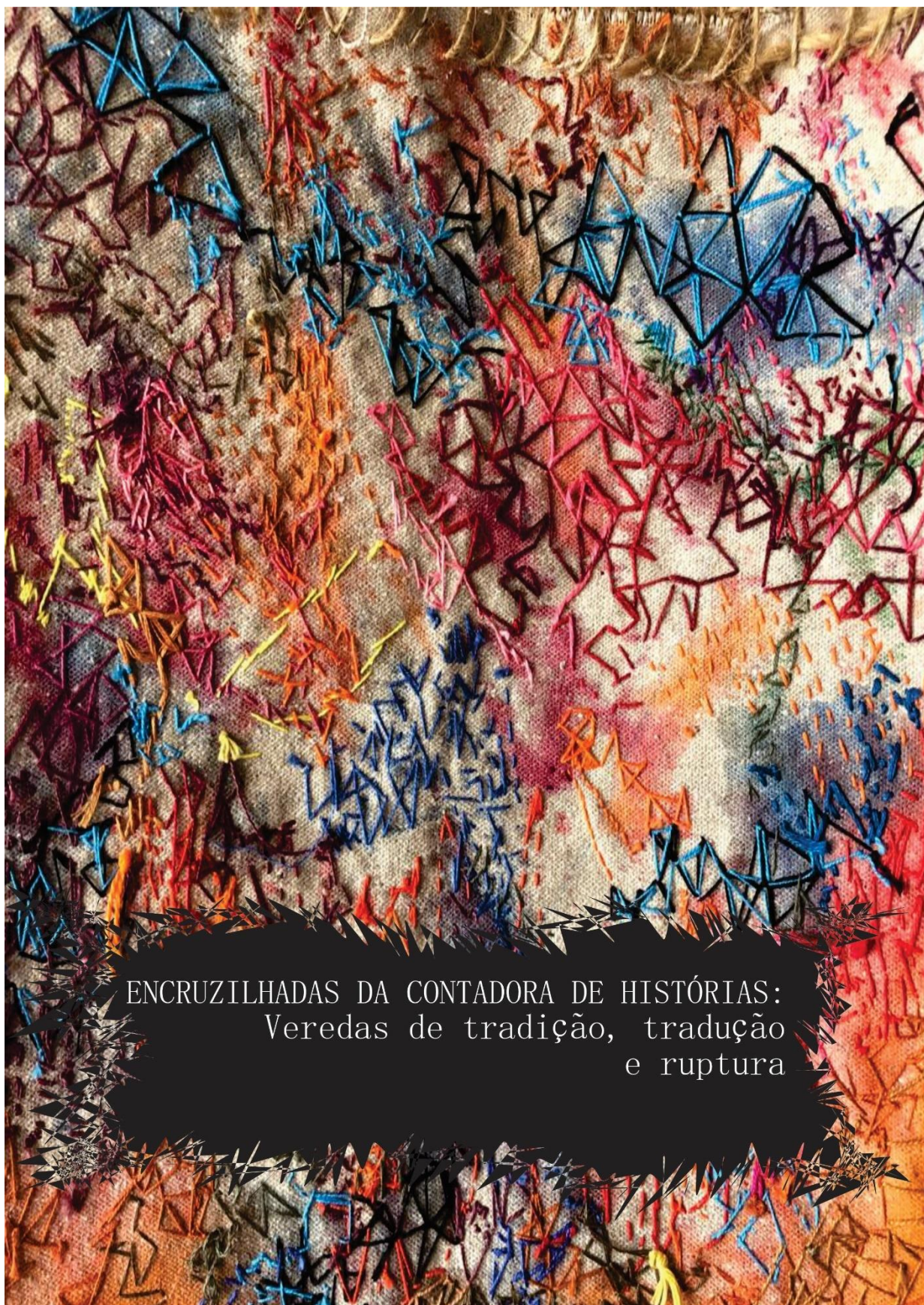




ENCRUZILHADAS DA CONTADORA DE HISTÓRIAS:
Veredas de tradição, tradução
e ruptura

Na capa, a obra “Sedimentos” de Joana Salles, artista visual e coordenadora do coletivo “BordaEMIA”

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

Lígia de Moura Borges

ENCRUZILHADAS DA CONTADORA DE HISTÓRIAS:

Veredas de tradição, tradução e ruptura

Tese de doutorado apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo, para a obtenção do título de Doutora em
Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

[Versão Corrigida]

São Paulo

2022

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.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecido pela autora

Borges, Lúcia de Moura

Encruzilhadas da contadora de histórias: veredas de tradição, tradução e ruptura/Versão Corrigida - Lúcia de Moura Borges. - São Paulo: L. M. Borges, 2022. 245 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Arte Cênicas - Escola de Comunicação e Arte / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Elisabeth Silva Lopes

Bibliografia

1. contação de histórias 2. tradição oral 3. sopro da narradora 4. encruzilhada 5. desestabilização de categorias I. Lopes, Elisabeth Silva II. Título.

CDD 21. ed. - 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Lígia de Moura Borges

Encruzilhadas da contadora de histórias: veredas de tradição, tradução e ruptura

Tese de doutorado apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo, para a obtenção do título de Doutora em
Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro

[Versão Corrigida]

Aprovada em: 14-09-2022

Presidente da Banca: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

Banca Examinadora

Prof.^a. Dr.^a. Regina Stela Barcelos Machado
CAP – ECA - USP

Prof.^a. Dr.^a. Deise de Brito
EMIA

Prof.^a. Dr.^a. Vanessa Benites Bordin
UEA

Prof. Dr. Daniel Glaydson Ribeiro
IFPI

Dedico esse trabalho a Cassiano e Victor, filho e companheiro, que dimensionaram todo o tempo dedicado à pesquisa. Retornar a vocês em um elo, povoado de amor, brincadeiras e significados a serem descobertos foi o deslocamento que deu sentido a tudo, impulsionou coragem, afeto e revolução.

Agradecimentos:

Início agradecendo a todos os fios que compõem a tradição da arte de contar histórias. Se hoje avisto possibilidades de ruptura é porque por essa tradição me encantei e me sinto constelada a essa teia;

Além do meu elo cotidiano, minha família mais próxima a quem já dediquei o trabalho, penso na presença silenciosa, mas constante de meus pais. O pai já em memória, a mãe em encorajamento a ser quem eu sou. Minha irmã, com sua família e à família de meu companheiro, sempre acolhedores;

À minha orientadora, que me abraçou nos últimos tempos e me presenteou com a ênfase nas encruzilhadas, além do seu olhar desbravador de artista inquieta, Beth Lopes;

Ao primeiro orientador que optou pela ruptura, mas derramou um olhar generoso ao longo de toda a orientação: Zebba Dal Farra;

A todas as professoras e professores, que passaram pela minha trajetória, por esse ofício transformador, onde assentei minha jornada e recebi as mais finas oferendas. Um agradecimento especial aos professores das disciplinas trilhadas nesse trajeto, que influenciaram e de alguma forma moldaram investigações e trilhas presentes no trabalho;

A Joana Salles e o Coletivo BordaEMIA, que permitiram que os patuás traduzissem tradição e ruptura em cada vereda, inspiraram poesia, tramas encantadas;

Agradeço a todos os parceiros da EMIA, com quem troco cotidianamente investigações artísticas, com quem sonho infâncias emancipadas. Às crianças da EMIA por me convocarem à inquietude de adiar o fim do mundo com celebração;

A Antônio Arruda, meu Baba, irmão, padrinho e toda comunidade do TEUFILA, pelas travessias, pelo zelo, por sustentarem um axé vibrante, seus fundamentos e fonte nutritiva;

Às Benzadeusas, grupo do coração, pelo desbravar de um feminino visionário, tecendo conexões de alma, em especial à comadre Thereza Rollo;

A Deise de Britto, por todos os elos, leitura generosa, parceria fértil, indicações de leitura potentes;

A Daniel Glaydson, cumpadi sábio que acesso pelo coração e que tantas vezes trouxe referências, releituras, nortes e nordestes;

A Monica Montenegro e Felizberto da Costa, pelos comentários precisos, desafiadores no exame de qualificação que abriram caminhos para outros rumos na pesquisa;

A Cris Miguel, Ana Sofia Paiva, Célia Gomes, Mestre Plínio, referências aqui citadas sabenças múltiplas em sopros e atos surpreendentes, que me permitiram trocas;

A Ricardo Azevedo, por todas as trocas e diálogos que também contribuíram com a pesquisa;

Às mulheres que trilharam a oficina “Sopros Femininos”, pela entrega, assim como a parceria com as alunas da oficina de contação de histórias para adultos da EMIA;

Aos parceiros e professores que me abriram caminhos na arte de contar histórias: Cristiana Ceschi, Kiara Terra, Elenira Peixoto e Rogerio Almeida;

A Andrea Menezes e Graciela Foglia por terem conduzido com generosidade o ciclo “Conversando sobre Feminismos” que trouxe referências e caminhos inscritos na tese;

A Verônica Veloso e Paulo Panzeri pelos colos e tantas inspirações de rupturas.

RESUMO

Ao lançar sentidos, pensamentos e gestos para a arte de contar histórias, a pesquisa rascunha no tempo-espaço uma geografia com ampla ressonância na encruzilhada. São diversos, em vetores ao mesmo tempo convergentes e divergentes, os entrelugares abordados aqui na relação com o ofício de contadora de histórias: tradição e ruptura, sagrado e profano, encantamento e desencantamento, responsabilidade e irresponsabilidade, nomadismo e sedentarismo. A encruzilhada os incarna acrescentando dança, ginga, tropeço, ações inesperadas às oposições e sua frequente associação com as dicotomias. A investigação fareja trilhas para orquestrar e ser orquestrada por essas veredas ao confrontar e entrelaçar a tradição da arte de narrar com a noção de tradução e com possibilidades de ruptura. Em ambos os casos o foco se direciona para o trânsito nos processos de composição, que parte de uma narrativa e em performance é compartilhada com o público. No primeiro caso são traçadas analogias com horizontes ligados à tradução. No segundo, o confronto entre tradição e ruptura é investigado ao se verificar traços opressores, normativos, domesticados que podem circundar tanto a arte dos contadores de histórias, quanto as suas fontes. Recortes sócio-históricos são desvendados na constituição das narrativas, contos e mitos. O gênero foi eleito como vetor de aprofundamento ao pensar na representação do feminino nessa arte e ao assumir essa perspectiva na escrita, ainda que entrevedo dissoluções. O solo da dissolução presente nas questões de gênero contribui para desestabilizações da tradição, abala as temporalidades que circundam as narrativas e traz uma chave para uma qualidade de grafia cercada, assumida enquanto escrita rapsódica ao entrelaçar o encantamento das narrativas à pesquisa.

Palavras-Chave: Contação de Histórias; Tradição Oral; Sopro da Narradora; Encruzilhada; Desestabilização de Categorias.

ABSTRACT

By launching senses, thoughts and gestures for the art of storytelling, the research sketches in time-space a geography with broad resonance at the crossroads. There are several, in vectors that are at the same time convergent and divergent, the in-between places approached here in relation to the storyteller's craft: tradition and rupture, sacred and profane, enchantment and disenchantment, responsibility and irresponsibility, nomadism and sedentarism. The crossroads incarnates them by adding dance, swinging, stumbling, unexpected actions to oppositions and their frequent association with dichotomies.

The investigation sniffs out trails to orchestrate and be orchestrated along these paths by confronting and intertwining the tradition of the art of storytelling with the notion of translation and with possibilities of rupture. In both cases, the focus is directed to the transit in the composition processes, which part of a narrative and in performance is shared with the public. In the first case, analogies are drawn with horizons linked to translation. In the second, the confrontation between tradition and rupture is investigated by verifying oppressive, normative, domesticated traits that can surround both the art of storytellers and their sources. Socio-historical clippings are revealed in the constitution of narratives, tales and myths. Gender was chosen as a vector of deepening when thinking about the representation of the feminine in this art and when assuming this perspective in writing, even if it glimpses dissolutions. The soil of dissolution present in gender issues contributes to destabilization of tradition, shakes the temporalities that surround the narratives and brings a key to a quality of enclosed spelling, assumed as rhapsodic writing by intertwining the magic of narratives with research.

Key-words: Storytelling; Oral Tradition; Narrator's Breath; Crossroads; Destabilization of Categories.

SUMÁRIO

MAPAS E INSTRUÇÕES DE PERCURSOS.....	13
DESVENDAR DAS VEREDAS.....	16
ENCRUZILHADAS E VEREDAS – ABORDAGENS.....	18
EMANCIPAÇÃO.....	22
PATUÁS QUE ENSAIAM TRADUÇÕES PARA TRADIÇÕES E RUPTURAS, ENCANTAMENTOS E DESENCANTAMENTOS.....	24
FLUXOS POSSÍVEIS DE UMA ESCRITA RAPSÓDICA.....	27
 PRIMEIRA VEREDA: TRADIÇÕES, TRADUÇÕES.....	 37
ENTRE NOMEÁVEIS E INOMINÁVEIS.....	38
TRADIÇÕES, TRADIÇÃO.....	39
TRADUÇÃO E TRADIÇÃO.....	46
 SEGUNDA VEREDA: O CAÇADOR DE UMA FLECHA SÓ.....	 54
A TRADUÇÃO E A FLECHA.....	57
COMPARAÇÃO DAS TRADUÇÕES ESCRITAS.....	58
RECEPÇÃO E PERSONAGENS: ELOS E TRADUÇÕES A PARTIR DO MITO.....	61
A FLECHA ÚNICA NA VOZ DAS CRIANÇAS.....	68
DEBATE PERFORMATIVO REMOTO.....	73
A CIÊNCIA DA FLECHA ÚNICA E A MELANCOLIA.....	80
 TERCEIRA VEREDA, TERCEIRA MARGEM:	
RUPTURAS, DEMISTIFICAÇÕES, ESTRANHAMENTOS E PROFANAÇÕES.....	82
DESMISTIFICAÇÃO.....	85
VOZES SUBALTERNAS	91
RUPTURAS E CONFLITOS: A TERCEIRA MARGEM.....	94

HORIZONTES DE ESTRANHAMENTO.....	97
HORIZONTES DE PROFANAÇÃO.....	106
QUARTA VEREDA: PER-MANHECER – GINGA E SOPRO.....	116
ENCRUZILHADAS DE UMA HERMENÊUTICA DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO.....	117
GÊNERO E FEMINISMO.....	124
CONTOS TRADICIONAIS DO BRASIL.....	128
FÁBULAS ENCANTADAS.....	133
AS NARRATIVAS E O FEMININO SELVAGEM.....	140
MATRIARCADO E MATRILINEARIDADE.....	144
REESCRITAS NA PERSPECTIVA FEMINISTA.....	148
POSSIBILIDADES DE SOPROS FEMININOS EM OBRAS LITERÁRIAS.....	150
QUINTA VEREDA: ÚTEROS EM RESQUÍCIOS, DRIBLES E DISSOLUÇÃO - TRANSFIGURAÇÕES CÊNICAS.....	164
PEQUENOS BURGUESES.....	165
SOPROS E TEIAS FEMININAS.....	169
ENSAIOS DE UMA DRAMATURGIA: “VENTRES”	179
SEXTA VEREDA:	
ANTÔNIA E O TRÂNSITO DE SOPROS, GÊNEROS E TEMPORALIDADES.....	202
NARRATIVA – ÂNTÔNIA.....	203
TECENDO ENREDOS.....	209
NARRATIVA – POVO NAMBIKWARA.....	217
SÉTIMA VEREDA: CONSIDERAÇÕES FINAIS – NENHUMAS, NENHUNS.....	219
A ÚLTIMA NARRATIVA.....	227

A NARRATIVA E O AVESSO DA MORTE:

VIAS MUDAS PARA BROTAR E CALAR PALAVRAS.....230

REFERÊNCIAS.....236

MAPAS E INSTRUÇÕES
DE PERCURSO

Patuá tecido por Naige Naara

Conjugo¹ o narrar entre primeira e terceira pessoa. Afirmo, ato e desato nós. Sou contadora de histórias, narradora, rapsoda: termos a serem riscados no arco do sempre, na pedra lançada hoje e que ontem acertou o pássaro². Gingo com os termos nos elos farejados, mas nessa constelação me afirmo contadora de histórias, aberta, suscetível ao cruzo.

Dancei e ainda danço um bocado pela narradora, que elegi como termo central na dissertação que antecedeu essa pesquisa³, onde também o “sopro”, ao se aliar aos poderes encantatórios da palavra viva, foi encarado como um eixo. Também agregador dos elementos que em performance comunicam uma narrativa ao público: vocalidade, gestos, ritmo, ruídos e silêncios. Ainda sopro e nesse ato componho um arco de visões.

A narradora parece mais convergente com a trajetória ligada justamente aos estudos e vivências das artes da cena, espinha dorsal do meu sopro. Minha trajetória e formação estão intimamente ligadas ao teatro e no que hoje reconheço no termo performance, integrando diversas manifestações que centram nos corpos a experiência de diferentes situações e momentos vivos, intencionados artisticamente para comunicação com um público. A performance, nessa acepção, incorpora diálogos íntimos com as encruzilhadas, nos seus hibridismos nas linguagens artísticas, no friccionar de fronteiras entre ficção e realidade também rascunhado no sopro.

