor de acústica musical e membro da Academia Real de Música da Suécia ainda hesita: “Voz não significa sons de fala, nem sons de canto, tampouco qualidade vocal. Parece que sabemos exatamente o que ‘voz’ significa contanto que não queiramos nos aprofundar em seu real significado” (SUNDBERG, 2018, p. 21). Para delimitar um campo de estudo na obra “Ciência da Voz”, Sundberg decide, então, traçar um limite observável:

A palavra ‘voz’ será empregada para designar os sons gerados pelo sistema fonador quando as pregas vocais estiverem em vibração ou, mais precisamente, pelo fluxo de ar pulmonar que é primeiramente modificado pelas pregas vocais em vibração e depois pelo trato vocal, e por vezes também pela cavidade nasal. Assim, ‘voz’ passa a significar o mesmo que som vocal (SUNDBERG, 2018, p. 21)

Diante de tamanha complexidade, Paul Zumthor inova ao ampliar as vias de interpretação para os fenômenos da voz, propondo uma separação entre os estudos da oralidade e da vocalidade. Enquanto a oralidade seria o funcionamento da voz como portadora de linguagem, a vocalidade se concentraria no conjunto das atividades e dos valores da voz que lhe são próprios independentemente da linguagem. Mas o que nos conduz, de volta à Adriana Cavarero, seria “pensar a relação entre voz e palavra como uma relação de unicidade que, mesmo soando principalmente na voz que ainda não é palavra, continua a ressoar na palavra a que a voz humana é constitutivamente destinada” (CAVARERO, 2011, p. 29). E é nesse momento que a autora reforça que o ato de falar é relacional, pois “nele, sempre e acima de tudo se comunica, para além dos conteúdos específicos que as palavras comunicam, é a relacionalidade acústica, empírica e material das vozes singulares” (CAVARERO, 2011, p. 29). Para Cavarero, exatamente porque a palavra tem uma consistência sonora, falar é comunicar-se na pluralidade das vozes.

Não são poucos os autores que defendem a voz como uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Novamente, Zumthor agrega a esse aspecto específico da reflexão: “ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo” (ZUMTHOR, 2018). Para Julia Varley, por sua vez, a voz falada também pode configurar um aspecto de sociabilidade no homem, desse modo, de acordo com a atriz, “a voz é uma carta que, uma vez escrita, não pertence mais a você, e, sim, à pessoa à qual é endereçada. A generosidade é, para mim, a premissa de uma voz que vibra no espaço” (VARLEY, 2010, p. 58).

Essa característica relacional, no entanto, não deve ser entendida de forma exclusiva, muito menos quando vinculada a uma certa eficácia no processo de comunicação. O pensador alemão Walter Benjamin (2018) é fundamental ao trazer a reflexão no texto “O narrador”, também traduzido como “O contador de histórias”. Ao dissertar sobre “a arte de contar histórias”, o autor sugere que “metade da arte de contar está em despojar de explicações a história contada”. Nesta reflexão da fala enquanto oralidade, portadora de linguagem, o autor questiona a adoção de um significado preciso pela mesma e faz uma dura crítica à supremacia da informação, “irreconciliável” com o espírito do conto. “Cada manhã nos informa acerca das novidades do globo terrestre. E mesmo assim somos pobres em histórias dignas de nota. A razão é que nenhum fato mais nos atinge sem estar cercado de explicações” (BENJAMIN, 2018, p. 28).

A defesa do maravilhoso, em detrimento do plausível, se alinha à racionalidade poética, para a qual não há certeza, segurança e resposta, a não ser no mistério, no incompreensível, naquilo que só a palavra “mágico-mítico-poética” é capaz de dizer, conforme publicado em obra que dialoga com a questão:

“Na racionalidade poética, ao imaginar o mistério – em ambos os sentidos produtivos e hermenêuticos, o espírito humano supera as limitações de sua própria linguagem e estende a esfera de seu pensamento e, conseqüentemente, de sua língua para o domínio das novas possibilidades. Ele se torna um criador, um dramaturgo, um demiurgo. Arrisca-se nos domínios de uma razão não logocêntrica, que não busca argumentação lógica através da linguagem do já conhecido, mas atua por associações de sentidos, escavações da forma, condução sonora, induções psicofísicas sensíveis, motivações estéticas” (DRAVET, 2014, p. 103)

