Lígia de Moura Borges

Tecendo o Sopro do Narrador

Dissertação de mestrado

São Paulo

2017

USP – Universidade de São Paulo ECA – Escola de Comunicação e Artes CAC – Departamento de Artes Cênicas

Lígia de Moura Borges

Tecendo o Sopro do Narrador

Dissertação de mestrado a ser apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Orientador: José Batista Dal Farra Martins

São Paulo

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Lígia de Moura Borges

Tecendo o Sopro do Narrador

Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em:		
Banca Examinadora		
Prof.Dr Instituição	 	
Assinatura		
Prof.Dr Instituição	 	
Assinatura	 	
Prof.Dr Instituição	 	
Assinatura		

Para o meu filho Cassiano, grande parceiro, inspirador e desestabilizador dessa pesquisa, sempre presente, com suas urgências intra e extra uterinas, fazendo urgir o tempo circular.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, sobretudo minha mãe, Madalena, minha raiz Moura que me apoiou com suas paciências e impaciências, ambas generosas. A meu pai, Leonardo, que há tempos não se encontra nesse plano terrestre, mas dedicou todo esforço possível para que eu bebesse abundantemente das águas do conhecimento. Minha irmã, Bernardete sempre parceira junto aos meus sobrinhos: João Pedro, Leo Leo e Lucas.

Agradeço ao Prof. José Batista Dal Farra Martins, que para mim sempre foi o Zebba e desde as primeiras inquietações me acolheu e desenhou uma orientação permeada por uma escuta sensível e irmanada. Boa parte dela em paralelo ao Grupo Ausgang, a quem também sou imensamente grata por nossos voos, cantos e sonhos vividos na Casa do Bananal. Claudia, Carolina, Ametônio, Fernanda, Luiza e Daniel quantos carinhos trocamos enquanto gestava vida, ideias e palavras.

A Daniel Ribeiro agradeço especialmente por cravar confiança na minha escrita, ajudar na busca de tantos textos. Amigo que gingou, leu com generosidade, sugeriu, reescreveu. Quanto fôlego, para que meus sopros pudessem dividir tempo-espaço com as gêmeas;

Agradeço a todos os professores que passaram pela minha vida vocacionados ao ensino que escuta e troca, felizmente muitos. Nesse momento agradeço sobretudo aos professores dessa jornada do mestrado e em especial a Regina Machado e Maria dos Prazeres Mendes que tiveram uma influência mais direta nesse trabalho;

Agradeço a Carminda Mendes, que nesse reencontro acadêmico me fez transpor eras, realizando o que sempre fez: sugeriu o voo, contribuindo para lapidar as asas. Se hoje eu estou nessa trilha com certeza ela é um bocado responsável por me fazer amar o teatro da forma emancipadora e alada como ela o apresentou;

A Felizberto da Costa, que contribuiu para ancorar confiança na trilha ensaística;

A Tamara Neder Collier, que me acolheu quando os ventos sopraram em direções difíceis e foi um anjo com asas de pomba gira.

Anjos não faltaram, especialmente as mulheres: Adriane Andrade, companheira de travessias; Simone Miketen, a comadre que mesmo morando longe, acesso pelo coração e me convocou para a errância acadêmica; Thereza Rollo, que me faz sentir da família e eu passo a ser; Verônica Veloso, com suas provocações, urgências e acalantos. Toda minha gratidão.

A Cristiana Ceschi, Kiara Terra e Rogério Almeida com vocês fui me formando narradora, vocês transbordaram inspirações, cumplicidade e brincadeiras. Gratidão sem fim!

Agradeço a Marcelo Salum e a Sheila Ortega pelo generoso diálogo com as imagens;

A Ronaldo dos Anjos pelo registro fotográfico e elaboração da capa;

Às mulheres do Projeto Serelepe, por termos vivido o breve, mas significativo sonho de uma maternagem comunitária;

Agradeço a Antônio Arruda, padrinho que a cada palavra, gesto e referência abre portais de encontro comigo mesma e o universo;

Agradeço a Autamir de Matos, pai do Cassiano. Entre encontros e desencontros, veio de você o presente mais precioso que inspirou essas linhas;

À aranha, aos sapos, tartarugas, urubus, peixes, sereias, cavalos e todos os encantados que permitiram alguma comunicação que eu tentei traduzir nessas linhas. Ao tentar aprender suas línguas fui tecendo outros-eus.

RESUMO

Este trabalho está centrado na Arte de Contar Histórias e o sopro do narrador, fundamento da vocalidade poética. Ao pensar nos diversos caminhos possíveis para a sua composição, foi aprofundada uma visão direcionada para o entrelaçamento das experiências subjetivas com a própria narrativa. Essa é uma vereda que tem como base a Palavra Viva, proveniente dos narradores tradicionais, onde é ressaltado o seu aspecto artesanal. Paralelos com a contemporaneidade foram cercados, assim como imagens e metáforas, dentre os quais se destacam a criança, o peregrino e o selvagem, que permeiam a reflexão sob ângulos diversos. Para abordá-los é sugerida a ideia de despreparo que se contrapõe a uma ideia de formação mais linear e acentua o chamado à experiência.

Palavras-Chave: narração de histórias, vocalidade poética, tradição oral, Palavra Viva, experiências mobilizadoras, dramaturgia do narrador.

ABSTRACT

This work is centered on the Art of Storytelling and the breath of the narrator, the foundation of the poetic vocality. In thinking about the different possible paths for its composition, a vision was focused on the intertwining of subjective experiences with the narrative itself. This is a path based on the Living Word, from the traditional narrators, where their artisan aspect is emphasized. Parallels with contemporaneity have been surrounded, as well as images and metaphors, among which the child, the pilgrim and the savage stand out, which permeate the reflection under different angles. To address them is suggested the idea of unpreparedness that opposes a more linear idea of formation and accentuates the call to experience.

Key words: storytelling, poetic vocality, oral tradition, Living Word, mobilizing experiences, playwriting of the narrator.

SUMÁRIO

SOPRO I - APRESENTAÇÃO	12
O ALINHAVAR DOS ENSAIOS: A FORMA QUE DÁ VIDA AO SOPRO	16
E AGORA?	19
SOPRO II - O TECIDO DA DISSERTAÇÃO	21
A LENDA DO FILTRO DOS SONHOS	27
SOPRO III - O DESPREPARO DO NARRADOR E A CHAMA	DAS
HISTÓRIAS	28
SOPRO IV - PALAVRA VIVA: O ELO ENTRE O NARRADOR TRADICIONAL I	E A
CONTEMPORANEIDADE	35
SOPRO V - A CAIXA DE PANDORA: VOANDO COM OS OL	HOS
FECHADOS	43
URASHIMA TARO	45
SOPRO VI- RITOS DE PASSAGEM: ABRAÇANDO A ERRÂNCIA	54
DESERTO FÉRTIL	55
SOPRO VII - DECANTAÇÃO PESSOAL: NÉCTAR DE SERIGUELA	59
SOPRO VIII -FONTES: A VELHA SÁBIA	64
EUÁ, A MULHER-FONTE	65

SOPRO IX - ALTERIDADE PLENA	78
SOPRO X - MÁQUINAS DE VIAJAR NO TEMPO	83
PARTO DOMICILIAR	90
PEREGRINAÇÃO	94
SOPRO XI - OLHAR ÉPICO DA CRIANÇA	98
SEU ÉLIO, O VELHO CRIANÇA	99
SOPRO XII OU O (PEN)ÚLTIMO SUSPIRO - (DES)CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
BIBLIOGRAFIA	113

SOPRO I - APRESENTAÇÃO



"A confiança mútua das secreções: a saliva do narrador de histórias com a mesma transparência da saliva do ouvinte. (...) Ela conta uma história. Ela conta uma História? Lígia Borges usa muitas, muitas orações. Lígia Borges usa muitas, muitas palavras.

(...) Realidade é o alarme da pertinência na atenção inserida no contexto ao acaso."

Ricardo Domeneck em *a cadela sem Logos* (2007)

Sou Ligia, por vezes ainda Liginha, a criança que me coabita e inspira a tecer essas linhas. De mãos dadas a ela investigo "o sopro do narrador". Investigação sinuosa que se detém nessa paisagem e se permite perder-se por ela. Não há aqui um tema objetivo a ser desenvolvido, ou ideias a serem defendidas. São ensaios de encontro com esse sopro, com o olhar de quem se deixa arrebatar pelas histórias e sai em busca de caminhos para narrálas. Essa busca já é em si uma rapsódia, que acabou por se tornar um dos temas centrais: o entrelaçamento das experiências pessoais e as narrativas. É a própria narradora que disserta. Apresento então minha trajetória de encontro com as narrativas.

Chamo novamente a criança que eu fui e a capturo em uma jornada particular. Um dia junto a uns tios visitamos uma fonte de água mineral e logo ali ao lado avistei um parque. Recolher água na fonte, vê-la jorrando de tantos jeitos diferentes e encher garrafões era uma grande diversão. O parque nesse contexto diminuía o seu poder de atração, mas dentro dele havia um castelo. Eu senti que aquele castelo queria ser visitado por mim, havia ali algum encanto que eu precisava desvendar urgentemente, parecia ali a morada do tesouro que eu vinha buscando, mesmo sem saber qual era e ali, naquele lugar se revelaria. Mas sua entrada estava fechada. Eu poderia dormir ali até que esse portão se abrisse, esperaria. Mas com os tios não tinha conversa, tivemos de ir embora deixando meu tesouro para trás. Nada me fez esquecer aquele castelo. Hoje reconheço alguns encontros que me transportaram para lá, e não decepcionaram minha criança. Momentos em que a realidade superou a fantasia. Essa criança que crê nos encantos guia parte desses escritos assim como boa parte da minha jornada rapsódica.

Um dia uma face desse tesouro se revelou: conheci o teatro. Ele vinha ao encontro da minha sede de vida: como todas as pessoas do mundo não fazem teatro? Eu me perguntava, e nesse compasso fui abraçando todas as formas possíveis de ser abraçada pelo teatro. Já não mais criança, mas embalada por suas quimeras cursei a Faculdade de Artes Cênicas.

As rapsódias são muitas, mas me detenho em uma que creio, pode abrir uma porta de compreensão para o encontro com o ofício de narradora. Certa vez, cursando uma

disciplina na Faculdade de Educação, escrevi um texto para avaliação produzido em sala de aula. Sem nenhuma citação. Recebi uma nota muito baixa com o argumento de que desrespeitava os pensadores com o quais dialogava já que não atribuía autoria a eles. Realmente, estava em uma academia, um dos alicerces-guardiões do pensamento que legitima as referências e escrevia como se tudo fosse meu. Ali precisava citar, por mais que como atriz, parte substancial da formação seja falar como se tudo fosse meu. Um abismo começava a se desenhar: tinha a impressão de que precisaria sair de mim e de tudo que naquele instante me era substancial para colher palavras alheias e legitimar o fluxo do meu pensamento e das minhas ideias: CITAR. Mas ao sair daquela sala, fui levando a palavra citação do jeito que conseguia: deixando-a gingar nos meus pensamentos, no meu corpo como se estivesse com os pés nus sobre a terra. Assim percebi que organicamente não comportava a citação, queria justamente sair dela, queria a excitação, precisava da palavra que me atingisse quase ferindo. Para o fluxo daquele instante, portanto, não cabia citação. Sempre viajo sem máquina fotográfica, e tenho a sensação de que ao tentar registrar o momento, algo se interrompe na pulsão do olhar viajante. Nem me dava conta de que assim já se tramava em algum lugar de mim um plano para respirar fora da academia. Passara anos me preparando, formando-me, graduando-me e sentia uma enorme necessidade de me despreparar. Desconfiava que para além da universidade se escondia uma vida que eu precisava conhecer.

Terminada a graduação, fui viajar, errar. Com pouco dinheiro fui para outro país sem falar sua língua, sem conhecer ninguém e testar minha sobrevivência nessas condições. Saí em busca do vulcão. A eminência da erupção. Quando o encontrei pisei em recortes de chão que faziam queimar pedaços de papel só por encostar. Pisava uma terra fértil, que poderia vomitar as suas entranhas a qualquer momento e ainda assim as pessoas que estavam ali todos os dias tinham o olhar sereno e calmo. Estava começando a me despreparar, quase um ano fora de casa.

Voltei. Retornei para o teatro, para a casa. Experimentei, criei, mas entre regozijos e dificuldades ainda faltava alguma coisa. O caminho do despreparo me direcionou para a formação de um olhar rapsodo: almejei narrar histórias. Li uma reportagem breve falando

sobre o ofício do contador de histórias e aquilo parecia vir ao encontro da lacuna em que me situava: um elo entre a pedagogia do teatro e a atuação, algo de proximidade com o público, com uma carga de identidade desnudada e ancestralidade. A velocidade das sincronias e do chamado que revela sua face vocacionada foram trilha fértil a partir daí.

Nas narrativas dou vazão àquilo que em mim implora por rapsódias, indo ao encontro daquela que confiava nos encantos escondidos dentro do castelo, daquela que partiu para a viagem sedenta de encontro e continua confiando e partindo com sede. Várias dessas histórias venho caçar nos livros, na palavra escrita. Despreparo limitado esse que percorro, cheio de armadilhas da palavra sem hálito. Mas o alimento para lançar um olhar para essas narrativas vem sobretudo das experiências vivas dos 5, 6, ilimitados sentidos. Do pé na terra em trilhas peregrinas, caminho de fé. Da travessia com canoa para territórios onde a palavra escrita não impera e se arranca alimento da terra e do mar. Da dor de um dia ter sido picada por uma cobra. Da ginga da capoeira angola com suas cantigas de voz anasalada. Dos asanas do yoga, especialmente quando evocados na sua misteriosa língua original, o sânscrito.

Entre programações culturais encomendadas, batalhas por sobrevivência, espaços caóticos em algum momento mesmo resistindo o prazer de narrar, dei de cara com a minha estagnação. Senti que estava reproduzindo uma maneira, repetindo fórmulas, usando "cartas na manga". Precisava caçar outros caminhos, queria conhecer sobretudo outras formas de se estruturar um roteiro para narrar, buscar fontes, desenvolver um processo dramatúrgico. Queria conversar com outros narradores, saber como eles roteirizam. Buscava referências para alargar meu campo de buscas. Em paralelo a isso, histórias começaram a se desenhar, como que pedindo para serem narradas. Comecei a criar histórias e esse processo ao mesmo tempo que dilatava os ambientes narrativos colocava em cheque opções artísticas, caminhos de comunicação, encruzilhadas entre a palavra escrita e a palavra vocalizada. Algo do meu sopro precisava silenciar, talvez escutar.

Foi assim que retornei à academia e iniciei essa pesquisa. Ao elaborar um roteiro de entrevista dirigido aos narradores, percebi que eu mesma precisava responder a essas

perguntas. Nessas respostas encontrei um campo vasto de investigação. E aqui as apresento ainda carregadas de dúvidas, mas com a tentativa de captar meu sopro narrador. E são os tropeços, reconhecimentos e reviravoltas dessa tentativa que se tornaram o material dessa escrita.

Entre ficção e realidade, voz escrita e falada, memória e esquecimento navego nesse relato. Quem escreve aqui, também narra e é esse trânsito que dá contornos do sopro que conduz essa embarcação. Ao assumir essa metáfora da navegação, percorrendo esses diferentes territórios me ligo aqui à tradição cigana dos narradores. Benjamin sinalizou duas estirpes deles: "o camponês sedentário e o marinheiro comerciante" (1992: 199). Realizar essas pontes já me faz um pouco nômade. Nesse trânsito busco minha presença e minha voz. Seja ao adaptar histórias que me mobilizam e acredito que fornecem imagens-portais para o que pretendo abordar, seja ao buscar referências que legitimam o pensamento, seja ao criar narrativas. Ao cercar o sopro do narrador também busco a sua presença nessas palavras grafadas, que aspiram por uma escrita rapsódica, sedenta por soprar.

O ALINHAVAR DOS ENSAIOS: A FORMA QUE DÁ VIDA AO SOPRO

Faço aqui um breve relato sobre cada ensaio a fim de explicitar algumas chaves de leitura e estrutura. Há neles uma face fragmentada que aspira vida própria, mas no seu alinhavar, acabaram se entrelaçando e pediram uma sequência. Gostaria de poder dispôlos como em um oráculo, cuja ordem pudesse ser alterada, suscitando inúmeras narrativas. Mas há alguns eixos que foram se desenvolvendo e mapeando a pesquisa.

Em "O Tecido do Narrador" busquei dar atenção ao lado artesanal da arte de narrar e a aliança com a ancestralidade nesse tecido. Entre narrador, contador de histórias e rapsodo vaguei com a dança terminológica que se liga ao ofício, conforme as necessidades e visões da pesquisa.

Em "O Despreparo do Narrador e a Chama das Histórias" trilhei pensamentos e imagens para contrapor e complementar a ideia de formação e preparo no trabalho do narrador. Sem desprezar esse viés, até porque essa pesquisa se insere em um campo de estudo, o movimento do despreparo tenta observar o que se tornou mecânico ou cristalizado. A partir daí, inicio o rastro da Palavra Viva, que caracteriza a chama, é norte para esse despreparo e permeará todo trabalho. O ensaio seguinte ("Palavra Viva: o Elo entre o Narrador Tradicional e a Contemporaneidade") caminha portanto nesse esteio, desvendando, a partir da chama, aquilo que sobrevive na contemporaneidade do narrador tradicional. A idéia da arkè, o modo como sua busca foi enveredada pelos filósofos présocráticos se mostrou como um terreno possível para tatear esse elo. Nesses tempos ainda saltavam a intuição e até o esoterismo nas veredas filosoficas, dando ares poéticos para essa trilha. Há uma face rapsódica abraçada à mitologia nesse filosofar mais generalista.

Em "A Caixa de Pandora: Voando com os Olhos Fechados" busco traços de uma imagem que permeia o trabalho: o narrador-equilibrista. Nesse momento abordo sobretudo o equilíbrio entre medo e confiança tão presente nas narrativas e que circunda também o trabalho do narrador. A caixa de Pandora, assim como o voo de olhos fechados são imagens para a confiança e a temporalidade abraçada a ela que funda o instante, o momento oportuno. Tem espaço nesse momento a emblemática narrativa "Urashima Taro" que é referência para várias visões presentes ao longo do trabalho. Sendo assim, ela é narrada e abordada com mais profundidade, tecendo paralelos com outras histórias de estrutura semelhante. Como todo bom conto tradicional se evidencia o rito de passagem que é o núcleo do ensaio posterior ("Rito de Passagem: Abraçando a Errância"). Almejo sobretudo buscar imagens para clarear a aliança da vocalidade do narrador com os ritos de passagem, dando voz ao elo que é central nesse trabalho: os limites entre vida e ficção.

"Decantação Pessoal: Néctar de Seriguela" prossegue nessa mesma direção ao encontrar caminhos pra essa fusão, lançando um olhar pessoal para as narrativas e buscando estímulos para aflorar esse elo na narração.

Do desejo inicial de realizar um estudo sobre a dramaturgia do narrador, o ensaio "Fontes: A Velha Sábia" é o que se aproxima desse vetor, promovendo um levantamento

bibliográfico acerca do tema. Inicialmente é apresentada uma versão do mito do orixá Euá, que sela uma fusão entre si e o seu desejo e é essa a vereda central para o desenvolvimento desse estudo. Passeio sobre os vários caminhos que o narrador pode trilhar acentuando sua veia generalista, já apontada na tradição. Dentre as referências um maior aprofundamento é dedicado a narradora e pesquisadora Regina Machado, tendo como ponto de partida tanto sua obra escrita como aulas e encontros com ela. O modo como ela se coloca no livro *Acordais: Fundamentos Teórico-Práticos da arte de contar histórias* e como apresenta suas ideias em simbiose com as narrativas, é inspiração não só para narrar, mas para articular essa dissertação.

A partir da referência de Gislayne Matos que traz a imagem do tradutor para o narrador é também desenvolvido um paralelo com a tradução intersemiótica a partir da obra de Júlio Plaza.

Ao perceber saltar em quase todas as referências a ênfase no lado sagrado da arte de narrar deixei um incômodo vir à tona que é a voz que encara uma possível face profana nessa arte, um viés que aponto sem me deter pois merece uma pesquisa e uma prática próprios que não cabe nesse trabalho, mas aponta uma necessidade iminente.

O diálogo constante com a ancestralidade fez emergir a figura do selvagem que encontrou ressonância na leitura de *A Inconstância da Alma Selvagem* de Eduardo Viveiros de Castro. Esse paralelo ecoa em "Alteridade Plena" ao analisar os rituais ligados à canibalização do inimigo, a vontade de se alimentar d'O Outro. Essa alteridade se mostrou emblemática para pensar no entrelaçamento das experiências pessoais do narrador com as narrativas.

"Máquinas de Viajar no Tempo" também veio do encontro com a mesma obra de Viveiros de Castro e partiu de uma inquietação de aprofundar o elo com a própria experiência, sem ter as narrativas como um ponto a priori. Ao cercar experiências mobilizadoras, elas viriam como consequência e afirmariam uma conexão com a errância. Caindo em uma possível cilada de categorização que o exemplo pode demonstrar, dei voz a duas experiências que me foram caras nessa direção: o parto domiciliar e a peregrinação. Ciladas foram bem vindas e as narrativas sopradas por elas estão presentes aqui.

Finalmente em "Olhar Épico da Criança" dei asas a minha própria criança, já anunciada desde o início, guia dessas palavras, abraçada à selvagem, à peregrina, mas evocada nessa finalização principalmente para pensar na relação com os espectadores das histórias. Inspirada na relação que Walter Benjamin estabelece com a memória, de um adulto que honra a criança que lhe coabita, trago algumas reflexões para repensar a identificação das histórias com o universo infantil, como que convidando os adultos para se aproximarem desse universo.

Não há conclusões definitivas nem temporárias, nem mesmo uma amarração de pensamentos. Não lanço âncoras, a nau permanece no vagar das ondas reafirmando a deriva, na iminência seja do voo, seja do naufrágio. Por isso "(Des)Considerações Finais" como o derradeiro sopro que flerta com a desconstrução da linguagem e a glossolalia.

E AGORA?

Sopro e caço sopros que dão asas aos pensamentos e quando necessário os ancoram. Na direção alada tomo emprestada a confissão de Ítalo Calvino deixada no prefácio das *Fábulas Italianas*:

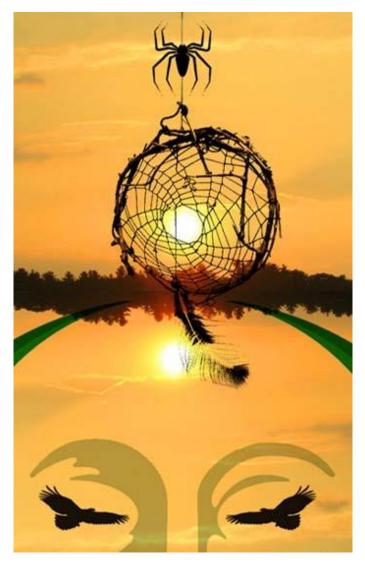
Agora, a viagem entre as fábulas terminou, o livro está pronto, escrevo este prefácio e já estou fora: conseguirei voltar a pôr o pé no chão? Durante dois anos vivi entre bosques e palácios encantados (...) E nesses dois anos, pouco a pouco, o mundo ao meu redor ia se adaptando àquele clima, àquela lógica, todo fato se prestava a ser interpretado e resolvido em termos de metamorfoses e encantamentos, e as vidas individuais, subtraídas ao habitual claro-escuro discreto dos estados de ânimo, viam-se às voltas com amores encantados ou perturbadas por magias misteriosas, desaparecimentos instantâneos, transformações monstruosas (...)