Ao afirmar o trânsito, peço licença à tradição e assumo a terminologia contadora de histórias como eixo. Na sua simplicidade e complexidade, nos seus elos tecelões. Escrevo como quem borda com fios por vezes precisamente cercados, às vezes restos, sobras, palhas, elementos largados pelas trilhas.

Ao vestir aqui a contadora de histórias e a pesquisadora atravesso uma singularidade real e ficcional e assim se imiscuem e se cindem essas instâncias ao assumir a escrita

¹ Parte do que é escrito nesse item já foi publicado no artigo “Per-manhecer selvagem: Mulher Esqueleto, Ikamiabas e Ginga” no Dossiê: Feminismos e Literaturas, v. 17, n. 20 (2021) da Revista Literatura História e Memória

² Referência ao ditado iorubá, ligado ao orixá Exu.

³ BORGES, L.M. “Tecendo o Sopro do Narrador”. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

rapsódica enquanto terreno de desenvolvimento de um pensamento performativo. Uma configuração que avisto em paralelo a um horizonte que integro e desintegro: sujeito e objeto que se confundem e se dissolvem, assim como o próprio gênero feminino afirmado, no desejo de ser enveredado, junto com interrogações desconcertantes acerca de sua própria constituição. O modelo binário que contingencia o conceito de feminino em oposição ao masculino e que na contemporaneidade vem sendo confrontado será avistado. Existe um princípio feminino que pode nortear a performance narrativa? Como se dá a representação do feminino no sopro dos contadores de histórias e nas suas fontes, sobretudo o conto de tradição oral? São perguntas de um espectro largo que não visam se acomodar em uma resposta objetiva, mas caçam uma abordagem de quem se define e se confronta com as margens que cercam o feminino.

Sambo com as possibilidades de feminino que de mim desabrocham quando performo e incorporo dribles ao patriarcado. Por vezes na síncope suas máscaras derrapam. Reconheço-me e idealizo-me em Sherazade, em que a sustentação da trama era sobrevivência. Ainda hoje me encanto com “A Bela Adormecida” e “Rapunzel”, mas farejo os rastros de domesticação no entorpecimento de quem aguarda o príncipe para se libertar. Assim como farejo potências no ato de decifrar símbolos e deixar-se tocar por eles. Assim teço essa escrita com muitas mãos que forjaram e questionaram o feminino em mim. Esse terreno, contingência, nos seus recortes poéticos, biológicos, culturais e políticos estará na arena da contadora de histórias, cruzando fronteiras, nos entremeios e encruzilhadas.

Reafirmo que a contadora de histórias se confunde com a narradora e a rapsoda. Com uma aproximação de um rigor terminológico, podem ser rascunhadas delimitações. A chama do encantamento, da tradição propõem território comum. A chama (ou seriam terras?) da ruptura convoca a pesquisadora para revelar opções e suas teias históricas. Um movimento recorrente aqui, cujas direções, possibilidades de emergir sentidos e sincronias encaro aqui como sobrevoo épico. Ele percorre uma metáfora análoga àquilo que Hampâté Bâ denominou como veia generalista associada a arte de narrar:

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. (2008, p. 174)

Encontro-me refletida nesse traço, que multiplica as encruzilhadas, territórios e perspectivas nesses estudos, como um balaio de encontros e desencontros.

A tradição do rapsodo e sua filiação advinda da Grécia Arcaica, a vocalidade de seu tempo ágrafo, traz musas e alianças salutares para o voo. Nessa perspectiva de um conhecimento tecido em um momento anterior à constituição da escrita também dialoga com a matriz sub-saariana desvendada por Hampâté Bâ, onde traços da oralidade, associados a gestos ritualísticos de ofícios artesanais afirmam a importância da memória como processo de produção de conhecimento. Na língua do colonizador francês, o portador desse conhecimento, encarado aqui como contador de histórias, foi muitas vezes traduzido como *griot* ou mesmo griô.

Ao redor dessa perspectiva que valoriza a memória, questiona a hegemonia da tradição escrita, desenha-se uma pedagogia que valoriza a aliança na rapsódia grega entre magia e vocalidade, poeta e rapsodo. A contadora de histórias inventa um sobrevoo de caçar aromas, texturas, sonoridades e toques para alguma dimensão de tempos anteriores à consolidação da linguagem escrita enquanto meio de transmissão de conhecimentos. A pesquisadora caça esses rastros nas palavras tecidas.

Ao longo desse estudo aceno algumas possibilidades do sobrevoo épico como um movimento frequente no olhar rapsódico proposto: passear por territórios, assumindo um lugar forasteiro, infiltrado, como forma de oferecer chaves acerca da vastidão acenada na pesquisa. Sobre a própria atitude de sobrevoar um horizonte pode se acender diálogos acerca da relevância dessa percepção, suas contradições, potências, veredas de aprofundamentos e superficialidades.

DESVENDAR DAS VEREDAS

Antes de adentrar portais, deixo pistas, conselhos, sínteses de rotas nessa parte que denomino como mapa e se pretende a isso: paisagem geral apresentada como que

convocando e instigando sentidos do leitor, na sua tortuosa geografia. Cartografo alguns termos que são como guias: a contadora de histórias, a encruzilhada, a performance, a rapsódia, o sopro, encantamento, desencantamento, tradição e ruptura. Medidas e desmedidas de espaço e tempo, escalas, no geral, imprecisas. O mapa desvenda seu próprio tracejado: seus percursos, traduzidos como escrita rapsódica no entrelaçar do encantamento das narrativas à pesquisa, referências dessa busca. Abordo um modo de olhar, escutar, tatear, farejar, degustar e assim tecer e ser tecida por essas palavras. Esse mapa se propõe, se cruza e se envereda por aí.

Descrevo aqui um breve relato acerca de cada parte pela qual pretendo me enveredar. Na primeira vereda a proposta é lançar um olhar para o ofício do contador de histórias com a perspectiva da tradução. Pensar no fluxo entre a fonte da história até a vocalidade poética, o encontro com o espectador, traçando paralelos com a tradução. O contador é um tradutor? Quando o é? Como os estudos da tradução podem inspirar o seu trabalho? Esse vetor pode traçar paralelos com a tradição?

A segunda vereda é centrada no mito iorubá “O Caçador de uma Flecha Só” e desenvolve a partir daí uma analogia para o sopro da contadora como tradução, entrelaçando estudos literários e vivências cênicas a partir do mito.

A terceira vereda aponta uma ruptura possível na dança com a tradição: referências que direcionam para uma leitura sócio-histórica do mito. Tendo como eixo uma perspectiva emancipadora para o sopro, que vê encantamento na tradição, mas questiona rastros opressivos e normativos, esse vetor será sinalizado. Paralelos com a ideia de desmistificação, profanação e de estranhamento serão levantados.

Dentre as trilhas possíveis para essa atitude, a quarta vereda assume a abordagem de gênero. Lança um olhar para as segregações ligadas ao universo feminino nas narrativas tradicionais, farejando emancipações e armadilhas de narrativas que pretendem romper com esse padrão. Em seguida, tece diálogos entre o sopro da contadora de histórias e as seguintes escritoras brasileiras: Clarice Lispector, Ana Maria Machado e Carolina Maria de Jesus.

A quinta vereda cartografa algumas transposições cênicas que dialogam com as questões de gênero abordadas na vereda anterior. Assim, ganham a arena uma memória em que a transição de gênero foi levada à cena, vivências de uma oficina narrativa centrada no universo feminino e finalmente o ensaio de uma dramaturgia centrada no ventre feminino e na maternidade como trincheiras. Alguns desses percursos são contextualizados e problematizados.

A sexta vereda buscou radicalizar o fluxo da escrita rapsódica e o terceiro espaço almejado pelas veredas em que tradição e ruptura se abraçam através de um conto que ginga com a ideia da temporalidade circular recorrente em contos tradicionais. Esse fluxo e essa temporalidade são cercados em uma análise, também rapsódica.

Por fim, a contadora de histórias se despede em um horizonte de dissolução tendo um conto de Guimarães Rosa como solo onírico, onde as frestas da memória se presentificam. Como em círculo a tradição é abraçada em um conto carregado de seus elementos e ainda assim, deixando chaves sensíveis para os conflitos e danças espelhados aqui. Sétima vereda.

ENCRUZILHADAS E VEREDAS – ABORDAGENS

Cada vereda-encruzilhada abordada, trilhada, meditada aqui é resultado de um percurso, uma peregrinação incorporada. A encruzilhada foi com frequência um espaço-tempo na geografia do corpo encontrada como tradução para o cruzamento de vias, sentidos e perspectivas lançadas para a arte de contar histórias. Entrevendo nela própria o cruzo. O fenômeno como possível catalisador de vias que em performance, se sucede na alquimia do encontro entre contadora e receptora, sopros entrelaçados. Sopro, reafirmo, enquanto pulsão de elementos nominados e inominados que performam nessa alquimia e que se operam e são operados, portanto, tanto pela e na contadora, quanto na receptora: vocalidade, gestualidade, respiração, olhar, pulso, experiência de vida. Cada vereda abre um portal dirigido às encruzilhadas.

A depender da experiência do leitor, o portal poderá se parecer com uma repetição de referências já gastas, em voga, nas águas da contemporaneidade. A alquimia do sopro se

dá em quem se propõe a atravessar o portal com sede de experiência, sede de ser atravessada pelos sentidos que essas palavras se propõem a cruzar, mesmo nos seus tropeços e setas não decifradas.

Chamo portais inesperados de forma análoga a que realizo na repetição em que permito meu corpo sendo atravessado pelo meu próprio sopro, cada performance como travessia. Uma metáfora desse vetor é o colo, lugar na geografia do meu corpo, em que meu filho recebe aquela história antes de dormir convocando sonhos curadores, afetuoso, criativos, mirabolantes, revolucionários. O sopro é bem maleável na sua contenção: nele pode caber galáxias, só uma poeira de lembrança, desencantamento, decepção.

As veredas são um convite para o portal. Cada uma delas pode ser vista como um conjunto de histórias próprias. Ou uma parte da grande história narrada aqui. A vereda me interessa de modo polissêmico: as veredas. Rumo da vida, em que se buscam sempre atalhos, sendas nas quais brotam água em meio ao sertão, lugar-entre, entre-lugar, intersecção de rotas, entre o certo e o errado, terceiras escolhas, terceiros estados, terceiras margens, incarnadas em encruzilhada.

Penso que ao ser educada em um ambiente católico fui resignada a temer a noção de encruzilhada, suas associações que hoje desvendo sobretudo em sua matriz nagô. Mas em um alvorecer do pensamento crítico aliado às práticas e trilhas incorporadas, vivenciadas primeiramente nas pedagogias das cenas e depois em práticas espirituais e ritualísticas, fui buscando desvelar o que se mascarava naquele temor. Hoje percebo e incarno a perigosa emancipação das encruzilhadas. Elas desmascaram as vias de mão única das táticas colonizadoras, presentes no monoteísmo, capitalismo, tantos ismos atrelados nas fileiras escolares que docilizam nossos corpos que vão se conformando ao desencantamento. Nesse desmascaro, os aprendizados não são apagados, nem poderiam, mas há uma busca de um filtro que peneire influências e se abra para os cruzos de perspectivas.

Fui sendo atravessada pelos entrelugares de ideias por vezes incorporadas que floresceram nessa pesquisa: tradição e ruptura, encantamento e desencantamento, responsabilidade e irresponsabilidade, nomadismo e sedentarismo, nomináveis e inomináveis, épico e dramático, assertividade e falibilidade, eu e outro, mergulho e

sobrevoos. Entrelugares que podem propiciar confrontos e danças, antagonismo e sincronias. A encruzilhada, em sua face mutante, se amostrou como tradução, mas exigiu dribles para sua abordagem. Para germinar palavras que incorporassem encruzilhadas fui até um entrelugar espacial onde minha alma dança: entre terra e mar. Ali transito entre gente, sereia e anfíbio.

Risquei na areia meu ritual de pedir licença entre areia seca e molhada, ali afundei o búzio que me protege com as bênçãos da raiz nagô, travessias atlânticas adiante, olho minha pele que insiste em manter enigmas de sua origem na aliança com as Áfricas, ali adiante. Privilégios se amostram e se travestem nesse enigma e mostram caminhos abertos e fechados para essa conexão. Na alma, a pulsão das narrativas, dos ritmos abrem via larga, como dentro no mar, pele vestindo a sereia, o anfíbio, onde o encantamento é morada, junto aos inomináveis, reino da intuição. Enfatizo a referência afro-orientada, mas pulso cruzos que atravessam minha corporalidade e de alguma forma, a coabitam. Decifro algumas. O corpo tímido e domesticado da criança, resvalando sede de experiências. Treinamentos corporais em trilhas diversas nas performances cênicas. Gestos ritualizados e aprendidos em escolas e terreiros. Posturas da yoga, gingas da Capoeira Angola, danças afro-diaspóricas. Incarno o cruzo entre terra e mar. Mas sentada, diante da tela busco nomeações. Palavras rodopiam quando incorporam encruzilhadas, mas também traduzem mergulhos e sobrevoos nas vias que se cruzam: as dicotomias já apontadas. Ainda pulso o encantamento no diálogo com referenciais que dialeticamente também influenciaram sua abertura nos mergulhos nas águas, rituais, narrativas e cenas. Cito e na ginga, reverencio e esquivo, referências para as encruzilhadas.

Começo convergindo dois entrelugares: nomadismo e sedentarismo, tradição e ruptura a partir do emblemático texto de Walter Benjamin (2018), quando divide (ou integra) os narradores entre aqueles que vêm de longe, como um viajante (marinheiro) ou aquele que “ficou na sua terra e conhece as suas histórias e tradições” (2018, p. 141), associando esse último grupo à figura do camponês.

Ao avistar na minha formação um contexto urbano, quase desterritorializado, me vejo entre os marinheiros, ainda que adotando com mais frequência o termo forasteira e a

partir desse lugar, buscando estabelecer cruzos com os camponeses, guardiões da tradição. Mais adiante essa posição será problematizada, ao avistar uma face infiltrada nesse trânsito e ao buscar vias possíveis para ele.

O foco está explicitamente voltado para a tradição na arte de narrar, mas outros vetores de manifestações populares serão avistados a compor esse arco. Ao cercar formulações ligadas às encruzilhadas percebo um traço recorrente: narradores e/ou pesquisadores que em algum momento mergulharam em tradições próprias de seus elos territoriais e de ancestralidade e que influenciados por percursos, trocas, pesquisas e buscas para além de seus territórios, ressignificaram, redimensionaram e perfizeram um trajeto de tradução poética para seu território, elo, tradição. Esse olhar pode ser lançado para a relação de Leda Maria Martins (2021) com os reisados, que demonstra um traço profundo de pertencimento e ao ser apresentado, traduzido, incorpora estudos que cruzam outras raízes e territórios. É a partir das suas vivência e estudos que o lugar da encruzilhada se apresentará aqui:

Utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. [...] Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. (MARTINS, 2021, p. 34)

Nesse estudo a raiz nagô é apresentada, com fundamentos de Exu, guardião desse entroncamento na cosmologia iorubá, princípio dinâmico, que ganhará solo nesses estudos, com o pedido de licença para cruzamentos com perspectivas diversas. Outras influências de Leda Maria Martins também ganharão espaço mais adiante.

De forma análoga, Hampâté Bâ, a partir dos seus percursos pode traduzir para o mundo ocidental, os aspectos ritualísticos dessa matriz que também fundamentam perspectivas que atravessam essa pesquisa. Na tradição escrita dos narradores, aqui no Brasil, Guimarães Rosa pode ser encarado como um porta voz de um sertão que a partir dos seus percursos e estudos espelhou aridez e fertilidade. Sua escrita é vetor da busca enveredada aqui. Os reisados, a tradição oral da África subsaariana e os sertões, territórios

que a partir das visões apresentadas encarnam encruzilhadas e refletem um mergulho na tradição, que convidam a um olhar profundo para atravessamentos e identificações.

Luiz Rufino em “Pedagogia das Encruzilhadas” oferece algumas balizas, estratégias para que a confluência de caminhos inspire trilhas: “As perspectivas propostas pela Pedagogia das Encruzilhadas deslocam tanto Exu da fixação de seu caráter religioso quanto a educação da fixação de seu caráter escolar” (2019, p. 83). Assim, as perspectivas ritualística e pedagógica atravessam as visões das performances na contação de histórias, contribuem para dimensioná-la, a partir do dinamismo apontado.

Diante de tantas vias a se multiplicar já nesse início formulo: o que não é encruzilhada? Nesse balaio, em que entrevejo tanto por vir, só não se cruza o que não se abre para a fresta, vestido como verdade absoluta. Em muitas tradições, mesmo nas de raiz nagô há uma tática de resistência para as transformações, que pode ser encarada como uma busca de pureza. De fato, até os mercados já se apropriaram dos cruzos, e isso chama uma responsabilidade para contradições subjacentes, provinda por vezes de privilégios, ignorâncias. Continuarei percorrendo vias, permitindo cruzos e buscando balizas emancipadoras para as formulações aqui riscadas, na busca de lapidar os sentidos para pedidos de licença, criações e traduções.

EMANCIPAÇÃO

substantivo feminino

ato ou efeito de emancipar(-se)

1 qualquer libertação; alforria, independência

2 Rubrica: termo jurídico.

instituto jurídico que, no Brasil, concede ao menor de 21 anos e maior de 18 seus direitos civis

Emancipatione, no latim, era formado pelo prefixo *e*, com sentido de extinção, pelo substantivo *manus* (mão) e pelo verbo *cepi*, ligado a capturar. Nessa direção, emancipar é extinguir a condição das mãos capturadas. Ter mãos livres, poder manipular a própria jornada.