A narração de histórias se insere na amplitude dessa racionalidade poética. Ao falar, o narrador torna-se um criador de mundos. Contorna histórias com sua voz – única –, sendo capaz de apresentar nuances tão particulares. Imagina o mistério e o transmite (aspecto relacional da fala), sendo forjado por uma larga tradição oral, sem prescindir da vocalidade. Assume sua subjetividade e se revela, em um processo que envolve a escolha das histórias e, afinal, a forma de contá-las. A cada ato, o mito de origem deste mesmo narrador é sugerido em cena, para deslumbre do outro – mito este que será recebido, sempre, de uma forma também única.

Leitura

Essa palavra aberta, uma espécie de portal, é abordada pelo teórico Erich Soares Nogueira, que estuda o aspecto vocal na obra do escritor João Guimarães Rosa. Para isso, o brasileiro se vale de um espaço de pesquisa que considera, junto aos aspectos textuais, aqueles elementos da voz que excedem a palavra. Erich Nogueira (2018) entende que os estudos da vocalidade se encontram na tensão estabelecida entre a própria palavra e a voz, seja no âmbito da expressão oral, seja no âmbito da escrita literária. Assim, a leitura de uma obra poética também seria terreno para o estudo dessa linguagem que tem no corpo um referencial. Para contextualizar suas reflexões, o autor traça um paralelo com a experiência cotidiana para explicar as diferenças entre a palavra oralizada e vocalizada – em uma clara referência a Paul Zumthor –, trazendo ainda um debate em torno do utilitarismo:

Em favor de um bom funcionamento da linguagem ou de seu caráter mais utilitário, a voz é, por assim dizer, silenciada. No entanto, são essas mesmas vozes que nos fazem escutar breves rupturas ou desvios de sentido, desejos ainda mal formulados pela linguagem, interpelações que nos convocam a uma ação, marcas mais ou menos definidas de lugares sociais etc. Como elemento às vezes dissonante em relação ao que é dito pela palavra, a voz continuamente produz essas linhas de fuga que resistem à transparência e à eficiência que o uso da linguagem tem por fim (NOGUEIRA, 2018, p. 52)

E propõe, então, “escutar” o texto rosiano que, mais do que recriar ficcionalmente um falar do sertão, ou seja, um mundo da oralidade, “tende a ser flatus vocis [sopro da voz], habitando esse lugar inconclusivo do querer-dizer, onde a escritura pode simultaneamente revelar e ocultar os mistérios do sertão” (NOGUEIRA, 2018, p. 105). Não são poucos os recursos utilizados pelo grande contador Guimarães Rosa, que vão da criação de novos vocábulos para “dizer a voz”, à presença determinante de gêneros orais em sua obra; passando, sobretudo, pelo trabalho ficcional em torno dessas formas. Para o estudioso de sua obra, o autor do consagrado “Grande Sertão: Veredas” pode ter levado a palavra a um “ponto de voz”. Dessa forma, oferece lugar a uma nova linguagem literária, “porosa e fronteiraça”. Nesse contexto, defende Nogueira: “[...] a vocalidade, como um dos princípios de composição literária, insistentemente expõe a materialidade do significante, misturando formas mais ou menos reconhecíveis que continuamente reabrem e vibram todo um campo de sentido” (NOGUEIRA, 2018, p. 105).

Uma dimensão corporal integrada à leitura é defendida pelo autor Erich Nogueira, que traz como referência Paul Zumthor, para o qual, os possíveis sentidos do texto resultam de uma dinâmica complexa, aberta, já que a interação entre texto e leitor comporta também uma vibração:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório porque só pode ser ocupado por um

instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação (ZUMTHOR, 2018, p. 50).