Agora que o livro terminou, posso dizer que não foi uma alucinação, uma espécie de doença profissional. Tratou-se de algo que já sabia desde o início,

aquela coisa indefinida à qual me referia antes, aquela única convicção que me arrastava para a viagem entre as fábulas. E penso que seja isto: as fábulas são verdadeiras. (2006:15)

Com as devidas adaptações para o contexto em que me encontro, já que o ofício de narradora faz com que a viagem entre as fábulas continue, encontro-me nessas palavras. Finalizo por ora a reflexão acerca do tecido do sopro do narrador. Poderia ser interminável, continuo levando as questões como parceiras de criação. Calvino traduz um pouco o sentimento de realizar uma missão, deixando-se guiar pelos estudos, mas deixando-se também se perder por eles. No meu caso, creio que essa perdição se tornou matéria primordial e pinto com tintas extravagantes a circularidade do tempo que permite que essa apresentação prenuncie um fim. Creio que além de verdadeiras, as fábulas são vivas e geram esse campo magnético em quem se embrenha por elas. Nessas rodas de tempo e vida eu giro como cachorro que persegue seu próprio rabo e brincando, transcende como dervixe. Sopro.

SOPRO II - O TECIDO DA DISSERTAÇÃO



FILTRO DOS SONHOS – IMAGEM DE IVAN RIBEIRO

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas.

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.

Arte não tem pensa:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

Deus deu a forma. Os artistas deformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

(...)

(Manoel de Barros,1997)

Corre cutia

Na casa da tia

Corre cipó

Na casa da vó

Lencinho na mão

Caiu no chão

Moça bonita

Do meu coração

Pode jogar?

Pooode

Ninguém vai olhar?

Nãããão

Quem se lembra quando ouviu pela primeira vez *Chapeuzinho Vermelho*? Eu não. É como se essa história sempre tivesse existido na memória. Muitos especialistas mais recentes em contos tradicionais desvelam sua face "universal, atemporal e anônima" verificando contextos sócio-históricos específicos que moldam a história de acordo com interesses próprios. Barthes, por exemplo, ao desenvolver o conceito de mitificação (1980) desvenda aspectos do mito em que são esvaziados seus aspectos morais. Os contos tradicionais, na categoria de mitos contemporâneos, podem se situar nesse contexto e como tal, demonstram sua face "natural" e desistoricizada. Essa linha de pensamento tem se revelado de grande importância e mais adiante soprarei minha aliança com ela. Nesse momento no entanto, navegarei na direção oposta abarcando possíveis contradições. Ao desvendar o aspecto artesanal das narrativas farejo a possibilidade de me aliar à cumplicidade que esses contos propiciam e dar asas ao seu cheiro de ancestralidade e

reconhecimento. Como na parlenda com a qual abri esse capítulo, que inicia a brincadeira, e na repetida anunciação dá vida ao jogo. Anuncia a iminência do lencinho cair atrás de mim e nas rodas do mundo eu giro. Nesse giro, mudo de posição no jogo: de coro passo à antagonista e depois, protagonista. Simulacro de desejo que evoca a transformação em uma trama familiar que vem se repetindo e assim em meio à aceleração dos tempos digitais celebra uma cumplicidade possível entre as gerações.

De olhos fechados (no convite, que é também regra do jogo) se aguarda o protagonista escolher quem receberá o lenço (o antagonista). No sopro da história, há quem goste de escutar também assim, com os olhos fechados, na quimera de "dar asas à imaginação". Também assim, é possível aguçar o sentido que materializa o sopro, dando à palavra proferida pelo narrador ares de um vento que sempre soprou e soprará. Sua voz executa a sintonia, deixando-se levar pelo vento e realizando o convite. Essas palavras que escrevo nesse agora tão revisado, exigem olhos abertos para formar o elo. Também ali no "Corre-Cotia", quantos de nós não fingimos colocar as mãos diante dos olhos e espiamos um pouco curiosos, um pouco amedrontados? Na escrita que almeja o sopro, o convite é para esse espiar curioso, porque nela, também busco sintonizar com esse vento, farejando sua direção. Lanço o lenço.

A imagem do tecido no sopro do narrador foi pescada. Ao imaginar o modo como cada narrador tece o seu sopro, já pressupunha alguma aliança com o aspecto artesanal nessa composição. Hampâté Bâ em "A Tradição Viva" (1980) traduz e legitima essa imagem intuída. Traz proposições interessantes para o modo como nas sociedades tradicionais africanas essa aliança se desenha: "os ofícios artesanais tradicionais são os grandes vetores da tradição oral". Nessas trilhas, desvenda o modo como esses ofícios são entremeados por um conhecimento esotérico. Os cantos rituais, os movimentos ritmados, tudo contribui para a poética dos gestos de cada ofício tradicional, ligando-os assim ao poder da palavra. Assim ele descreve esse conhecimento tradicional:

O ferreiro forja a Palavra,

O tecelão a tece,

O sapateiro amacia-a curtindo-a.(:196)

O texto dá especial atenção ao trabalho do tecelão nesse vínculo, analisando os gestos desse ofício e sua distribuição no tempo e no espaço. Nesses gestos os fios da trama representam o decorrer da vida. Nessa trama que inclui fio, corpo e rito encontro uma semente com a sua potência criadora.

O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazêlo, pronuncia a fórmula de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem. (CHEVALIER, 2015: 872)

Também Benjamin traça o paralelo entre a narração e a tecelagem, acentuando a relação com o tecido de uma rede:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (1992: 205)

José Batista Dal Farra Martins também traz orientes na composição desse tecido, sua costura. É a partir do seu diálogo com a figura do rapsodo que ele será chamado aqui, assim como as suas derivações.

É urgente o dizer do sujeito da vocalidade poética, que assume a responsabilidade de sua performance autorizado por uma tradição, e deixa marcas em seu público. Nesse processo, ao mesmo tempo ele também se transforma.

No curso da história, atribuíram-se a esse sujeito muitos nomes: aedo, rapsodo, jogral, cantor de gesta, narrador, contador, artista do conto, cancionista, cantor, performer, ator etc. Tomemos o rapsodo como motivo inspirador e emblemático desses sujeitos: aquele cujo dizer transita entre o cantor e o narrador. O rapsodo é aquele que cose os cantos, como quem cose panos de uma roupa. Sua agulha tece com linhas grossas e finas o leve e o pesado, junta o preto, o branco e o colorido, une o transparente e o opaco: o rapsodo corta e costura. Imaginemos a própria figura do rapsodo como um cosimento de atributo e requisitos que se transformaram em potências: uma rapsódia do rapsodo, uma rapsódia no rapsodo. Não se trata de formular a totalidade dos atributos e dos requisitos, mas de chamar a atenção para alguns princípios que regem a vocalidade poética do rapsodo: sua voz em performance. (2015: 278)

Muito do caminho trilhado aqui nessa pesquisa diz respeito tanto a essa urgência do dizer, quanto à vulnerabilidade do narrador, que ao se deixar tocar pelas palavras vocalizadas, transformase.

O aspecto artesanal também me leva a sentir a simplicidade que cerca essa arte em contraponto ao aspecto mais espetacularizado, grandiloquente que o lado performático da narrativa oral pode alcançar. Pode também lançar questionamentos para a sede de originalidade que norteia parte substancial da produção artística contemporânea, promovendo uma busca pelo não-dito, o não-visto, as tramas inesperadas. Não que o narrador não vá se arrebatar com o sabor de uma história que traga esse alento surpreendente, é quase inevitável que esse caminho promova alguma sedução. Mas evidenciar o lado artesanal da arte narrativa pode significar abandonar essa busca como um vetor necessário e se permitir ser um canal para as tramas que se repetem ao longo dos tempos e fazem sentido. Honrar a repetição, sem sopros jogados aos desnorteados ventos,

transbordando a força dessa evocação. Desse modo, o diálogo com o silêncio, suas arestas, lacunas e perguntas pode se mostrar potente na sua simplicidade. Também relevante para afirmar uma contramão de resistência evocativa do poder da palavra que dialoga com o sagrado, o encontro entrelaçado com a dimensão ritualística e um tempo não-cronológico que pretendo cultivar nesta pesquisa.

Foi deixando-me capturar por essa temporalidade que várias palavras aqui transcritas foram tecidas. Executando uma partitura bastante repetitiva de braçadas ou caminhadas no mar, trilhas nas matas. Numa dessas vezes, em meio a um inverno mais frio que o habitual, recebo o calor de um dia de Sol intenso. Decido retornar para um dos meus lares: a cachoeira e realizo uma trilha na mata em direção a ela. Zelo pelo caminho e me atento aos rastros da escassa interferência humana: mesmo naquele dia, poucos se aventuraram. A cachoeira é familiar, mas o tempo frio me afastou dela e senti algumas alterações na trilha: pedras, fluxos de água desconhecidos. A água ainda está gelada mas o corpo clama sua presença intensa, avassaladora nas dobras, nas mágoas, nas veias. Depois da água gelada, danço sobre a pedra, sob o sol. Ou sou dançada? O frio, as transmutações e a sede de revelações são parcerias exigentes na coreografia metricamente desordenada de parir outro eu. Outros olhos veem teias intermináveis. As aranhas se ocuparam em tomar conta da trilha, da mata. Uma delas me sopra, quase exigindo sua presença aqui, lembrando sua ascendência tecelã. Onde há elo pode haver trama, tecido e portanto sopro. Entre pedra e infinito, tal como uma mandala, as teias filtram essa conexão. Por vezes quase invisíveis, outras brilhando, as teias podem sugerir a mirada em que os olhos permanecem ao mesmo tempo abertos e fechados. Compõem um filtro que convida a "transver", a desvendar elos não imaginados, a permitir que a realidade se confunda com a imaginação desencadeando sincronias e percepções oníricas. No xamanismo dos nativos americanos A aranha é aquela que relaciona tudo no universo. A Grande Aranha teceu a Teia do Universo e porta a Medicina da Criação.

A LENDA DO FILTRO DOS SONHOS¹

A Aranha fiava sua teia no quarto da Avó. A velha gostava de observar esse trabalho dia após dia. Um dia o neto entrou no quarto, viu a Aranha e se assustou. Pegou uma pedra para atirar. A Avó não deixou. O menino achou estranho, mas respeitou. No dia seguinte já noite a Aranha agradeceu. Pediu que a Avó abrisse a janela e ela lhe entregaria um presente. Com a janela aberta a Avó recebeu a Lua Nova. A Aranha pediu atenção da Avó para teia que teceria na janela, cuja trama ela também aprenderia. Feliz, a Avó observava todos os movimentos em detalhes e como que hipnotizada, adormeceu. Mas no sonho continuou a ver a teia e a Aranha, que enquanto tecia falava sobre os ciclos da vida, da morte, sobre as energias que atuam sobre nós: aquelas que nos fortalecem, e as que nos enfraquecem. E continuou a explicação:

- Para tecer a sua teia, você pode usar um cipó e com ele fazer um círculo. Lembrese: ele simboliza a totalidade, a eternidade e no seu interior, você fia os seus pensamentos.
Assim você pode fazer um bom uso das suas ideias, sonhos e visões. Eles vêm de um lugar
chamado Espírito do Mundo que se ocupa do ar da noite junto aos sonhos. Você pode coletar
algumas penas que se soltam dos pássaros para pendurar no cipó. A teia se move livremente
e captura os sonhos. Aqueles que te fortalecem deslizarão pelas penas e te alcançarão.
Aqueles que te enfraqueceriam ficarão presos no círculo e desaparecerão junto com as
primeiras luzes do dia.

A Avó despertou justamente com os primeiros raios de Sol que adentraram o quarto e permitiram que ela visse gotas de orvalho na teia fazendo-a brilhar como cristal. Uma brisa suave trouxe penas, os pássaros cantavam. A Avó se tornou a guardiã do tecido do Filtro dos Sonhos.

-

¹ Livre adaptação a partir da versão de Leo Artese, texto on line.

SOPRO III - O DESPREPARO DO NARRADOR E A CHAMA DAS HISTÓRIAS

Pele, Deusa dos Vulcões



Eu apareço, eu pulso, eu vibro Nunca fico quieta Sou a vibração perpétua O zumbido constante que você ouve Estou sempre em movimento No caminho que desce as profundezas Com fogosa vitalidade Em lugares que você só pode sentir Quando necessário Com erupções dramáticas, vigorosas, vulcânicas Eu a desperto Com lava de fogo Eu digo: "Preste atenção!" (Oráculo da Deusa)

Em meio a tramas tecidas por artesãos, instante e eternidade, insinua-se outra dança: o escolher e o ser escolhido pela história. Narrativas que nos enlaçam em sua rede, como que nos fazendo personagens de seus enredos. Como se fosse a voz da mãe que um dia soprou no colo a história deixando suspiros, urgência de repetição, necessidade de habitar aquela paisagem. Nas trilhas dessa infância, sedenta por narrativas, confiante nos encantos escondidos nas palavras, nas paisagens evocadas e vivenciadas, se desenha essa chama. Reafirmo que o alimento mais legitimamente rapsódico vem das experiências vivas de todos os sentidos. Aí habita parte do segredo dessa chama. Chama viva e resistente que encontrei em vários caminhos que trilhei nessa errância acadêmica do mestrado e permitiram parênteses na sua cronologia demarcada e na afirmação do devaneio, como um caminho de se pesquisar.

Apresentei parte da minha trajetória de despreparo ou de quando tomei consciência que esse caminho se fazia presente. É importante afirmar, no entanto, que esse percurso não despreza o preparo, o feitiço, os ensinos. Há somente uma dialética manca, que dribla um padrão de formação e samba mais ao lado do caos. Desse modo aprende com os mestres e os saúda, mas também desaprende para não se cristalizar. Assim ganha contorno o despreparo na sua relação com o sopro: palavra, gesto e silêncio. Nessa cartografia se desenha a rota do encontro com as histórias.

Ainda que a inspiração para narrar, seguir esse ofício e desenhar o sopro esteja ligada à alma viajante é fato que grande parte das narrativas venho caçar nos livros. E nesse território onde a palavra escrita passa a rasteira na memória, que sopro ancestral pode coexistir com ela? Narradores se espalham pelas bibliotecas, livrarias, territórios da escrita, como se servissem a ela e ainda assim há uma contraditória resistência nesse narrar, nem que seja para suscitar, sugerir a ancestral experiência das rodas de história ao redor do fogo.

Na academia experimentei dramaturgias, corporalidades e encenações ligadas às visões do teatro contemporâneo e àquilo que posteriormente conheci com o título de *pós*

dramático. Por um tempo acreditei que esse seria o caminho que desejaria percorrer. Mas foi na estrada do despreparo que experimentei a vida em estado bruto, que desconfiei do teatro e da teatralidade e só reconciliei quando avistei a simplicidade rapsódica. Dividir narrativas acabou se tornando um campo de conhecimento muito além da leitura e da performance em ficção. Um campo de pés e olhos entregues de quem as clama para a realidade no limiar entre a vida e a morte. E trazê-las também no limiar do despreparo, na sua possibilidade de reinvenção do momento próprio em que se desenha. Um caminho de rupturas que se conecta com várias linhas de desconstrução do pensamento. Com o propósito de cercar uma experiência verdadeira, Benjamin elogiava o *caráter destrutivo*, que aqui caminha em paralelo com o despreparo:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis que precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstrui-lo também por toda parte. Nem sempre com brutalidade, às vezes com refinamento. Já que vê caminhos por toda parte está sempre na encruzilhada. (2011:225)

Essa encruzilhada mutante é ambiente recorrente nos contos e na própria rapsódia dessa dissertação, parceira da compreensão planada. Nesse esteio de pensamento sigo rastros de pensamentos-bomba-relógio (brutos e refinados), que inspiram a errar. Na evidente aliança do estudo dos contos com a pedagogia, encontro Jorge Larrosa, que de dentro da educação lança essas sementes-bombas questionadoras devastando metodologias, disciplinas, saudando as encruzilhadas onde podem habitar silêncio, escuta, perguntas sem resposta.

O homem se faz ao se desfazer: não há mais do que risco, o desconhecido que volta a começar. O homem se diz ao se desdizer no gesto de apagar o que acaba de ser dito, para que a página continue em branco. (2015: 41)

Passos que esbarram com muros e veem caminhos; palavra que afirma e desdiz: inspirações para desenhar um possível e talvez necessário despreparo do narrador, para que ele possa buscar o estado de abertura para a experiência e assim enunciar esse convite

que nas palavras de Larrosa também é "cultivar a arte do encontro" (2002:24). Cultivo árduo, que exige meditação para perceber os padrões estáticos, palavras mecanizadas, para que o "caráter destrutivo" não seja somente uma rebeldia juvenil. Em outro ensaio, Larrosa sugere a imagem de um "itinerário de despojamento de sua cultura enquanto regra convencional de percepção" (2015: 50). É nessa travessia despojada nas ruínas de nossa cultura que resiste o sopro narrativo enquanto um desafio para a percepção.

Como o despreparo se apresenta abraçado à chama, deixo-me caçar por algumas imagens e sensações. Deixo o caos criativo dinamitar trajetórias lineares, ideias podadas pela causa-efeito. Nos embalos da destruição, farejo o abismo e avisto o subterrâneo, aqui, inspiração constante. Na cosmologia inca esse plano é regido pela serpente e nesse contorno desço e me atraio pelo calor do interior da terra. Tantas vezes em viagens reais e imaginárias vaguei em busca do vulcão e sua eminência de vomitar as entranhas da terra. Ele é um guia para o despreparo, para incandescer chamas, rapsódias e observar o temor.

Na Sicília, ilha ao Sul da Itália, tem morada um dos mais altos e ativos vulcões do mundo, o Etna. Sua magnitude já intrigou e desafiou inúmeros olhares desde tempos muito remotos. Empédocles, importante filósofo pré-socrático, foi um deles. Os registros que ficam do seu pensamento dão conta de um fluxo em que o conhecimento científico anda ao lado de um misticismo.

O próprio Empédocles se lembra de ter sido pássaro, arbusto, peixe, rapaz e moça. Ele usa, em tais casos, a expressão mítica dos pitagóricos. O que o torna difícil de compreender é que nele o pensamento mítico e o pensamento científico avançam lado a lado; ele monta dois cavalos de uma vez, saltando de um para outro. Aqui e ali a alegoria já é perceptível no lugar do mito; é assim que ele crê em todos os deuses, mas são os elementos da natureza que ele designa desse modo. (NIETZSCHE, 1973:251)

Vários conhecimentos biológicos, astronômicos e geológicos comprovados em eras posteriores foram antevistos por ele. Há relatos de que ele viveu nos seus últimos tempos em um observatório na encosta da montanha do Etna e seus estudos o convenceram que

os gases emitidos pelo vulcão seriam capazes de suportar seu peso. Ele se lançou. A trajetória não teve o mágico final feliz. Mas ainda assim sustenta algum convite para meditar sobre esse ato de "lançar-se". Eu também me lancei no Etna em um verão cerca de um ano depois de uma erupção avassaladora, deixando cinzas remanescentes em cidades vizinhas. Mas não foi uma lava que me surpreendeu e sim a fertilidade daquela terra, o sabor do pistache, o cheiro da camomila e a tranquilidade dos seus habitantes.

Lanço-me na deriva de imaginar uma trajetória diferente para Empédocles: um outro final, não para apaziguar um possível lamento, mas para colher uma imagem parceira desses pensamentos: o voo planado.

Era uma vez, o filósofo místico que resolveu se lançar na cratera do Etna. Temeroso, mas confiante ele respira fundo, abre os dedos da mão e sente a densidade dos gases que passara anos estudando. É chegada a hora, ele pensa, olha para trás, poderia desistir, mas nada mais faria sentido se assim o fosse. Deixa os sapatos e se joga de peito aberto. Autor, cobaia e fruto dos seus experimentos. Por alguns segundos, possivelmente intermináveis, ele sente a gravidade e o calor da queda, mas por fim é sustentado pelos gases emitidos pela cratera incandescente. O então desagradável cheiro do enxofre se torna inebriante e percorre todos os seus orifícios. Em meio aos gases avista as lavas flamejantes. Ali, das alturas ele observa as entranhas da terra, aquilo que emerge dos subterrâneos.

Muitos fogos porém sob o solo se queimam (EMPÉDOCLES, 1973:234)

O nosso sonhado Empédocles tange o infinito e o resto é o que sempre foi: vida e morte.

Imaginá-lo (e desse modo, imaginar-me) assim, comprovando a sua teoria e planando na cratera do vulcão, é uma quimera talvez ingênua de inverter a desgraça em fascínio.

Retorno para a cosmologia inca, onde a serpente rege esse plano e chamo o regente do plano oposto, o condor. A ave flutua nas alturas, ali onde voa no alto da montanha nosso herói imaginado, com asas gigantes capazes de fazê-la planar pelas correntes de ar. Ali, nas terras andinas, há essa reverência ao condor. Aqui no Brasil há em abundância uma outra ave que plana, parente do condor, mas muitas vezes vista com certo desdém, talvez por se alimentar de carniça: o urubu. No seu voo inicialmente desajeitado há esse planar do condor. Por isso, nas gingas de uma cosmologia tupiniquim, chamo e elejo o urubu para inspirar o voo de Empédocles. Seu alimento me parece mais fresco que as carnes comidas pelos humanos e disponíveis nos açougues. Os índios Pemon, nas narrativas colhidas por Koch-Grümberg, ao seu modo reverenciavam a ave, dirigindo-se sobretudo à espécie a qual é atribuído o título de Urubu-Rei.

Nesse Coquetel Molotov para alimentar como carniça o despreparo do narrador, sugiro o sopro do narrador como os imaginados gases de Empédocles sustentando um arriscado voo. O alçar pode ser desastrado, mas o soar de cada palavra em compasso com o silêncio pode clamar a potência dessa flutuação e ao chegar em quem escuta, sussurrar o convite. "As grandes asas expandidas cavalgam as bolhas de ar quente emergentes da ravina" (JOBIM, 1976: contracapa).

No céu nublado e úmido à beira do oceano fértil, abundante em peixes, estão eles, os urubus. Eu os observo. Alguns estão ali planando, outros parados na areia, com as asas totalmente abertas, ouriçadas. Diz a sabedoria popular que estão chamando o Sol. Alguém duvida que quem dança com as correntes de ar, não dialoga com elas?

"Esse sabe o que há de vir. Aquário do céu" (JOBIM, 1976: contracapa).

Contemplando aqueles feixes de pena nas extremidades das asas, sinto esse clamor e almejo que o que sai da minha boca, mãos e olhos enquanto narro pudesse conversar com os ventos, astros e chuva. E vou nos rastros desses elementos aqui amontoados, vulcão, urubu e Sol e sigo buscando a trilha possível da chama, do despreparo, da destruição.