Como a emancipação é direção almejada aqui, na sua pluralidade, lanço os sentidos para a sua dinâmica. Significativo perceber que uma parte do corpo se presentifica na sua

etimologia, já que ele, o corpo, pode ser encarado como eixo com todos os seus tecidos: biológico, anatômico, simbólico, cultural, individual e coletivo.

Nesses imbricamentos, corpo é voz, sopro, pensamento, desejo, gênero, raça, sexualidade, crença. Nas suas possíveis constituições e dissoluções. Estradas complexas e contraditórias são trilhadas para visualizar corpos emancipados, mãos livres, desejos vivos, sonhos despertos. É um discurso tão bom, belo, verdadeiro e justo, que assim, torna-se fácil caber em qualquer voz. É no choque de interesses, no entanto, que resiste seu apelo, sua necessidade e luta, em um olhar historicizado para a forma como corpos na sua multiplicidade foram tratados ao longo dos anos. Do contrário, esse mesmo discurso servirá para vender cartão de crédito, maquiagem, margarina. Armadilhas da tirania do mercado e da colonização, suas estratégias de capturar discursos e práticas emancipadoras serão, portanto, convocadas a habitar na arena dessa tese conforme suas presenças sejam visualizadas. Emancipação enquanto prática requer consciência, drible, ginga, malícia e corpos atentos.

Para encarar uma prática e um discurso emancipado e emancipador, desnudados de romantização é necessário olhar para o que impede o seu desenvolvimento, ou seja, como se desenvolvem as opressões. Raça, gênero, sexualidade, condição social, território, faixa etária, aparência, crença: matrizes de opressão se diversificam em estratégias muitas vezes arraigadas com profundidade no tecido social. Quem é o outro? O que não é ou não foi aceito? Quem não tem o traço típico, normativo? Quem carrega uma história de escravização, subalternidade? Quem abala os poderes estabelecidos? Quem questiona os latifúndios da supremacia?

Ao abordar a possibilidade de um sopro emancipado toda a complexa teia é levada em consideração. Para o recorte da pesquisa um sentido mais aprofundado para a questão de gênero é proposto. E novamente, o corpo vem à tona revelando trincheiras: o mesmo corpo abusado, objetificado, por vezes aniquilado, mostra-se como emblema de luta. Nas suas epidermes são inscritas palavras de ordem, resistência e poesia. Arranco palavras tatuadas, traduzidas aqui, oxalá com cheiro de suor e tinta.

“O meu corpo – e o de cada um que aqui me cede de maneira responsável o diálogo – contém os investimentos da agência colonial, como também representa o contra-ataque, o início, a marca, a pulsão e a continuidade da luta contra esse sistema.” (RUFINO, 2019, p. 158)

PATUÁS QUE ENSAIAM TRADUÇÕES PARA TRADIÇÕES E RUPTURAS, ENCANTAMENTOS E DESENCANTAMENTOS

PATUÁ

substantivo masculino

1.
[Brasil] Cesto de palha, balaio.
2.
Bentinho, amuleto.

Significado não encontrado nos dicionários, mas sintetizado aqui:

“Há quase uma década, a UNESCO classificou o ‘patuá’, o crioulo português de Macau, como língua “gravemente ameaçada”, o último patamar antes de uma língua se extinguir por completo.” (GÓES, 2019 – reportagem *online*)

Trouxe patuás para tese, abrindo cada vereda com chama de bons ventos a acender e tecer poder emancipador da pesquisa, do sopro e da palavra. Atravesso outra terceira via, dentre as tantas que tem solo aqui, agora entre as revelações e o segredo. Em tantas chaves de encantamento, o segredo corre à espreita, ao se aliar a uma aura de proteção: quando não revelada, a magia mantém sua imantação. Adentrar esses portais, traduzi-los em palavras, é tarefa da pesquisadora a entrar em acordo com alumbramentos da contadora.

Assim sendo, já explícito a intenção de aliança com a face mágica do patuá-amuleto abraçado a uma língua lutando por resistência. Na chama de um encantamento que pode ser afirmado e desmistificado em um mesmo ato, no correr paralelo de suas águas com os pilares de tradição e ruptura cercados aqui, encontrei o patuá como ícone, figura sintética, tradução. A língua com seus derradeiros silêncios, gritos e gemidos à beira do abismo, onde pode derrapar, mas também encontrar terra fértil e germinar é metáfora de potência análoga.

Evoco, portanto, patuá-amuleto-língua tecidos, germinados, entrelaçados. O patuá evoca um encanto, uma sorte, uma chama, uma demanda. Diante dele podemos avistar e espelhar potências e desconfianças. Um sobrevoo da contadora pode fazer dessa encruzilhada trilhas a serem percorridas com o corpo em estado de ginga. Golpe e esquivas operados por esse organismo em trânsito e metamorfose, peles insurgentes a brotar na aliança possível e entregue, imersa na potência e na desconfiança do patuá.

Ao habitar sua chama encantada e desmistificada com a mesma integridade, a contadora-pesquisadora entrelaça palavras, pensamentos nessa terceira margem. Singular e plural em um mesmo ato. O patuá, na face e avesso, no seu diminutivo e maiúsculo, sopra fabulação que materializa terceira margem. Na pesquisa ainda opero o pacto fáustico e separo em partes o que no patuá ensaia cópula, broto. Cindi em veredas próprias, tradição e ruptura, mas avisto diálogos subterrâneos, rizomáticos, nessas chaves e teço patuás e palavras com fios, agulha, tecido, águas, sementes, ervas e fogo.

Nas suas latências visíveis e invisíveis, avessos íntimos, secretos ou revelados, essa escrita também fareja horizontes onde a tradição encanta, perturba e diante dessa paisagem mutante, cheia de devires, pesquisa tessituras possíveis para o sopro.

Na pesquisa que antecedeu e embasou a atual, foi investigada uma ligação do sopro com os ofícios artesanais: dar vida a uma trama já tecida anteriormente. Foi verificado o quanto em sociedades tradicionais esse paralelo se faz vivo em um traço ritualístico presente na vocalidade dos contadores e na execução desses ofícios. Retomando esse elo, reafirmado por mãos femininas para inscrever patuás nessa tese, propus uma parceria junto ao coletivo BordaEMIA que desde 2016 pesquisa e realiza a arte do bordado na EMIA, escola de integração de linguagens artísticas para crianças, onde também atuo como artista-professora, ainda que esse coletivo seja composto por mulheres adultas. E assim, através das mãos femininas desse coletivo, os patuás chegam evocando magia, assim como o sopro da contadora, sugerindo palavras vivas, sopradas, tecidas, cheias de amarrações simbólicas nas dobras do tempo, do espaço, da língua, dos seus poderes revelados, questionados e sedentos de troca.

Desvendo pela sinuosidade do patuá algumas ligações pessoais com a ideia de encantamento e desencantamento, incarnado na sua trama. Hoje o encantamento senta no sofá da minha sala sem sofá e conversamos. Eu o desvendo. Ele me desvenda. Eu lhe dou alimento e o aqueço. Trato como amigo, irmão, pai, filho e avô. Às vezes desconfio. Viramo-nos do avesso, vejo sua face inimiga, carrasco. Mando-o embora e converso com o desencantamento. O encontro com ele quase mostra a sua face encantada. Os dois podem dançar freneticamente ou se enfrentar e se desacreditar mutuamente. Mas no geral a convivência é pacífica em territórios que, como em tramas, se delimitam e se imiscuem. Afinal, gosto de ser guiada pelo encantamento, com ele voo de olhos fechados. Ao narrar sinto meu sopro dando vida às histórias e elas também dando vida ao meu sopro. Soprando minha jornada.

Foi ao viver o momento mais radical desse entrelaçamento da narrativa com a vida que o desencantamento apresentou sua relevância. Desde que comecei a narrar sentia um chamado mais especial para as histórias do mar, habitadas por pescadores, seres encantados, os mistérios das profundezas dos oceanos. Nesses contos é muito recorrente um pacto entre uma personagem e uma força que dá voz ao mar. Sinto-me em casa no mar. Nas histórias e na vida. Perto dele concebi, gestei e pari vida: o fruto mais encantado da jornada, meu filho. Filho também de um homem do mar, pescador que conheci enquanto ele tecia rede. Mas foi ali também, morando nesse quase vilarejo recoberto pela égide do patriarcado que me vi desamparada. Ondas encantadas me levaram até ali, mas foi no desalento da imensa responsabilidade recém-parida que avistei com mais nitidez a relevância do desencantamento. Minha condição de mulher implorava revisões sócio-históricas. Meu filho me espelhava, espelhando junto encantamento e desencantamento. Fui puérpera insana, vaca leiteira despreparada e num pulo rapsódico afirmo que me reinventei fênix. Restam feridas, regozijos, memórias e narrativas. A companhia de um desencantamento fortalecido. De mãos dadas a ele sigo a pedagogia do encantamento. Pari-lo é meu ofício. Meu tropeço.

FLUXOS POSSÍVEIS DE UMA ESCRITA RAPSÓDICA

Agora escrevo e lanço um olhar sobre esse exercício de tecer palavras, traduzir em verbo escrito imagens, pensamentos. Qual palavra dará conta? Entrelaço na palavra: gesto; olhar, canto respiro. Silêncio. Ruído. Suspiro. Odor. Encontrei-me, vendo-me espelhada, arrebatada por essa palavra que tem cheiro. Há uma busca de encontrar caminhos que ressignifiquem e alarguem as possibilidades de narrar. Essas palavras também buscam traduzir esses caminhos abraçada a uma crença de que junto às cavernas íntimas, inconscientes e mitológicas há uma pedagogia a ser afluída. Com uma visão de que nesse tecido em que se trama a rapsódia, a entrelaçada díade emissor-receptor tece conhecimento. No exercício de seguir os fios e ver o todo tramado, no espelhamento também tramado.

Exponho, então, algumas referências para o fluxo da escrita almejada. O campo é de uma vastidão a se perder de vista. Todo o território narrativo, sobretudo em conexão com a tradição oral é base para o que se pretende: palavras que tecem conhecimento com o fio do imaginário. Da constelação inesgotável elegi eixos que podem trazer alguns fundamentos para um dos dilemas que é base dessa investigação: tradição X ruptura.

Guimarães Rosa segue como estrela guia de encanto na narrativa, nas traduções literárias. Agora persigo algumas balizas para visualização de uma escrita performativa, que cerca o sopro no entrelaçamento com as narrativas e corporalidade. Nas duas primeiras referências, trago matrizes afro-diaspóricas que tangenciam o encantamento que atravessa a escrita. Primeiramente na obra “Fogo no Mato” onde se presentifica a raiz nagô e posteriormente na obra “Afrografias da Memória” de diálogo íntimo com a raiz bantu, através das oralituras traduzidas por Leda Maria Martins, que aqui já trouxe fundamentos para as encruzilhadas.

A terceira referência são os fundamentos teórico-poéticos na obra de Regina Machado, que contribuem para ritmar a dança entre objetividade e subjetividade cercada aqui. E finalmente, o mito ameríndio de Makunaíma, a sua transcrição por Mário de

Andrade e a relação com o perspectivismo ameríndio. Elos que propõem uma perspectiva de (ir)responsabilidade (cri)ativa que dá os contornos de uma ruptura possível.

- “Fogo no Mato”

Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino com sua obra “Fogo no Mato: a ciência encantada das acumbas” dinamizam horizontes que legitimam o encantamento enquanto ciência. Assim o fazem, ao avistarem na complexa teia das religiosidades populares brasileiras de matriz africana (as macumbas) o elemento do encantamento e o seu potencial filosófico, que se desenvolve ao sinalizar formas plurais de tecer pensamentos. Ao abrirem essa trincheira deixam pegadas salutares para essa pesquisa que comunga desses saberes.

Destaco alguns eixos propostos na obra ou a partir dela, tecendo elos com a experiência rapsódica e a busca trilhada nessa tese.

- o transe

Na fartura ou na escassez nossos brados e tambores irão ecoar, somos parte de uma experiência em transe. Os barris que cruzaram o mar, as sucupiras que a floraram, as esquinas dobradas, as pedras miúdas, as poesias enfeitadas de boca em boca, a coral que cruza a estrada noite afora, todas estas formas e muitas outras não citadas são experiências de transe. É no alinhamento das sabedorias de uma ciência encantada, aquelas em que nossos povos cedem os corpos para manifestá-las que mergulhamos. (2018, p.10)

Aqui um conflito com o “ceder o corpo à manifestação” pode ser colocado em xeque com o trabalho da contadora de histórias ainda que na maneira como foi descrito haja um movimento consciente e deliberado nessa concessão. Independente das balizas imaginadas da presença ou não dessa concessão física, o transe e o seu despertar são aqui nessa tese, movimentos relevantes. Gestos, palavras, sopros e compreensões à espreita dos mistérios da vertigem. O mesmo olhar que se permite borrar, perder o foco, almeja localizar plataformas seguras para alçar voos. Imagens, sonoridades, sabores, texturas e odores férteis para contorcer a noção dos sentidos.

- rodopio – deslocamento de eixos referenciais

O rodopio configura-se como o giro que desloca os eixos referenciais, fazendo com que aqueles princípios que comumente são compreendidos como objetos a serem investigados e que por uma série de relações de saber/poder são mantidos sobre uma espécie de regulação discursiva sejam credibilizados como potências emergentes e transgressivas. (2018, p. 35)

Ressalto a evidente aliança do rodopio com o transe, a busca de outros eixos e a transcendência advinda do movimento. Radicalizar esse eixo poderia ventar um giro na direção de uma pedagogia rodopiante, que ronda esse estado entre equilíbrio e desequilíbrio. Como traduzir esse rodopio para a vocalidade da contadora de histórias? E para o que se propõe aqui como uma escrita rapsódica? Essa prática pode propor diferentes giros e trajetos que atravessam desde a sua experiência mais objetiva de girar, passando pelas suas visualizações e metáforas advindas. Poderia uma voz ou palavras escritas sugerirem a experiência do rodopio? Atores, performers e contadores de histórias podem rodopiar, mas é possível que o exercício mais elaborado e relevante aqui seja traduzir o rodopio em sopro, performance, cena, palavras. O rodopio em si talvez seja laboratório, imagem-norte, asas à espreita de travessias.

- Andar de costas

Andar de costas não é uma prática analisada na obra de referência, mas como o eixo da corporalidade, da transformação de paradigma referencial aproximam o andar de costas com o rodopio, infiltrei aqui essa abordagem e lanço pistas para elucidar suas possibilidades, potências e fragilidades.

Início com algumas perspectivas mitológicas sobre o tempo, as “costas-frentes” do corpo e as dimensões simbólicas agregadas a essa relação. Marcos Ferreira dos Santos em uma aula de Mitologia Comparada, a partir de uma perspectiva céltica, revê o lugar comum que associa ao futuro tudo o que está adiante e ao passado nas costas: subverte esse posicionamento ao formular o passado como horizonte, aquilo que está adiante, pode ser visto e o futuro como desconhecido, porvir e, portanto, posicionado atrás. Misturar as duas inversões pode explicitar o nó de perspectivas no ato de andar de costas. Eu avanço e meu

olhar está direcionado na direção inversa de onde eu prossigo. Espiadas são permitidas, mas as costas protagonizam o avanço, o porvir. Eu posso observar minhas pegadas. Nuca escuta o vir a ser, fareja horizontes vindouros. É com a frente do corpo que se presta reverência, que se “encara de frente”, se demonstra coragem. Assim, no polo sagrado do contexto religioso-ritualístico, em muitas tradições é importante manter a frente do corpo para demonstrar uma relação que pode misturar devoção e respeito.

Andar de costas é também deixar pegadas como a do curupira, que engana o caçador, ou quem quer que esteja atrás do seu vestígio. Inverter a gravação do passo na terra receptiva ou nas pegadas que deixam rastros e poder observá-los, redesenhá-los, reinventar seu toque.

Para o peregrino andar de costas é seguir a caminhada ao mesmo tempo em que se contempla a paisagem peregrinada em outro ponto de vista. Revisitar impressões, conexões de pensamento e observar a própria mudança da paisagem, do contexto de travessia. Se a travessia sinaliza morro íngreme a ser transposto, andar de costas ainda é um alento para o corpo cansado e propõe uma reorganização muscular, passos lentos e contemplativos. Olhos na nuca são convocados novamente para não tropeçar.

INVENTÁRIO DE UM POENTE

Finados, 2 de novembro, a Kalunga Grande me chama. Chamado quase intimado e respeitado. Assim, com tanta frequência, entre fevereiro e janeiro incontados sigo. A Kalunga é o cemitério, casa das almas e a Kalunga Grande é o mar. A cantiga já dizia:

“As almas acenderam um candeeiro no fundo do mar”⁴

Assim cantamos, convocamos e presentificamos em nossos sopros o milagre e a morada Kalunga Grande. Nos seus arredores, poente da vida, fiz brotar e parir vida. Hoje aguardo e semeio o chamado para a travessia nos arredores do

⁴ Cantiga (ou ponto, como é mais comumente chamado no contexto ritualístico) da umbanda em devoção às almas, autoria desconhecida

Cemitério da Consolação, rumo à Kalunga Grande. Lá me consolo, me refaço e encontro forças para permanecer nessas cercanias.