Erich Nogueira se apresenta como um distinto leitor de Guimarães Rosa, cuja obra descreve como uma “experiência literária que só se realiza corpo a corpo com uma palavra que, exatamente porque mantém essa margem de não dito, pode dizer mais e alçar-se para um plano metafísico” (NOGUEIRA, 2018, p. 103). Ele explica que o estudo da vocalidade em um autor de literatura não se deu ao acaso. O estudioso defende que o texto literário está no âmbito de uma interação que se realiza como tomada efetiva do texto pelo sujeito, que faz soar a singularidade de sua voz na palavra lida, e como um ‘desapossamento’, dessa mesma voz em sua abertura à voz da linguagem literária. Assim, segundo Nogueira, aquela mesma singularidade da voz, então sublinhada por Adriana Cavarero, quando projetada no discurso ficcional, multiplica-se em outras singularidades vocais. “Logo, aquele outro aspecto definidor de voz – seu caráter sempre relacional – configura-se, mais exatamente, entre a voz do leitor e esse conjunto de vozes que emanam por via da ficção” (NOGUEIRA, 2018, p. 70). A leitura teria a possibilidade de alçar o leitor a um universo de novas possibilidades.

Interessa abordar a “voz” na palavra escrita – lida – pois, para Erich Nogueira, ela desestabiliza o sentido daquilo que veicula. Ele cita o canto como a expressão máxima desse “excesso” na voz falada. Já na escrita, o seu correspondente seria, justamente, a literatura. “Pode-se dizer, comparativamente, que os estratos sonoros que a linguagem literária dá a escutar, fazendo dela uma espécie de texto-partitura, podem gerar uma predominância acústica que, como no canto, podem comandar a significação” (NOGUEIRA, 2018, p. 70). Justo como o rei que, acostumado aos sussurros conspirantes do palácio, é tomado de assalto por uma outra voz.

Explicitamos, nesse trabalho, que a leitura exige a presença de um corpo a completar os sentidos da escrita. Assim, a leitura de uma história, em especial em formato literário, é sempre diferenciada a partir do leitor. E uma história pode impactar mais ou menos uma pessoa de acordo com sua própria história de vida. O que acrescentamos aqui é que, a depender da forma da escrita, tal leitura ainda pode ser enriquecida com novas camadas de sentido. Segundo Paul Zumthor, por exemplo, o texto poético chega a ser “performativo”. Ou seja, diante de um discurso poético, é possível ouvir – e não de maneira metafórica – aquilo que ele nos diz:

Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica, e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como meu lugar de um dia (ZUMTHOR, 2018, p. 51).

Para os poetas, a palavra evoca aquilo que ela nomeia: o ser das coisas. Além de evocar, a palavra literária, para nós, convoca e provoca. Isso porque quando a palavra traz as coisas à vigência, vemos, ouvimos, percebemos com os sentidos e reagimos a essa vigência.

Escrita

Como já mencionado, o discurso poético é um fértil campo de estudo na obra de Paul Zumthor, relevante referência bibliográfica para as reflexões deste artigo. Tal discurso, segundo o autor, se diferencia posto que “o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo” (ZUMTHOR, 2018, p. 34). O mesmo autor frisa, no entanto, que para que um texto seja reconhecido como poético, ou literário, depende do sentimento que nosso próprio corpo tem. Ou seja, da “necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer”. O autor Roland

Barthes também se debruça sobre o tema na obra “O Prazer do Texto”. Ali, Barthes investiga a relação entre leitor e escritor, em diálogo conosco:

Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer. Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure, sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (BARTHES, 1999, p. 9).

Desse modo, somos convocadas ao jogo, trazido novamente por Barthes em uma aula inaugural proferida na França, em 1977 – e transformada no livro “Aula”. O autor defende uma trapaça com a língua. Ou melhor, trapacear a própria língua. “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (BARTHES, 2000, p. 16). E em provável referência, Zumthor afirma, em seu “Performance, Recepção, Leitura”:

A leitura ‘literária’ não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer (ZUMTHOR, 2018, p. 62).

Observamos que o deguste, ou prazer, entra em foco para esses pensadores da língua. Não por acaso, o aspecto encontra-se inevitavelmente vinculado aos nossos corpos. Em sua “Aula”, Roland Barthes defende, por exemplo, que “a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor” (BARTHES, 2000, p. 21), lembrando que saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia. Para o autor, o prazer encontrado na escrita tem como fonte rupturas com a linguagem corrente:

Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica (BARTHES, 1999, p. 10).