Inhambu cantou lá na floresta

E o velho jereba fêz-se ao ar

Sapo querendo entrar na festa

Viola pesada pra voar

Ainda ontem vim de lá do Pilar

Ainda ontem vim de lá do Pilar

Já tô com vontade de ir por aí

Camiranga urubu mestre do vento

Urubu caçador mestre do ar

Urutau cantando num lamento

Pra lua redonda navegar

(JOBIM e JARARACA, 1976)

SOPRO IV - PALAVRA VIVA: O ELO ENTRE O NARRADOR TRADICIONAL E A CONTEMPORANEIDADE



A Arké como uma divindade hindu mutante

"Foi como se eu emergisse de um sono que até então havia enevoado o espírito, me impedindo de discernir bem as coisas. Foi nesse dia, a partir do nascimento de meu irmãozinho, que tomei clara consciência de minha existência e do mundo que me rodeava. Minha memória se pôs em marcha e a partir de então não parou..."

Hampâté Bâ em "Amkoullel, o Menino Fula", sua auto biografia

O narrador enquanto viajante do tempo pode lançar um olhar idílico para as sociedades tradicionais onde a Palavra Viva tinha valor. É comum ver um elo quase umbilical com o narrador desses tempos como que clamando sua presença na contemporaneidade, peneirando o que ainda faz sentido e sobrevive nos subterrâneos narrativos. Na investigação desse elo cerco pensamentos que reconhecem um filtro pessoal nesse tecido e reconhecem temporalidades que dançam para além da cronologia.

Entendidas como memória individual, as narrativas transportam os narradores e ouvintes ao seu passado. Como memória coletiva, remontam a tempos longevos. Narra-se um acontecimento, mesclando o real e o fictício, mas sempre algo que já foi concluído. No entanto, é importante dizer que a tradição é mais que a rememoração do passado; é uma prática cotidiana. Assim se constrói a memória e se reafirmam identidades. (COSTA, 2015: 35)

Nessa perspectiva de tradição, cerco alguns rastros do narrador tradicional, que pulsam no tempo do sempre. O emblemático texto de Benjamin (1992) é sempre referência e um norte reflexivo. Hampâté enquanto um representante da cultura tradicional que circulou pela cultura ocidental pode realizar essa ponte. Alguns antropólogos que pesquisaram sociedades ameríndias também podem contribuir para lançar esse olhar. Outra referência incontornável é o pesquisador suíço Zumthor, que se embrenhou profundamente na aventura de decifrar a poesia medieval e a sua voz intrínseca, que ele nomeou como "vocalidade poética", em oposição a "oralidade". Nesse trajeto, há um momento que pode contribuir para elucidar o elo que se estuda aqui: a lenta transformação em que se dá a passagem da tradição oral para a escrita dentro do período medieval. É nesse contexto que vão se estabelecendo os contornos da perda gradual da autoridade da Palavra Viva, em que a voz vai cedendo esse espaço para a escrita: "donde uma extremamente lenta e dissimulada desvalorização da palavra viva". Ele percebe que esse processo também coincide com uma maior distância da corporalidade.

seu afastamento do próprio corpo, sua desconfiança, até sua vergonha dos contatos diretos, dos espetáculos não preparados, das manipulações a mão nua (...) O uso da voz sofreu nesse contexto o mesmo tipo de atenuação e exige o mesmo tipo de práticas substitutivas que os cômodos à mesa ou o discurso sobre o sexo. (ZUMTHOR, 1993).

A corp**oralidade** assim se apresenta como uma chave para compreender a ligação com a Palavra Viva na contemporaneidade. É uma palavra que escuta o corpo e vê o desenho da voz e nesse jogo de sentidos galga tempos e espaços. Assim, desvenda a aparente inocência de quem olha para o passado com ares idílicos. A trajetória de Zumthor é emblemática nesse sentido. Nos seus estudos sobre a poesia oral no período medieval, percorreu um caminho de muitos registros e territórios, veredas que buscam a palavra vocalizada dessa era, buscando pistas que podem ser encontradas no próprio texto, como os "índices de oralidade", que dão conta da intervenção da voz humana na sua constituição. A notação musical ele deixa como um exemplo evidente dessa característica, outros tantos, ele reconhece, não têm tamanha objetividade. Reconhece portanto, a subjetividade do intérprete nessa leitura, fato inclusive que assinala uma expansão nas fronteiras entre ficção e história, tema recorrente entre os narradores:

Estou profundamente convencido de que a história se conta, da mesma forma que os sonhos só existem verdadeiramente quando narrados (...) À medida que me atribuo a tarefa de reter um pedaço do real passado, minha tentativa é, em si mesma, ficção. (...) A Idade Média, como objeto de estudo, situa-se além da zona em que nossos conceitos do século XX têm sua plena pertinência. É absolutamente necessário olhá-la com outras lentes. Ora, essa exigência, para ser satisfeita, implica uma certa capacidade de ficção. (2005: 48)

Nessa ruptura de fronteiras entre ficção e historiografia navega a abrangência da terminologia "história", abarcando a poética de quem a narra.

Nos anos em que passou estudando a poesia medieval, Zumthor manteve a conexão com a Palavra Viva. Quando viajou por aldeias africanas onde a vocalidade ainda sobrevive sem a imposição da legitimidade escrita, pode aprofundar esse estudo. Teve uma vida nômade mas é interessante perceber que o território que elegeu como morada nos últimos

anos de vida (Quebec, Canadá) trouxe referências para o campo da voz. No ensaio "Oralidades de Quebec" (2005) investiga uma relação visceral com a vocalidade, um prazer na fala, nesse território que habitou, sentiu-se acolhido e instigado a prosseguir nesses estudos. No ensaio "Imaginação Crítica", palavras dão vida a essa perspectiva em contraponto à visão científica:

De fato, em história tem-se menos necessidade de uma "ciência" (e especialmente naquela que se diz literária) que de um saber. Um, infelizmente, exclui muitas vezes o outro: a ciência tomou, entre nós, durante dois ou três séculos, hábitos de tirania; e o saber, como reação, se cobre das roupas velhas de uma sabedoria.(2007: 100)

Ao circular de um modo intenso e aprofundado por essas veredas de estudo, compondo um campo de historiografia da voz, Zumthor oferece nortes para as encruzilhadas da relação entre texto e voz no nosso tempo. Campo devastado e atravessado pelas referências digitais. Na contemporaneidade podemos buscar a palavra e sua composição na escrita digital. Um mundo de imagens velozes, de síntese consonantal, onde novos códigos se desenham, desenhando também aí ideologias. Por um lado uma praticidade e as novas janelas que se abrem. Por outro a devastação da palavra, prenunciando mortes. Como essa da vocalidade sagrada, legitimada, mágica dando lugar à palavra escrita.

As sementes transgênicas, que como as palavras nos alimentam, são cultivadas e cada vez mais se desenvolvem na lógica mercantilista. Elas são transformadas geneticamente e passam a predominar na plantação. Dentre as modificações inseridas nessa transmutação biotecnológica está a esterilidade das novas sementes: elas alimentam, mas não brotam. Por um lado, essa operação garante que a semente modificada não se sobreponha inteiramente, já que ainda não inventaram um mecanismo para controlar de forma total os ventos, pássaros, forças da natureza que levam as sementes alhures. Por outro, garante a força mercantil das patentes, já que para as novas plantações, compra-se outra nova leva de sementes. Essa esterilidade e os mecanismos de controle permitem

vários paralelos com a palavra no mundo digital, o excesso de informação e sua facilidade obtenção, armazenamento, multiplicação. Mas aqui não é um lugar para adentrar com profundidade nesse território. Escrevo essas linhas aqui no meu laptop, conectada à internet, que me permite subitamente fazer uma consulta de significado de palavra, confirmar dados acerca da biotecnologia. Desfruto desses benefícios com alegria de quem aprendeu a datilografar na máquina mecânica e cada correção era uma saga. De quem caminhava até a biblioteca para fazer pesquisas nas enciclopédias. Como escrevi, desfruto dos benefícios da tecnologia, mas também desfruto das rapsódias vivenciadas nos tempos pré-digitais, tanto que me tornei narradora, conectada e ainda assim, praticamente analfabeta digital. Cito a semente transgênica, deixando margem para associações imaginadas e tento adentrar no campo que me é mais próprio com todas as contradições intrínsecas: o da resistência. Campo de quem quase ingenuamente tenta criar um "banco de sementes livres, crioulas, caboclas, nativas e não-transgênicas" (autor desconhecido em http://softwarelivre.org/). Campo de quem ao mesmo tempo se seduz, mas deixa algo resistir às avalanches tecnológicas.

Para tatear o que é relevante na contemporaneidade lanço um olhar para dentro e revelo a minha experiência tanto como narradora quanto espectadora. Como espectadora, aprendiz e parceira em trabalhos, busquei investigar minhas influências advindas de outros narradores, alimentando com entrevistas. Alguns pensadores contribuíram para problematizar e alargar as referências que compõem esse campo. Agamben traz uma visão interessante nesse sentido e o elo investigado pode inclusive ecoar essa visão:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. (2010:69)

Muito das visões apresentadas aqui se ligam à apreensão dessa temporalidade que se move para além da linearidade cronológica e de alguma forma atribui um anacronismo ao narrador. Aí pode estar uma chave para compreender a atualidade (para não dizer a necessidade) da retomada da figura do narrador no nosso tempo, portando sua aliança com o narrador tradicional. Na *arké*, além do significado de origem há também uma ordem fundante, como um esqueleto que organiza estruturas internas. Ao tomar a *arké* como um guia para o sopro do narrador revelo uma aliança com o estudo dos mitos. Como a metáfora do esqueleto (anatomia) chama novamente a corporalidade (a imagem do embrião também chamava), convoco Campbell, referência para o estudo da mitologia, que possibilita essa relação:

Talvez se faça a objeção de que, ao revelar as correspondências, deixei de considerar as diferenças existentes entre as várias tradições orientais e ocidentais, modernas, antigas e primitivas. A mesma objeção poderia ser aplicada, contudo, a todo texto didático ou quadro de anatomia, nos quais as variações fisiológicas decorrentes da raça não são levadas em conta no interesse da compreensão geral básica do físico humano. Há sem dúvida, diferenças entre as inúmeras religiões e mitologias da humanidade, mas este livro trata das semelhanças; uma vez compreendidas as semelhanças, descobriremos que as diferenças são muito menos amplas do que se supõe popularmente (bem como politicamente) (2007:12)

Em uma voz narrativa que avista a arké abraçada à mitologia deixo brechas para as incongruências histórico-filosóficas. A arké que norteio e dá vida à palavra arcaico foi a busca dos filósofos pré-socráticos (inclusive Empédocles, nosso herói vulcânico). A história da filosofia diz que ao contemplarem a natureza para buscar o princípio de todas as coisas, eles romperam com a tradição mitológica. Essa investigação (nos registros de Aristóteles) tem início com Tales de Mileto e para ele, a arké era a água.

Tales buscou um fundamento para a ordem natural dentro dessa mesma ordem natural. Julgou que a arché deveria resultar num fenômeno perceptível pelos sentidos, tinha que estar aí, visivelmente posta e facilmente observável: ser uma matéria, ou uma unidade empírica, capaz de conter em si a natureza material da constituição comum a todas as coisas. Para uma constituição comum, ele buscou um elemento empírico comum que expressasse (mediante a linguagem do mito) a ciência ou o conhecimento daquilo que é universal ou comum a todos os viventes. De modo mais restrito: por arché se dava como concebido um termo através do qual era designado um elemento observável, inerente e comum a determinadas coisas (tal, por exemplo, como a água), e que, por si só, seria capaz de explicá-las. Visto que a água, ou a umidade, era o elemento comum inerente às coisas vivas, delas tal elemento seria a explicação. (SPINELLI, 2002:78)

Anaxímenes caminha nessa mesma direção, da busca de uma percepção empírica para a arké (ou arqué, como grafada na referência acima) e postula o ar como seu sujeito. Ainda segundo Spinelli:

Capazes de expressar uma sutileza conveniente. Convinha aos elementos água ou ar a representação simbólica do indeterminado. Eles representam, afinal, a carência de um todo perfeito e acabado, ou a expressão daquilo que não se realiza de modo absoluto numa forma. Do mesmo modo, a umidade e o sopros são elementos sutis mais do que a água e o ar. Entre eles há uma gradação de sutileza da mais nítida à menos nítida percepção sensível, esses elementos por eles determinados, ainda que ligado ao mundo físico (2002:84)

Empédocles e Heráclito, cercando a arké, caminham nas trilhas de uma abstração que escapa do mundo físico tangendo o metafísico. Heráclito tomava o fogo, não na sua fisicalidade portanto, mas enquanto símbolo de movimento e transformação. Empédocles determinou para ela os quatro elementos: ar,água, fogo e terra.

Com essa visão histórica prossigo para avistar a arké e sinalizar o movimento que tentou captura-la. Galopo no fluxo. No horizonte, observo a dança e dou asas a uma abordagem rapsódica.

E se a arké tivesse forma humana, Arké? Mulher selvagem, vários homens tentaram domá-la, com definições. Eles: os avós da filosofia ocidental, senhores do pensamento profundo. Ao passear pelos seus discursos, eu, narradora, generalista, vulnerável e contraditória deixo-me convencer por todos, abraçando os antagonismos, sem eleger nenhum. Não busco a Verdade, busco a beleza das narrativas, mesmo quando com a máscara de ciência ou filosofia. Nesse rastro, Arké seria como uma deidade hindu que toma várias formas: aquática, incandescente, terrena, etérea. De novo encontrei uma face mitológica para a A(a)rké. E com essa face ela não protagoniza mais nossa filosofia contemporânea, mas empresta sua composição para termos diversos (arcaico, arqueologia, arquitetura, monarquia, oligarquia...), permanecendo assim alguma aura do seu mistério. Arké se transmuta em Esfinge. Como decifrar não é o ponto forte desses escritos, só me resta emprestar minha carne, minhas palavras, minhas dúvidas para serem alimentos de uma Esfinge Arcaica. Ela também será chamada para passear por aqui.

SOPRO V - A CAIXA DE PANDORA: VOANDO COM OS OLHOS FECHADOS



KAIRÓS E SUAS ASAS EQUILIBRISTAS

Poema Equilibrista

Traz consigo resguardada certa idéia que lhe soa clara, exata.

No entanto, hesita: que palavra a mais bem medida e cortada para dizê-la?

Enquanto não lhe vem o verso, a frase, a fala, segue lacrada a caixa no alto da cabeça.

(Eucanaã Ferraz)

E não é que Pandora, recebeu uma caixa com todos os males do mundo e tinha a missão de mantê-la fechada? Mas foi vencida pela curiosidade esparramando esses males...

Não abrir a caixa é como não pensar em elefantes e multiplicar a possibilidade de tudo que se coloca para além do não. O passo eminente para que elefantes povoem o imaginário.

Como a vontade de subverter que atravessa Pandora e a impele a decifrar o modo como os males se acomodam na misteriosa caixa. À revelia, tudo instigando para a oposição. Que força é essa? Em outras narrativas me deparei com um vetor de natureza semelhante: um herói que em dado momento da sua jornada precisa voar com os olhos fechados.

Portas que não devem ser abertas, mas que nos deram as chaves capazes de abri-las. Potes, caixas, gavetas e baús que nos proibiram de abrir, sob pena de algo terrível nos acontecer, mas que estão ao alcance de nossas mãos. Ter que ir embora sem olhar para trás, senão podemos ser transformados em estátuas de sal, ou perder o grande amor de nossas vidas para sempre, mas a questão é: como não olhar para trás? Belas maçãs perfumadas que não devemos comer, mas que o desejo de sabê-las e de saber nos impele para mordê-las. Desde o mito de criação, essas tentações estão a nos provocar, e nós, humanos, desde então, estamos sucumbindo à nossa curiosidade, violando as proibições, sendo desobedientes a ordens superiores ou divinas e pagando o preço pelo nosso desejo intenso de querer saber. (RUBIRA, 2006: 143)

A imagem da caixa de Pandora e seus mistérios é o que almeja ser soprado nesse momento, pensando nesse segredo enquanto um ingrediente necessário para esse sopro. Peço licença para abordá-lo. No limiar do que não me é secreto e pode ser revelado. No limiar daquilo que palavras podem tangenciar. Tanto permanece ali imaculado pelo possível silêncio. Ao atribuir palavras que caminham de mãos dadas com o silêncio salta a palavra CONFIANÇA. Junto a ela, a palavra MEDO, que se insinua oposta. Essa é a dança que mantém o narrador-equilibrista na corda bamba, conhecendo as armadilhas que desdenha do perigo do abismo. A própria confiança precisa ser avaliada sem dogmatismos, tomando a intuição como guia. No conto clássico de *Barba Azul*, desconfiar foi fundamental para a heroína completar sua jornada. À semelhança de Pandora também lhe foi entregue uma

chave, cuja porta necessariamente deveria se manter fechada. Mas quem lhe entregou não tinha empatia com a sua jornada, daí a importância de desconfiar e transgredir, nesse caso. No conto, o tenebroso Barba-Azul, conseguiu se casar com a mais jovem de três irmãs e foi viajar, deixando suas chaves com a esposa. Indicou uma que não deveria de modo algum ser usada. Quando as irmãs foram visita-la ficaram intrigadas e depois de abrir todas as portas do palácio, encontraram em um porão a porta da chave misteriosa. Ao abri-la encontraram uma poça de sangue junto a ossos humanos. Feito isso, a chave começou a verter sangue incessantemente. Ela conseguiu esconder a chave. Quando Barba-Azul retornou, vendo que ela não lhe devolvera a chave, agarrou seu pescoço, ameaçando fazer com ela o que fizera com as outras esposas, revelando assim, o significado dos rastros sombrios do quarto. Ela lhe implora alguns minutos antes de morrer e consegue fazer com que seus irmãos cheguem, matem o marido e lhe salvem a vida.

É sinuosa, portanto, a imagem do narrador-equilibrista. Nesse terreno investigo a possível dança desse ser que brinca com as temporalidades. Carrega uma face dos tempos imemoriais e acena para o futuro, mas habita o instante, fenômeno também equilibrista e talvez a corda bamba nesse caso seja a eternidade. Para abordá-la proponho uma fábula japonesa: "Urashima Taro"², onde também se apresenta a metáfora da caixa de Pandora.

Urashima Taro era um pescador que aprendeu com seus pais os segredos do mar, dos ventos, das redes de pesca. Seu pai aprendeu com seu avô. E assim gerações e gerações viveram ali perto daquele mar onde Taro nasceu desvendando essas sabenças.

Um dia voltando do mar, ele avistou duas crianças brincando na areia. A princípio não conseguiu visualizar muito bem a cena, mas ao se aproximar viu que brincavam com um filhotinho de tartaruga. Incomodado, sentiu que poderia fazer alguma coisa para salvar aquela vida.

- Deixa eu colocar de volta para o mar – ele disse às crianças. Mas elas insistiram na brincadeira. Determinado a salvar a vida da tartaruguinha, Urashima Taro tirou umas

-

² livre adaptação a partir das versões de Hiratsuka (2002) e Lisboa (2006)

moedas do bolso e entregou às crianças; Elas saíram felizes e deixaram o filhote com Taro, que rapidamente foi à beira do mar. Com alegria viu o bichinho balançar as patas e retomar sua vida.

No dia seguinte acordou cedo como era de costume, repetindo o movimento que dava sentido a sua vida. Levar a canoa pra alto-mar, puxar a rede, e esperar pelos peixes. Dessa vez sentiu um movimento estranho, corrente de mar inesperada, que balançava a canoa. O que era estranho ficou apavorante quando ouviu uma voz desconhecida chamando seu nome. Olhou para o lado e deu de cara com uma tartaruga gigante. Ela olhou nos seus olhos e iniciou uma conversa:

-Urashima Taro, você salvou a vida do meu filho e agora eu quero convidá-lo a conhecer um palácio no fundo do mar.

Taro mal acreditava no que via, demorou para se dar conta de que estava acordado recebendo um convite de uma tartaruga gigante. Mais: aquele convite de alguma forma representava parte de tudo o que sempre quisera, conhecer os mistérios do fundo do mar. Ele que sempre vivera ali na beira do mar, decifrava as mensagens das ondas, dos ventos e das areias, nunca tinha ido para as profundezas. Agora parecia só dizer sim e se entregar. Mas algo dentro dele parecia dizer não: e se eu morrer afogado? E se aparecer um tubarão e me engolir? Ele respirou fundo, viu a tartaruga que lhe esperava, se não fosse agora, talvez fosse nunca mais. Disse sim e se lançou para o fundo do mar com ela.

Ali viu tanta vida colorida, estava no casco da tartaruga e passeava no meio das algas, peixes, corais. Tudo era novo, mas ao mesmo tempo era como se sempre tivesse vivido ali, numa paisagem que se revelava íntima.

Em meio a muitas conchas avistou um palácio cristalino. Em sua porta moças de cabelos longos dançavam. Em meio a elas a tartaruga o deixou, deslumbrado com tantas belezas. Ele se aproximou da porta e ela se abriu, uma mesa com diversas iguarias estava colocada. O pescador nunca tinha comido tão bem em toda sua vida, tinha de tudo para comer e beber, doce e salgado, tudo muito bem preparado, cheiroso e até bonito.

Outra porta se abriu e um quarto bem arrumado e aconchegante esperava por ele. Ali ele descansou numa cama macia, de perfume delicado. Quando acordou finalmente viu a princesa do castelo entrar pela porta. Sua voz suave e olhar cristalino inebriaram Urashima Taro. Ela olhava firme para ele como se sentisse o mesmo e de fato um elo apaixonado foi se desenrolando entre eles entre respirações profundas e sensação de corpo que flutua.

Os dias se passavam assim nesse castelo com sabores, cheiros e toques que preenchiam. Nada faltava. Não havia com o que se preocupar, o encanto reinava. Mas um dia Urashima Taro despertou com um vazio, uma vontade não-sei-do-que. Nem um doce, nem um abraço preenchia. A princesa traduziu o seu olhar fugidio: saudade. Ele continuava gostando de tudo do palácio, sobretudo da princesa, mas sentia saudade até de acordar cedo para pescar. De ver sua família. De sentir a areia escorregando por entre os dedos. Era a saudade que deixava aquele vazio. Ele decidiu ir, ela concordou, não fazia sentido permanecer ali insatisfeito. Ela foi buscar um presente para lhe entregar. Era uma caixa. Quando Taro recebeu logo quis abrir, mas ela foi enfática:

- Você tem que me prometer que aconteça o que acontecer, você não deverá abrir essa caixa.