Dessa vez a travessia se deu no dia de lembrar as partidas. Convoco aqueles que velei: do pai aos amigos de infância. A vida avança e o inventário cresce. A Kalunga Grande fertiliza as memórias em um dia de Sol, pele sedenta de renascimentos. Algo ainda pode renascer na matéria, outro tanto na lembrança. O sopro fertiliza possibilidades entre a lembrança e a matéria. Sol inicia sua despedida, seu eterno e único poente. Ave travessia! Avanço em direção às cores refratadas da jornada exigente e mórbida de seu gozo. Pernas pedem retorno, mas olhar pede avanço. Na vulnerabilidade que me é comum e plural avanço de costas na direção requerida pelas pernas. Abraçar a contradição já é meu chapéu, minha canga, meu hábito.

De costas, na Kalunga Grande estou protegida, olhar pesca a direção oposta, ali onde os últimos raios de Sol alcançam com uma timidez poente, insistindo que há o que se decifrar no foco: as últimas resplandescências dessa jornada. Dou as costas para o futuro, presente ou passado? O eterno retorno do herói solar confunde os tempos e refaz os fios da Kalunga Grande para a vida, almas que acenderam, acendem e acenderão um candeeiro no fundo do mar, fé-faca-molada. De costas reafirmo a fé e deixo-me tecer entre vida e morte, selo o pacto entremeado na Kalunga Grande. De costas permito que a nebulosidade do meu olhar capte o manto de deusa deixado na areia. Jogo e rodopio com ele, meu sopro chama quem me espera.

- Oralituras traduzidas em “Afrografias da Memória”

Contextualizei a história da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, na linhagem constitutiva dos reinados negros, visando ressaltar a extensão dos rizomas que reterritorializam e transcriam as culturas africanas na cartografia da nação brasileira. [...] Aos atos de fala e de performance dos congadeiros denominei *oralitura*, matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, “letra”, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*,

“rasura” da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos e das suas representações simbólicas. (MARTINS, 2021 :25)

Ao imiscuir uma voz de entrega coroada à tradição encantada da congada com uma pesquisa rigorosa acerca de seus arquivos e tessituras, Leda Maria Martins abre sendas para a busca enveredada nessa investigação. No trecho citado ecoa sua voz de pesquisadora que se desloca pelos campos da literatura comparada e da performance. É a partir das vivências afrografadas, no entanto, que o conceito de oralitura ganha corpo: no trânsito entre narrativas, musicalidades, gestos, ritualizados e evocados. Ao transcrever os cânticos, e revelar teias que os sustentam, em entrevistas com representantes da tradição, arquivos pesquisados, elementos carregados das travessias atlânticas, que a vertigem se faz presente. Porteiras da ancestralidade se abrem, metamorfoses de conexão ritualística ganham corpo e venerações se dimensionam nos diversos fios que compõem a trama de uma dinâmica que atualiza o rito na espiral do tempo.

Eu sobrevoos seus mergulhos e me permito uma aliança forasteira. Sinto esse aroma que sustenta a imantação anímica na minha jornada. Sou imediatamente conectada pela ancestralidade nesses elos: tambores percutindo, vozes evocando o sagrado, corpo entregue à manifestação. Sei que meu sobrevoos só é possível pela sustentação dos guardiões das tradições. Sopros que se repetem, mãos que preservam objetos na imantação ritualística, vidas imersas nos seus mistérios, entrelaçados ao cotidiano. Eu, que pouco contato tive com a congada fui transportada aos arcos suscitados por ela, cujas pegadas podem inclusive sugerir um convite para desvendar a oralitura nas diversas manifestações populares.

Mais adiante conforme se mostrar relevante, revelo ao longo desse trabalho alguns elos pessoais entre congada, jongo, capoeira, umbanda omelokô, xamanismo, santo daime. Elos forasteiros, mas que por vezes ensaiei e ensaio entrega, mergulho e mesmo no sobrevoos farejo os arcos de reconhecimento com a constatação de que a ancestralidade aninha quem se dispõe a abrir os sentidos às suas manifestações. Nessa referência, decifrações são tecidas pela paisagem da congada, mas a partir desse olhar, fundamentos da oralitura são revelados podendo ser transpostos para outros contextos da narrativa em

performance. Como ela se desenvolveria a partir de aproximações e distanciamentos com a tradição? Ao transpor os encantamentos da congada para interpretações epistemológicas acerca da performance dos seus agentes e sistemas simbólicos que a circundam e a fundamentam, alguns elementos ganham destaque. Gestos, relações com objetos ritualísticos, aliteraões no tecido dos cantos compõem as águas evocadas por onde navegam as palavras.

- “Fundamentos Teórico-Poéticos”

A partir da obra de Regina Machado “Acordais: Fundamentos Teórico-Poéticos da arte de contar histórias” lanço luz para esse exercício teórico-poético. Para aqueles que, como eu, puderam ter aulas diretamente com ela, o referencial se alarga nesse tecido imbricado na expansão do imaginário. Essa trama se mostra em diversos canais: na busca de materialidades que sugerem polissemia e ancestralidade, nas dinâmicas que dialogam com os sentidos e a corporalidade, nas provocaões silenciosas e misteriosas. E como se anunciaria inevitavelmente, nas narrativas sempre presentes, que na sua voz, jogam com a condição de protagonistas, antagonistas, coadjuvantes e clamam alunos-ouvintes para tecer um coro a desbravar labirintos que ao conto acrescentarão um ponto.

Acredito que o termo “teórico-poético”, presente na sua obra escrita sintetiza bem essa proposta. Amalgamar essas dimensões implica em um mergulho profundo na teoria e na poesia. Nos seus territórios próprios e nas suas amálgamas. Implica em realizar uma pesquisa ao mesmo tempo pluralista e fundamentada. Em meio à pesquisa, à leitura, também meditar, peregrinar, dançar, escutar, silenciar. Voltar ao texto, dar voz às narrativas sopradas nesse fluxo. Estudar sua constituição. O estudo é direcionado à forma e ao conteúdo da escrita, que em paralelo à teoria e à poesia também dançam. Ritmar essa dança é um exercício da escrita rapsódica. Encontrar vozes como essa de Regina Machado que incitam esse bailado faz parte do estudo. Vozes insurgentes, sedutoras. Embrenhar-se nos seus chamados, hipnotizar-se de olhos fechados, embarcar nos seus possíveis transes. Abrir os olhos, refletir acerca da experiência, acerca da relevância, que Zumthor

considerava como o leitor em performance. Traduzir a leitura em experiência e escrita. Manter teso o jogo dentro-fora do transe.

-Makunaíma, Macunaíma, ensaios e o perspectivismo ameríndio

Conto INCÊNDIO UNIVERSAL, narrado por Mayuluaípu, da etnia taulipangue e recolhido por Koch-Grünberg:

Quando a água da grande enchente secou, veio um grande fogo. As caças se esconderam num buraco dentro da terra. Hoje ninguém sabe localizar este buraco. O fogo consumiu tudo: os homens, as montanhas, as pedras. Os rios secaram. Por isso encontramos, de vez em quando, grandes pedaços de carvão na terra. Makunaíma fez novos homens de cera. Mas eles se derreteram ao Sol. Então ele os fez de barro. Estes, expostos ao Sol, endureceram cada vez mais. Depois ele os transformou em gente. (*apud* MEDEIROS, 2002, p. 65)

Foi Mário de Andrade que transcreveu e tornou assim, a leitura desse personagem mais acessível à contemporaneidade, marcando a moderna literatura brasileira. Sem dúvida, chamá-lo como “o herói sem nenhum caráter” e os paralelos com as leituras da antropofagia modernista são referências propícias para os horizontes dessa escrita. Mas começo pela fonte ameríndia ainda que seu sopro só tenha chegado até nós pelo etnologista alemão, Koch-Grünberg, que coletou narrativas de etnias caribenhas, dentre as quais se destaca aquelas ligadas a essa figura heroica, Makunaíma, dos Pemón, mais especificamente do grupo dos taulipangues. Sobre esse personagem, Lucia Sá, estudiosa das “Literaturas da Floresta”, na obra homônima afirma:

Makunaíma pode ser cruel, egoísta, lascivo e se aborrecer facilmente. Mas também é astuto, sensível, criativo e é, sobretudo, o herói cultural dos pemóns, responsável pela definição de seu território, por lhes ensinar a usar ferramentas e o fogo, por transformá-los no que são. Foi Makunaíma que possibilitou, como vimos, a agricultura, criando, assim, a sociedade humana, se não bastasse, também trouxe o conhecimento sobre os venenos, uma das características que definem a América tropical na história do mundo. Essas contradições de Makunaíma podem ter melhor compreensão se o comparamos a um personagem originalmente identificado com narrativas indígenas norte-americanas, mas que em análises mais recentes é visto como uma figura comum em literaturas de todo o mundo: o **trickster**. (2012, p. 58,59)

Makunaíma e os taulepang convidam a situar o perspectivismo ameríndio formulado por Eduardo Viveiro de Castro. Na pesquisa anterior que desenvolvi, a tradução do antropólogo para um traço selvagem que ginga com as artimanhas do colonizador nos seus sistemas de crenças trouxe abordagens para o sopro do narrador, junto à noção de “alteridade plena”. Para o caso cercado aqui, sua formulação para o perspectivismo ameríndio tem abalado noções que extrapolam a passos largos o campo da antropologia e ressoam em qualquer perspectiva vulnerável a uma alteridade onde o encantamento não é um traço cultural, atravessa um plano mais básico de relação com a natureza, sem ser tratado como “sobrenatural”. “Trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 347). Na sua configuração dribla estruturas onde se assentam visões e ciências desencantadas. Ao cercar um contato para essa “experiência de pensamento” sistemas de representação vão sendo abalados justamente nessa relação entre natureza e cultura, podendo sugerir assim, amplas interferências nas literaturas, artes cênicas e visuais, que têm bebido em abundância dessa perspectiva traduzida, com frequência através dos seus mitos. “Ponto de fuga universal do perspectivismo, o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e o pré-objetivo. Meio cujo fim, justamente, a mitologia se propõe a contar.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 355)

Ao buscar traços gerais do perspectivismo amazônico incorro no risco de reduzir e domesticar sua noção, mas de alguma forma, ao ter percorrido com corpo e consciência alterados por uma bebida de raiz ameríndia, relembro que algo em mim já habitou nessa perspectiva. Vários dos contextos ritualísticos, onde essa bebida é comungada, têm amplos diálogos com o xamanismo, cuja importância está, segundo o próprio Viveiros de Castro, associada diretamente ao perspectivismo ameríndio. É possível lançar questionamentos acerca de uma descontextualização ou mesmo apropriação cultural, críticas relevantes para mapear uma abordagem que se legitima a partir de uma experiência de cruzo, de um olhar

que se formou em contextos distantes não só geograficamente, mas delineados a partir de outra epistemologia.

Trago essa leitura e vivência do “perspectivismo ameríndio”, ainda que revelando e desvendando artimanhas de uma cultura urbana, escolarizada, cartesiana no meu trajeto. O perspectivismo traz outras chaves para uma contadora de histórias forasteira e sua fome de alteridade. Esse aspecto salta em meio a tantas deglutições manifestas pela antropofagia modernista, que a seu tempo e ainda hoje contribui para traduzir e revelar faces desconhecidas do Brasil.

Nessa direção, a arquitetura linguística de Mário de Andrade em “Macunaíma”, cuja complexidade foi classificada por alguns estudiosos como “polifábula”, abriu trincheiras. Possibilitou um olhar para as diversas fontes de fábulas, que em uma revisão histórica clama por nomeação, afirmando o acesso e ressoando vozes sobretudo das matrizes subalternizadas. Convoquei assim, logo de início a fonte ameríndia, assumindo um olhar idílico a tudo que se distancia da domesticação urbana. Mas ainda que quase um século me distancie do tempo de Mário de Andrade (na escrita e publicação de “Macunaíma”), espacialmente me aproximo dele. Narrar em São Paulo, lançando os sentidos para tudo o que flerta com o encantamento na busca de decifrações distantes, faz acender uma cumplicidade forasteira. Trilho esse aprendizado macunaímico das matrizes desconhecidas e tão reveladoras de nossas peculiaridades. Assumo, portanto, o olhar para os Pemon, com raízes fincadas próximas ao igarapé Tietê, seus esgotos que distorcem e imiscuem nossas buscas de fábulas e assombros.

As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatá as inajá de curutás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios-luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe-d'água, em bulhas de sarapantar. (ANDRADE, 2017, p. 32)



PRIMEIRA VEREDA: Tradições, Traduções

Patuá tecido por
Antônia Fabrício Alves
(in memoriam)



ENTRE NOMEÁVEIS E INOMINÁVEIS

Nomear e tangenciar inomináveis: dois processos essenciais para a arte de narrar. A palavra vocalizada ou escrita já é uma nomeação e é um elemento central no encadeamento da fábula. Já vi contadores de histórias jogando com a possibilidade de contar uma história sem palavras. Assim o faziam com narrativas clássicas: aquelas que habitam o nosso imaginário, cujo encadeamento tende a ser tão familiar, como se as palavras soprassem à revelia, no reboque das imagens evocadas. As palavras povoam essa arte com um filtro quase incontornável, mas a própria arte em suas diversas manifestações e linguagens tem no inominável um elo circunspecto.

Farejo a ancestralidade enquanto vetor possível para reconhecer o arrebatamento através do qual fui magnetizada pela arte de contar histórias. A ancestralidade salta enquanto abordagem possível, mas é no inominável que esse arrebatamento repousa e desperta, evoca. E palavras seguem aqui e nas histórias em um jogo onde o inominável corre o risco de se esvaír. Inominável é sumo raro, é espanto que liberta, ícone que se tangencia e de tanto se nominar pode se gastar. Assumo o risco. Desapego. Continuo narrando, tropeçando em nomes, caçando aqueles que podem ser flecha rumo ao inesperado, atingindo alvo certo ainda que desconhecido.

Gosto de inventar e descobrir nomes. Mas acho difícil nomear. Cerco atalhos para nomear o inanimado e flertar com a possibilidade de animar. Instrumentos musicais que ganham nomes no candomblé. Barcos que com seus nomes impressos desfilam nas águas. Assim como chácaras, sítios. Há no nomear uma narrativa à espreita. Começo a narrar uma história quase sempre contanto a história do meu nome. Aprendi com Kiara Terra⁵ e me aterro, revelo-me, jogo epicamente com a máscara extracotidiana no jogo de colocá-la e arrancá-la. Despindo-me e me vestindo de quem sou. Sou meu nome? Sendo (e não sendo)

⁵ Importante contadora de histórias da cidade de São Paulo, com quem aprendi muito a respeito dessa arte.

Lígia nomeio personagens que povoarão a história que narrei, narro e narrarei. Repetindo e reinventando sopros.

Meu nome veio em homenagem à minha tia Lígia. Ao narrar essa história normalmente jogo com a possibilidade de atribuir características a minha tia, vocalizando seu nome com diferentes intenções. Brava, medrosa, acolhedora. Essa última, a tia Lígia acolhedora, traz alguns traços do que a brincadeira encobre, uma narrativa trágica. Meu pai ficou órfão de pai com um ano de idade e de mãe com três. Minha tia Lígia, sua irmã e primogênita, foi quase uma mãe para ele. Costumo traduzir a história na revelação razoável para o instante. A Lígia, e a tia Lígia possíveis para a efemeridade de uma performance narrativa.

Livros, poesias, contos, dissertações e teses também são nomeados. Às vezes vêm certos na primeira intuição e seguem a sua jornada como sopro recebido, flecha a ser desenvolvida em seus trancos e barrancos. Não foi esse o caso aqui. O projeto dessa tese nasceu como “Veredas de Tradução e Profanação do Narrador”. Tradução e profanação foram sendas percorridas suaves como olho d’água na dissertação que antecedeu esse trabalho. Sinalizavam uma angústia que merecia aprofundamento, mas não encontravam naquele então território. Pareciam dois caminhos independentes, mas posteriormente se mostraram complementares na analogia com tradição e ruptura. Para nomear esse trabalho percorri veredas e encruzilhadas, resgatando o arco da contadora de história. Caço aqui portanto, elos possíveis entre tradução e tradição, despindo-me da pretensão inicial de um mergulho profundo nas teorias da tradução. Assumo uma continuidade na abordagem forasteira e rapsódica desse elo.

TRADIÇÕES, TRADIÇÃO

Saravá jongueiro velho

Que veio pra ensinar

Que Deus dê proteção pra jongueiro novo

Pro jongo não se acabar

(Jefferson Alves de Oliveira-

Jefinho - jongueiro da comunidade do Jongo do Tamandaré)

Durante a minha graduação em Artes Cênicas na USP no final dos anos 90, início dos 2000, o eurocentrismo foi uma marca forte. Pesquisadores como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba ocupavam lugar central nos estudos. O que aprendemos nesta circularidade dos conhecimentos da cena como uma boa herança euroasiática, é que eles buscaram referências fora da Europa, mas era através desse filtro, de um olhar europeu, que em geral legitimávamos o que estava fora do eixo.

Marcado por um sentimento de crise da civilização europeia e em busca de experiências que pudessem integrar vida, arte e natureza, Artaud partiu para o México, onde permaneceu por 8 meses.