Somos lançadas à terceira margem, a esta possibilidade de um novo caminho a trilhar na escrita de nossas histórias. E refletimos sobre que escrita pode abrigar o que estamos destinadas a narrar. “O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos” (BARTHES, 1999, p. 21), sugere Roland Barthes. Ou seja, é preciso deixar fluir, mesmo com o poético sob miragem. De forma alinhada, Paul Zumthor defende que a literatura é fundada de “um encontro saboroso que se produziu entre a linguagem poética e essa técnica extraordinária da escritura que ela encontrou em seu caminho” (ZUMTHOR, 2018, 46). De forma geral, a escrita, para o autor, surgiu como uma revolta contra

o tempo, conservando ainda esse primeiro elã. Ao abordar o aspecto temporal, Zumthor defende que poesia e escrita tendem, “por meios não comparáveis”, ao mesmo fim, para explicitar que:

Comunicar não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. Ora, quando se toca no essencial (como para aí tende o discurso poético... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem (ZUMTHOR, 2018, 49).

O essencial é sensorial, frisamos. E ele encontra abrigo não apenas nas histórias, mas em seus contornos, por meio de uma língua que busca novas formas de dizer, em que poetas teriam muito a nos ensinar. Os poetas não abrem mão, sob o pretexto de que a língua passou a ser considerada unicamente como um sistema de representação, de buscar no nível poético da linguagem uma autenticidade genuína que faz da palavra a realidade e não apenas uma representação da realidade. Na obra “Crítica da razão metafórica”, uma das coautoras deste artigo, Florence Dravet, defende a poesia como a “apreensão lúcida do real”, sendo ela “a linguagem do homem cujo corpo, mente e espírito estão, conjuntamente, em estado de vidência-audiência” (DRAVET, 2014, p. 46).

Rito

Se pensarmos em uma linguagem com uma função meramente comunicativa e representativa, ela estaria inserida e destinada a dissipar-se em um tempo biológico, defende Zumthor (2018). Já a prática poética, para o autor, “se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico” (ZUMTHOR, 2018, p. 46). Esse esforço primordial se realizaria diferentemente, de acordo com o contexto cultural, como pode-se constatar em:

Percebemos sempre essa vontade às vezes cega, mas radical, essa energia vital presente nos começos de nossa espécie e que luta em nós para roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora. Pouco importa saber aqui se esse esforço pode ou não chegar a um fim; o que conta é que, nesse esforço desperta uma consciência e se formaliza o ritual, que ele funda e irriga com a sua energia (ZUMTHOR, 2018, p. 46).

A vinculação entre linguagem e rito – forma de acesso ao mito – é abordada por diversos autores que se dedicam a pensar a palavra fora da razão logocêntrica. Na obra “Mito e Realidade”, Mircea Eliade afirma que, ao “viver um mito”, o indivíduo evoca a presença dos personagens daqueles mitos e torna-se contemporâneo deles. “Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial” (ELIADE, 2016, p. 22), defende. Segundo o autor, reviver esse tempo, ou seja, “reintegrá-lo o mais frequentemente possível, assistir novamente ao espetáculo de obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e reaprender sua lição criadora é o desejo que se pode ler como em filigrana em todas as reiteraões rituais dos mitos” (ELIADE, 2016, p. 22). Nesse trecho, nos chama especial atenção o aspecto da “lição criadora”, tendo em vista que outros autores já apontaram uma abertura ao aspecto criador quando se aproxima língua e realidade. Ou seja, quando não se trata a linguagem de forma meramente representativa. O escritor Ernst Cassirer, autor de “Linguagem e Mito”, indica uma relação direta entre palavra e criação, também do ponto de vista do estudo das religiões:

Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm (CASSIRER, 2013, p. 65).

À visão de Cassirer se une a de Paul Zumthor, que considera a palavra poética criadora de mundos. Para o autor, a poesia repousa, em última análise, em uma “ritualização da linguagem”: “Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito” (ZUMTHOR, 2018, p. 43). Lembrando que, para o autor, a performance é o ato de presença no mundo. E entre o “consumo” de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só residiria na “intensidade da presença”. De qualquer forma, a performance daria ao conhecimento do ouvinte-espectador – ou leitor – uma situação de enunciação e a noção de enunciação levaria a pensar o discurso como um acontecimento. O autor Erich Nogueira também defende que entre os diferentes valores atribuídos às emissões vocais, destaca-se sua força essencialmente criadora. Nogueira, lembremos, aborda aspectos da vocalidade na escrita, defendendo a possibilidade de uma sinestesia entre as diferentes linguagens.