Sua voz foi certeira e cortante e por mais que sentisse curiosidade, Taro lhe prometeu, viu que era sério e ela não poderia lhe dar mais explicações. Na casca de tartaruga, deixou seu amor, o castelo e tantas lembranças para trás, com a caixa na mão. Uma longa travessia que o levou de volta ao mar onde nascera. Agarrou a areia deixando escapar por entre os dedos. Lembrou da sua infância, da pesca e do tanto que vivera ali. Respirou fundo, reconhecendo a paisagem, mas sentiu o ar diferente. Na verdade tudo era familiar e ao mesmo tempo estranho. Foi em direção a sua casa mas tudo estava muito mudado, as pessoas mais apressadas, as ruas endurecidas, tanto que não encontrou sua casa e nenhum rosto conhecido. Tentou pedir ajuda, mas as pessoas não tinham tempo. Avistou uma senhora muito velha, do cabelo branco e longo, com quem conseguiu falar:

- Eu sou Urashima Taro, estou procurando minha casa, minha família e não encontro. A senhora poderia me ajudar? A velha levantou o pescoço para o alto tentando decifrar o rosto daquele que lhe falara aquelas palavras que lhe soaram curiosas. Soltou um riso leve e ofegante e com a voz calma disse:

- Quando eu era criança minha vó contava histórias de Urashima Taro, um pescador que viveu por aqui, mas que um dia foi para o alto-mar e nunca mais voltou. Minha vó também escutava essa história da sua vó. História antiga de trezentos anos atrás... Urashima Taro....

Com pouco fôlego ainda ria e com a lentidão de uma tartaruga continuou caminhando, deixando Taro intrigado: trezentos anos, seria verdade?!

Taro foi para a beira da praia: o mar, a areia ainda eram os mesmos, mas agora se sentia só com a caixa na mão. O tempo, esse que parecia ter lhe passado uma rasteira ali nas profundezas do mar, agora não passava e a solidão apertava. Em um impulso abriu a caixa, deixando a promessa de lado. Dali saiu uma fumaça que tomava conta do seu corpo: rosto, braços, mãos. A respiração se alentava, a coluna se encurvava e sentia um gosto estranho na boca. O olhar avistava pouco, mas ainda conseguiu enxergar contornos enrugados que tomaram conta de suas mãos. Taro estava envelhecido e o que restava dele estava encoberto pelo mistério da caixa.

Com a metáfora da caixa de Pandora, a narrativa de Urashima Taro vem ao encontro da travessia do narrador entre confiança e medo. Pandora também deveria manter a caixa fechada, mas seu conteúdo já lhe fora revelado. Mantê-la fechada sem saber o que lá se esconde é como voar de olhos fechados, com um grau de confiança mais desafiador. Ao final, como dificilmente não seria, a caixa se abre e o segredo se revela ainda que sob um misterioso véu: algo sobre a passagem do tempo que escapa e traz velhice ao pescador. Abrir a caixa é como promover o choque entre as temporalidades do fundo do mar e da terra. Mitologicamente poderíamos falar sobre o embate entre duas divindades gregas ligadas ao tempo: Chronos e Kairós. O primeiro ligado a um tempo controlado, medido, linear, o outro ao instante oportuno, o momento que se desliga do passado e do futuro.

Como se Taro entregue às profundezas do fundo do mar, abandonasse o controle do tempo e assim, se ligasse a esse tempo de Kairós e sua intrínseca ligação com a eternidade e o silêncio. Buscar definições lineares, pode ser como abrir a caixa de Taro e impor a égide de Chronos a eles, quebrando sua delicada magia. O voo de olhos fechados é exigente na sua confiança e talvez dançar com esses conceitos seja permitir que o sopro das palavras ofereça o voo planado. Ao longo dessa dissertação cerco rastros de conexão da voz do narrador com o tempo de Kairós. Conexão essa soprada pela vocalidade poética apontada por Zumthor:

No momento em que o diz, a voz transmuta o simbólico produzido pela linguagem, ela tende a despojá-lo do que ele comporta de arbitrário; ela o motiva com a presença deste corpo de onde emana. À extensão prosódica, à temporalidade da linguagem, a voz impõe assim sua espessura e a verticalidade de seu espaço. (2005:146)

A narrativa de *Urashima Taro* sugere essa temporalidade no espaço do fundo do mar, o ambiente sensível das águas. Segredo escondido no choro quando as lágrimas parecem transbordar não só dos olhos mas de tudo que compõe o narrador, inclusive o ar ao redor, quase chovendo. Chuva e lágrimas podem trazer conforto, esperança de fertilidade, fé no que virá. A água direciona para o alento. Nesse ambiente me sinto em casa, em breve abordarei com mais profundidade essa sensação de familiaridade que a história pode proporcionar.

A tartaruga também é emblemática para trazer associações com o tempo não-linear. Sua lentidão sugere a tranquilidade e a longevidade a aproxima de Kairós.

Sua conhecida longevidade leva a associá-la à ideia de imortalidade, a par com a fertilidade das primeiras águas, regida pela Lua, para dar as características da tartaruga a muitos demiurgos, heróis civilizadores e antepassados míticos. (CHEVALIER, 2015: 869)

Várias narrativas trazem imagens para tangenciar (quando potentes, a escrita, a escuta e leitura podem inclusive adentrar) o reino de Kairós. Os irmãos Grimm recolheram uma história com estrutura bastante semelhante: *O Bosque dos Elfos*. Ali, é uma moça (Maria) que por engano entra em um lugar encantado em um *pinheiral à beira do rio*. Aparentemente o lugar era sombrio, uma proteção para os encantos ali escondidos. Como na fábula japonesa (ali, no fundo do mar), apresentam-se todas as características de um local paradisíaco. Nesse contexto, outra chave de Kairós: quando plenitude, preenchimento, transcendência, fertilidade coabitam sustentando o delicado segredo que se insinua perpétuo. Urashima Taro já era adulto, portanto as imagens são mais telúricas, aqui se encontra imantado com pureza e fertilidade. O modo como os irmãos Grimm narraram o encontro com o universo mágico escondido no *pinheiral à beira do rio* é de perder o fôlego na sua força evocativa, no convite extasiante:

Eles a levaram mostrando-lhe todas as suas brincadeiras. Às vezes, dançavam ao luar sobre canteiros de primaveras; outras, saltavam de galho em galho entre as árvores que cobriam regatos refrescantes, pois moviam-se com grande leveza e facilidade tanto no ar como no chão. E Maria foi com eles para toda parte, pois carregavam-na em seus braços para onde quisessem ir. Às vezes atiravam sementes na relva e pequenas árvores ali brotavam instantaneamente. E depois apoiavam os pés em seus galhos enquanto as árvores cresciam debaixo deles, até dançarem sobre os ramos no ar, para onde a brisa os carregasse; e de novo as árvores afundavam na terra e os pousavam em segurança no chão ao seu comando. Outras vezes, iam visitar o palácio de sua rainha. E ali havia as mais apetitosas comidas à sua disposição e ouvia-se a música mais suave; e ao redor cresciam flores cujas cores mudavam o tempo todo, do escarlate ao púrpura, ao amarelo, ao verde-esmeralda. Às vezes, iam admirar os tesouros empilhados nos depósitos reais, pois havia anõezinhos permanentemente ocupados em escavar a terra em busca de ouro. Por pequeno que parecesse este reino encantado visto de fora, ele parecia não ter fim visto de dentro. Pairava ao seu redor uma névoa para protege-lo da visão dos homens; e alguns dos pequenos elfos empoleiravam-se nas árvores mais altas vigiando para os homens não entrarem e quebrarem o encanto. (GRIMM, 2001:

216)

São esses os pequenos elfos, zeladores do encanto, dessa névoa, que no conto são apresentados como guardiões do segredo que os narradores precisam alimentar, sugerir para manter a chama da história. Há outras forças, imagens, palavras com o mesmo poder. Ali, naquele tempo-espaço onde cabe silêncio e suspiro. Cabe acolhimento no perder o fôlego, para que as palavras sejam saboreadas como um leitor que lê muito vagarosamente, desejando que não se finde a história, o momento, o encontro. Que o narrador ao tecer o seu sopro, também possa de alguma forma encontrar esses guardiões.

Na fábula dos Grimm, Maria retorna a casa, levando guardado consigo o segredo do lugar encantado. Nesse caso, a caixa de pandora é a própria manutenção do segredo: ela não deverá revelar aos humanos os encantos vistos e vividos, além de não poder retornar para o lugar encantado. O que parecia então uma noite, revelou-se finalmente sete anos, ao retornar à companhia dos pais. Ela cresce e tem uma filha, que nomeia Élfia, em homenagem a seus amigos que agora vivem na lembrança como um sonho. A filha cresce e Maria percebe que um elfo amigo conversa com ela, fato que lhe dá grande satisfação. O pai desconfia das brincadeiras da filha junto ao lugar que para ele era o "sombrio pinheiral". É desse modo que Maria lhe revela o segredo e se desfaz toda a magia do lugar e a prosperidade advinda dali. Resta um campo ressecado e a lembrança de Maria, Élfia e de cada morador depois de uma noite de barulho da noite anterior.

Nas duas narrativas, ao contrário de um "felizes para sempre", o desfecho se dá com o desfazer da magia: quando a caixa que guardava o segredo se abre. Kairós exige uma dose de confiança para a sua delicada égide. Paralelos podem ser tecidos portanto com a dimensão onírica quando um suave despertar desmorona o sonho. Por isso a exigência dos olhos fechados durante o voo. Abri-los seria despencar ou despertar.

No caso de Taro é curioso perceber o modo como as diferentes versões lidam com o conteúdo contido nessa caixa esclarecendo ou não o mistério, desde o momento em que é entregue a Taro, até o momento final.

Uma chave para a eternidade, tema que paira nessas fábulas e ronda a possível batalha entre Chronos e Kairós, está na evocação da palavra do narrador. Novamente em *A tradição viva* encontramos pistas para ela, juntamente aos gestos artesanais de diversos ofícios. "Tomemos o exemplo do tecelão, cujo ofício vincula-se ao simbolismo da Palavra criadora que se distribui no tempo e no espaço" (HAMPÂTÉ BÂ, 1980:196).

Para ele, a vivência desse ofício molda toda uma existência, uma base de pensamento-ação-memória interligados, onde habita também a arte de contar histórias. "Não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência." (:215)

Zumthor, ao abordar a voz em performance trata dessa temporalidade, presente no ofício do narrador em contato com os ouvintes:

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura". (2005: 64)

Ao buscar parâmetros para desvendar simbolicamente o TEMPO, Chevalier o encontra junto a outro símbolo contundente: a RODA, e o seu movimento giratório, circular como o universo sustentado por Chronos. Para ele, a temporalidade que cerco estaria no centro da roda:

O centro do círculo é então, considerado como o aspecto imóvel do ser, o eixo que torna possível o movimento dos seres, embora oponha-se a este como a eternidade se opõe ao tempo. O que explica a definição agostiniana do tempo: imagem móvel da imóvel eternidade. (2015:876)

Ao sinalizar essa oposição encontra tradições que que vão ao encontro dessa "descontinuidade ou ruptura simbólica do tempo humano" (:876). E assim deixa a ritualização como uma chave para o narrador que cerca essa temporalidade.

De uma forma geral, as festas, as orgias rituais, os êxtases são como fugas fora do tempo. Mas é somente na intensidade de uma vida interior e não em um prolongamento indefinido da duração que essa escapada pode realizar-se: sair do tempo é sair completamente da ordem cósmica, para entrar em uma outra ordem, um outro universo. O tempo é ligado ao espaço, indissoluvelmente (:877)

Ritualizemos, pois.

SOPRO VI- RITOS DE PASSAGEM: ABRAÇANDO A ERRÂNCIA



A ESFINGE OU A RODA DA FORTUNA

(do Tarot Egípcio)

É a roda dos nascimentos e das mortes, a instabilidade e o eterno retorno.

Em cima a esfinge com uma lança que a impulsiona. Ela sustenta o enigma, a palavra criadora o mistério da criação, indecifrável para as criaturas.

Embaixo as duas serpentes, como as duas energias que impulsionam a sublimação da vida.

Deserto Fértil

Das quentes areias maranhenses emergem as águas dos Lençóis de um azul e uma imensidão que clamam travessias, passagem de noites para desvendar. Oficialmente o passeio é distribuído em pílulas de horas contadas pelas agências de turismo, mas a sede encontra a água-pés-sobre-areia desejados. Caminho entre dia e noite extenuada e maravilhada, sustentando em cada passo o paradoxo. Em um trecho inabitado os Lençóis se comunicam com o mar. Nessa beira, a água emerge formando pequenas cascatas ao lado do oceano abundante em peixes. Na visão de habitar por um tempo indefinido esse paraíso recém-descoberto e familiar ao mesmo tempo, a quimera se vê realizada logo adiante em uma tenda de pescadores-nômades. Eles dividem o peixe com os peregrinos nas suas cuias e nossas mãos pegam com avidez o alimento e as histórias. Eles oferecem a aguardente de mandioca, a tiquira e acendem o tabaco forte, ali denominado pó-ronca. O Fogo e a Fumaça trazem em mim o sopro roncado da Velha que me coabita e pede que cada um pronuncie seu nome COMPLETO. Nossos ancestrais se encontram ali proclamados, defumados, raiz destilada na tenda do instantâneo para sempre. Sob o sol as efêmeras cascatas batizam o encontro. A peregrinação continua. Avante!

O abismo, o cais, os pés descalços na terra, a partida sem rumo, a gravidez, a meditação, uma folha em branco, galhos para uma fogueira. São várias as estradas da transformação. Pode haver o desejo de sintonizar com ela ou simplesmente ser empurrado. Existe, um magnetismo eminente nas transformações e o próprio mercado já criou suas máscaras: o bilhete da loteria, as cirurgias plásticas, os pacotes de viagem. Os ritos de passagem estão nas prateleiras prontos a se mostrarem urgentes, interessantes, promessas de um "felizes para sempre". O desafio se apresenta junto com as transformações. Minha aliança com o sopro, clama por um conexão bem-aventurada direcionada aos ritos de passagem no sentido que Campbell buscava.

Na Idade Média, uma imagem que ocorre em muito contextos é o da roda da fortuna. Existe o eixo da roda e existe a borda da roda. Por exemplo, se você estiver preso à borda da roda da fortuna, você estará ou acima, no caminho descendente, ou abaixo, no caminho ascendente. Mas se estiver no eixo, você estará no mesmo lugar o tempo todo, no centro. (1990: 125)

As promessas do mercado do extasiante final feliz estariam no topo da roda da fortuna, sustentados no tempo veloz da publicidade. Um equilíbrio frágil que apresenta seu contraponto: a queda, o despencar. O centro da roda permanece meditativo e propulsor das errâncias conectadas à bem-aventurança. Nessa meditação, o desconhecido se desvela e convida ao religar, não sem antes expor o que pode suscitar temores. Na voz de uma narradora urge a aliança com o medo enquanto uma conexão, que além de necessária, faz saltar a relevância da escuta nas narrativas.

O medo não deve ser evitado, nem reprimido, nem conquistado. Pois é das profundezas do medo que surgem o destemor, a consciência e a sabedoria. O reconhecimento e a experiência do medo são a porta que se abre levando-nos a uma presença e a uma percepção mais elevadas, através das quais aprendemos a viver no mundo tal como ele é. (SIMMS, 2006:58)

O conto tradicional é por excelência o campo para as narrativas de rito de passagem, onde o herói vive grandes transformações. É muito comum que ele saia de sua casa e vá viver uma aventura, uma travessia de tempo e espaço.

Busco aqui desvendar a aliança da voz do narrador com os ritos de passagem, já que na literatura, no conto tradicional é tão evidente esse elo. Será que o efêmero da voz, inclusive com suas precariedades, limitações e riscos tem o potencial de amplificar o sabor do rito de passagem? Atihé ao investigar o papel do contador de histórias (2013) propõe uma analogia que contribui para dar vida a essa abordagem. Sugere as *thangkas* da tradição budista: mandalas desenhadas com areias coloridas pelos monges em um trabalho extremamente minucioso e que depois de prontas são desmanchadas: "tudo volta a ser areia, matéria-prima para outras thangkas" (:18)

Suas palavras também acentuam uma possível ligação com a veia nômade do narrador, fato que também ressoa o convite para os ritos de passagem:

Tal qual a thangka, uma história pode ser entendida como um centro tão eterno quanto mutável, uma espécie de tenda desmontável que se arma e desarma continuamente, a qual habitamos provisoriamente, em busca de nutrição e calor para alma, que deles precisa para enfrentar a dureza do mundo concreto. (ATIHÉ, 2013: 18)

Eu diria que nessa nutrição pode-se inclusive reinventar o mundo concreto. Sem necessariamente pintar uma fantasia idílica e avistar um paraíso para fugir dele, mas pensando que mesmo em uma nutrição indigesta, algo muda de lugar e se reacomoda. Ou incomodado não se permite mais retornar para esse mundo tal qual se configura na sua concretude pouco palatável. Não ficaria assim sugestionado um elogio ao rito de passagem, às travessias, à experiência? Será que o narrador não carrega na voz a sua própria aliança com essa vivência? Timbre que sugere a pré-disposição à errância e não esconde as cicatrizes de quem tem sede de experiência, vetor essencial para percorrer o terreno narrativo, pensando sobretudo no narrador que se coloca como autor, ou ao menos co-autor das narrativas que conta.

É possível banalizar a Palavra Viva, contadores de histórias se multiplicam pelos mais diversos cantos dando voz às narrativas. No entanto, adentrar com entrega e verdade nesse território, é realmente deixar-se tomar por matéria viva, na sua dor e delícia permitir que essa matéria atue no seu íntimo. Estès fala desse entrelaçamento:

No caso dos melhores contadores que conheço, as histórias crescem das suas vidas como as raízes fazem crescer a árvore. É que as histórias os criaram, transformando-os no que eles são. É fácil notar a diferença. Sabemos logo quando alguém criou uma história e quando a história criou alguém. É deste último caso que trata a minha tradição. (2014:517)

Estés norteia essa relação com toda a entrega ao universo das histórias que a sua obra permite entrever. Ela é uma contadora de histórias ou *cantadora*, como prefere

chamar, enquanto uma guardia de histórias da tradição latina. É também pelo viés da psicologia junguiana que ela lê as histórias e aprofunda suas simbologias.

Segundo Zumthor a valorização da voz em contraponto à escrita já permite os entrelaçamentos intersubjetivos:

A ação vocal conduz quase sempre a um afrouxamento das compressões textuais, ela deixa emergir os traços de um saber selvagem, emanando da faculdade linguageira, senão da fonia como tal, no calor de uma relação interpessoal (2005: 144)

A voz do narrador navega pelos portais da aventura narrada e pode selar um convite para a travessia, valorizando seus passos e permitindo entrever as possibilidades de quem ouve.

E assim é que se alguém – em qualquer sociedade – assumir por si mesmo a tarefa de fazer a perigosa jornada na escuridão, por meio da descida, intencional ou involuntária, aos tortuosos caminhos do seu próprio labirinto espiritual, logo se verá numa paisagem de figuras simbólicas (podendo qualquer uma delas devorá-lo), o que não é menos maravilhoso que o selvagem mundo siberiano do pudak e das montanhas sagradas (CAMPBELL, 2007: 105)

Perigos e maravilhas se entrelaçam nesse sopro, revelando mais uma face do desafio onde o narrador pode se equilibrar. Cicatrizes estão expostas junto ao regozijo, aliança a ser decifrada. O narrador pode ser a esfinge devoradora, e nesse caso é favorável abrir a caixa: ir ao encontro da revelação do mistério.

SOPRO VII - DECANTAÇÃO PESSOAL: NÉCTAR DE SERIGUELA



desenho de Sheila Ortega

Armei meu ninho na árvore da seriguela

Então minha mãe me apresentou à seriguela. Trouxe uma bandeja cheia delas. Eu nem sabia como comer: se partia, descascava. Ela pôs na boca com gosto a fruta toda e disse: não tem quase nada, é quase só a casca e o caroço, mas o que sobra é uma delícia. Foi assim que junto dela me deliciei com o néctar da seriguela. Alimentava-me daquela pouca polpa que restava entre o caroço e a casca e me deliciava com a nossa cumplicidade no deliciar. Com avidez pus várias seriguelas na boca como que querendo nadar na polpa. Como que querendo decifrar os entremeios labirínticos onde se esconde aquele néctar na fruta e nas minhas papilas gustativas. Lembrei da sensação tantas vezes experimentada de buscar o néctar saboroso entre o caroço e a casca. Mesmo quando escasso, ali à espreita do deliciar-se. Pensei nas travessias-néctar-de-seriguela. Nas viagens que exigem tanto e de repente se encontra o néctar escondido na bagunça das bagagens, nos calos dos pés viandantes, nas palavras decifradas forasteiras. No sol que chega em meio a um inverno rigoroso e nublado.

Ser buscador é assim: embrenhar-se por entre a casca e o caroço para experimentar o sabor do possível néctar. Trazendo esse sabor para o narrador, vértice desse trabalho, vejo que o encontro com o próprio conto pode representar um néctar: parênteses na realidade mais objetiva, um mergulho na poesia, na ficção. Para aquele que tem a narração como ofício, há de se mergulhar nas profundezas do conto e buscar o seu néctar. Ao longo desse trabalho, evidencio uma aliança com as linhas de pensamento que busca esse néctar na confluência com a história pessoal do próprio narrador, na peculiaridade do seu olhar, da sua vivência com aquilo que o conto apresenta.

O néctar da seriguela é uma metáfora que desenhei acalentada com presente de mãe. O narrador sai caçando metáforas que atribuem sentido à vida, que dialogam com a sua jornada, que ressoam, arrebatam. Imagens-portais. Podem surpreender como podem dar a sensação de familiaridade, ou os dois ao mesmo tempo: a surpresa do reconhecimento. Kiara Terra, uma narradora muito reconhecida na cidade de São Paulo, com quem tive a grata oportunidade de aprender muito sobre essa arte, falava em "caroço". Um lugar profundo na história que promove essa sensação, como o coração da

história. Essa imagem traz a potência de germinação, transmutação e a voz de Kiara narrando reflete essa eminência. Suas palavras brotam como a enxurrada de um rio que obriga a rearranjar as margens. Desestabilizam sensações e convidam quem escuta a um mergulho repentino em imagens próprias.

Importante salientar que o "caroço" não se confunda com a famigerada "moral da história". A minha geração (pessoas que foram crianças nos anos 80), conviveram exaustivamente com esse termo nos livros didáticos. Sempre éramos instigados a procurar na história, a sua moral, o que aprendemos com ela. As fábulas de Esopo eram um prato cheio para essa aplicabilidade. Vetor único que até hoje habita, senão coloniza nosso imaginário, atribuindo essa visão pragmática às histórias, como se essa fosse a sua função: ensinar alguma coisa pré-determinada. Uma única coisa, com uma visão restritiva, que dificulta o mergulho com profundidade na história (uma boa história, que abre canais para várias visões). Essas imagens que estou buscando aqui, só tem relevância se levam em consideração a peculiaridade da experiência, da visão de quem narra e assim abrem portais também para quem escuta.

Segundo Larrosa (2015), toda essa tradição "pedagogizante" da literatura em geral, produziu, no seu próprio meio, o efeito contrário, uma rejeição a esse título.

O adjetivo pedagógico é utilizado como uma etiqueta desqualificadora no âmbito literário. (...)

Há uma desconfiança ambiental nos círculos literários, sobretudo na crítica literária de vanguarda, para com toda novela que "queira dizer" alguma coisa (:124)

A partir daí desvenda artimanhas tanto da literatura, quanto da sua interpretação quando vestidas do que ele denomina "caráter dogmático".