Para Antonin Artaud, a viagem ao México representava também uma busca pelo estranhamento de uma nova cultura, não racional tal como aquela encontrada na Europa – daí, entre outras possibilidades, a sua vontade de conhecer a cultura indígena do México vivenciando uma experiência no próprios *pueblos*. Essa viagem seria um meio de se aproximar de uma sociedade com estranheza, percebendo os detalhes cotidianos que, na realidade europeia, eram alvo de decepção para Artaud devido a uma insatisfação com a situação do período entre-guerras e com o excesso de racionalidade. (MENDONÇA, 2014, p. 34)

Nos seus estudos, anteriores à viagem, Artaud cercava vestígios da antiga civilização maia para desenvolver seu projeto teatral. É essa a direção da viagem e cavalcando ele chega à Serra de Tarahumara, e junto a esse povo tradicional participa de um ritual do peyote. Nessa vivência, com a consciência alterada reconhece traços da sua busca.

Na fase denominada “arte como veículo” (1977-1993), Grotowski desenvolve com a atriz haitiana Maud Robart um estudo e prática dos cantos e danças rituais da tradição afro-haitiana. Realizaram uma intensa pesquisa sobre a prática vocal de cantos rituais de tradição. A vivência com os cantos vibratórios tradicionais do vodú seria, assim, um veículo para a expansão da consciência criativa do performer.

Ao alinhar conexões pessoais aos cantos de tradição, se entrelaçam memória biográfica e memória ancestral. Os cantos ancestrais são ensinamentos transmitidos de século em século, de geração em geração: de voz em voz, de corpo em corpo, de boca ao ouvido, nossos ancestrais até os atuais cantam, recantam e encantam com as canções. (TRASEL; CAMPO, 2014, p. 67)

Eugenio Barba, o Odin Teatret e o seu teatro antropológico direcionaram o olhar para o “corpo extracotidiano” do ator, destacando uma distinção de tônus e da presença do corpo entre a arte e a vida. Na base das diferentes tradições pessoais e coletivas poderia se encontrar o comportamento cênico pré-expressivo que fundamenta esse corpo. Nessa busca, inúmeras viagens para países orientais e ocidentais foram empreendidas em que foram registrados aspectos de atuação recorrentes. Treinamentos de atores e atrizes são elaborados e praticados, exaustivamente, com o objetivo de aprofundar esse estudo em direção à corporalidade almejada.

Nos três casos citados, Artaud, Grotowski e Barba são europeus que fora do eixo colhem, bebem, reelaboram suas referências, inclusive questionando padrões europeus, mas retornam para a Europa, impregnando os cânones da cena teatral. Nós (brasileiros, tupiniquins...) aqui sediados na América Latina, berço de tantos desses sumos colhidos, abraçados aos estigmas do bom selvagem, legitimamos esses movimentos. Seguimos a autoridade do colonizador, seus métodos, estruturas e discursos. Descobertas e transformações da cena, que durante muito tempo foram paradigmas para o nosso teatro e sua escrita, considerada mais confiável para o desenvolvimento da nossa história. Algumas mudanças, entretanto, estão ocorrendo a partir da virada do século XX para o XXI.

Todo pensamento e ação de de(s)colonização empreendido desvenda na contemporaneidade essas contradições históricas, ao mesmo tempo que desbrava um movimento para despertar as próprias referências e encontrar seus métodos, estruturas e

discursos. Um olhar para as matrizes subalternizadas, periféricas que acolhe paradoxos enquanto abre sendas para outros discursos, gestos e ações. No campo teatral esse movimento não descarta os aprendizados provindos desses mestres, mas desvenda um movimento hegemônico que persistiu por séculos quase sem questionamentos.

Antes de todo esse pensamento da decolonização se estruturar e ganhar força, terminada a graduação, fui ao Velho Mundo, como que farejando rastros e errando por esse canal que se impunha como origem. Foi uma travessia em que outro eu, ainda amorfo, incógnito saltou. À luz desses pensamentos que na atualidade se desenvolvem, posso desvendar essa identidade como algo que de mim não se identificava com o colonizador. No retorno busquei caçar elos para além de uma perspectiva ocidental tão presente em aprendizados de boa parte das escolas, que de certa forma representava um alicerce de compreensão do mundo. Um tempo de peregrinação, de contato com uma temporalidade que em outra vereda mais adiante, busco aprofundamento. Estar entregue ao caminho, é poder olhar com mais atenção para as pedrinhas miudinhas. Luiz Fernando Simas decifra alguns desses enigmas.

Nas histórias que conto, por prazer ou ofício não cabem grandes batalhas, feitos extraordinários (...) Como diz um velho ponto de encantaria, para chamar os boiadeiros que moram nos ventos, “uma é maior, outra é menor, a miudinha é a que nos alumeia / pedrinha miudinha de Aruanda êh!”. Eu sou maravilhado pelas pedrinhas miudinhas, nelas me vejo e delas faço meu pertencimento. (SIMAS, 2013, p. 13)

Estar no continente do colonizador foi uma ótima oportunidade de um reconhecimento para outras raízes que formavam o elo de minha ascendência. Estar em contato com as pedrinhas miudinhas do caminho representou uma abertura para a matriz afroameríndia um pouco recolhidas naquele então. Elos miúdos e pouco valorosos na ótica colonizadora, mas gigantes e preciosos para abrir canais intuitivos, temporalidades circulares e contato com sabedorias ancestrais. Descobri as propulsões de movimentos das danças hoje denominadas afro-diaspóricas. Muito se falava sobre a proposta da exaustão física em Grotowski e essa abordagem da dança que dialoga com matrizes Nagô, Bantu e Malinkè se mostrava um caminho mais visceral para se atingir esse estado aliado a um sentimento de ancestralidade e de reencontro.

Era final de 2003 e fui trabalhar como produtora em um Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA), projeto fomentado pela União Nacional do Estudantes (UNE) em um prédio recém ocupado na Barra Funda com uma história muito peculiar. Hoje com o nome de Centro Esportivo Raul Tabajara, foi idealizado nos anos 40 por Mário de Andrade, quando ocupava o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Sua ideia era a constituição de um espaço onde o lazer, o esporte e a cultura convivessem de maneira integrada. Daí a presença de um teatro em um centro majoritariamente esportivo. Na ocupação do CUCA vários coletivos artísticos foram convidados a integrar esse projeto e dentre eles, A Barca, grupo musical, que na época desenvolvia uma intensa pesquisa com base justamente no “Turista Aprendiz”⁶ de Mário de Andrade. Ao grupo interessou sobretudo o registro etnográfico de manifestações populares empreendido por ele. Valendo-se dos recursos de gravação da contemporaneidade refizeram vários trajetos dessas viagens encontrando guardiões das manifestações tradicionais e suas obras, composições. Atualizando-os com diálogos, arranjos e permitindo que várias pessoas da minha geração se aproximassem de tradições diversas, traduzindo um Brasil misterioso, fértil e ancestral. Foi assim que tantos de nós conhecemos o Jongo do Tamandaré, o Baião de Princesa da Casa Fanti Ashanti, o Boi de Maracanã, a Casa de Candomblé Angola Redandá entre outros.

Entre apresentações e festas, foi promovida pela Barca ali no CUCA, também uma oficina centrada sobretudo no jongo⁷. Ao final estávamos vários de nós enredados pelo jongo, suas cantigas, passos de dança e mistérios. No teatro e jardins idealizados por Mário de Andrade dávamos vida às cantigas enraizadas em um Brasil ao qual ele abriu atalhos para desvendar e reencantar.

Nesse rastro, vários de nós, então participantes da oficina, pudemos assim conhecer outros coletivos como a Associação Cultural Cachuera! que realizava (e ainda realiza)

⁶ Diário publicado por Mário de Andrade a partir de algumas viagens realizadas pelo Norte e Nordeste do Brasil nos anos 20, recolhendo manifestações artísticas e culturais.

⁷ Manifestação popular presente no sudeste do Brasil, na região conhecida como Vale do Paraíba, que mistura música e dança de roda de origem bantu, matriz centro-sul Africana. Ela é acompanhada por tambores, canto com estrofe e refrão.

intensa pesquisa nos batuques do sudeste, dentre eles, o jongo. Como brincante e arte-educadora fui me aproximando dessa manifestação sem a profundidade de um jongueiro e seus preceitos. Reafirmo assim esse lugar forasteiro da narradora que passeia pelas tradições com graus diversos de aproximação. Pois mesmo tendo nascido na cidade de São Paulo, morando aqui e tendo vivido a imensa parte da vida aqui, farejo fora daqui boa parte da inspiração para o sopro. Na comunhão de experiências forasteiras que aqui se integram, vivo a fertilidade desse território. Mário de Andrade, e seu “Turista Aprendiz” contribuíram para desbravar essa vereda.

Para abordar a tradição do jongo a partir do meu olhar rapsódico e forasteiro descrito, valho-me da experiência de quem teve um contato mais direto e profundo com a fonte: Carolina dos Santos Bezerra Perez. Ela passou dois anos em contato com a Comunidade do Jongo de Tamandaré, na cidade de Guaratinguetá, que é considerada das mais significativas nessa tradição. Ali realizou um estudo etnográfico, com o objetivo de mapear processos de transmissão de conhecimento.

O estudo desse patrimônio, da memória e das narrativas, aliado ao repertório cultural cotidiano das pessoas na comunidade do Tamandaré, conduziu-me ao cerne da relação entre o “Puer” e o “Senex”, isto é, o jovem e o ancião, na recondução dos sentidos aos sentidos mais profundos, pela ativação da memória e do lembrar que conduz ao autoconhecimento e ao conhecimento de seu papel na comunidade, e ao mesmo tempo, no mundo. (PEREZ, 2005, p. 250)

No artigo onde se encontra a citação acima, ela desenvolve um pensamento centrado na questão das gerações no jongo. Nesse artigo, dividido em algumas partes, Perez aviva esse estudo com esse significativo título: “Nascer, crescer, envelhecer e morrer na roda da vida e nas rodas de jongo”. Apresenta assim, um pensamento que entrelaça crescimento e envelhecimento, vida e morte aliado a essa tradição específica. Tomo como paradigma para pensar a questão da tradição e ruptura entrevedo associações com a arte de contar histórias.

Segundo Perez, o ponto de Jefinho (que abriu essa vereda) é um marco na comunidade. É um ponto bastante soprado nas rodas de jongo e é emblemático para questão dos processos de transmissão, já que existe nessa comunidade um preceito de

mantê-la entre os mais velhos. “Jefinho, valorizando uma postura de conciliação dos contrários, busca juntar todo mundo, juntar o novo, juntar o velho.” (2005, p. 259)

Essa conciliação com a vida e com a morte que acontece na relação entre mestre e discípulo é percebida na comunidade quando os mais jovens lançam-se ao terreiro para cantar a primeira vez um ponto na roda. Nesse gesto, lançam-se à vida. Por outro lado, os jongueiros velhos querem prepará-los, querem que aprendam e, ao ensinar, reconciliam-se com a morte. (2005, p. 264)

Iniciei com esse ponto do Jefinho e estendo meu Saravá aos narradores velhos. Aos guardiões da tradição oral. Aos camponeses que se aprofundam na sua terra. Um pedido de licença, de bênção de uma forasteira, com a vontade de perpetuar a tradição, e na ginga de soprar também poder revê-la, historicizá-la. E assim continuar nascendo e morrendo, crescendo e envelhecendo nas rodas de história e da vida. No sopro de Jefinho se manifesta uma vontade de integração ao mesmo tempo que sugere com sutileza uma tensão de gerações. A cada roda o jongo se atualiza em terreiros diversos, parques, escolas onde ele insinua sua complexidade e simplicidade. Territórios, onde brincantes como eu poderão se encantar com o jongo circundando o lugar de jongueiro novo sem necessariamente, os preceitos de uma comunidade. Arcos entre o Vale do Paraíba⁸, berço da tradição e os recantos espalhados alhures onde ela ganha vida são traçados.

Pode uma ruptura se traduzir como um pedido de proteção ou licença das forças que integram a tradição? O movimento de ruptura surge a partir de um vínculo com a tradição. Poderiam ser apontados níveis de ruptura? Que vai desde uma divergência pontual, ou reescrita em que a ruptura mantém a escuta da tradição, como essa ligada à geração apontada por Jefinho, ou uma ruptura completa, que pode suscitar dissidências. Aqui evidencio trilhas de ruptura na arte de contar histórias que mantém vínculos e reverência à tradição. Assim, pede, como Jefinho, licença para a transformação, já que

⁸ Região que se estende por parte do estado de São Paulo e ao longo de quase todo o comprimento do estado do Rio de Janeiro e parte do estado de Minas Gerais e cerca a bacia hidrográfica do rio Paraíba do Sul.

muitas vezes esse é o único caminho viável de selar o pacto com ela. O que pode soar apaziguador, também pode ir ao encontro da visão de Octávio Paz sobre tradição e ruptura⁹:

A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura... A contradição subsiste se, em lugar das palavras interrupção ou ruptura, empregamos outra, que se oponha com menos violência às ideias de transmissão e de continuidade [...] Se a tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade? (1984, p. 17)

Qual nome se dá a essa sensação de reconhecimento e plenitude de algo que é distante e familiar ao mesmo tempo? Um sopro que reaviva uma morada de alma, até então desconhecida. Uma embriaguez de pertencimento. Um êxtase de reencontro com uma força adormecida, que subitamente desperta, mostra-se sedenta de alargar a conexão soprada. Seria essa a ancestralidade? As rodas de jongo me transportam a esse lugar. Em uma floresta densa de referências cerco, tal qual caçadora, possibilidades dessas palavras elucidarem pistas de acesso a esse sentimento. Nas narrativas encontro com frequência um atalho.

TRADUÇÃO E TRADIÇÃO

A tradução nunca se vê, como a criação poética, por assim dizer no interior da floresta da língua, mas fora dela; perante ela e sem nela entrar, ela atrai o original para o seu interior, para aquele lugar único onde o eco é capaz de fazer ouvir, na sua própria língua, a ressonância da obra na língua estrangeira. (BENJAMIN. 2008, p. 91) (Tradução de João Barrento)

Mas a tradução não se vê, como a obra literária, por assim dizer, mergulhada no interior da mata da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira. (BENJAMIN, 2008, p. 75) (Tradução de Susana Kampff Lages)

“Floresta da língua”, “mata da linguagem”. Territórios propícios para devaneios rapsódicos. Espaço-tempo para contadores de histórias graduarem seus sopros. Nas

⁹ Na próxima vereda cerco um olhar mais aprofundado para a questão da ruptura, suas aproximações com a profanação, o estranhamento. Na sua latência já se apresenta aqui nas associações possíveis entre tradições.

materialidades das trilhas geográficas, nas faunas e floras farejadas, imaginadas, sonhadas. Ao compartilhar esse sopro diante de um público o desejo é semelhante ao descrito por Benjamin, acerca da tarefa do tradutor: atrair essa paisagem para tudo que exala do contador. Eu insisto no sopro, na sua materialidade possível de atrair odores, dar vida a seres misteriosos, reinventar venenos e curas, transpor tempos e espaços, “eco capaz de reproduzir na própria língua a ressonância” de narrativas experienciadas, atravessadas do ouvido à medula.

A citação é parte do emblemático ensaio “A Tarefa do Tradutor”¹⁰. Deixei duas traduções para um trecho, que nos seus encontros e desencontros podem contribuir para esse debate. A tradução foi mais um dos territórios onde Benjamin adentrou e desbravou, permitindo que potências e relações se revelassem. O ensaio aprofunda um olhar para a tradução de obras poéticas e permite assim, um olhar para a genealogia da linguagem. Adentrar nas obras poéticas e lidar com a “mata” (ou a “floresta”) apontada por Benjamin, rearranjada por seus autores é exercício de assombro, estranhamento, desarranjo. Tudo o que pulsa na obra para além das suas informações é o que poderá permitir essa apreciação. É para esse vetor que Benjamin direciona sua atenção, que condensa a tarefa do tradutor: traduzir o intraduzível, nomear o inominável que reside sobretudo nas entrelinhas do texto. “Contudo, se, de fato, existir uma língua da verdade, na qual estão guardados sem tensão e mesmo silenciosamente os últimos segredos que o pensamento se esforça por perseguir, então essa língua da verdade é a verdadeira língua.” (2008, p.75) Entrelinhas, silêncio, língua pura, ícone, intraduzível. Seriam essas traduções possíveis para esse vetor da tradução poética sinalizado por Benjamin?