É como se o dinamismo da voz, apesar de sua impermanência, ou exatamente por conta dela, tivesse o poder de mobilizar magicamente o cosmos, de modo a criar novas presenças. Com o sopro vocal, aliás, é que os seres humanos também dinamizam uma palavra para fazer dela um evento dotado de poder sobre o mundo (NOGUEIRA, 2018, p. 40).

Em sua obra “Os Sentidos da Voz”, Nogueira (2018) indica contextos e tradições culturais, diferentes lugares dados à voz em termos de participação na ordem da significação, contrastando a perspectiva da tradição logocêntrica. Esta, entende o autor, silencia os sentidos da voz como ação sonora que cria sentido, mundos, seres, que se alia à busca do divino, ou como forte elo rítmico que agrega e sustenta toda uma cultura. “Com efeito, sua destacada ação criadora pode ser entendida como a expressão máxima, no âmbito metafísico-religioso, deste seu outro elemento definidor: voz é presença” (NOGUEIRA, 2018, p. 42). Assim, ainda segundo o autor, “a voz se enuncia como presença sonora, irrompe em um tempo presente e como presença viva de um sujeito” (NOGUEIRA, 2018, p. 42). Já o autor de “Linguagem e Mito” faz um paralelo interessante para esse estudo, afirmando ser possível atribuir ao som da linguagem função idêntica à da imagem mítica:

Também a palavra, como o deus ou o demônio, não é para o homem uma criatura por ele próprio criada, mas se lhe apresenta como algo existente e significativo por direito próprio, como uma realidade objetiva. Tão logo a faísca tenha saltado, tão logo a tensão e a emoção do momento tenham se descarregado na palavra ou na imagem mítica, enceta-se, em certa medida, uma peripécia do espírito; sua excitação, enquanto simples estado subjetivo, extinguiu-se, desabrochou na conformação do mito ou da linguagem (CASSIRER, 2013, p. 55).

Para Cassirer, há um vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico-religiosa, que se expressa, sobretudo, no fato de que “todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer” (CASSIRER, 2013, p. 64). O autor enfatiza, no entanto, que as condições para a conformação mítica são contrárias ao pensar teórico e discursivo, “pois, se este tende à expansão, à concatenação e à conexão sistemática, as apreensões linguística e mítica, ao contrário, tendem à condensação, à concentração e à caracterização isolada” (CASSIRER, 2013, p. 73):

A consciência não se coloca, aqui, em atitude de livre reflexão diante do conteúdo, a fim de elucidá-lo em sua estrutura e conexões regulares, a fim de analisá-lo em suas diversas partes e condições, mas pelo contrário, é aprisionada pela inteireza imediata deste. Não desdobra o conteúdo particular; não avança nem retrocede a partir dele, para considerá-lo sob o ângulo de suas ‘causas’ ou de seus ‘efeitos’, mas descansa na simples existência deste conteúdo (CASSIRER, 2013, p. 74).

Em função desse mecanismo, expectadores podem se lembrar de alguma experiência desconcertante diante de uma apresentação artística onde nem tudo foi entendido – mas foi sentido. O alemão Hans Ulrich Gumbrecht, autor de “Serenidade, Presença e Poesia”, contextualiza que, “não por coincidência, os primeiros poemas da tradição ocidental, as canções de Safo e Píndaro, em louvor de belas mulheres jovens e atletas de destaque, pertencem à circunstância ritual de falar com os Deuses” (GUMBRECHT, 2016, p. 87). Segundo o escritor, ao menos alguns tipos de atenção inter-relacionados com a poesia são similares à atenção associada com feitiços e outras práticas religiosas arcaicas:

As funções institucionais dessas situações são predominantemente mágicas, isto é, elas têm a intenção de tornar presentes coisas e pessoas originalmente ausentes para nós e tornar ausentes pessoas e coisas originalmente presentes – e elas assim o faziam, como tentarei explicar, por meio de formas linguísticas específicas aptas a produzir uma impressão de tempo em suspenso (GUMBRECHT, 2016, p. 87).