Desse ponto de vista, talvez o antipedagogismo da literatura, sua resistência à subordinação, não seja tanto uma rebelião contra a comunicação, mas contra toda a pretensão de fechar a interpretação do

texto e de centrá-lo em torno de um significado doutrinário e unívoco; não tanto uma revolta contra o sentido, mas contra toda pretensão de solidificação do sentido (:128)

Estés dedica um capítulo para aquilo que denomina "A volta ao lar" ou "pele da alma" (2014). E assim, traz mais uma imagem para o narrador decantar a sua relação com o conto: o retorno é mais uma chave de encontro.

Às vezes os contos de fadas e os contos folclóricos brotam de um sentido de lugar, especialmente de lugares significativos da alma. (: 294)

O que significa voltar ao lar? Ela é o instinto de retorno, de volta ao lugar de que nos lembrarmos. É a capacidade de encontrar, à luz do sol ou nas trevas, nossa terra natal....... A resposta exata à pergunta de onde fica o lar é mais complexa... mas de certo modo ele fica num lugar interno, um lugar em algum ponto do tempo, não do espaço, onde a mulher se sinta inteira. O lar é onde um pensamento ou sentimento pode ser mantido em vez de sofrer interrupções e atenção. (: 324)

Em que momento a história promove essa identificação, esse sentido de retorno ao lar? O sentido desse lar está explicitamente atrelado à alma. Já o retorno, a "volta", pode se ligar à temporalidade de Kairós. Um reconhecimento que pode se ligar a algo já vivido, ou algo que se vive, ou se viverá. A tal eternidade também habitat da alma.

Também com Kiara Terra, quando estudávamos as histórias pensávamos no contraponto entre "expandir e encaminhar". Em que momento na história poderíamos expandir, como que colocando uma lente de aumento, destrinchando sentidos e quando poderíamos encaminhar, seguir adiante sem nos determos muito. Entrevistando Cristiana Ceschi, ela sugeriu outra imagem bastante interessante para esse contraponto, que escutou de Hassane Koyaté: a busca do equilíbrio entre dois cavalos na história, um que galopa veloz e sai em disparada na estrada, outro que observa a paisagem e cada trecho do caminho. Segundo ela, da tensão entre eles surge uma boa história. "Eu busco esse espírito de aventura, a prontidão e o deixar-se levar pela paisagem, o devaneio" (entrevista realizada

em setembro de 2014). Esse cavalgar de Ceschi guiou muitos dos meus passos como narradora. Foi ela quem primeiro me convidou a entrar nesse território e generosamente trouxe referências, vozes e narrativas que propiciaram o encontro com esse néctar. Atualmente, trilhando um caminho que alia um olhar para a face oracular e curadora dos contos continua inspirando, desbravando referências que inclusive desvelam a importância dessa arte no contexto da cibercultura.(2014)

Olhando para o que me parceria obscuro, sombrio – crianças interessadas em seus smartphones enquanto eu contava uma história – comecei a me perguntar o que é de fato importante para que a audiência veja a história, deixe-a fluir, acorde as imagens de dentro de si. (:51) (...)

Podemos tentar compreender melhor o escuro do nosso tempo com o objetivo de adentra-lo valendo-nos desse lugar vivo e pulsante da imaginação criadora, da vontade de contar, de se perguntar e investigar que, apesar de tudo, todos nós guardamos: basta ter um sentido, um propósito orientador (:52)

O momento em que a história promove o retorno ao lar é favorável para a expansão, para permitir que o cavalo olhe as peculiaridades. Desse modo, o narrador se revela, permite-se entrever, dá voz à sua experiência. Essa comunhão pode ser demonstrada com sutileza, dando passagem aos diversos tons do olhar que navegou com profundezas pelas águas transbordadas nas suas palavras. Abre-se um canal para a comunhão entre narrador e público, como aquele que experimentei com minha mãe com o néctar de seriguela na boca. O tesouro revelado.

SOPRO VIII -FONTES: A VELHA SÁBIA



Oriki fún Yewá

Ejo Ejo Ewà Idã Idã Ewà

Ewà ô

Ossumarè olowo gbanigbà Ossumarè o njo nile

Ewá yá mi orissà njo nile Ossumarè

Ewà ô

Ewà Ibà re ô

Ewà mojubà

Ewà ja mi, ko kerè, ko kerè

Orubatà!

Oriki para Yewá

cobra , cobra é Ewà

salve Ewà

salve Ossumarè dono das riquezas imensas Ossumarè está dançando em nossa casa minha mãe Ewà está dançando com Ossumarè em nossa casa

salve Ewá Ewá nós te saudamos Ewá seja benvinda

nossa mãe Ewà não é pequena ela é imensa

EUÁ – A MULHER-FONTE³

Euá, era uma mulher misteriosa, mãe de meninos gêmeos. Ninguém sabia quem era o pai, e assim para onde quer ela que fosse levava os meninos consigo.

Já era final da tarde quando Euá começaria a preparar a janta e percebeu que não havia lenha para acender o fogo. Teve então de sair de casa com os meninos. E como foram encontrando poucos galhos decidiram ir para o meio da mata, ali não faltava lenha. Os meninos adoravam escutar o som dos pássaros, o vento batendo nas folhas. E caminhando pelo meio das árvores, Euá observou que o Sol já tinha se posto. Era hora de retornar. Segurou nas mãos dos meninos e quando se deu conta, não encontrava o caminho de volta, estava perdida, em meio à escuridão e não conseguia ver nada ao seu redor. Caminhou, caminhou e nenhum rastro de reconhecimento. Os meninos já não aguentavam mais andar, estavam cansados e sentiam sede. Muita sede. Estavam desidratados, ressecados. Euá estava desesperada, parecia que iam morrer de tanta sede. Era tanto seu amor por eles. Não escutava som de rio. Nem havia nenhum sinal de chuva. Agoniada ela se ajoelhou e com os braços acesos rogou aos céus água para matar a sede de seus filhos.

Euá começou a sentir suas mãos ficarem líquidas, seu corpo todo se liquefazia. Euá se transformou em uma fonte de água pura, límpida, onde seus filhos mataram sua sede. Era tanta água que jorrava que até hoje corre na África o Rio Euá.

Essa narrativa faz parte da mitologia dos orixás na tradição afro-brasileira. Nesse momento, ao abordar as fontes onde os narradores contemporâneos pesquisam suas histórias, trago esse mito da mulher fonte. O orixá Euá pode alimentar vários aspectos da jornada rapsódica. Ela é misteriosa (tanto que é raro o seu culto), caçadora, "senhora das possibilidades" (MARTINS, 2006), guardiã dos segredos. Ao trazer a caixa fechada de Urashima Taro abordei esse segredo presente nas narrativas. Quando penso nas fontes para

³ Livre Adaptação – a partir da versão de Prandi (2002)

o narrador, penso nos pensadores, lugares e histórias que o alimentam, que darão conta de elaborar o seu roteiro. Nessa narrativa, Euá pede água e se transforma ela mesma em uma fonte de água. Ela se transforma no seu pedido. Essa fusão sugere que o narrador de alguma forma se deixe refletir na história que vá contar, que esteja aberto para as sincronias, enquanto um eixo para a composição de seu repertório e dos seus traços. Também para encontrar seus parceiros de criação e suas fontes de inspiração. Que em algum momento ele se sinta fundido com essas referências como se reencontrasse a própria voz na sua busca e deixasse assim a água desejada jorrar de si.

Trago também uma narrativa familiar que sela essa fusão. Estava junto com um sobrinho quando encontramos uma dessas fontes de desejos. Ela estava repleta de moedas sinalizando várias pessoas que por ali passaram fazendo pedidos. Entreguei uma moeda a ele e perguntei se ele gostaria de fazer um pedido. Ele segurou a moeda e disse: "Eu quero jogar essa moeda na fonte". Pedido imediatamente realizado no instante que o olhar da criança abraçou, lançando a moeda.

Iniciei o projeto de mestrado pensando em entrevistar os chamados contadores de histórias contemporâneos, acreditando que essa seria a base metodológica da pesquisa. Continuou sendo um importante canal de troca e desenvolvimento de várias ideias que expresso aqui, mas desvendar o sopro do narrador exigiu uma seta mais subjetiva, que me obrigou a mergulhar em questões pessoais de abordagem das narrativas. Percebi que precisaria ir ao encontro do meu próprio sopro, já que representava um caminho árduo por si só trazer respostas pessoais às perguntas que eu levava aos narradores. Ali estava um caminho incontornável de investigação, pois as perguntas partiam de indagações que eu considerava relevantes. Eu, como meu sobrinho quis jogar a moeda na fonte e boa parte da realização estava no meu gesto, na minha atitude, na minha ingenuidade. Oxalá palavras aqui jorrassem como das mãos, do corpo de Euá.

Nesse momento de investigar as fontes exponho inspirações, mestres que contribuem para a composição desse sopro, que desvendam caminhos, propõem imagens, mas antes de tudo chamam a intuição de quem pretende narrar. Joseph Campbell ao

estudar a estrutura de mitos, lendas e fábulas propôs um esquema de narrativas com momentos arquetípicos que se revelam na estrutura de boa parte das histórias, sobretudo naquelas que lidam com ritos de passagem: "Os Doze Passos do Herói". Dada a sua conexão com esse momento, trago o quarto passo, usualmente denominado "O Velho Sábio". Diz respeito a um momento de grande provação em que o herói receberá o conselho de uma voz ancestral, normalmente simbolizada por um ancião. Muitas vezes essa voz aparece através de um sonho. Isso sinaliza o canal da intuição como um filtro primordial para selecionar referências.

Estés, na sua abordagem da emancipação do feminino (sobretudo selvagem), fez com que eu me sentisse impelida a reforçar esse lado evitando assim a generalização patriarcal da língua portuguesa, clamando a possibilidade do feminino abranger o masculino. E já que são as tantas associações com o feminino: Euá, a fonte, a intuição, chamo A VelhA sábia para protagonizar esse capítulo. A perspectiva de Estés sintetiza com primor esses elementos:

Essa fonte misteriosa é vivenciada por meio daqueles conhecimentos nítidos e úteis que parecem chegar inesperadamente e por intermédio de origens invisíveis; em sonhos noturnos ousadamente explícitos ou intricadamente emaranhados; em explosões de energias e ideias eficazes que surgem aparentemente do nada; na súbita certeza de que se está sendo chamada para algo que necessita do nosso amor, dos nossos pontos de vista ou dos nossos toques; na inesperada determinação de interferir , dar as costas ou caminhar naquela direção. Como a velha sábia que aparece de repente em contos, essa fonte que guarda o estopim dourado se manifesta mediante exortações interiores para que atuemos discretamente ou com exuberância; no impulso perspicaz de criar mais uma vez, valorizar mais fundo, consertar melhor, proclamar mais longe, proteger a vida nova. (2007:44)

Para Estés, os contos são, eles próprios, canalizações dessa sabedoria, podem representar essa voz:

Como os canais de iniciação matrilineares - os das mulheres mais velhas que ensinam às mais jovens certos fatos e procedimentos psíquicos do feminino selvagem - foram fragmentados e interrompidos para tantas mulheres e durante tantos anos, é uma bênção poder dispor da arqueologia dos contos de fadas para ter esse aprendizado. Podemos imaginar de novo tudo o que precisamos saber a partir desses modelos profundos, ou podemos comparar nossas próprias ideias a respeito dos processos psicológicos essenciais das mulheres com aquelas encontradas nas histórias. Nesse sentido, os contos de fadas e os mitos são os nossos iniciadores. Eles são os sábios que ensinam aos que vieram depois deles. (2014:302)

A literatura com alguma frequência sugere essa fusão entre história e personagem, ou entre leitor e obra, sincronias que se revelam também na palavra escrita. O realismo fantástico é um campo fértil para essa exploração. O romance "Cem Anos de Solidão" se encerra com a fusão do personagem e a leitura de sua vida revelada. Aureliano Babilônia descobre o seu fim junto com Macondo, território da saga, desvelando sua trajetória e as artimanhas da ordem histórica. E assim o tempo cíclico se revela nos repetidos padrões familiares ao longo dos cem anos.

Macondo já era um pavoroso rodamoinho de poeira e escombros centrifugado pela cólera do furacão bíblico, quando Aureliano pulou onze páginas para não perder tempo com fatos conhecidos demais e começou a decifrar o instante que estava vivendo, decifrando-o à medida que o vivia, profetizando-se a si mesmo no ato de decifrar a última página dos pergaminhos, como se estivesse vendo a si mesmo num espelho falado. (GARCIA MARQUEZ, 1970: 364)

Será que o narrador quando tem um encontro com uma história não tem um pouco dessa sensação de espelho revelada no romance? Nesse embalo da temporalidade mágica, cíclica de Kairós, a roda do tempo gira e a história que arrebata pode se revelar um oráculo, antevendo uma jornada, uma "volta para casa". Narrei a história de Urashima Taro, realizando uma livre adaptação. Expandi, fiz o cavalo olhar as minúcias da paisagem, no

momento em que a tartaruga faz o convite para adentrar nas profundezas do mar. Expressei o desejo do pescador conhecer o fundo do mar e aprofundei o dilema entre aceitar ou não a proposta. Revelo então aqui, um olhar pessoal, também presente na minha apreciação de histórias de seres do fundo do mar: sereias, mulheres selkies. Algo me atraía para essa profundeza. Um dia precisei mergulhar. Vivia nadando, cotejando nas bordas essa afinidade, mas quando cheguei ali no fundo do mar me senti em casa. Reencontrei um morada reconhecida do meu ser. Amei estar entre peixes coloridos, tartarugas, pedras, algas e sei que estar ali é me presentear com uma das peles de minha alma. Cito esse exemplo pessoal assinalando o que acredito ser a face oracular do encontro com as histórias, o seu potencial revelador, que chama para desbravar os recônditos da existência.

A palavra do narrador, ao evocar o instante da história, pode silenciar e desnudar o recorrente discurso do tempo que caminha veloz: "como passou rápido". É no instante que se mostra eterno que se abrem os portais para que o presente seja morada. Que as peculiaridades do aqui-agora sejam experienciadas. Não será o pacto com esse instante que funda a memória rapsódica? A presença de todos os sentidos abertos para absorver as experiências e permitir que símbolos e conexões sejam aflorados. Permitir-se o estranhamento, a perplexidade, o saltar das peculiaridades. Componentes que podem compor as tramas narrativas e cravar na memória os instantes relevantes para serem lembrados, instaurando um novo presente, acrescentando visões aos fatos, abrindo janela para outras perspectivas, deixando brotar novas rapsódias nas entrelinhas. As experiências verticalizadas não permitem as rasteiras de Chronos, abrem os sentidos para brotar O Sentido. Pacto silencioso, que questiona as facilidades tecnológicas, sem temer cicatrizes, sem chamá-las no entanto, mas ao vê-las surgir extrair sua potência criadora, acendendo possibilidades de mudar a chave da dor. Nesse sentido a palavra do narrador pode dar as mãos às da benzedeira. Reza, evocação e gesto que desvelam o curso das enfermidades, sopram a cura na direção farejada de sua necessidade. O sopro que aprende a tecer pode também aprender a desatar nós. Uma trama difícil de desvendar com objetividade, mas rapsodicamente, Benjamin se lança nesses entremeios:

A criança está doente. A mãe a leva para a cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias. Como se deve entender isto? Eu suspeitava da coisa até que N. me falou do poder de cura singular que deveria existir nas mãos de sua mulher. Porém, dessas mãos ele disse o sequinte: - Seus movimentos eram altamente expressivos. Contudo, não se poderia descrever sua expressão... Era como se contassem uma história. - A cura através da narrativa, já a conhecemos das fórmulas mágicas de Merseburg. Não é só que repitam a fórmula de Odin, mas também relatam o contexto no qual ele as utilizou pela primeira vez. Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não estariam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração. Se imaginamos que a dor de uma barragem que opõe à correnteza da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento. É o carinho que elimina um leito para essa corrente. (2011: 255)

O narrador pode se equilibrar na corda bamba, pode contribuir com a cura, pode seguir veredas de reconhecimento e transcendência. Seus heróis narrados escutam o chamado para as aventuras diversas sinalizando direções inesperadas de sopros com potência de chama. O narrador pode ser esse peregrino navegador de mitologias. Se o considerarmos esse curioso profissional concluiremos que suas fontes são inesgotáveis. Em qualquer esquina, em qualquer forma de conhecimento, de manifestação de palavra seja escrita ou falada, no silêncio que arrebata, no que faz meditar. Em tudo pode haver narrativa. O narrador há de desenvolver algum filtro pessoal que lhe traga o discernimento de onde se deter e se permitir a fusão. O caminho trilhado por aqui aponta para a intuição enquanto o filtro a ser desenvolvido. Hampâté Bâ já delineava o conhecimento generalista do contador na cultura tradicional:

um mestre contador de histórias africano não se limitava a narrá-las, mas poderia também ensinar sobre numerosos outros assuntos (....) Tais homens eram capazes de abordar quase todos os campos do conhecimento da época, porque um "conhecedor" nunca era um especialista no sentido moderno da palavra mas, mais precisamente, uma espécie de generalista. O conhecimento não era compartimentado(...) Era um conhecimento mais ou menos global segundo a competência de cada um, uma espécie de "ciência da vida"; vida, considerada aqui como uma unidade em que tudo é interligado, interdependente e interativo; em que o material e o espiritual nunca estão dissociados. (2008:174)

Regina Machado, importante referência para a arte de contar histórias, tanto como narradora como pesquisadora, trouxe em sua obra (2004), inspiração e fundamentos desde que me iniciei nessa arte. Pude também ter aulas com ela e então pude experimentar a potência do seu sopro. Ali, entre tantos procedimentos, propõe uma metodologia denominada o "esquema da torneira". Ela é apresentada a partir de uma narrativa em que um rapaz de uma aldeia muito seca se encanta com uma torneira, achando que ela (independente dos encanamentos) é capaz de produzir água. A partir dessa imagem, pensamos o que nas narrativas representam sua fonte, encanamento, torneira e água. Esse esquema nos traz uma ideia de fluxo e contribui para uma visão de encadeamento das narrativas, atribuindo também uma função as suas partes.

Retorno para obra escrita de Regina Machado. Ela adentra os portais espectrais das narrativas e sua escrita rapsódica é chama viva de convite para que os leitores adentrem também. Saltam sabores, odores, cantos, acalantos que nos embalam. Sua palavra aninha a arte de contar histórias. Na obra também está presente uma exposição de várias visões de diferentes autores lançadas para o universo das histórias. Linhagens etnográficas, psicológicas, psicanalíticas, estruturalistas, semânticas, semiológicas. Ela expõe o seu olhar afim de integrar essa constelação de referências: sua ligação com a aprendizagem humana, através de canais que dão asas ao encanto, ao assombro e dessa forma dialogam com o mistério.

A palavra mistério diz respeito a um tipo de experiência que a imaginação humana apenas vislumbra, mas que tem habitação segura num lugar certeiro dentro da gente (2004:178)

Assim, ressoa no seu trajeto a sugestão de um sopro, que mesmo abraçando o segredo, mantém um lugar seguro na imaginação. Como foi exposto, o contato com a intuição permeia toda a obra sobretudo no momento em que aborda o que denomina "recursos internos" dentro do exercício da arte de contar histórias.

O dom de contar histórias é, na verdade, um exercício constante, um aprimoramento contínuo de possibilidades internas de ver o mundo de outras formas (:73)

Para o foco que proponho nesse momento, miremos os "recursos externos", momento dedicado a um estudo e/ou criação da sequência da história, ao pensar na articulação entre as suas partes. Esse é o "Estudo Criador do Conto" em que usa a metáfora do trem e seus vagões para a sucessão de ações que dão seguimento ao conto. Como ao longo de toda a obra, é a partir de uma narrativa que esse estudo se apresenta. A divisão entre vagões é um "exercício de síntese e articulação", quase sempre em movimento sobre trilhos: "Ele pode escrevê-lo com frases e depois palavras, pode desenhar cada parte, pode encontrar uma imagem-síntese para cada uma delas ou objeto que as representem" (:53)

Com uma proposta sistemática, a metodologia está desenhada, mas como pano de fundo está o laboratório da imaginação, o encontro das metáforas pessoais que alimentam a história. É enunciado um convite para que se experimente os climas do conto:

O ritmo ou movimento da sequência narrativa é uma sucessão de diferentes climas, que caracterizam o modo como uma história respira. Viver uma história é respirar com ela. Dar vida a uma história é deixar-se conduzir pelas sucessivas mudanças em sua respiração. (:55)

Esse olhar posteriormente é dirigido às personagens da história. Suas palavras clamam o potencial "canto de sereia" contido nas narrativas para que nos entreguemos a ele, suas palavras são também esse canto. Um exercício de entrega, mas reafirmando:

também de treino de imaginação, de formação de um arcabouço de imagens que moldarão a trajetória da narrativa e do próprio narrador.

Nesse esteio de pensamento algumas abordagens se desenham e destaco a de Giuliano Tierno, que como Machado, também tem sua trajetória ligada à pesquisa da formação de narradores. Com uma imagem que vem ao encontro do caminho que desconfia de fórmulas prontas e se coloca em fusão com a história, Tierno nos deixa pegadas para arte de narrar. Confirma a necessidade do devaneio que abre caminhos para o que denomina a "solidariedade entre memória e imaginação" (2010: 17) e deixa rastros da sua experiência enquanto contador de histórias e formador:

Faço um exercício contínuo: deixo pegadas, bem marcadas — prestando muita atenção em cada elemento que constitui esse fenômeno — enquanto conto uma história. Ao refazer o caminho, vou seguindo as pegadas, olhando para o caminho para ver se encontro, também, as pegadas de outros contadores. Faço o esforço de registrá-las, com o intuito de tentar mapear o que está mais invisível nesta arte milenar e que compõe o que estou chamando de fundamentos. (2010: 16)

Colocando-se como um narrador aprendiz e pesquisador de tradição oral, Josias Padilha segue os rastros de grandes narradores e sugere um aprofundamento na relação com o conto que passa pela maturação com o tempo:

A única regra que pude estabelecer é a de não oferecer um conto ao público antes de frequentá-lo o suficiente para vivenciar e conseguir ver cada imagem ou acontecimento nele narrado. (2015:485)

Segundo ele, o desencanto do contexto urbano acentua essa necessidade, já que nos distancia de uma escuta mais apurada. Na sua formação toma esse ponto como um foco e nessa aliança traz um depoimento de uma referência nessa arte. Nessas palavras Chronos pode revelar sua face poética:

Catherine Zarcate, célebre contadora de histórias francesa, diz que leva o tempo de uma gestação sobre cada conto antes de oferecê-lo ao seu público: são nove meses de trabalho de escuta até descobrir o que cada história quer trazer por meio dos recursos que ela pode oferecer. (2015: 485)

De um modo semelhante, mas com uma perspectiva própria Júlia Grillo também sugere esse aprofundamento:

Quando escolho uma história de tradição oral para contar, preparome como quem faz um ritual de familiarização com cada aspecto da história e sua totalidade. Em meu processo, isso envolve sucessivas leituras e também o mergulho em minha experiência iluminada pela história. (2015: 487)

A partir da obra *A Palavra do Contador de Histórias,* Gislayne Avelar Matos desenvolve uma apurada investigação das diversas dimensões dessa palavra, passando pelos contadores tradicionais, pela natureza divina e o contexto da contemporaneidade. No momento em que chega à produção do texto do narrador, analisa o seu aspecto artesanal, e desvenda um caminho para chegar na sua voz:

O que se trama é uma multiplicidade de fios, não da mesma matéria nem da mesma cor, e isso cria uma polifonia.