Ao propor esse olhar, a própria criação poética alarga seu espectro. Estendendo o inominável para a noção de ícone, todo o terreno da criação artística pode seguir esse rastro. Onde avistei pela primeira vez o paralelo entre tradução e o ofício do contador de histórias, foi através de Gislayne Avelar Matos (2005). Ali, ao abordar esse ofício, deixa uma

¹⁰ Na tradução de Suzana Kampff Lages o ensaio se intitula “A Tarefa-renúncia do tradutor”, mais adiante essa diferença será observada.

sugestão que dá margens para aprofundamentos: “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”. (2005, p. 118). A autora assume assim, como sendo o vetor da tradução do contador, o trânsito entre a escrita e a oralidade. Imagino que nesse pensamento pode haver duas possibilidades: na primeira, mais imediata, é que o contador vá pesquisar suas histórias nas fontes escritas, sejam elas os livros, a internet, folhetos de cordel. A outra é que ainda que haja outras fontes que passam inclusive por histórias criadas por ele próprio ou pelas histórias escutadas, que haja esse momento do registro escrito antes da performance. Em contraponto, todo o olhar dirigido para os contadores da tradição está muito ligado à valorização da vocalidade, pensando em sociedades ágrafas, anteriores a um registro escrito da linguagem e daí o valor decorrente que atribui uma autoridade à voz. É evidente que ainda que se lance entre os contadores de histórias contemporâneos um olhar idílico a essa tradição, estamos todos em uma sociedade marcada pela era digital, que atribui sentido a esse pensamento de Gislayne Matos. Esta pesquisa, no entanto, quando assume o sopro enquanto elemento da vocalidade poética do contador que reúne em si além da voz, o gesto, o silêncio, os ruídos, cheiros, e todos os elementos eleitos e resvalados por eles, pode repensar esse trânsito entre escrita e oralidade. Elementos que muitas vezes não são traduzidos em palavras, como as entrelinhas sinalizadas na tradução poética. Ao fundamentar o sopro, também se leva em consideração toda a experiência pessoal do contador. Ela permeia suas escolhas e também se reflete no arco entre fonte e sopro, cujo trânsito, nesse momento do estudo, considera a possibilidade de ser encarado como tradução.

Essa hipótese só é possível através do olhar que Benjamin lançou para a tradução, reconhecendo o dilema que lhe é próprio entre fidelidade e liberdade. Seguiria ele em paralelo com o dilema entre tradição e ruptura? Ao colocar em xeque a noção de fidelidade, Benjamin a substitui por um princípio de similaridade com o original. Assim, o campo foi alargado para a criatividade do tradutor, questionando a literalidade, que desconsidera as

entrelinhas. Nesse sentido já se revela rastros da renúncia presente no título traduzido por Susana Kampff Lages:

Esse substantivo provém do verbo *aufgeben*, que significa entregar, em um duplo sentido do termo: dar (geben) algo a alguém para que cuide disso, mas também dar algo a alguém abrindo mão da posse do objeto, como no caso da renúncia de uma cidade entregue ao inimigo. (...) Como a experiência da tradução, ou de traduzir, pode possibilitar outra maneira de lidar com as identidades historicamente produzidas para as quais as línguas históricas são fundamentais? Traduzir implica sentir-se estrangeiro em sua própria língua e, em oposição ao imperativo da comunicação, implica fazer uma experiência da própria existência da linguagem. (PINHO, 2019, p. 482)

Onde se situa a renúncia do tradutor? Ao renunciar à literalidade, estaria ele renunciando ao próprio texto? Renunciando às certezas da linguagem, da familiaridade com sua própria língua?

No esteio de Benjamin, vários estudos sobre a tradução foram desenvolvidos e destaco aqui a tradução intersemiótica de Julio Plaza e a “transcrição” de Haroldo de Campos.

A tradução intersemiótica, tal como desenvolvida por Plaza (2003), mostrou-se um caminho fértil para pensar no trânsito entre as linguagens, que culminará na performance do contador. Das diferentes fontes, tramas que sinalizam o que seria o “original” até o sopro. Para Plaza, a tradução intersemiótica se propõe a operar como “intercurso dos sentidos ou trânsito de meios e canais” (2003, p. 48) e é isso que possibilita a analogia desenvolvida nessa vereda. Ao final da obra ele dá exemplos de estudos dessas traduções em um capítulo denominado “Oficina de signos: traduções intersemióticas e leituras”. Uma poesia concreta traduzida para uma criação puramente visual, sem palavras. Um poema visual traduzido em videotexto ou em montagem fotográfica. Assume a montagem de Eisenstein em “O Encouraçado Potemkin”, como um exemplo próprio dessa operação tradutora em vários aspectos analisados dentre eles a colisão entre planos justapostos. Descreve uma empreitada pessoal de traduzir o *I Ching* (analisando vários aspectos que constituem o oráculo, sua linguagem literária, filosófica e visual) para o cinema, um filme em super 8. É em meio a essa constelação de possibilidades que se encara a hipótese aventada aqui de pensar no contador de histórias como um tradutor. Um elo que se propõe

a fisgar a sua voz como um espaço privilegiado para a ressonância que captura os sentidos que na fonte podem dialogar com a fisicalidade.

A investigação do trânsito de caminhos diversos, paralelos ou consonantes, de se traduzir por exemplo, um mesmo conto, sugere uma abordagem. A tradução se manifesta na escolha de todos os signos que compõem a performance narrativa. Essa eleição se reflete no tecido dramático, demonstra leituras e abre campos poéticos.

Na obra de Plaza estão presentes várias analogias da tradução com a invenção, dando contornos da criatividade nessa operação. Desenvolvendo esse pensamento, Plaza se orienta entre o caráter fixo da linguagem, ponto de partida do tradutor e o movimento próprio da criação poética. Entre esses dois pontos, possibilidades de escolhas e uma sugestão no presente trabalho em adotar um elo mítico a ser traduzido posteriormente como flecha. Sua mira é certa ou ao menos, almeja ser. Mas seu trajeto pode inclusive ser sinuoso, como que caçando rastros de diferentes trajetórias e vetores. “Traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto, análogo. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética.” (PLAZA, 2003, p. 67)

O estudo da tradução intersemiótica traz elementos para pensar nessa eleição de signos na transposição que desencadeia o sopro. Reafirma o caráter móvel dos signos, acentuando sua linhagem na semiótica de Peirce. “A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor” (p. 32) “o projeto tradutor criativo define-se assim pelos conflitos, atritos e roteiro ambíguos dos seus interpretantes” (p. 35)

Enfatizo algumas referências. Primeiramente “tempo, mudança e diferença”, depois “conflitos, atritos e roteiros ambíguos”. Um contexto que alarga os contornos da visão de Benjamin no questionamento da noção de fidelidade. Para Plaza, quando a tradução se restringe a essa preocupação, encara-se “uma questão de ideologia” (2003, p. 32), donde a

única responsabilidade de conexão é o “princípio de similaridade” (2003, p. 32). Essas chaves apontadas, quando direcionadas para múltiplas traduções de um mesmo original, podem compor um quadro de elogio à diversidade. Visões que se somam, vozes que se complementam e dimensionam a relevância da comparação pretendida.

Trazer essas analogias da tradução poética para a arte de narrar é instigá-la a participar do que Haroldo de Campos denominou como “um sistema poético de vasos comunicantes” (2011, p. 130), exercício em que lançar um olhar crítico para a tradição, pode ir ao encontro de sua valorização, sinalizar seu pertencimento e relevância em uma perspectiva polifônica, que reconhece a relevância das diversas vias e vozes. “Encarar a alteridade é, acima de tudo, um exercício necessário de autocrítica, bem como uma experiência vertiginosa na quebra de fronteiras.” (CAMPOS, 2011, p. 131). Para ele, essas diversas escolhas possíveis sinalizam revelam possibilidades de “transcrição”,

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação (caso da poesia chinesa) transtextualização, ou – já com timbre metaforicamente provocativo – transparadisação (transluminação) e transluciferação. (CAMPOS, 2011, p.10)

Reafirmando esse caminho e verificando que mesmo na inventividade a tradução permanece ligada à tradição, um olhar para a trajetória da tradução poética no Brasil pode ser lançado. Nos anos 50, Haroldo de Campos fez parte de um grupo de poetas brasileiros que lançou o movimento da poesia concreta.

Enquanto sustentava propostas radicalmente vanguardistas no nível da linguagem, numa tentativa de desenvolver uma poesia antidiscursiva, sintético-ideogrâmica, o movimento da poesia concreta nunca deixou de lado sua preocupação com a tradição, com revisão crítica da tradição, de uma perspectiva crítica e criativa. (CAMPOS, 2011, p.129)

Foi esse mesmo grupo que com a tradução criativa, transcreveu poesias aparentemente intraduzíveis de línguas e movimentos diversos, como uma prática constante. Ao citar os passos desse empreendimento citando vertentes diversas que atravessam a poesia visual de e.e. cummings, os dadaístas, poetas russos e “haicaístas” japoneses, Haroldo de Campos afirma:

Como se pode ver, esse é um amplo processo de “devoração” crítica da poesia universal, cujo objetivo tem sido instalar uma tradição de invenção e assim criar um tesouro de formas

significantes para encorajar o estímulo criativo das novas gerações. Tradução, desse ponto de vista, é uma forma pedagógica ativa. (2011, p. 129)

Na tradução intersemiótica, a tradução criativa dos participantes do movimento da poesia concreta também é referência. Plaza difere comunicação de incitação, este último próprio do ícone, disparador de um “instante epifânico”. O trabalho do contador de histórias (de qualquer linguagem artística?) se liga à busca de uma síntese capaz de suscitarlo. Em performance são vários os recursos possíveis nessa direção desde aqueles mais associados ao ofício: sopros da palavra falada ou cantada até o gesto, objetos, músicas, sonoridades diversas.

A partir daí algumas perguntas entre a ligação da tradução intersemiótica, a transcrição e o presente trabalho podem ser elucidadas. Existe necessariamente algum espectro de similaridade que confirma a narração enquanto tradução? E a direção oposta: um espectro de ruptura ou estranhamento em que a narração se distancia da tradução? E finalmente: qual a relevância dessas classificações?

Não pretendo trazer respostas assertivas, mas creio que pensar na relevância dessas classificações pode oferecer algumas balizas para essa abordagem.

O pensamento da tradução intersemiótica traz chaves para toda intenção de transposição de obras estéticas. Entre versão, adaptação, tradução, transcrição há diversas perspectivas que podem contribuir no processo. A tradução intersemiótica traz direcionamentos de leituras voltadas para os símbolos, índices e ícones.

Contadores podem pesquisar histórias na fonte escrita e decorar as palavras, como uma visão mais ortodoxa da dramaturgia da encenação teatral, em que se preconizava uma “fidelidade” com o autor. A proposta da tradução criativa desvela padrões ideológicos dessa fidelidade, tão presente em uma visão centrada no texto, que já no fim do século XIX, começou a ser questionada. Revisar essa constelação e colocar em xeque a fidelidade, substituída aqui pela similaridade, pode propor uma revisão da tradição. Esse seria um primeiro rastro de ruptura? Para o aprofundamento de reação e confronto com as fontes que será proposto mais adiante, a própria similaridade poderá ser colocada em xeque,

pensando em recortes sócio-históricos, ligados ao estranhamento brechtiano. Balizas e intersecções entre narração, tradição, tradução e ruptura se embaralham, portanto, e podem ser visualizadas em casos específicos.

Confrontar o “original” seria nessa visão uma fertilidade da tradução, um trânsito que lança um olhar para a própria genealogia da linguagem, para as possibilidades e limitações das transposições. Nesse caso a própria linguagem é transposição. “Toda tradução é apenas um modo de alguma forma provisório, de lidar com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, 2008, p. 73).

A Tradução Intersemiótica revela-se, assim, como dispositivo que pensa as diversas formas de arte, onde a colaboração ente o lúcido e lúdico equivale ao amálgama entre pensamento lógico e analógico, isto é, fusão entre Oriente-Occidente, equilíbrio entre o sensível e o inteligível (PLAZA, 2013, p. 209)

A seguir, busco algumas trilhas para entrelaçar uma visão narrativa com esse estudo e sugerir conexões, metáforas, afluentes, trânsitos confluentes e transgressivos. A abordagem com um mito de tradição ioruba e o modo como ele foi traduzido de uma língua de tradição oral para outras de tradição escrita, já pode trazer chaves para o trânsito entre pensamento, palavra e vocalidade.

SEGUNDA VEREDA:

Patuá tecido por: Ciga Teixeira

O CAÇADOR DE UMA FLECHA SÓ



Depois de uma colheita farta de inhames, o rei de Ifé deu uma grande festa para comemorar. Todos foram convidados: habitantes de lá e de fora. A festança era farta de comida, bebida, música. Assim, na praça diante do palácio todos pareciam se divertir debaixo do Sol, que também compareceu. As pessoas colocaram os seus melhores trajes, as crianças corriam, olhares eram trocados e o tambor soava.

Ainda de manhã, a luz do Sol foi encoberta pelo voo de uma ave gigante, que veio rasante sobre as pessoas e pousou no alto do palácio formando uma sombra. A ave era tenebrosa e causou tremor na festa. Abrindo as asas monstruosas, o pássaro soltou seu primeiro pio e as árvores e as comidas ressecaram. O segundo pio fez a água secar e enfureceu até os animais mansos. Algumas pessoas corriam. Outras se abraçavam, um terceiro pio poderia acabar com a espécie humana. O rei convocou todos os caçadores do reino para abater o pássaro tenebroso.

Oxotogum, o caçador de vinte flechas, chegou determinado a acabar com ele. Mas facilmente, o pássaro se desviou de cada uma das vinte flechas.

Oxotogi, o caçador de quarenta flechas, apareceu no meio da população, demonstrando confiança, mas também fracassou: só com a força do olhar, o pássaro fez as flechas caírem.

As pessoas já acreditavam que seria o fim quando surgiu Oxotadotá, caçador de cinquenta flechas. Experiente, ele mirou no coração do pássaro. Uma flecha se sucedia a outra e com seu sopro, o pássaro o fez também fracassar. Os três caçadores foram presos, condenados. Já parecia não haver esperança. Mas no meio da multidão, apareceu Oxotocanxoxô, o caçador de uma flecha só. Ninguém acreditou naquela flecha solitária. Sua mãe o abraçou, com medo da sua condenação, mas ele estava determinado.

Aflita, a mãe foi correndo até Ifá, o sábio, adivinho da aldeia. Sua fama corria os quatro cantos e diante da mãe ele afirmou: “O rei convidou todos para a festa, mas esqueceu da Feiticeira do Vale das Corujas. Foi seu ressentimento que trouxe o pássaro para a festa. Use sua habilidade para amolecer o coração da feiticeira, e seu filho atingirá o alvo. É tudo que eu tenho pra dizer.”

Habilidade? Desesperada, a mãe não sabia o que fazer, mas era uma ótima cozinheira e decidiu preparar seu melhor cozido. Forrou uma gamela com purê de inhame, cozinhou cinco galinhas com azeite-de-dendê, sal, cebola e pimenta. Ainda colocou por cima de tudo dezesseis ovos cozidos.

Ela atravessou o sombrio vale das corujas, bateu na porta, mas ninguém atendia. A feiticeira sentiu um cheiro magnífico, e decidiu abrir uma fresta na porta. Além de cheirosa a comida era bonita, a mãe disse que tinha feito especialmente para ela. A feiticeira não resistiu, decidiu pegar um pouco. Estava faminta e nunca tinha comido nada tão delicioso. Comeu tudo e até lambeu os beiços, foi tirar uma soneca, sentindo-se tranquila e satisfeita.

Foi nesse instante que o caçador de uma flecha mirou no coração da ave, que já se preparava para seu terceiro pio. Estirou com força o arco e a flecha sobrevoou sobre a cabeça da multidão, que observava tudo em silêncio. Dizem que o pássaro até abriu as asas para receber a flecha única e certa no seu coração em direção à morte.

O reino celebrou, refez a festa. O caçador vitorioso era levado nos ombros das pessoas, que até hoje não se cansam de contar essa história que transformou Oxotocanxoxô em Oxossi, o caçador do povo.

A TRADUÇÃO E A FLECHA

Fronteiras se redesenham e o sopro tradutor segue as pegadas de uma palavra-alvo no arco erigido de Òsotokànsosò, o caçador de uma flecha só. Ela é única, o arco é teso mas seu trajeto exige a malemolência de percorrer limiares mutantes como onda do mar na areia. [...]

Silêncio. Ensaio de aproximação. A flecha é disparada
Vetor que tange aliter oscila treme expira

A flecha segue sinuosa seu trajeto fronteiro¹¹

No confronto entre fonte (original) e tradução (sopro), no trânsito de linguagens saltou a imagem da flecha, como um vetor a sinalizar uma direção e a relevância do trajeto. Qual o campo de precisão da mira na floresta da linguagem? Qual a intensidade e o tons necessários de quem empunha e ancora o arco? A sede de iconicidade e síntese proposta pelos estudos da tradução trouxeram o mito ioruba, que nesse momento, permitindo-me narradora-tradutora chamo de “O Caçador de uma Flecha só”. Reginaldo Prandi, minha principal fonte de estudo desse mito o denominou: “Oxóssi mata o pássaro das feiticeiras” na obra “Mitologia dos Orixás” (2001). Em um diálogo-tradução com as infâncias na obra “Ifá, o Adivinho” renomeou o mito para “O Caçador do Povo que enfrentou o pássaro tenebroso”. Pierre Verger em “Lendas africanas dos Orixás”, apresenta a lenda com o nome do Orixá “Oxóssi”.

O contato com essas versões se atualiza pela minha vivência em rituais de terreiro de umbanda de culto Omolokô, que mistura a diversidade ritualística e o culto às falanges da umbanda com o culto dos orixás do candomblé. Essas referências imiscuem teoria e prática e junto com a escuta de outros contadores formaram uma teia, através da qual desenhei possibilidades de tradução desse mito em versões para diferentes tipos de público. Territórios, idades e tipos de vínculo diversos que moldaram palavras, intenções, gestos, olhares, silêncios, ruídos e reações. Na efemeridade do sopro.