De acordo com Gumbrecht, poesia e textos religiosos compartilham uma afinidade dupla: com o ritmo constituído pela prosódia e com a magia, mediada por meio do ritmo. Nesse sentido, o autor assume que a poesia é primariamente (mas não necessariamente) feita para performance – mais especificamente para recitação, para ser cantada ou para ser lida em voz alta. Em sua obra, o autor desenvolve uma dupla relação entre poesia e presentificação; e entre esta e um *status* de atenção que se daria pelo ritmo, capaz de modificar o estado de espírito dos leitores, produzindo uma impressão de tempo suspenso:

Esse mecanismo explica por que feitiços, breves dizeres usados para evocar coisas e situações do passado, são quase exclusivamente lançados em linguagem prosódica (rítmica). Pois essa linguagem irrompe a progressão do tempo cotidiano e torna possível que objetos e fenômenos do passado (e do futuro) se presentifiquem (GUMBRECHT, 2016, p. 93).

A vivência lúdica do mito também consiste em entrar no jogo que se estabelece com as palavras: rimas e jogos de sonoridades, repetições, perguntas e respostas e a “palavra mítica”, vivenciada por meio do rito, se presta ao jogo, ao mesmo tempo em que necessita se inscrever no corpo – visto que o mito não prescinde da vivência corporal:

Os jogadores estão atentos e brincam com a forma que não se distingue do conteúdo: as sonoridades e ritmos podem trazer respostas através do fluxo da palavra cantada, entoada; a repetição litânica também pode trazer no fluxo o despertar da consciência, o insight, o acesso às novas camadas de sentido da palavra. (...) A palavra em todos seus aspectos chama a palavra em todos seus aspectos (DRAVET, 2014, p. 86).

De volta a Gumbrecht, o autor indica que a poesia ainda é capaz de oferecer, na contemporaneidade, a configuração de diferentes exercícios e modos de atenção por meio dos quais podemos nos deter; por meio dos quais nos tornamos abertos para a substância corpórea da imaginação; “e graças aos quais nos concentramos sobre o pouco em que podemos ainda nos agarrar, em um mundo de contingência universal, mobilização temporal e indeterminação espacial” (GUMBRECHT, 2016, p. 107). Para finalizar, Paul Zumthor ainda defende que entre um ‘ritual’ no sentido religioso estrito e um poema – oral -, a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado.

No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva (ZUMTHOR, 2018, p. 43).

As particularidades deste tópico podem estar presentes na prática narrativa em debate. “Não ver o tempo passar” diante de uma contação de histórias, uma expressão relativamente comum entre expectadores, se relaciona com esse aspecto da linguagem como acesso ao rito. Ainda acrescentamos o fato de que há histórias sendo contadas por séculos a fio – que embora modificadas por questões culturais e morais, muitas vezes preservam um conteúdo essencial. Elas pressupõem a presença de elementos caros à humanidade – imagens míticas que podem ser acessadas por meio da narração.

Silêncio

Após uma experiência ritualística, o silêncio. Talvez toda palavra aspire por ele. Por não precisar dizer. O argentino Santiago Kovadloff defende que existe uma imagem sem forma na qual o homem pode contemplar-se sem se ver: é a do silêncio primordial. Para o pensador, no entanto, esse estado não se dá a partir de um planejamento bem elaborado; e, sim, a partir, do arrebatamento.

A palavra apta para impregnar-se de silêncio – sem presumir, por essa razão, que o subjugou – disposta, então, a hospedar o silêncio extremo sem pretender encarcerá-lo, não sobrevém jamais a partir de uma resolução, por melhor intencionada que possa ser. A palavra que acolhe o silêncio não se funda em um ato voluntário. Ela é, ao contrário, fruto de um arrebatamento. (...) Guarda, em seu núcleo, os atributos primários do ato criador e remete a um salto abrupto, que sai do solo trilhado da indiferença e do hábito rumo à altura desusada da paixão (KOVADLOFF, 2003, p. 11).