No caso dos contos, a polifonia advém do processo da tecelagem que ajunta os símbolos, a história, as sonoridades, as implicações filosóficas, políticas ou sociais e os elementos subjetivos do contador que, como mestre da palavra, fabricará o texto dialogando com seus ouvintes.

Para conservar essa polifonia, o contador contemporâneo deverá recriar as histórias que conta. (2005: 18)

Daí já se percebe que ela vê o narrador como um co-autor das histórias. Sua obra também transita pelos paralelos entre o narrador tradicional e o contemporâneo. Analisa a

possibilidade, menos frequente na contemporaneidade de descobrir um *conto pelo ouvido* em contraponto a quase incontornável referência das fontes escritas, e nessa direção traz a imagem do tradutor:

Seu trabalho, que tornará o conto novamente "escutável", beira o do tradutor; para fazê-lo é necessário colocá-lo numa língua que conhece as leis da oralidade, que são diferentes das leis escritas. (Matos, 2005:118)

A tradução intersemiótica, tal como desenvolvida por Plaza (2003), alarga esse horizonte apontado por Matos. Apresenta chaves para compor o elo entre a fonte e o sopro. O narrador ao traduzir pode apontar a transcendência na história. Daí o termo usado por Haroldo de Campos para a tradução: "transcriação", que ressalta o trânsito na voz que narra, traduz, decanta, navega por diversas possibilidades e pesca relevâncias.

A tradução intersemiótica caminha na direção da semiótica de Peirce e ao longo da obra, Plaza dá os contornos da continuidade do signo, seu caráter móvel. É na especificidade do signo estético e na sua face intraduzível que habita o interesse de fazer a ponte dessa pesquisa com o ofício do narrador. É sustentando o paradoxo da busca de traduzir o intraduzível, que se tangencia o ícone, ou o que ele denomina como "língua pura".

A tradução modifica o original porque este também é produto de uma leitura e, ambos, original e tradução, estariam impossibilitados de chegarem a completar sua intenção que é precisamente a de atingir a "língua pura" (:32)

Daí que a relação íntima e oculta entre as línguas seja a de que elas apresentam parentescos e analogias naquilo que pretendem exprimir e que, para nós, não é outra coisa senão o ícone como medula da linguagem (:28)

Para se embrenhar nas veredas desse sopro tradutor há uma longa navegação a ser realizada pelo narrador e assim chamar quem escuta a história a intuir a iconicidade em algum lugar entre a medula e o ouvido. Como na mobilidade do signo, esses elos de leitura, tradução e escuta se interpõem e compõem uma teia que capturam e deixam escapar o

ícone: "No caso da função poética, contudo, um signo traduz o outro não para completa-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância" (:27).

No esteio de Matos que fala das "leis da oralidade" como uma língua própria salta a questão: não seria a voz do narrador um espaço privilegiado para a ressonância que captura os sentidos que no texto almejam a fisicalidade? Se a resposta for afirmativa ao mesmo tempo que se abre um campo de criação próprio para o narrador, cresce a responsabilidade de se aliar ao ícone e transcriar.

Em quase todas as referências pesquisadas se evidencia o encontro com o sagrado. Eu bebi e bebo avidamente dessa fonte. Presentifico essa chama na minha jornada e a honro. Ela circunda toda a aliança com a Palavra Viva, também enfaticamente presente aqui. Mas ao salientar o despreparo, a destruição chamo novamente o narrador-equilibrista e clamo para que o sagrado dance com o profano. Que nessa dança possa haver transcendência, mas também alguma desconfiança ou irreverência, para ressignificar, transmutar o sagrado e experimentar seu sabor mutante sem dogmatismos. Algo que desmascare a austeridade como face única de reverência à ancestralidade. Porque o sagrado que reverencio tem a face politeísta das mitologias grega, africana e hindu (e tantas outras a desvendar). Tem um tempero dionisíaco, tem a licença do falo de Exu e a língua saltada pra fora de Kali depois de decepar uma cabeça. Nessa profanação elogiada por Agamben (2010) e que é vereda pedagógica para Larrosa (2015), tenho junto a Velha, a Palhaça para narrar. Mais potente ainda quando a Velha é a Palhaça e depois de honrar toda a sua sabedoria, sabe também rir dela, dos tropeços, dos engasgos, dos fracassos.

Vou falar desse riso que está no meio do sério, que ocupa o sério (...) que o tira de seus esconderijos, que o rompe, que o dissolve, que o coloca em movimento, que o faz dançar. (LARROSA, 2015:169)

Entre algumas tribos nativas americanas, sobretudo da chamada tradição vermelha, a figura do palhaço Sagrado, Heyokah é bastante evidenciado e pode caminhar abraçada à arte de narrar. Ele faz tudo ao contrário, é o oposto, o avesso. É homem e mulher ao mesmo tempo. E nesse choque com a realidade acaba por espelhar as dúvidas encobertas pelo véu

do provável, da normatividade, do esperado. Revela a face absurda do comportamento humano e faz saltar a perplexidade. Larrosa abraçou o riso em uma das trilhas da pedagogia profana e é essa a associação mais frequente com a figura do palhaço. O que me interessou do Heyokah no entanto foi a sua possibilidade de despertar o estranhamento e nesse caso não necessariamente através do riso, mas de um deslocamento de consciência, do que salta dos padrões, das expectativas e faz avistar possibilidade inesperadas.

Atithé ressoa esse pensamento além de trazer imagens interessantes que alimentam o narrador-equilibrista:

E, se acaso a percepção da importância de sua tarefa levar o contador de histórias à tentação de agir com arrogância ou prepotência, sempre se pode invocar sua natureza de trickster, de malandro e saltimbanco que desafia e provoca os modelos vigentes de poder e saber, por meio da fabulação e dos expedientes simbólicos, sem confrontar literal e diretamente o status quo. O contador de histórias é, em última instância, um "sabotador simbólico", infiltrado na cultura para revigorá-la, não para destruí-la (2012:22)

SOPRO IX - ALTERIDADE PLENA



desenho de Marcelo Salum

Os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo ultrapassá-la (VIVEIROS DE CASTRO, 2013: 206)

Para Viveiros de Castro, o conceito de "alteridade plena" está dentro do contexto do canibalismo na obra *A Inconstância da Alma Selvagem*, mais particularmente no ensaio "O Mármore e a Murta". Ali, ele faz uma ampla análise dessa prática no mundo ameríndio, explorando diversos aspectos do pensamento que vê o ato de comer o inimigo como um meio de absorver sua força e conhecimento. Ao radicalizar essa perspectiva, comê-lo é ser como ele. É portanto assim que, em termos gerais, configura-se a alteridade plena, em um movimento de vulnerabilidade, que molda a tal "inconstância da alma selvagem".

Proponho, uma leitura da alma selvagem como alimento para o narrador, alargando essa imagem da alteridade plena, do desejar ser como O Outro. Para O Narrador, O Outro pode ser a própria narrativa, seus personagens, jornadas, paisagens, seu fluxo, sua voz. Além da influência selvagem, que tem cercado a relação com a Palavra Viva abordada aqui, tomo essa referência para propor uma aproximação com o que denominei anteriormente como a "chama das histórias", as possíveis sincronias do momento em que Narrador e Narrativa se aproximam. Como ele é atravessado por elas e como isso influencia no seu modo de narrar?

Sugiro a possibilidade de dar voz a tantos ritos de passagem e de alguma forma ser atravessado ou fisgado por eles. Alimento constante do cais que dá sentido ao devir narrativo. Se a palavra é mágica, o limite entre a ficção e a vida pode se estreitar. Viveiros de Castro faz uma análise profunda da alteridade entre os Tupinambás em um contexto de guerra mortal aos inimigos e vingança canibal. Metaforicamente concedo esse paralelo à voracidade narrativa, à fome de mitologia que pode circundar o narrador. O antropólogo descreve aos nossos olhos ocidentais os termos da alteridade, convidando-nos assim a também nos alimentarmos dela, a partir da cosmologia Tupinambá:

Deuses, inimigos, europeus eram figuras da afinidade potencial, modalizações de uma alteridade que atraía e devia ser atraída; uma alteridade sem a qual o mundo soçobraria na indiferença e na paralisia (2013:207)

Entre os narradores, o canibalismo é obviamente simbólico, mas pode deixar marcas profundas na existência que não se conforma com as dinâmicas do cotidiano que promovem uma paralisia no campo da transcendência. Nessa perspectiva da narrativa como O Outro do narrador, prossigo nesse paralelo com a alma selvagem dos Tupinambá:

A religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro, projetava uma forma onde o socius constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro dependia de um sair de si — o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais que movimento para fora......

O outro não era um espelho, mas um destino (: 220)

Também de Estés vem essa fusão da história com quem a escuta, a sua possibilidade de alguimia:

Se uma história é uma semente, então nós somos seu solo. O ato de ouvir uma história nos permite vivenciá-la como se nós mesmas fôssemos a heroína que cede diante das dificuldades ou que as supera no final. Se ouvimos uma história de um lobo, depois disso saímos a perambular e a ter o conhecimento de um lobo por algum tempo. Se ouvimos uma história de uma pomba que afinal encontra seus filhotes, então, por algum tempo depois, algo fica se movendo por baixo do nosso próprio peito emplumado. Se se trata de uma história de resgate da pérola sagrada das garras do vigésimo dragão, sentimo-nos depois exaustas e satisfeitas. Num sentido muito real, ficamos impregnadas de conhecimento só por temos dado ouvidos ao conto. (2014: 434)

E ao seguir os traços desse selvagem da alteridade plena investigado por Viveiros de Castro, avistando sua vulnerabilidade, muitos elos podem ser avistados. Essa perspectiva tem sido base para várias análises em diversos campos do conhecimento e do fazer artístico.

É possível seguir os rastros dessa relevância e buscar o que esse olhar comunica ou revela à contemporaneidade⁴.

Para um diálogo para além de qualquer tempo e espaço trago a teoria do "monomito" de Campbell (2007), que em uma análise da configuração simbólica revela correspondências entre as mais diversas mitologias. Evidencia assim uma causa em favor da unificação, tanto entre os seres humanos como de forças e mundos opostos. Nessa direção a alteridade plena apontada por Viveiros de Castro entre os ameríndios no rito canibal encontra paralelos com a jornada do herói. Esse pensamento vem à tona em um momento em que Campbell analisa a distinção entre o mundo divino e humano, ou luz e trevas, e aponta uma unidade nessa divisão.

Os valores e distinções que parecem importantes na vida normal desaparecem com a terrificante assimilação do eu naquilo que antes não passava de alteridade. (:213)

Essa assimilação pode se assemelhar à canibalização, e o que Campbell revela é uma aproximação do símbolo com a realidade. Viveiros de Castro também desvenda um teor simbólico ao verificar o modo como o inimigo era ingerido em um ritual que poderia se mostrar mais importante do que a ingestão em si.

O narrador se alimenta das histórias, e se torna história-alimento. Os tupinambás consideravam uma grande honra ceder sua carne para o ritual, serem canibalizados. O narrador pode ser devorado pela experiência. Assim, segue decifrando enigmas de esfinges espalhadas pela trajetória, ganha um bocado ele mesmo dessa face-esfinge esvaindo pistas, mas deixando teso o desafio da decifração. Resiste às recomendações generalizadas, escapa

⁴ Outro paralelo possível poderia ser avistado entre o sujeito da experiência de Larrosa e a alteridade plena. Há na alteridade plena uma pré-disposição para a escuta, a receptividade? A abertura para a experiência pode promover essas transformações que passam inclusive pelo plano das crenças? Estariam os Tupinambás (nesse aspecto descrito ao menos) próximos a proposta de Larrosa?

das padronizações, escuta o canto da sereia. Morre e renasce algumas vezes sem precisar esconder cicatrizes. Segue trilhando, retorna para narrar.

A liberdade de ir e vir pela linha que divide os mundos de passar da perspectiva da aparição no tempo para a perspectiva do profundo causal e vice-versa — que não contamina os princípios de uma com os da outra e, no entanto, permite à mente o conhecimento de uma delas em virtude do conhecimento da outra — é o talento do mestre. (CAMPBELL, 2007: 225)

SOPRO X - MÁQUINAS DE VIAJAR NO TEMPO



Desenho de Marcelo Salum NOSSA SENHORA DO BOM PARTO

Em algumas comunidades a imagem da Nossa Senhora do Bom Parto circula por entre as mulheres grávidas, permanecendo em seus lares quando a idade gestacional indica aproximação do parto.

Trechos da oração para Nossa Senhora do Bom Parto:

Compreendeis perfeitamente as angústias e aflições das pobres mães que esperam um filho, especialmente nas incertezas do sucesso ou insucesso do parto.

Dai-me a graça de ter um parto feliz.

Fazei que meu bebê nasça com saúde, forte e perfeito. Nossa Senhora do Bom Parto, rogai por mim!

Curioso perceber como se dá o que se convenciona chamar por contação de histórias na contemporaneidade. As narrativas perpassam as diversas dimensões da vida cotidiana, mas o ofício do narrador, ou contador de histórias se acomoda como um evento, com hora e local demarcados. É proposto como que um parênteses da vida cotidiana, podendo assim crescer em paralelos com a caixa preta do teatro. Em tempos imemoriais, onde remonta a já afamada "tradição", a vida não parava para a história acontecer. As pessoas seguiam seus ofícios (sobretudo os artesanais) enquanto a narrativa era soprada. Quem tem a oportunidade de ter aulas com Regina Machado é presenteado com seus contos que dão sentido aos temas abordados, que eternizam o instante e assim, revelam a possível transcendência do aprendizado com as narrativas da tradição oral. Deixam brechas para as perguntas: Será possível deixar as narrativas habitarem o cotidiano? É esse um melhor lugar para elas? A institucionalização da contação de histórias como um evento retira parte da sua potência?

Talvez a radicalização dessas perguntas seja encontrar fatos, experiências que revelem essa potência, produzindo histórias mobilizadoras que também abrem uma brecha no tempo-espaço para dialogar com a eternidade.

Os exemplos que cito aqui remetem de alguma forma ao passado, mas habitam esse instante e assim acabam por revelar que essas experiências mobilizadoras podem ser o que Viveiros de Castro chamou de "máquinas de viajar no tempo". Tema recorrente na "Sessão da Tarde" em geral mostra uma parafernália tecnológica que poderia levar ao passado ou ao futuro. O que a experiência mostra no entanto, é que sua vivência pode habitar nos caminhos que questionam as facilidades tecnológicas, advindas muitas vezes por questões mercadológicas que encaram o sujeito como consumidor. Venho então novamente buscar referência nos Tupinambás, agora abordando o seu dinamismo das vinganças, para possibilitar essa metáfora:

A dupla interminabilidade da vingança – processo sem termo e relação que não se deixava apreender por seus termos – sugere que ela não era uma daquelas tantas máquinas de abolir o tempo, mas uma máquina de produzi-

lo, e de viajar nele (o que talvez seja o único modo de realmente aboli-lo). Ligação com o passado, sem dúvida; mas gestação do futuro igualmente, por meio do grande presente do duelo cerimonial. (VIVEIROS DE CASTRO, 2013:238)

A nossa existência é povoada de narrativas. Detenho-me posteriormente em alguns exemplos que abarcam uma intensidade e podem ter uma carga grandiloquente. Mas a possibilidade de se viver uma experiência mobilizadora se dá a quem se propõe a essa abertura dos sentidos. Pode ser na solidão, em uma troca de olhares, na audição de uma música. No encontro com uma barata no mergulho de se desvendar de Clarice Lispector. Em todo canto pode estar essa máquina de viajar no tempo. Mas coexistem em paralelo mecanismos que fisgam nossa atenção para a banalização dessas narrativas. A partir da popularização da imprensa, o canal majoritariamente eleito para vivenciá-las tem sido o jornalismo. Benjamin analisou as consequências desse paradigma, o modo como as pessoas vivenciam essa identificação:

O saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos (...). Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (1992: 202)

Nos anos 30, Benjamin assinalou essa devastação da notícia do cotidiano colonizando imaginários e tomando para si a função do mito. Com o fenômeno das redes sociais esse cotidiano se potencializou e todos se tornam jornalistas, editores, comentaristas de si mesmos. Mas insisto nas brechas, busco deixar-me caçar pelas transcendências. Pergunto-me acerca das possibilidades (raras, creio), de mesmo ali no mercado das notícias haver algum rastro desses dispositivos.

Certa vez, caiu como um presente nas minhas mãos uma revista de surf com uma reportagem que deixa transparecer o envolvimento do jornalista com o relato. Não sou leitora assídua desse tipo de publicação, mas permito-me surfar nas palavras relatadas ali, já que aquilo que me interessa aqui se liga potencial mobilizador das narrativas. Com o título

"Tornando-se Westerly", relata o processo de transformação de um grande surfista de seu tempo, Peter Drouyn, agora Westerly Windina. Ou seja, Peter se encontrou ou se tornou mulher, fazendo da matéria uma saga sobre a transexualidade.

O autor da reportagem é o escritor californiano Jamie Brisick, revelando inicialmente o lado monótono do jornalismo, e do próprio surf e dando voz a sua trajetória.

Quanto mais eu documentava a cultura do surf, mais monocromática ela se tornava. Quando Westerly apareceu, pulei de animação. (...) A parte de surf eu sabia. A parte da mudança de sexo seria um ótimo aprendizado.

Brisick então dá os contornos do modo como conheceu a personagem (real) da sua história e do modo como foi definitivamente atingido por ela já na primeira entrevista em um restaurante:

Ela não perdeu tempo constatando os fatos. "Esse é o desdobramento de alguém descobrindo uma nova existência", disse, antes mesmo de o garçom trazernos copos d'água. "Fui arrancado e colocado em uma nova dimensão. É algo que veio, me atingiu e disse: 'Você está pronto. Está pronto para entrar nesse novo espaço e tempo e há uma missão para você em tudo isso'." (...) . Ela falava de Peter na terceira pessoa, de maneira adorável, como se fosse seu filho que sofrera uma morte trágica.

O autor e a personagem prosseguem nos relatos épicos de um desabrochar. De alguma forma eles se fundem nesse processo de se lançar ao desconhecido em uma busca de significados com sede de revelação.

Westerly contou-me que carrega o espírito de Marilyn Monroe com ela, que está em um tipo de missão. "Quero trazer de volta o poder da feminilidade", disse. "Tudo que faço — minha fala, comunicação, minhas roupas — vem do ponto de vista da feminilidade pura e do poder daquela primavera interna; daquele carinho, da simpatia, da sensibilidade. O toque de uma mulher é mais belo do que 16 mil tapetes mágicos da lâmpada de Aladim! Pode mudar o mundo." (...) Foi o artigo mais

comentado que já escrevi. Aprendi algo que provavelmente deveria ter feito muito mais cedo: um jornalista só é tão bom quanto sua matéria. Também aprendi que boas histórias praticamente se contam sozinhas, o que serve para dizer que me senti menos como um mestre da prosa/estrutura e mais como uma parteira. Minha amizade com Westerly continuou.

Se considerarmos realmente que essa notícia comporta uma história mobilizadora, esse seria um contra-exemplo para o caso do dilema proposto por Benjamin entre narrativa X jornalismo. Ou somente a exceção que confirma a regra. Tanto que Brisick lançou um livro com a história e está prestes a lançar um documentário. A reportagem de revista não comportou toda a carga que a história afetou o jornalista.

O rastro do afeto sinaliza uma trilha fértil para o que pode se mostrar relevante, enquanto uma experiência mobilizadora. Assim permanecem as culturas tradicionais, sobrevivendo, quase como em uma ingênua batalha nos subterrâneos. Assim a arte de contar histórias sobrevive, como as manifestações culturais populares, como o candomblé. Subterrâneo que contraditoriamente dialoga com o capitalismo e ainda assim nos oferece pistas para o que nos interessa aqui: a possível sobrevivência da Palavra Viva, mágica, oral. No geral o segredo (de novo ele) povoa essas tradições, magia do que é protegido e não pode ser revelado.

Um desses grupos, comunidades que adentra com profundidade na magia da oralidade, qualifica a si mesmo como *Nágô* (a etnologia moderna denomina *Yorúbá*), descendentes de populações da África Ocidental no Brasil, sobretudo na Bahia. Nos terreiros tradicionais, onde se desenvolvem os seus rituais, a magia da oralidade resiste em um elaborado sistema religioso. Em um estudo apurado dessa tradição a pesquisadora Juana Elbein dos Santos (2002) se aprofundou no significado simbólico dos rituais e da concepção de morte nessas comunidades. Ali, ela nos deixa pistas para adentrar no campo das palavras pronunciadas, evocadas, seu poder transformador e oracular. Caminhos que valorizam a presença física das pessoas e dos elementos:

A transmissão efetua-se através de gestos, palavras proferidas acompanhadas de movimento corporal, com a respiração e o hálito que dão vida à matéria inerte e atingem os planos mais profundos da personalidade. Num contexto, a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor de asè, isto é, um elemento condutor de poder de realização. (...)

é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere(:46).(...)

Cada palavra proferida é única. Nasce, preenche sua função e desaparece. O símbolo semântico se renova, cada repetição constitui uma resultante única" (:47).

Nesse caminho se desenha outra relação com a palavra, sobretudo na sua vocalidade, estrada onde toma grande relevância a evocação da língua original como nessa tradição *Nágô*. Assim poderíamos citar outras tantas. E penso aqui em línguas que não necessariamente tentamos aprender, mas da quase relevância do seu não conhecimento. Do dançar das palavras quando não se conhece o seu significado. Na yoga, por exemplo, o sânscrito, sua língua original é bastante utilizado, quase como evocando estados, posturas, respirações.

Outro ritual entremeado pela vocalidade é a capoeira angola, com movimento e som cadenciado, gingado sobretudo no plano baixo, quase rastejado, serpenteado. Atualmente muito se pode ler sobre essa tradição, é um aprendizado. Mas nada substitui a vivência, o corpo entregue para redescobrir o movimento mais básico e a possibilidade do seu redesenho. A voz do mestre nas histórias no geral, errantes. A voz anasalada nas cantigas onde se apresentam mandingas de sentido misterioso, cheio de seres e imagens: besouros, manteiga, licuri, sereias. Nas rodas é hábito defumar a casa onde o jogo ritualizado acontecerá. A erva arde, transmuta e o corpo se prepara para o que um dia Mestre Plínio

chamou de "a dança do lutador". O entendimento é desequilibrado como a ginga, ou seria o desentendimento equilibrado como a ginga?

Talvez cada um desses campos tradicionais permitisse um aprofundado estudo sobre a relação com a vocalidade, abrindo caminhos para legitimar a trilha da Palavra Viva. Sigo seus rastros sem me aprofundar e lanço um olhar para as possibilidades de ruptura de um ciclo desolador, nem que representem instantes de emancipação pessoal, mas na perspectiva fenomenológica como o instante se configura nos contos tradicionais, flertando com o eterno. Dentre os exemplos que me dedicarei está o parto, a vida. Mas também a morte poderia ser abordada, ela tem o seu impacto e Benjamin analisa como a nossa cultura vem anestesiando os seus efeitos:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar (1992: 207).