Deixo então pegadas de alguns estudos trilhados que permitiram a analogia e buscam elucidar algumas chaves apresentadas aqui.

¹¹ Trecho de uma escrita colaborativa, com aspiração à dramaturgia, centrada no território da tradução, realizada com outras 3 pessoas. (BORGES, L.M.; LUCAS, Fábio Roberto; RIBEIRO, Daniel Glaydson; WRAPNER, Charles. **Tra-du: trato entre sóis**. Curitiba. Blog escamandro, 5 nov. 2018. Disponível em <https://escamandro.wordpress.com/2018/11/05/tra-du-dialogo-sobre-traducao-por-ligia-borges-charles-wrapner-daniel-glaydson-ribeiro-e-fabio-roberto-lucas/>).

O trecho representa o momento em que a associação entre tradução e o mito de Oxossi, que será abordada a partir de agora, veio à tona.

COMPARAÇÃO DAS TRADUÇÕES ESCRITAS

A partir dessa apresentação, proponho um estudo comparativo a partir das traduções indicadas: as duas de Prandi (versão adulta e em diálogo com as infâncias) e a de Verger. Para isso parto de uma investigação da sequência narrativa proposto por Regina Machado.

Uma história é uma ideia narrativa em desenvolvimento. Assim como um trem tem uma locomotiva que puxa todos os outros vagões a ela ligados, também a história tem um núcleo inicial a partir do qual ela se desenvolve até o desfecho final. [...]

A primeira aproximação do contador de histórias ao conto a ser estudado é uma pergunta que se dirige aos vagões do trem e as ligações entre eles. É um exercício de síntese e articulação. (2004, p. 44)

No obra, Machado propõe uma divisão do conto em oito partes, a partir de estratégias variadas: “pode escrevê-lo em frases e depois palavras, pode desenhar cada parte, pode encontrar uma imagem-síntese para cada uma delas ou objetos que as representem.” (2004, p. 53) Eu proponho portanto, para a narrativa a seguinte sequência:

- 1- A festa
- 2- A chegada do pássaro tenebroso
- 3- O rei convoca os caçadores
- 4- A chegada dos caçadores que fracassam
- 5- A chegada do caçador de uma flecha só
- 6- A mãe do caçador consulta o adivinho
- 7- Oferenda à feiticeira
- 8- O caçador de uma flecha só atinge o alvo e se torna o caçador do povo, Oxóssi

A partir da separação, penso nas trilhas em que cada versão se enveredou para a narrativa. Em Prandi toda a narrativa dirigida às crianças é mais longa, mais detalhada. Esses detalhes ambientam a festa, atribuindo-lhe características próximas à perfeição e ressaltando seus convidados: todos da aldeia estão ali, além de autoridades de fora.

Na chegada do pássaro tenebroso, há traços cinematográficos na descrição do seu voo rasante, seu bico de aço. Há também um clima crescente de tensão já que a cada pio do pássaro, catástrofes vão se sucedendo, até o terceiro pio, quando a terra treme. Nas

versões adultas, tanto de Prandi quanto Verger, o narrador revela a origem do pássaro (deixando a responsabilidade no plural: as feiticeiras). Para as crianças, esse enigma é revelado pelo pensamento do rei, que compreendeu que não convidou a Velha Feiticeira (no singular). Ainda nessa versão salta a voz do rei ao convocar os caçadores. Em Verger, diferentes vozes dos convidados da festa, conferem um tom assustado, mas também cômico ao comentarem a aparição do pássaro: “Oh! Bicho feio de dar dó!” “Uh! Sinistro que nem urubu!” (1997, p. 14)

Em todas as versões os nomes dos caçadores e sua cidade (aldeia) de origem é revelado, um sopro do ioruba que tece ancestralidade na narrativa e ancora sua origem. A tensão é acentuada para as crianças ao se anunciar uma iminência apocalíptica. Vira-se a página do livro na versão infantil e uma ilustração que ocupa as duas páginas salta com o pássaro gigante atingido pela flecha de Oxotocanxoxô. Um traço épico que mesmo prenunciando um final bem sucedido, parece aumentar a tensão. Em Verger também no mesmo momento há uma ilustração semelhante de Carybé, mas a flecha ainda permanece com o caçador. Também ali, e na versão para as crianças, é ressaltada a coragem de Oxotocanxoxô, o caçador de uma flecha só. Tanto nas ilustrações descritas, quanto nas palavras, em que o próprio caçador afirma não temer o poder da Feiticeira diante do rei, que o ameaça com a morte caso não dê conta da empreitada.

Ifá, o adivinho, que inclusive nomeia o livro onde o mito é narrado para as crianças, é citado brevemente na versão adulta de Prandi como se fosse uma força que pairasse: o oráculo. Ali se diz: “a mãe do caçador foi ao babalaô” (p. 114). Na versão infantil, ela se desvencilha da multidão e o adivinho ganha voz e a oferenda recomendada é descrita com detalhes. A oferenda aparece com seu nome em ioruba, *ebó*, na versão adulta, assim como o arco de Oxotoncanxoxô, o *ofá*.



Ilustração de Pedro Rafael na obra de Prandi para as crianças



Imagem de Carybé para a obra de Verger

RECEPÇÃO E PERSONAGENS: ELOS E TRADUÇÕES A PARTIR DO MITO

Ao contrário da criação poética, o alvo da tradução é bem evidente. No mito, o tempo é um elemento móvel, que no geral se apresenta um modo próprio, não-sequencial, o tempo sincrônico. O momento em que Oxotocanxoxô vai disparar a flecha é alongado pela travessia subterrânea.

Ritualisticamente, há todo um cuidado na abordagem do poder dessa feiticeira, força oculta. Há terreiros e contextos em que seu nome não pode nem mesmo ser pronunciado. Compreendê-la é necessário para o desenrolar dessa narrativa. Enquanto receptores adentramos o fluxo, no mistério do arco e da flecha, como se houvesse um tempo distendido nesse repuxo do arco. Somente assim a flecha atingirá seu alvo.

Resvalam-se assim, paralelos entre o intraduzível e o nome que não pode ser pronunciado. A travessia necessária para o tradutor: na narrativa uma força ancestral (a mãe) é convocada para adentrar o vale subterrâneo, das forças inomináveis. Retomo o “tempo, mudança e transformação” de Plaza no eriçar da flecha tradutora. Travessias desde o caçador até o pássaro, desde a fonte até a tradução.

Há paralelos entre as diferentes recepções possíveis na narrativa e na tradução.

Receptores da narrativa, somos convidados a conhecer o vale subterrâneo que desvenda o mistério do pássaro: ele foi enviado pela feiticeira que não foi convidada para festa. Assumir diferentes posições na história faz imaginar que nem todos os personagens ali desvendaram essa trama. Celebram o sucesso no desfecho desconhecendo o seu suceder. Receptores de traduções podem ser aqueles que desconhecem o “original”. Estando nessa posição seríamos como esses convidados da festa na narrativa?

Desenha-se assim, uma possibilidade de aproximação com os diferentes personagens da narrativa, uma busca de familiaridade com seus símbolos. Uma mistura de abordagens diversas, que ao final podem ser peneiradas para as escolhas e vetores de cada

contador de histórias pode também pensar em diferentes aproximações com as personagens. Elas podem ganhar interpretações próximas à teatral, no seu sentido dramático, mesmo sustentando o traço épico do contador que as veste diante do público. Assim, cada personagem pode ganhar uma voz e gestualidade particulares. É uma navegação própria essa tecelagem e suas aproximações com esses vetores, épico e dramático. Sobre o estudo dos personagens nas narrativas, Regina Machado diz:

O espaço dos contos são os lugares significativos em que se desenrolam as ações vividas pelos personagens. (...) A aproximação a cada personagem, é também uma conversa, que segue o mesmo princípio orientador da compreensão significativa dos espaços. É importante observar o que qualifica um personagem dentro da trama, buscando dados no texto e, ao mesmo tempo, como cada personagem ressoa na experiência pessoal de quem se aproxima dele. (2004, p.56)

Faço, em seguida, um estudo das personagens. Desenvolvo assim, seus possíveis significados dentro da trama, e nas analogias com a tradução desbravadas aqui.

REI

É ele quem convoca a festa onde todo o acontecimento se desenrola. Uma metáfora do criador onipotente, mas falho. Ele criou e possibilitou o contexto, no que ele tem de extraordinário: a festa pintada com as tintas mais próximas da perfeição e o que tem de tenebroso: o esquecimento, ou o ato deliberado de não convocar a feiticeira que aproximou o perigo. Também na atitude para combater esse perigo, a dualidade do ato: convocar os caçadores e determinar uma condenação àqueles que não obtêm sucesso na empreitada. Ele pode simbolizar o destino, a roda da fortuna e os polos superiores e inferiores.

No arco com a tradução ele se aproxima da fonte, o original, que será traduzido e a sua constelação própria de possibilidades. O contexto inicial e as vias de abordagem possíveis.

FEITICEIRA(S)

Chamada no mito de lá Mi Oxorongá, são as “raízes primordiais da estirpe humana” (PRANDI, 2019, p. 348). São consideradas mães ancestrais impiedosas, conhecedoras das fórmulas de manipulação da vida tanto para a construção quanto para a destruição. Ela tem

o seu pássaro guardado na cabaça, capaz de ir a qualquer canto do mundo para executar a missão ordenada pela feiticeira. É a força subterrânea que rege a história. Ela é a responsável pelo conflito que é o eixo da trama. Uma força lunar, a mãe sem filhos. Ela foi a única a não ser convidada para a festa, moradora do vale sombrio, força que desprepara e desestabiliza o poder de um monarca. É justamente uma mãe, que no afã de salvar seu filho, conseguirá apaziguar sua ira. Uma oferenda preparada com amor incondicional e magia, desfaz a ira. Ela é o vetor único da oferenda, como se já aí se apresentasse a ciência da flecha única.

Na feiticeira e no pássaro se concentram a força sombria da história, mas capazes de serem apaziguados, demonstrando polaridades mais dinâmicas em cosmologias não ocidentais, cristãs. Uma força que precisa ser conhecida, reverenciada para ser transformada. Psicologicamente analogias poderiam ser traçadas ao se pensar em sentimentos negativos, como tristeza, ansiedade, medo, raiva, ira que ao serem conhecidos, nomeados podem revelar suas mensagens. Inúmeras flechas para aniquilá-los nesse sentido se revelariam inúteis, diante da flecha certa que vai ao encontro do seu sentido, do desatar cuidadoso e atento dos seus nós.

A força sombria é motor de grande parte dos contos. Combatê-la é o alicerce de boa parte das narrativas ocidentais e quando sucede, se dá o desenlace esperado “felizes para sempre”. Compositores de narrativas buscam driblar esse esperado, suscitando aparências do inesperado. Nominar e compor essa força sombria pode ser um eixo da narrativa. Ao passo que há uma forte tradição que repousa em uma visão maniqueísta de tintas fortes a pintarem essa força sombria e tenebrosa em oposição às forças heroicas, há também enraizada em matrizes ameríndias, africanas e caboclas uma outra visão que não tem essa polaridade como base. *Tricksters*, que já foram citados aqui no mapa inicial, como representantes de uma amoralidade sedutora, que contém em si, traços de herói e vilão (“o herói sem nenhum caráter”). Riobaldo, em “Grande Sertão: Veredas”, emprega parte substancial do seu fluxo de pensamento debatendo, questionando essa força sombria, diabólica e joga com sua nomeação, como se farejasse uma abordagem possível. Alguns de seus inúmeros nomináveis na obra:

“demo”, “capiroto”, “capeta”, “miúdo satanazim”, “Cujo”, “demônio” (p. 24-29); “tinhoso” (p. 40); “Tal”, “o Arrenegado”, “O Cão”, “o Cramulhão”, “o Indivíduo”, “o Galhardo”, “o Pé-de-Pato”, “o Sujo”, “o Homem”, “o Tisnado”, “o Coxô”, “o Temba”, “o Azarape”, “o Coisa-Ruim”, “o Mafarro”, “o Pé-Preto”, “o Canho”, “o Dubá-Dubá”, “o Rapaz”, “o Tristonho”, “o Não-sei-quediga”, “O-que-nunca-se-ri”, “o Sem-Gracejos”, “o diá”, “o Outro” (p. 55-56); “o Crespo” (p. 64); “demônio rabudo” (p. 82); “o Sempre-Sério”, “o Pai da Mentira”, “o Morcegão”, “o Xú”, “o Dado”, “o Danado”, “Ele” (:436-437); “Lúcifer”, “Satanás”, “Diabo”, “Hermógenes”. (p.439); “o Dos-Fins”, “o Austero”, “o Severo-Mor”, “Aporrô” (p.440); “Barzabú” (p.446)¹²

O inominável e a profusão de nomes: o fluxo de pensamento, buscando um lugar para essa existência, com aproximações e distanciamentos diversos. Com frequência, vilões são desastrados, deixam escapar alguma fragilidade em contos tradicionais. A própria feiticeira, de início, ressentida, não quer a oferenda, mas depois não a resiste. Deixa um rastro de vulnerabilidade. O vilão desajeitado é um clássico, que ganha carisma e equilibra seu lado sombrio, promovendo identificações.

“Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for...Existe é homem humano. Travessia”. (ROSA, 2001, p. 624)

PÁSSARO

Enviado pela feiticeira, é uma extensão dela, suas asas, capazes de operar seu poder em todos os recantos do mundo. Na versão de Verger, ele “era tão grande que o rei pensou ser uma nuvem cobrindo a cidade”. Ele porta o lado tenebroso da força da feiticeira, é em sua aparência portanto, que o poder subterrâneo se revela. É contra ele que a flecha deve ser disparada, mas enquanto a fúria da feiticeira não for aplacada, ela não tem força. Foi através de uma contadora de histórias, Célia Gomes, de quem ouvi uma versão dessa história, que veio a imagem do pássaro abrir o peito para receber a flecha. A imagem sela uma fusão entre o pássaro e a flecha, sinalizando uma possível leveza da flecha única. Transportando para a analogia que é solo aqui, sinaliza o “instante epifânico” em Julio Plaza,

¹² Compilação feita por Francisco Wellington Rodrigues Lima no artigo “Guimarães Rosa e os resíduos do Diabo medieval em “Grande Sertão: Veredas” (2015), a partir da edição de 2001 da Nova Fronteira.

na tradução intersemiótica, quando o ícone é ao menos tangenciado, com a fluidez poética que lhe é própria, quando o terreno é a poesia. A fluidez que não preconiza a consciência da travessia subterrânea, que é própria da tradução, essencial para a flecha atingir seu alvo.

DIVERSOS CAÇADORES

Seus nomes e suas origens são sinalizados em todas as versões. É evidenciada assim, a raiz da história. Os nomes nos são traduzidos com a quantidade de flechas, em um recurso já bem conhecido: a frequente associação da força com a quantidade e a sua subversão quando “o mais fraco” vence. Várias vezes em que narrei essa história, já na chegada do caçador de uma flecha só, ouvia-se um burburinho entre as crianças: “é ele que vai conseguir”, evidenciando a familiaridade com o recurso. O que costuma ser surpreendente é o caminho trilhado para que essa flecha única atinja o alvo.

As várias flechas e as suas também diversas potências (e fracassos) sinalizam analogias com a tradução. Antes de chegar à síntese, ao ícone almejado, é comum que inúmeras possibilidades sejam testadas: palavras, possibilidades de significado de organização da sentença, de sonoridades, rimas.

Um olhar mais apurado para o arquétipo do caçador pode sinalizar uma comparação entre a sua representação nas sociedades tradicionais e contemporâneas. Ou ainda de alguma forma presente nos contextos rural e urbano. Em boa parte dos cultos ligados à matriz ioruba no Brasil, o arquétipo do caçador tem a representação dominante, ou única em Oxossi. Mas se pensarmos nas sociedades pré-históricas, ou mesmo atuais onde estão povos com tecnologias de baixo impacto, esse é um arquétipo que pode ter muitas diversificações. Ou seja, caçadores podem se diferenciar pelo gênero, pela especialidade da caça, suas estratégias, traços de personalidade, entre outras variantes. Ainda há uma associação forte entre a caça e o alimento, ainda que nesse mito a astúcia da flecha seja direcionada para extirpar o mal.

OXOTOCANXOXÔ, O CAÇADOR DE UMA FLECHA SÓ

Ele aparece quando todas as possibilidades plurais são descartadas. Talvez na minha versão essa contundência tenha se perdido, já que pelo menos nas versões de Prandi, todos os outros caçadores são anunciados logo depois da convocação real. É a carta na manga, escondida, quando tudo o que é mais óbvio não consegue alcançar o objetivo.

Oxossi é um orixá bastante popular no Brasil, muito sincretizado com São Sebastião no Rio de Janeiro e com São Jorge na Bahia. Nesse mito é narrado o seu surgimento, quando ele ganha o nome, um título de caçador do povo. A transformação do nome dá conta de um rito de passagem especial.

É o ícone, a síntese, tangível no mito, na metáfora, na ciência da flecha única, intuitiva, materna, incondicional.

MÃE

Força ancestral, no início ela tenta impedir o filho por medo do destino que fora anunciado. Mas de que adianta salvar o filho se há o risco eminente de ninguém ser salvo? Simbolicamente ela poderia ser encarada inclusive como uma contra vontade do próprio caçador, sinalizando um medo do fracasso, da exposição. Seriam esses sentimentos ancestrais também na sua face instintiva? O caçador é encarado como o herói, aquele que soltou a flecha e matou o pássaro tenebroso, mas foi ela que realizou todo o trabalho que permitiu que a flecha fosse certa: o enfraquecimento do pássaro.