O “salto abrupto” citado pelo autor dialoga com o caminho defendido por Cassirer para a conformação mítica, que se daria pela “inteireza imediata” do conteúdo assimilado. É inevitável flertar com esse silêncio da significação excedida. E se não é viável alcançá-lo por uma simples resolução, uma aproximação à linguagem que nos revela sempre estará no horizonte possível. Para Kovadloff, o tal “silêncio da epifania” situa o homem diante de uma totalidade indivisível que o silêncio encarna. “Totalidade que, em consequência, surge nesse silêncio e surge, certamente, como o que é: inviável para a fala como objeto de apreensão direta. Não por isso, porém, o silêncio da epifania deixa de insinuar sua realidade em certas formas da palavra” (KOVADLOFF, 2003, p. 26). Para o autor, uma das formas aptas para a abordagem privilegiada dessa insinuação sobre a existência é ela, a poesia:

O silêncio da epifania me é manifestado quando minha entrega à proposta do poema – seja como autor, seja como leitor – alcança seu zênite. Então, eu me calo. Mas calo como quem coroa, e não como quem claudica. Este silêncio é fruto da palavra plena, filha de seu desdobramento extremo, da conquista apaixonada de seu esgotamento (KOVADLOFF, 2003, p. 26).

Estamos, em suma, diante do extraordinário. E como água corrente, seguimos no curso dessa história, nos equilibrando entre os traços marginais nomeados de som e silêncio.

Considerações finais

Não há fórmulas que envolvem uma atividade tão antiga quanto a própria humanidade: o ato de narrar. Mas vislumbramos, por meio das reflexões trazidas nesse artigo, caminhos possíveis, capazes de iluminar uma narração que contemple toda a complexidade do que nos acontece. Somos convidados a conhecer as histórias de nossos antepassados, que tanto tem a nos ensinar, mas convém nos desafiarmos a contarmos nossas próprias histórias, necessariamente habitadas em nossos corpos – algo que não cabe a mais ninguém além de nós mesmos.

E seja qual for a história que um narrador se sinta impelido a contar, a forma está necessariamente vinculada ao conteúdo do que se queira dizer. Apresentamos aqui reflexões em torno da escuta, da fala, da leitura e da escrita, linguagens com o potencial de proporcionar uma recepção ativa e uma atuação plena de si. É fato que o contador encontra, na atualidade, muitos desafios. Não por acaso, iniciamos o trabalho com uma reflexão sobre o “barulho” e a importância da atenção. E após dissertar sobre cada uma das quatro linguagens que abarca o ser humano, finalizamos com a possibilidade de transbordamento das mesmas – passando pela transgressão do tempo e chegando ao silêncio.

O fator “tempo” merece atenção especial em nossas considerações. Tempo para entender uma história, tempo para maturar a linguagem, tempo para uma narração capaz de ressignificar os sentidos. Defendemos um trabalho narrativo que se demore no prazer para – quem sabe – alçar o outro a um novo lugar, fruto de um outro tempo – distante da mesmice dos dias, próximo dos mitos de criação. Há em nossas histórias centelhas dessa mesma criação. Se nos deixarmos atravessar, estará aberto um caminho de verdadeira conexão com outro ser humano – e com a totalidade mesma. E não escreveremos essa história de outra forma que não seja com nossos próprios corpos. Que os dados não estejam lançados.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Larissa Leite. *N'A casa: sobre uma palavra-percurso*. 2022. 27 fls. Monografia (Pós-Graduação *latu sensu* em Narração Artística: Caminhos para contar histórias em contexto urbano) – Polo A Casa Tombada da Faculdade de Conchas (Faconnect), São Paulo, 2022.

BARTHES, Roland. *Aula*. 8.ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BOHM, David. *Totalidade e a ordem implicada*. São Paulo: Madras, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A Arte de Contar Histórias*. São Paulo: Editora Hedra, 2018.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DRAVET, Florence. *Crítica da razão metafórica*. Brasília: Casa das Musas, 2014.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GREINER, Christine. *O Corpo*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, Presença, Poesia*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

KOVADLOFF, Santiago. *O Silêncio Primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

NOGUEIRA, Erich Soares. *Os Sentidos da Voz: Vocalidade em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: Fatos sobre a voz na fala e no canto*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

WALLACE, B. Alan. *A Revolução da Atenção: Revelando o poder da mente focada*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

VARLEY, Julia. *Pedras d'água*. 1.ed. Brasília: Dulcina Editora, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.