Nessa passagem Benjamin deixa uma pista para a busca de experiências mobilizadoras: *força da evocação*. Aí se revela uma chave capaz de romper a lógica cronológica cotidiana e marcar o tempo.

Creio que os campos podem ser vários, mas cito aqui dois exemplos de experiências que atravessei (ou terei sido atravessada por elas?) e espero assim deixar soprar a voz experienciada, transpassada, cotejando assim a experiência de Larrosa e afirmando o valor da vivência também distinto pelos Tupinambás:

A língua tupinambá, como é comum nas culturas ameríndias distinguia entre a narração de eventos pessoalmente experimentados pelo locutor e aqueles ouvidos de terceiros (VIVEIROS DE CASTRO, 2012: 215)

PARTO DOMICILIAR

O nascimento de uma criança tem uma evidente potência rapsódica. A vida explodindo depois de meses de gestação e a perspectiva de mudanças radicais. Não cabe aqui discorrer genericamente sobre o parto, independentemente do modo como acontece, mas pensar no caminho como tantas mulheres na contemporaneidade buscam um encontro com a ritualização desse evento. Para tanto, rompem com um padrão ditado pelo paradigma (também mercadológico) da saúde no parto hospitalar. Muitas vezes sentem-se vestidas com o manto da ancestralidade e ativam essa herança de tempos imemoriais quando os partos se davam sem nenhuma intervenção e assim a humanidade se formou. Mas seria ingênuo se esse sentimento não estivesse amparado e abraçado com pesquisas médicas, que afirmam que o mínimo de intervenções contribui para o trabalho de parto e representa o caminho mais saudável para mãe e o bebê. Dificilmente uma mulher no auge da sua vulnerabilidade gestacional desprezaria esse viés. Muitas escutam o chamado para (re)encontrarem a mulher selvagem, para dialogarem com a dor e assim protagonizar o evento (no paradigma hospitalar, o médico é o protagonista e mulher se sujeita a seus protocolos).

E assim, multiplicam-se narrativas de parto domiciliar. Cada mulher-mãe-narradora escolhe sua abordagem que pode se iniciar desde a relação com a ideia da maternidade, concepção, gestação e opção pelo tipo de parto, o que tende a incluir diversos dilemas, quando os caminhos possíveis parecem travar uma luta. Para o que nos interessa aqui é relevante quando salta essa opção de driblar o padrão eleito pela medicina tradicional, que em geral condena o parto domiciliar. Tem então início um processo de escuta do corpo, já que ele dirá quando se dará o nascimento, muitas vezes surpreendendo as expectativas cronológicas num raio largo para além de um mês. Acontece: o início do trabalho de parto com as primeiras contrações. Segue a possível dor e os caminhos para se lidar com ela, parte essa que tende a receber especial atenção. As encruzilhadas, dificuldades. O parto em si é quase sempre o clímax. Normalmente ainda se narra o parto da placenta e em alguns casos

a sua ingestão. Pensando nesses diversos momentos que compõem o parto podemos pensar nos paralelos possíveis com as narrativas. Representa um dos ritos de passagem mais radicais que uma mulher pode atravessar: tornar-se mãe, ser responsável por um ser frágil intermitentemente, sentir no corpo, na alma todas as danças hormonais. As contrações são quase sempre dolorosas. Muito dolorosas. Uma raridade ouvir um relato de que não tenha sido assim (no protocolo sem anestesia do parto domiciliar). Chega àquele lugar da dor totalmente desmesurada, que a lembrança mal pode comportar. Isso em uma cultura voltada para a ausência de dor, onde proliferam analgésicos de todo tipo. Fazer essa opção pode ser visto como uma insanidade. Encarar deliberadamente a dor no entanto, propõe um outro ponto-de-vista sobre ela. Sugere um desvelamento no modo como lidamos com ela, sem ouvir suas mensagens. O nascimento como clímax da rapsódia propõe as relações mais diversas: emoção, alegria incomensurável, descrédito, medo, vertigem.

Há de se zelar pelas contrações, pois ainda resta o parto da placenta: o órgãoorganismo que nutriu o feto durante toda a gestação. No protocolo hospitalar, ela é quase
sempre descartada, por razões "sanitárias". As mulheres selvagens vão pesquisar sua
fisiologia, e se fundem com sua essência mamífera. Quase todos os mamíferos ingerem a
placenta, como uma proteção à cria, já que órgão-organismo tão completo e com nutrientes
tão poderosos é um pólo de atração para diversos predadores. A parteria tradicional,
verificou no entanto as propriedades de ingestão da placenta também para os humanos
(em quantidades mínimas, como grãos de arroz) que promove uma nutrição regeneradora
para quem atravessou o trabalho de parto e pode inclusive estancar uma esperada
hemorragia. Resvala assim sem intencionalidade alguma relação com a canibalização
Tupinambá e a incontornável aliança com a alma selvagem.

Os relatos se multiplicam e o mergulho nesse universo pode ter seus ciclos de encontro, reconhecimento, transformação, emoção e devoção. Mas se eu der voz à profanação da Vó-Palhaça que me acompanha direi que há também uma repetição, ainda que com um tom evidentemente louvável da busca de emancipação. Para a trilha rapsódica que é o foco aqui, pode vir à tona os ares da tradição da ruptura, quando ela se institucionaliza, vira um nicho de mercado, e o seu sopro se mecaniza. O que interessa

92

aqui: quando salta a palavra genuína, também ela recém nascida e não inscrita na prateleira, mesmo quando representante de um movimento que pretende romper com a prateleira mais hegemônica, padronizada, higiênica e letal para a experiência.

Transcrevo aqui então, parte de um relato de parto domiciliar de Corina, filha de Anna Galafrio. Ela já tinha outro filho, que também nasceu em casa. Hoje, Anna trabalha como doula (assistente de parto). Anna e tantas outras mulheres mudaram o rumo profissional de suas vidas depois de serem atravessadas pelo parto domiciliar. Com muita frequência isso acontece: muitas mulheres que hoje trabalham com o parto domiciliar o fazem depois de terem sido devastadas por essa experiência e trilham sua bem-aventurança ao estarem presentes em outro parto ritualizado como que revivendo a própria travessia de dar à luz. Hoje protagonizam um movimento de trazer à tona questões ligadas ao parto no Brasil. Podem ser consideradas guardiãs da ocitocina, também chamada de hormônio do amor e do prazer, ativado naturalmente durante o trabalho de parto. No hospital é considerado um procedimento padrão injetar a ocitocina artificial na veia da parturiã, fato que acelera o processo do parto e inibe a produção natural do hormônio.

Entrego então as palavras íntimas (autorizadas) de Anna:

Eu era força. Eu era a minha dor. Dois pés da barriga.

Vou morrer, eu vou!

Vou...

Eu vou nascer.

Vou nascer,

Vou renascer.

Sinto de repente tudo se abrir, ossos, músculos.

Avassalador, violento, eu sou um pedaço de carne.

Arregalo os olhos.

Adrenalina. Inconfundível:

Luta, fuga e expulsivo.

Saída que é entrada. Finda em mim. Começa em ti. "Gente ela está aqui!!!" Então eu grito: Espera filha, espera um pouco! Eu respiro, retomo fôlego. Entro em mim. Sinto a bolinha descer mais devagar...que menina doce. E de repente VEM, VEM, VEM até o limite. Eu sopro. "Ela está coroando!" "Olha, gente, está no períneo!" Eu narrava e todas apenas olhavam. Ninguém falou nada, ninguém interferiu no nosso momento. Havia no quarto duas enfermeiras obstetras, uma fotógrafa, meu marido e muitos anjos. Eu sopro. Êxtase. Poxa vida, tá acabando. É isso. Tá começando! O círculo de fogo de distenção (sic) perineal não causou dor alguma. Não forço, sopro. Eu sou toda emoção. "Sinto as orelhinhas!" Sinto a bolsa se romper.

"Um braço."

Eu sorrio e já abraço.

Sou inteira um sorriso.

"Agora ela vem toda, ela vem toda, ela vem toda!"

E ela toda veio.

Pro meu peito.

Pro meu mundo.

22:58 e já não existe vida sem ti.

E de fato como haveria de haver vida sem a Corinna?

Do meu colo não saiu.

Meu coração já dilatou, imenso.

Nasceu bem, que tenha longa vida!

Ah, Corinna...

Você é linda,

Seja bem vinda nossa menina!

Eu agradeço.

(texto on-line)

PEREGRINAÇÃO

Toda viagem pode ser uma entrada no jogo do tempo, a forjar narrativas emblemáticas na jornada quem as realiza. O que costuma se denominar turismo no entanto, tende a institucionalizar e assim roubar parte da potência rapsódica das viagens. É muito comum virar como uma gincana de marcar pontos ao tirar fotos, de preferência "selfies" dos locais visitados e publicar nas redes sociais, ligando a ação ao universo das

aparências. Os roteiros são pré-agendados cronologicamente deixando pouco tempo para a errância.

Os turistas celebram, sobre a sua própria pessoa, um ato sacrificial que consiste na angustiante experiência da destruição de todo possível uso. (AGAMBEN, 2007: 73)

Mas há como se viajar, errar, deixar-se tocar por uma experiência mobilizadora e assim ligar a máquina de viajar no tempo. Percebo essa potência quando peregrino. Retorno para um relato pessoal que comecei a desenvolver na "Apresentação" da dissertação. Ali assinalei os contornos de uma viagem que realizei buscando me despreparar para a vida depois da graduação. Foi quase um ano ciganeando, sem muitos planejamentos e a última cidade que conheci nessa jornada foi Santiago de Compostela. A cidade é lembrada por ser o ponto final da trilha de peregrinação e que dá nome ao caminho. Ali, chorava a cada peregrino que avistava. A cidade quase sempre chorava junto, com sua chuva quase constante. Não, eu não fiz o caminho, mas meus pés estavam calejados de tanto caminhar, também levava a minha mochila e também atravessei tantas cidades. Nesse então, pude somente sentir a sincronia peregrina, mas um dia precisei descobrir os mistérios de estar nessa trilha (não necessariamente ali em Santiago): levar a mochila contendo tudo o que é necessário e seguir. Não voltar. Ir além das pílulas de turismo oficiais. Descobri que os meus pés pedem esse desbravar de caminhos e hoje meus pés, de preferência nus no caminho me definem mais do que meus pés no palco.

Nessa trilha me encontro, mergulho e avisto um portal de possibilidades. Penso nesse ser desbravador, buscador, deixando suas pegadas na areia. No céu da contemporaneidade aviões riscam o céu em altas velocidades e ele caminha na velocidade possível do seu sopro, da vontade de absorver a paisagem, de traduzir essas pegadashieróglifos deixadas por seus ancestrais, nessa ânsia de atravessar. Repete a aventura oras transbordando sentido, transcendendo com descobertas. Oras lamentando as bolhas nos pés, com fome, buscando sentido. Se avista terra receptiva pode retirar suas botas e experimentar o gosto caboclo dos pés descalços no chão e quem sabe assim deixar mais

pistas para a tradução das pegadas na iminência de uma digital. As bolhas nos pés também narram. Pés e pegadas: como o gravurista que escava a madeira para encontrar formas, essa trilha ancestral - que pode contar com o cajado-terceiro-pé - vai buscando suas formas, nessa conjunção caminho-madeira.

Acrescento a referência do escritor, poeta e peregrino Hakim Bay. Nos seus escritos ele vagueia sobre temas diversos, permitindo-se peregrinar pelo mergulho nas experiências. Essas que cito se encontram no texto (online) "Superando o Turismo".

O peregrino passa por uma mudança na consciência, e para o peregrino essa mudança é real. Peregrinação é uma forma de iniciação e iniciação é uma abertura para outras formas de cognição.

A imagem tão recorrente em histórias do personagem (herói, protagonista) que deixa a casa dos pais em uma busca, com uma pergunta e no caminho encontra desafios, seres, aliados, guardiões, sábios, ganha nessas palavras uma tradução. Como ir a um país de uma língua não compreendida e ser obrigado a alargar os campos da percepção para sobreviver, dialogar. Uma ação emblemática para abandonar a "zona de conforto" e ser confrontado com outras formas de existir que em algum sentido podem colocar em cheque as eleitas até então.

Bay dialoga com as nossas resistências de adentrar o desconhecido, de mergulhar no campo com a disposição para os imprevistos, propondo uma cartografia inesperada:

Eu penso na viagem como fractal em sua natureza. Ela tem lugar fora do mapa-como-texto, fora do consenso oficial, como aqueles padrões escondidos e encravados que se aninham dentro das infinitas bifurcações das equações não-lineares, no estranho mundo da matemática do caos. Em verdade o mundo não foi completamente mapeado, porque as pessoas e suas vidas cotidianas foram excluídas do mapa, ou tratadas como "estatísticas sem rosto", ou esquecidas. Nas dimensões fractais da realidade não-oficial todos os seres humanos — e até vários grandes lugares — continuam únicos e diferentes.

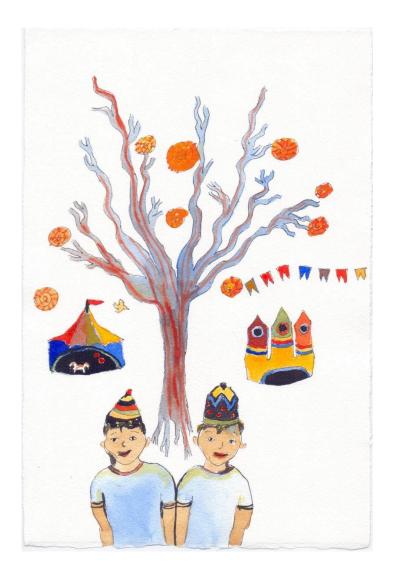
Em vários escritos, Bay aborda o nomadismo enquanto um modo de vida de resistência à normatização do cotidiano. Ao longo desse texto, traz algumas referências que dialogam diretamente com a peregrinação. O dervixe como um buscador de tempos imemoriais e o "flaneur", que carrega esse olhar desvelador no contexto urbano.

Na década de 50 do século XX os situacionistas franceses desenvolveram uma técnica de viagem que chamam de derive, a "errância". Eles estavam enojados consigo mesmos por nunca deixarem a rotina usual e os caminhos de suas vidas dirigidas pelos hábitos; eles perceberam que nunca haviam visto Paris. Começaram a desenvolver expedições aleatórias e sem estrutura pela cidade, caminhando durante o dia, bebendo à noite, abrindo seus próprios mundinhos rígidos para uma terra incógnita de favelas, subúrbios, jardins e aventuras. Eles se transformaram em versões revolucionárias do famoso flaneur de Baudelaire, o caminhante ocioso, sujeito desterrado do capitalismo urbano. A perambulação sem rumo deles virou uma prática de insurreição.

E agora, alguma coisa permanece possível — perambulação sem rumo, a errância sagrada. A viagem não pode ser confinada ao permissível (e agonizante) olhar do turista, para quem o mundo inteiro é inerte, um caroço de pitoresquidade, esperando para ser consumido — porque toda a questão da permissão é uma ilusão. Nós podemos emitir nossos próprios vistos de viagem. Nós podemos nos permitir participar, experimentar o mundo como uma relação viva e não como um parque temático. Nós carregamos dentro de nós mesmos os corações de viajantes, e não precisamos de experts para definir nossas complexidades mais que fractais, para "interpretar" por nós, para mediar nossas experiências por nós, para nos vender de volta as imagens de nossos desejos.

Bay dá vazão à sua dimensão insurrecional e que também poderia simbolizar uma batalha contra Chronos. Conclama a viver as rapsódias no instante próprio do desabrochar da consciência das amarras que impedem essa entrega. Convite ao instante da inspiração peregrina. Afinal, os peregrinos trocam impressões pelo caminho, aprendem a levar somente o necessário, a dar valor a cada peso carregado, a cada sabor do caminho, comem o caroço da maçã e assim podem se surpreender com o gosto amendoado da sua semente.

SOPRO XI - OLHAR ÉPICO DA CRIANÇA



Desenho de Marcelo Salum

As mais das vezes estamos, porém, como que adormecidos. Os caminhos do mundo têm se tornado áridos, há o risco de esquecer. Mas, de vez em quando, a gente se lembra e sorri, é o sentimento do "olho d'água" que aflora e a gente se ilumina. É preciso atentar para o valor da Infância. Ela não é apenas o momento em que somos pequenos, antes, porém, é a hora reveladora do nosso destino. (HORTÉLIO, 2004)

SEU ÉLIO, O VELHO CRIANÇA

Seu Élio nasceu há muito tempo, viveu várias camadas de pele por entre as rugas. Tinha os cabelos brancos e os olhos de criança, colecionadores de histórias. Ali onde eu o conheci era um lugar onde adultos se reuniam para dançar, brincar, alguns chamavam de salão dourado. Ali, muitos deles provam um estado em que você mal cabe dentro de si diante de tanta felicidade. Um estado tão especial que palavras não dão conta. O inominável. O salão dourado foi construído para isso: encontrar o inominável. Um dia fui conhecer. Era tanto dourado junto, luzes que se somavam, refletiam-se infinitamente e só restava voar nesse resplendor. O que se fazia ali além de voar? Ali se cantava, se dançava. Adultos brincavam de voar, de cavalgar. De acreditar que tudo poderia ser sempre assim, dourado.

Às vezes se viam coisas imaginadas, às vezes o real parecia mais encantado que o imaginado. Como as estrelas de várias pontas brilhantes colocadas no salão para enfeitálo, celebrar o inominável. Eram reais e provocavam a imaginação com uma geometria desafiadora, talvez a tal geometria sagrada. A estrela convidava a adentrar o impossível, com seus vértices múltiplos que dançavam nas várias direções. Então pude conhecer a pessoa que enfeitou o salão dourado e fez as estrelas: Seu Élio.

Gostava de conversar e falar sobre seu filho, que era mágico. Mágico mesmo, como aqueles que tiravam coelhos das cartolas. Disse que aquela magia real que eu via no salão e na estrela não eram nada se comparadas com as magias de seu filho. Ilusionista que era, fazia surgir e desaparecer de tudo: objetos, paisagens, pessoas. Os olhos de criança de Seu Élio brilhavam ainda mais ao falar das magias do filho.

E pelos salões dourados voltei a encontrar Seu Élio. Em meio ao voo, à dança, brincava como criança. De fato era criança e de fato era velho, criança impressionantemente velho. Velho impressionantemente criança. E assim resolveu fazer uma travessura inesperada: despedir-se. Brincadeira séria que às vezes desprepara os adultos. Despedida séria, cheia de nomes para disfarçar nosso despreparo: falecer, passar dessa para uma melhor, abotoar o paletó de madeira. Tantos velhos se despedem gravemente. Mas o velho criança se despediu

leve como pássaro que voa. No salão dourado alguém avistou na sua partida o voo de uma águia. Ela voava no alvorecer, chegando junto com os raios de sol na floresta ao som de tambores anunciando um novo tempo cheio de transformações.

A imagem da alvorada me ajudou a pensar na despedida de Seu Élio com a leveza do voo. Um dia li um relato sobre a forma como as áquias envelheciam. Dizia que é considerada a ave que consegue viver por mais tempo, chega a viver cerca de 70 anos. Porém, para chegar a essa idade, aos 40 anos, ela precisa tomar uma séria e difícil decisão. Aos 40 anos, suas unhas estão compridas e flexíveis e já não consequem mais agarrar as presas, das quais se alimenta. O bico, alongado e pontiagudo, se curva. Apontando contra o peito, estão as asas, envelhecidas e pesadas, em função da grossura das penas, e, voar, aos 40 anos, já é bem difícil! Nessa situação a áquia só tem duas alternativas: deixar-se morrer... ou enfrentar um dolorido processo de renovação que irá durar 150 dias. Esse processo consiste em voar para o alto de uma montanha e lá recolher-se, em um ninho que esteja próximo a um paredão. Um lugar de onde, para retornar, ela necessite dar um voo firme e pleno. Ao encontrar esse lugar, a águia começa a bater o bico contra a parede até conseguir arrancálo, enfrentando, corajosamente, a dor que essa atitude acarreta. Espera nascer um novo bico, com o qual irá arrancar as suas velhas unhas. Com as novas unhas ela passa a arrancar as velhas penas. E só após cinco meses, "renascida", sai para o famoso vôo de renovação, para viver, então, por mais 30 anos.

Terá sido esse o segredo de Seu Élio, o velho criança? Em algum momento da vida abandonou os pesos da vida adulta, conquistou novas asas, deve estar voando até hoje...

Encontrei esse relato da águia e ele me inspirou a escrever a história de Seu Élio, um senhor que realmente existiu. A vida animal é um grande motor para a criação de histórias e esse da águia já parecia uma narrativa pronta. Um relato científico com traços épicos, quase seguindo os "12 passos da jornada do Herói". Depois descobri que o caso da águia é fantasioso, irreal. E desse modo se desenhou essa narrativa: o relato de uma vida que se mostra fantasioso é real, e o relato da vida da águia que se mostra científico é uma ficção. A arte narrativa é fértil para expandir e questionar esses limites. A investigação dessa

narrativa pode ter esse viés, mas eu a trouxe em um momento em que investigo o olhar da criança e o seu reflexo no adulto. Ambos nos ensinam a transitar de um modo mais livre por essas fronteiras.

A arte de contar histórias é frequentemente associada ao espectador infantil, mesmo sendo na sua ancestralidade um caminho de conhecimento, de acesso ao sagrado e de comunicação pela palavra mágica. Essa associação com o universo da criança não diminui o poder dessa arte, pelo contrário, pode acentuar o seu lado encantatório. Mas encontrar as balizas entre o universo da criança e as narrativas é batalha talvez tão antiga e complexa como aquela entre colonizado e colonizadores.

Koch-Grümberg, etnologista e explorador alemão realizou um trabalho minucioso coletando narrativas indígenas no início do século XX do povo Pemon, na Amazônia venezuelana. Elas resultaram na obra *Do Roraima ao Orinoco*, que serviram de referência, (em alguns trechos quase uma transcrição literal), para Mário de Andrade compor *Macunaíma – o Herói sem nenhum Caráter*. Esse trabalho é muito respeitado e representa uma contribuição fundamental para a antropologia ameríndia. Ainda assim, com alguma frequência é realizada uma crítica a suas observações a essas narrativas no que diz respeito ao que ele considera um olhar infantilizado presente nelas. O que Sérgio Medeiros afirmou como *pretenso "infantilismo" da mentalidade indígena*(2002). Medeiros afirma que por mais que haja uma defesa das etnias indígenas que se opõe à visão colonizadora vigente, ao lançar mão dessa classificação, ele estaria também contribuindo para uma visão reduzida e estigmatizadora.

Nesse choque de visões pode estar uma chave para redimensionar esse olhar infantil dirigido às narrativas. Creio que se a criança avistada aqui tender somente para uma ingenuidade imatura, incompleta, ou limitada estaríamos nos arredores do "infantilóide". Campo que a publicidade apaziguadora tenta abarcar com produtos desprovidos de visão crítica. Se é esse o olhar avistado, creio que a crítica é válida. Mas venho aqui justamente fazer uma defesa do olhar da criança. Como se ali ainda existisse o olhar mágico presente nas sociedades tradicionais. Desgranges, ao pensar em uma pedagogia do espectador e

tendo Benjamin como referência, há uma defesa desse olhar, de onde retirei o título desse tópico:

É justamente esse olhar próprio da criança, desajeitado, aberto a diferentes significados, que estranha um objeto com o intuito de assimilá-lo a sua maneira e está apto a novas associações, que vai tocar o interesse de Benjamin.

[....]

Esse olhar inseguro da criança tem características épicas em sua relação com fatos e coisas: a percepção de quem está sempre disposto a olhar outra vez, olhar curioso, científico; sempre pronto para se assombrar (2003: 116,117)

O encontro com esse olhar épico da criança dá uma dimensão abrangente para essa arte, legitimando uma comunicação que independe da idade. Quem lança esse olhar para a criança, problematizando-a, buscando-a, é evidentemente o adulto. Especialmente esse tipo de adulto em que me encaixo agora: dissertativo, com rastros idílicos. Ao cercar a criança situo o lugar de onde busco lançar olhares para a infância. As referências são praticamente infinitas e pode se dizer que praticamente toda linha de pensamento (e de mercado) reserva um lugar para essa abordagem. O que me interessa aqui no entanto não é mapear ou definir a infância, mas buscar rastros de pensamento do adulto, assumindo-se enquanto tal, dialogando com a própria infância através da memória, da intuição, deixando brechas para o que Larrosa definiu como "O Enigma da Infância" (2015). Esse é o título de um ensaio seu que tenta desnudar os saberes sobretudo científicos que buscam capturar a infância.

Todos trabalham para reduzir o que ainda existe de desconhecido nas crianças e para submeter aquilo que nelas ainda existe de selvagem. (...)

A alteridade da infância não significa que as crianças ainda resistam a serem plenamente capturáveis por nossos saberes, nossas práticas e nossas instituições. (:185)

A verdade da infância não está no que dizemos dela, mas no que ela nos diz no próprio acontecimento de sua aparição entre nós, como algo novo. (:195)

É novamente a escuta que vem norteando essa busca. Em Benjamin, há pistas para ir ao encontro da criança tateando sua presença, sua voz, entregues a ela, permitindo sua guiança. Ainda nas palavras de Desgranges, que inspirou a busca dessa fonte:

A atenção ao olhar da criança em Benjamin, retorno à própria infância, a lembrança e o relato de várias passagens de suas experiências de menino, estão vinculados a sua reflexão sobre a história. A volta à infância é a volta ao passado, farejando o sonhos, os desejos, as ideias, que foram então formuladas, mas que não chegaram a se expressar em realidades objetivas duradouras, embora estivessem prenhes de significação histórica, tanto pessoal, do adulto que revê sua infância, quanto coletiva, vinculada às experiências do menino. (2003: 114)

O olhar apurado que ele lança para a criança parece andar de mãos dadas com o caráter destrutivo e o elogio à embriaguez em trilhas de desconstrução do pensamento. Esse olhar é um elemento que configura a memória rapsódica em uma dialética que ao mesmo tempo a ancora e a faz planar. Assim, Benjamin cerca e deixa perder a própria infância, deixando acesa a chama de um labirinto, em um jogo que por vezes conhece e noutras desconhece o caminho. Sugere o repouso de Ariadne para compor essa imagem (2011:69), aquela que traz o fio para desvendar os contornos do labirinto. Esse repouso alimenta sua face indecifrável. Nesse embalo, permite que as imagens oníricas dialoguem com as lembranças.

Em meio à embriaguez, também está fortalecido o contraponto de memórias bem assentadas, que une passado, presente e o possível futuro em um tempo oracular. Em um ensaio que aborda a sensação de *déjà vu*, ele descreve uma situação em que crava na memória uma cena deixando pistas para um futuro imprevisto:

Naquela noite, fixei na memória meu quarto e minha cama, do mesmo modo como alguém grava com mais precisão um lugar, sentindo que deverá voltar a ele algum dia a fim de buscar algo esquecido (2011:84)

Essa é a memória rapsódica, que caça significâncias, abismos e labirintos e se permite o flerte com o esquecimento. Nesse relato dos seus 5 anos de idade, Benjamin deixa entrever que já ali estava uma semente significativa de si, no momento em que narra: esse que demonstrou tamanha inquietude com a memória. Ali já começava a brotar aquele que mais tarde registrou trilhas percorridas para decifrar labirintos de memória de tempos que se transpunham para além da cronologia. Uma memória que honra sua criança e se reconhece nela. Nesse jogo, assume diversos pontos de vista, que gingam com a poeira da memória. Por vezes é o adulto que busca pistas para configurar sua escrita madura, com viés sociológico, linguístico. Deixa-se também seduzir pela criança, como o narrador que convoca o instante e assume o papel da voz narrada. Captura com o olhar o menino no carrossel e sua escrita embriaga nos giros, que capta paisagens, sentimentos e repetições.

O tablado com os solícitos animais girava muito próximo ao chão. Tinha a altura na qual melhor se sonha sair voando. A música o irrompia e o menino girava às sacudidelas, afastando-se da mãe. No início, tinha medo de abandoná-la. Mas depois percebia como era fiel a si próprio. Estava sentado no trono como leal soberano, governando o mundo que lhe pertencia. (...) Fazia tempo que o eterno retorno das coisas se tornara sabedoria infantil, e a vida uma antiquíssima embriaguez do poder com a orquestra mecânica no centro. (2011:99)

Como no componente épico do estranhamento brechtiano que pressupõe alguma proximidade, essa embriaguez pode ser um elemento da voz do narrador que convida o adulto às sacudidelas do carrossel. Há um exercício de compreensão do encadeamento narrativo, de reflexões que circundam os universos abordados, mas que de alguma forma possa se saudar a criança interior. De um modo mais objetivo, penso como uma única criança presente no público da narrativa já sela esse convite ao adulto, permitindo alguma entrega a esses embalos, algum desatar das amarras de uma vida nas expectativas dos

padrões formais. Enfaticamente abordei o despreparo do narrador e creio que seu sopro também pode sugerir essa experiência a quem escuta, como uma camada de significado entre as tantas que saltam nas sintaxes narrativas. Que o timbre da voz do narrador seja um sopro também capaz de abalar a poeira por entre as rugas e revelar a beleza da errância.

As narrativas podem trazer tremores para as memórias da infância, abrir o baú do passado e deixar à mostra de quem se embrenha por elas nós, brinquedos, mágoas, borboletas, encontros e desencontros, afagos, cicatrizes, risadas. Terrenos baldios e castelos. Fontes ressacadas e férteis.

Enquanto adultos chacoalham seus baús, crianças os compõem. Um giro de imagens e referências que sugere um abraço de cumplicidade a formar uma camada comum na epiderme da memória e da experiência.

PXII on DIVITIMO SUSPIRO-(Des) Considerações Finais O (Des) Considerações Finais

O (Des) Considerações Finais

O (Des) Considerações Finais

O (Des) Considerações Finais

O (Des) Considerações Finais

O (Des) Considerações Finais

O (Des) Combination Disse (Des)

O (Des) Considerações Finais

O (Des) Combination Disse (Des)

O (Des) Combination Disse (Des)

O (Des) Combination Disse (Des) Combination Disse (Des) Combina uma nort DESPEDIDA

Um dia procurei minha mãe decidida a aprender a costurar. Ela sempre foi muito habilidosa para as atividades manuais, já tinha me iniciado no tricô e eu acreditei que chegara a hora de me enveredar por essa artesania. Decidi começar com uma cortina verde para a janela da sala.

Desinformada comprei um tecido de manejo difícil, que se desfazia com facilidade a cada tesourada. Minha paciência foi se esvaindo nesses cortes, nos encaixes sinuosos da linha pela máquina, na necessidade de desfazer a costura quando o encaminhamento não era correto. A cortina está ali, com sua potência rapsódica, deixando entrever, denunciando encontros e desencontros: eu não aprendi essa arte, minha mãe é a autora portanto. No tricô, eu tive mais sucesso, mas também não sabia arrematar. Nunca achei fácil terminar. Das despedidas sei mais das idas e vindas, que fala tchau, abraça e permanece com um rastro quase interminável como se não cortasse o fio do carretel, deixando o fim escondido, sem arremate.

Para finalizar uma história, normalmente trago uma música, um sopro desejado de elo, como que sugerindo ao público para cantar junto e se (des)responsabilizar comigo pelo final. Uma "carta na manga" que deixa escapar tudo que é falível na história e em mim, nos nossos exaustivamente repetidos entrelaçamentos. Um fim desajeitado, de quem costura com o tecido que se desfaz e deixa à mostra a falta de acabamento.

Como traduzir um ponto final com vocação para reticências e que se deixa esvair em interrogação? Talvez em uma língua inexistente, esta que ainda precisa ser parida. Sua fecundação conjuga verbos desconhecidos, implora por um rearranjo das vozes, das percepções.

De mãos dadas a Liginha finalizo, já que ela acompanhou todo o processo. Como quase toda criança, quando chegava a um lugar diferente demorava a me soltar, a absorver o novo. Ficava um longo tempo almejando a pílula da transparência. Quando finalmente estava familiarizada, prestes a voar, já se aproximava a hora de ir prenunciando mais uma despedida não desejada.

Com ela vou no rastro dessa outra língua e prenuncio duas estradas que chamam porvir, cujo desenvolvimento ainda não caberá aqui. Uma diz respeito à narradora profana, que de alguma forma sinalizei e segue buscando seu sopro, suas narrativas, suas formas de abraçar o capeta. Ela também saúda a ancestralidade, mas tenta não deixar escapar aquilo que da História e das histórias seguiram sem repensar as possíveis confirmações de segregação, seja ela social, de gênero ou raça.

A outra diz respeito a essa língua intraduzível que pede para ser parida – narrar - e segue as pistas da glossolalia, o próprio fenômeno de se expressar em uma língua desconhecida. Com ela tento iniciar essa despedida e avisto sua busca de sentidos empreendida por Zumthor:

A glossolalia pode, em certos casos, constituir uma palavra ritual cuja potência de abertura ao divino vem da vocalidade em si, antes mesmo que da linguagem. A linguagem pode desaparecer, a voz, subsiste. (...) É o conjunto da performance glossolálica que faz sentido. Um sentido que, dificilmente, pode ser traduzido em linguagem organizada. Mas penso que até os dias de hoje ele subsiste como uma recordação longínqua da palavra primordial, à qual provavelmente nossos ancestrais atribuíram essa potência dramática, transformadora, que desvenda outra coisa para além do mundo vivido. (2005: 99, 100)

Adentrar nessa sonoridade pode ser um jogo de desconstrução de referências, de descobertas de sentidos e finalmente, nessa utopia já sinalizada por Zumthor, de encontro com uma linguagem ancestral, selvagem e genuína que navega pelos possíveis caminhos de comunicação que não tem o raciocínio lógico como base.

"Nova Velha História", espetáculo teatral encenado por Antunes Filho em 1991 era falado em uma língua intraduzível. Há um embate terminológico caso se considere esse um caso de glossolalia, ele mesmo usava o termo "fonemol". Sem me deter nesse terreno, o espetáculo acontecia a partir de um dos mais clássicos dos contos: "Chapeuzinho

Vermelho". Isso garantia que os espectadores já conhecessem o enredo e pudessem embarcar em outras instâncias de significação e metáforas que a linguagem propunha. E como o próprio título do espetáculo sugere, pudessem lançar um novo olhar para a velha história, extraindo sensações próximas do universo onírico para lugares que a narração adentra. Tudo na montagem era um convite para entrar nesse novo-velho ambiente da história, nos seus contornos conhecidos-desconhecidos, desvelando lugares sempre-nunca penetrados: cenário, figurino, movimentação e especialmente a vocalidade que esse trabalho se propôs a aprofundar. Seria essa uma linguagem próxima ao sonho, que a arte em sua estrutura, composição quase sempre tangencia? Claro que sobretudo quando se permite extrapolar os níveis de leitura chamando à deriva, flertando com o delírio.

Esse delírio faz parte do processo de criação, é um convite ao público para entrar em contato com o desconhecido, a navegar por níveis sensoriais de compreensão.

Deixando tecido para novas-velhas histórias serem narradas glossolalicamente sigo pegadas de quem poetizou desse modo: Vicente Huidobro, no poema *Altazor ou a Viagem em Paraquedas*. Aqui interessa sobretudo o que na epopeia segue ao encontro da linguagem e da sua desconstrução.

Daniel Ribeiro oferece pistas de leitura para adentrar e deixar-se perder nessa linguagem do poeta, vocalidade que parece ser terreno fértil para o narrador praticar suas artes equilibristas.

A desconfiança de Altazor perante a linguagem não o leva ao mero desmoronamento: ele flutua na e com a linguagem, ele paira nela, e sua viagem é então uma transa e um combate com a poesia, que o reconduz a si mesmo, o sujeito poeta, e que daí o reconduz à própria poesia — à origem, o nexo de toda causalidade.

Experimentar é levar para fora do perímetro, sacar do óbvio rumo às margens, forjar até as últimas consequências, que serão possivelmente a beira do ser e/ ou do nada. A viagem segue necessariamente para fora do

mero sentido, ou do fácil sentido, mas isso passa longe de significar para fora do mundo. O mundo só estaria "anulado" em Altazor se a linguagem fosse algo alheio ao mundo e o mundo pudesse ser algo alheio à linguagem. (2012: 208)

Este ritual sonoro tem uma origem insondável e é muito possível que esteja no berço da própria linguagem (imagino a vontade de ter-lugar na sinfonia natural da selva) (2012: 217)

Abraçada à porção de mim que na selva se aninha, ainda que com a inconstância de quem flerta com o delírio deixa escapar, deixo como último sopro citado desse trabalho o último canto de *Altazor*. A radicalização da desconstrução da linguagem fez saltar a glossolalia:

CANTO VII

Ai aia aia	
ia ia ia aia ui	
Tralalí	
Lali lalá	5
Aruaru	
urulario	
Lalilá	
Rimbibolam lam lam	
Uiaya zollonario	
lalilá	10
Monlutrella monluztrella	
lalolú	
Montresol y mandotrina	
Ai ai	
Montesur en lasurido	15
Montesol	
Lusponsedo solinario	
Aururaro ulisamento lalilá	
Ylarca murllonía	
Hormajauma marijauda	20
Mitradente	
Mitrapausa	
Mitralonga	25

Matrisola	
matriola	
Olamina olasica lalilá	
Isonauta	
Olandera uruaro	
la ia campanuso compasedo	30
Tralalá	
Aí ai mareciente y eternauta	
Redontella tallerendo lucenario	
la ia	
Laribamba	
Larimbambamplanerella	35
Laribambamositerella	
Leiramombaririlanla	
lirilam	
Ai i a	
Temporía	40
Ai ai aia	
Ululayu	
lulayu	
layu yu	
Ululayu	45
ulayu	
ayu yu	
Lunatando	
Sensorida e infimento	
Ululayo ululamento	50
Plegasuena	
Cantasorio ululaciente	
Oraneva yu yu yo	
Tempovío	
Infilero e infinauta zurrosía	55
Jaurinario ururayú	
Montañendo oraranía	
Arorasía ululacente	
Semperiva	
ivarisa tarirá	60
Campanudio lalalí	
Auriciento auronida	
Lalalí	
lo ia	
iiio	65
Ai a i a a i i i i o ia	

(1931: 109)

E finalmente nesse rastro meu sopro de despedida:
Adeus travessia
Entre Tra tra trê
Laço aço asso ass
Shi iiiiii
Vou vou voo
Voo?
Entro Saio
Teço desfio
Insanauticabrum
Fiofalho calhoconti caducai
Entremeandome tremuda mio
Tresmudadadada
Sementrem vai vaivazzzzzzz
Pio pia pio pia piiiiifffff
Chiarandome
Meandrome

Caicaiocalo

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? e Outros Ensaios. Chapecó: Argos, 2010.
<i>Profanações.</i> São Paulo: Boitempo, 2007.
ATIHÉ, E.B.A. "Notas Sobre o Papel do Contador de Histórias" In: <i>Teias de experiências:</i>
reflexões sobre a formação de contadores de histórias . Ana Luísa de Mattos Masset
Lacombe (Org). São Paulo: CSMB, 2013.
BARROS, Manuel. Livro sobre o Nada. Rio de Janeiro: Record, 1997,
BARTHES, Roland. <i>Mitologias</i> . São Paulo: Difel, 1980.
BAY, Hakim. Caos: Terrorismo Poético e outros crimes exemplares. São Paulo: Conrad, 2003.
<i>TAZ: Zona Autônoma Temporária.</i> São Paulo: Conrad, 2003.
BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. São Paulo:
Brasiliense, 1992.
Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação. São Paulo: Duas
Cidades/Ed. 34, 2002.
Rua de Mão Única. São Paulo: Brasiliense, 2011
BELINTANE, Claudemir. Oralidade e Alfabetização: uma nova abordagem da alfabetização
e do letramento. São Paulo: Cortez, 2013.
BRISICK, Jamie. "Tornando-se Westerly". IN: Revista Hardcore, agosto de 2013
CALVET, Louis-Jean. <i>Tradição Oral & Tradição Escrita</i> . São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CALVINO, Ítalo. Fábulas Italianas. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.
CAMPBELL, Joseph. <i>O Herói de Mil Faces</i> . São Paulo: Pensamento, 2007.
O Poder do Mito. São Paulo: Palas Athena, 1990.
<i>Mitologia Primitiva</i> . São Paulo: Palas Athena, 2005.
CASCUDO, Luís da Câmara. Contos Tradicionais do Brasil. São Paulo: Global, 2004.
CESARINO, Pedro de Niemeyer. <i>Quando a Terra Deixou de Falar — Cantos da Mitologia</i>
Marabu. São Paulo: Editora 34, 2013.
CESCHI. Cristiana Souza. "A Menina, O Cavalo e A Chuva: A Arte de Contar Histórias e a
Cibercultura". Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, 2014.
CHEVALIER, Jean. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
COSTA, Edil Silva. "O Contador de Histórias Tradicionais: Velhas e Novas Formas de Narrar"
In: Contação de Histórias: Tradição, Poéticas e Interfaces. São Paulo: Edições Sesc, 2015.
DESGRANGES, Flávio. <i>A Pedagogia do Espectador</i> . São Paulo: Hucitec, 2003.
"O Teatro do sem jeito manda lembranças: um pequeno estudo
sobre o espectador do teatro épico" in: <i>Infância e Produção Cultural.</i> Campinas: Papirus,
2007.
DOMENECK, Ricardo. a cadela sem Logos. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
EMPÉDOCLES, de Agrigento. IN: Os Pensadores: Os Pré-Socráticos. São Paulo: Abril Cultural,
1973.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. Mulheres que Correm com os Lobos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.							
<i>A Ciranda das Mulheres Sábias.</i> Rio de Janeiro: Rocco, 2007.							
GRIMM, Irmãos. Contos de Fadas. São Paulo: Iluminuras, 2010.							
HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. <i>A tradição viva</i> . In.: UNESCO, História Geral da África Vol. 1. São							
Paulo: Editora Ática, 1980.							
Amkoullel, o menino fula. São Paulo: Palas Athena, 2008.							
HIRATSUKA, Lúcia. <i>Urashima Taro, a História de um Pescador</i> . São Paulo: Global, 2002.							
HUIDOBRO, Vicente. Altazor ou a Viagem em Paracaídas. Barcelona: Compañia Ibero							
Americana de Publicaciones, 1931.							
GARCIA MARQUEZ, Gabriel. <i>Cem Anos de Solidão</i> . Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.							
GRILLO, Julia. "Breve Relato de uma Buscadora na Trilha das Histórias". In: <i>Contação de</i>							
Histórias: Tradição, Poéticas e Interfaces. São Paulo: Edições Sesc, 2015.							
JOBIM, Antônio Carlos e JARARACA. "Boto" In: <i>Urubu,</i> Rio de Janeiro: Warner, 1976.							
JOBIM, Antônio Carlos. <i>Urubu,</i> Rio de Janeiro: Warner, 1976.							
KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Do Roraima ao Orinoco, v.1: observações de uma viagem pelo							
norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. São Paulo: Editora UNESP,							
2006							
LARROSA, Jorge Bondía. "Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência". Rio de							
Janeiro: Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002, p. 20-28.							
<i>Pedagogia Profana,</i> Belo Horizonte: Autêntica, <i>2015</i> .							
LISBOA, Adriana. Contos Populares Japoneses. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.							
MACHADO, Regina. Acordais: Fundamentos Teórico-Práticos da arte de contar histórias. São							
Paulo: DCL, 2004.							

MARTINS, Cléo. Euá: a senhora das possibilidades. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MARTINS, José Batista (Zebba) Dal Farra. "Palavra Muda". In: *Contação de Histórias: Tradição, Poéticas e Interfaces.* São Paulo: Edições Sesc , 2015.

MATOS, Gislayne Avelar de. *A palavra do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. e SORCY, Inno. *O ofício do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MEDEIROS, Sérgio (org.). *Makunaíma e Jurupari. Cosmogonias ameríndias.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. IN: Os Pensadores: Os Pré-Socráticos. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PADILHA, Josias. "O Cocheiro do Público". In: *Contação de Histórias: Tradição, Poéticas e Interfaces.* São Paulo: Edições Sesc, 2015.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRANDI, Reginaldo. Ifá, o Adivinho. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

RIBEIRO, Daniel Glaydson. "Notas sobre o Caso Altazor (precedidas de deriva teórica)". In *Revista Caracol.* São Paulo: USP, 2012.

RODARI, Gianni. Gramática da Fantasia. São Paulo: Summus, 1982

RUBIRA, Fabiana de Pontes. "Contar e Ouvir Histórias: Um Diálogo de Coração para Coração Acordando Imagens". Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2006

SÁ, Lúcia. *Literaturas da Floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana.* Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nágô e a Morte.* Petrópolis: Vozes, 2002.

SIMMS, Laura. "Através do Terror de História". In: *Baús e chaves de narração de histórias*. Florianópolis: SESC/SC, 2006.

SPINELLI, Miguel. "A Noção de Arché no Contexto da Filosofia dos Pré-Socráticos" In:

Revista Hipnos número 8, São Paulo, 2002

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TIERNO, Giuliano (org.). *A Arte de Contar Histórias: Abordagens Poética, literária e performática*. São Paulo: Ícone, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002

ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

 	. Escritura e N	lom	adismo: l	Entrevi	sta e E	nsaios. (Cotia, Ate	liê Editoria	l, 2005.
 _•	Introdução	à	Poesia	Oral.	São	Paulo:	Editora	Hucitec,	1997.
	Performance.	Re	cepção. L	.eitura.	São P	aulo: Edi	itora da P	UC, 2007.	

Textos on line:

ARTESE, Leo. "O Espírito da Aranha. Guardiã do Filtro dos Sonhos"

Disponível em: http://www.xamanismo.com.br/filtro-dos-sonhos/

Acesso em 21-02-2017

BAY, Hakim. "Superando o Turismo".

Disponível em: http://pt-br.protopia.wikia.com/wiki/Superando_o_Turismo

Acesso em 14-2-2017

GALLAFRIO, Ana. "Relato de Parto e Nascimento"

Disponível em: http://parindocorinna.blogspot.com.br/

Acesso em 25-02-2017

Autor desconhecido: http://softwarelivre.org/bancos-de-sementes-livres

Acesso em 23-02-2017