No elo desenhado, a mãe simbolizaria toda carga de conhecimentos, intuição, percepção poética, experiência do tradutor. O trabalho que permite ir em direção ao ícone. A imaginação e pesquisa das mil palavras antes de atingir o alvo único, a síntese condensada. A travessia no vale sombrio que valida a flecha única.

SÁBIO

No original, Ifá, o próprio destino ou aquele que o desvenda, decifra, adivinha, o governador dos segredos. Pode deixar também um arco de mistério, a ser preenchido por quem o procura, normalmente um convite que pode ser resvalado para uma jornada

peçoal de descoberta, auto-conhecimento. Uma chave que se confunde com o mistério a ser desvendado, a cura cercada.

Há um mito que narra que na criação do mundo, o rei do universo decidiu criar Ifá. Quando nasceu tinha o nome de Aiedegum e era mudo. Quando adolescente, seu pai bateu nele com um bastão e para surpresa geral ele disse uma palavra desconhecida. Assim foram outras quinze vezes completando dezesseis palavras desconhecidas que depois revelou, seriam os nomes de seus futuros filhos, cada um deles com um conhecimento. Também disse que morreria, mas deixaria uma palmeira e com o caroço de seus frutos se faria seu jogo de consulta: o oráculo de Ifá. De fato até hoje, um de seus oráculos, o *ikin*, é feito com o coco do dendê, da sua respectiva palmeira.

Essa narrativa faz pensar na latência da palavra muda, no devir de uma ancestralidade. Quando finalmente pronunciada, desvela-se. Há analogias para se fazer com o ícone nessa genealogia da palavra oracular, que revela só a medida certa, tal qual a flecha de Oxotocanxoxô.

Em outro mito, Obatalá, criador do mundo, dos homens, dos orixás e das plantas, quis testar a capacidade de Ifá e lhe ordenou que preparasse a melhor comida que pudesse ser feita. Ele preparou língua de touro e exaltou as potências da língua, capaz de conceder axé, ponderar, abrir caminhos. Em outro momento Obatalá pediu que Ifá preparasse a pior comida que houvesse e ele preparou a mesma iguaria. E explicou o poder de calúnia e destruição da língua.

É através dessa palavra tão cheia de poderes que as circunstâncias serão desvendadas para o desfecho da narrativa analisada. Em Verger essa palavra aparece na voz de Ifá quando afirma à mãe do caçador: “Seu filho está a um passo da morte ou da riqueza. Faça uma oferenda e a morte tornar-se-á riqueza”. (1997:). Orunmilá, que é a quem foi dada a voz de Ifá, foi nomeado o primeiro babalaô, que quer dizer o pai do segredo. Ifá é na narrativa a metáfora mais icônica para a tradução ligada ao universo das palavras.

A Ifá são atribuídos poderes oraculares. Os oráculos sustentam com proximidade um pacto do mito com a vida. O oráculo abraça o alinhar do mito, ainda que tantos nomes

e cosmologias possam ser atribuídos a esse alinhar. Búzios, moedas, cartas, hexagramas, borra de café, números, datas, astros, poemas. Arquétipos à espreita de um sentido para uma vida inteira, um momento, uma contingência, uma pergunta. Quando sustentam o mistério e mantêm tesa a complexidade das perguntas, caminham lado a lado com a mitologia: debruçam-se no desvendar de teias inconscientes e nesse diálogo já são bons conselheiros.

A poesia do oráculo sustenta por si só uma magia. A capacidade de desatar nós, desvendar segredos, abrir caminhos, curar, decifrar obscuridades podem ser dosadas conforme o receptor. Percorrer labirintos já é uma metáfora capaz de defrontar questões profundas. Na minha versão ressaltei os poderes oraculares de Ifá, e assim também o encanto da decifração, o possível sobressalto de somente ali, o mistério do pássaro ser desvendado. Nas versões que consultei a ligação do pássaro com a feiticeira que não foi convidada já havia sido revelada, seja pelo narrador, seja porque através dele se afirma que o povo já percebera o fato. Prandi e Verger selam um estudo etnográfico. Como contadora de histórias selo meu compromisso com a magia, caço espanto.

Em resposta a uma pergunta feita ao oráculo de Delfos, a sábia pitonisa murmura algo incompreensível. O murmúrio e os sons indistintos precisam ser traduzidos e interpretados para que se chegue a uma resposta e a uma ação correspondente. A crença no oráculo, cujo murmúrio viria de forças celestiais, traz extraordinária certeza e força como mostra a vitória obtida pelos atenienses em desvantagem, que conseguiram derrotar os poderosos persas após terem consultado o oráculo três vezes. Entre as palavras incompreensíveis e uma interpretação que faz sentido, está a sabedoria. (HAJA, 2018, p.210)

A FLECHA ÚNICA NA VOZ DAS CRIANÇAS

No final da obra “Ifá, o Adivinho”, Reginaldo Prandi narra um pouco da sua jornada empreendida para narrar parte da mitologia dos orixás para as crianças em algumas obras escritas. Há semelhanças nos caminhos trilhados para fazer essa narrativa ressoar com elas entre a escrita e o sopro do contador. Um caminho pode contribuir para o outro em vias de mão dupla, sem fórmulas assertivas além da escuta atenta. Em dado momento, falei da experiência de narrar esse mito em contextos diversos, e agora destaco um: em sala de aula. Ali, não começo contando a história do meu nome, já existe um vínculo de

aproximação. Esse mesmo contexto, permite uma investigação relevante nessa arte: o desnudamento de uma expectativa de espetacularização. Às vezes, por meio de uma mediação de leitura com o livro em mãos, às vezes sentados em roda ou mesmo com as luzes apagadas e as crianças na posição desejada: deitados (de olhos fechados ou não), sentados.

No segundo semestre de 2018, narrei esse mito para uma turma de crianças de 7, 8 anos, onde desenvolvia uma parceria com Márcia Maddaloni, professora de dança. Enquanto professora de teatro na EMIA (Escola Municipal de Iniciação Artística)¹³ narrei pensando em um exercício cênico. A narrativa como um disparador de jogos teatrais: que personagens, atmosferas e narrações fossem vivenciadas. Mas ela gerou um interesse inesperado, além de improvisações riquíssimas. Ficamos cerca de 3 meses, realizando experimentações cênicas em torno da história, revezando personagens, narradores, pensando em caminhos para contar e recriar a história. Eles não se cansaram e acabamos chegando em resultados cênicos que foram divididos com o público (sobretudo de familiares e crianças da própria escola) algumas vezes. O mito foi traduzido na voz das crianças e eu divido aqui alguns fatos que considero interessantes, apresentando alguns passos trilhados nessa investigação cênica.

Logo no primeiro dia, foram propostos jogos que tornaram personagens e atmosferas da história mais familiares. Pelo espaço da sala crianças caminharam, desenvolveram deslocamentos diversos para os personagens, desde o apoio dos pés no chão, até o olhar e sonoridades. Ações diversas puderam ser propostas: jeitos de se observarem, cumprimentarem-se, imitarem-se. Outro jogo que esteve muito presente nessa dinâmica e ao longo do processo: “apenas um em movimento”. O título é didático, apenas uma criança se movimentava por vez, mas sempre deveria haver uma no foco. Para

¹³ A partir do contexto aprofundo uma apresentação da EMIA. Escola pública de integração de linguagens artísticas para as crianças que está presente dentro de um parque da Zona Sul da cidade de São Paulo desde 1980. As crianças ingressam normalmente com 5 anos por meio de um sorteio e se formam normalmente com 13 anos de idade. Dos 5 até os 8 anos têm aula com dois professores de duas linguagens artísticas (entre música, teatro, dança e artes visuais). Entre 8 e 11 anos vivenciam o quarteto, com professores das 4 linguagens citadas e a partir daí elegem a linguagem com maior afinidade para mais dois anos de formação.

isso, o foco poderia tanto ser “roubado” através do som, como entregue a outra criança, deixando clara essa intenção, com um toque ou um gesto, por exemplo. Um jogo que desenvolve a atenção, a generosidade e traz um senso de coletividade, buscando desenvolver os sentidos para um bom momento dessa transição ocorrer. Ele foi muito utilizado para que todos praticassem a função do narrador na história, treinando seu domínio sobre ela, cercando afinidades.

Outro jogo realizado logo no primeiro dia foi a composição corporal de paisagens e momentos da história. Diferentes títulos de trechos da história (semelhantes à divisão da história como foi proposto anteriormente) foram elaborados. Entrava uma criança de cada vez e compunha uma estátua para uma parte dessa atmosfera. Ao final tínhamos um quadro fixo que poderia ser direcionado para uma cena, que com o grupo todo tende a ser bastante caótico.

Ainda nesse primeiro dia, divididos em subgrupos, eles foram convidados a realizar improvisações, cenas inspiradas na narrativa. Exercício muito recorrente em nossas práticas, eles já estavam bastante habituados a realiza-lo com acordos coletivos e podendo levar em consideração alguns elementos da linguagem teatral: espaço, personagem e ação¹⁴. Poderia ser retratado um momento da narrativa, ou até um desvio a partir dela, como por exemplo outro final para a história, outro contexto para os personagens, outros personagens para o mesmo contexto. Já na qualidade dessas primeiras improvisações foi visto um envolvimento que sinalizava uma continuidade. Um dos subgrupos improvisou uma cena da galinha que ia virar oferenda sendo abatida que permaneceu nas apresentações. Essa mobilização dos participantes é um indício de fertilidade para um aprofundamento. Movimento semelhante, quase oracular, acontece quando o contador entra em contato pela primeira vez com uma história e surge um encantamento. A partir daí, ela provavelmente habitará o seu repertório e seguirá de alguma forma entrelaçada com sua experiência pessoal. No âmbito pedagógico resta uma atenção dos professores à

¹⁴ Na sistematização de Viola Spolin em “Improvisação para o Teatro”, também chamado de Onde? Quem? O que?

turma para essas manifestações que se dão tanto nos indivíduos quanto no coletivo. A história passou a andar de mãos dadas com a turma e foi de certa forma uma guia.

O sistema Coringa, modelo teatral criado por Augusto Boal, foi um elemento muito presente no processo de criação. Com essa base, as crianças se revezavam nos personagens e na narração, contribuindo para a roupagem épica da proposta. Por mais que com a proximidade das apresentações alguns personagens foram sendo definidos e a narração tenha se dividido sobretudo entre duas crianças, o sistema foi um importante instrumento pedagógico. Nos encontros que circundaram um lugar entre aula e ensaio foi estimulado que todos experimentassem todas as funções: na narração, atuação, contra-regragem. A prática foi trazendo segurança aos participantes: qualquer criança que faltasse ou desistisse teria um grupo com a prontidão necessária para compartilhar com o público seu processo.

Na nossa escola, temos um camarim com diversos figurinos disponíveis. Houve um dia dedicado a essa visita, evento que nessa idade, tende a deixá-los eufóricos. Representou um momento para avistar mais uma face possível das personagens, mais uma experimentação a compor o mosaico das vivências. Tendo, no entanto um trabalho corporal evidenciado com a parceria com a professora de dança, eles concordaram que roupas simples contribuiriam com a mobilidade e o lado épico da encenação. Eventos como esse renovam o elo de criação com as crianças, evitando permanecer somente no lado repetitivo do processo de ensaio.

Em um outro dia de aula, um outro grupo de crianças mais velhas (entre 9 e 11 anos, do quarteto) da escola nos convidaram para participarmos de um experimento artístico que eles vinham trilhando: uma roda de samba. Nosso grupo se interessou pela cadência, pela dança e celebração suscitados pela vivência. O tom épico das cantigas também dialogava com as nossas trilhas e então incluímos alguns sambas no nosso experimento. Assim, esse ritmo de matriz africana, assim como a narrativa, participou do desenho de uma atmosfera, em que mito, rito e jogo eram atualizados na voz e gestualidade das crianças.

Logo de início na festa, uma música de celebração, de exaltação “Alegria” de Assis Valente:

Minha gente era triste amargurada
 Inventou a batucada pra deixar de padecer
 Salve o prazer, salve o prazer (...)

Na iminência do pássaro soltar o terceiro pio, e as pessoas desaparecerem incluímos outro samba de Assis Valente : “O Mundo não se Acabou”:

Anunciaram e garantiram que o mundo ia se acabar
 Por causa disso a minha gente lá de casa começou a rezar
 E até disseram que o sol ia nascer antes da madrugada
 Por causa disso nessa noite lá no morro não se fez batucada (...)

Ao final da história, quando o pássaro foi derrotado e sol voltou a brilhar, incluímos “Juízo Final” de Nelson Cavaquinho e Elcio Soares.

O sol há de brilhar mais uma vez
 A luz há de chegar aos corações
 Do mal será queimada a semente
 O amor será eterno novamente (...)

A musicalidade conferiu dinamismo à história e contribuiu para o envolvimento das crianças e do público. Em uma escola onde há a integração artística, tivemos músicos interpretando as canções além de um trabalho corporal que contribuiu na polifonia no momento das execuções musicais: crianças cantavam, dançavam, jogavam com a interpretação cênica das canções. O samba reforçou a leveza do olhar da criança para o tom trágico de um tema como o possível fim do mundo, ao mesmo tempo que reforçava a urgência da evocação da esperança em “Juízo Final”. A música suscitava um ápice, mas retomando o tom épico esse não foi o fim. Quando a música finalizava, outro narrador invadia a cena e perguntava: “Mas e a galinha? Alguém sabe o que aconteceu com ela?” Ele se referia à galinha que foi oferendada à feiticeira, presente na improvisação já citada e a sua trajetória, até virar galinhada também foi narrada. Essa foi uma das releituras

interessantes, compondo um quadro que trouxe um tempero único a essa narrativa, uma tradução das mais peculiares, jogando com um teatro narrativo, épico.

DEBATE PERFORMATIVO REMOTO

A empreitada de reunir em um único volume quatro traduções para o português do ensaio de Benjamin sobre tradução coordenada por Lucia Castello Branco, inspirou a elaboração de um debate performativo com traduções diversas do mito abordado. O território eleito para o debate foi pensado na proximidade com o mito e os seus ritos e como essa aproximação poderia interferir no sopro. A partir daí foi cercada uma oportunidade em um ciclo promovido por um terreiro de umbanda (TEUFILA) em tempos de pandemia. A comunidade que frequenta o terreiro e realiza seus rituais, da qual faço parte, impossibilitada, dado o contexto, da continuidade presencial, decidiu realizar encontros virtuais propostos pelos filhos da casa. Temas diversos ligados aos rituais, contextos sociais, antropológicos em paralelo à cosmologia ioruba foram abordados. Eu propus o debate performático com o título: “Oxossi e a ciência da flecha única: traduções”, que se deu na lua nova de outubro em 2020 (praticamente sete meses depois de ter se iniciado a pandemia no Brasil). Assim como na empreitada literária, a proposta foi trazer diferentes performances narrativas do mesmo mito e a partir daí traçar paralelos com a tradução. Nos dois casos (nas traduções literária e performativa), a visão de elogio ao diálogo, à diversidade se assemelha, tendo esse eixo como campo de comparação. A possibilidade das diferentes perspectivas propiciarem sentidos complementares para o horizonte do mito além da relevância dos diferentes trajetos percorridos foram o vetor almejado do debate.

Nosso Babalorixá, Antônio Arruda (Babá Arruda), que é da umbanda desde criança, é mestre e professor de literatura, roteirista, foi convidado a realizar uma tradução do mito com uma performance narrativa. Convidei também, a contadora de histórias Célia Gomes, já citada anteriormente aqui, como uma referência minha de escuta desse mito. Nosso

Babakekerê¹⁵, filho de Oxossi, também foi convidado a integrar e não pode estar presente. Além de mediar o debate, eu trouxe um pouco da vivência relatada aqui com as crianças da EMIA e o mito para trazer a vocalidade e tradução das crianças como mais uma perspectiva a alimentar o quadro.

Antes de buscar alguma tradução da vivência em si, sinalizo para o contexto comunitário do debate. Os participantes na audiência eram majoritariamente, as filhas e filhos da casa. Comunidade essa, habituada a traduzir o axé com o corpo e a palavra em movimento, pés descalços no chão, com os cheiros exalados dos alimentos que na cozinha se imiscuem para serem ofertados ao corpo-espírito. Materialidades que se traduzem nas imaterialidades e vice-versa. Via de mão dupla renovada a cada cantiga entoada para os orixás, entidades, encantados, a cada rodopio, as voltas que o mundo dá, camará. As telas, no momento em que se deu o debate já habitavam a realidade da pandemia e lidamos com essa transposição e suas analogias com a tradução. As condições dadas também condicionam e desafiam as palavras que aqui elaboro para buscar traduzir a vivência do debate. Circundo o sopro dos contadores e dos debatedores. Essa tarefa, tal qual em Benjamin, inclui exercício e renúncia. Assisti fausticamente ao trânsito desse sopro, nas forças que permitiram seu voo nas bocas-vísceras do contador até a nossa vertigem, comunidade que coabito naquele então. Assisto, capturo em uma meditação de manter viva as possibilidades da tradução. À benção Babá, disparo o início e chamo seu sopro.

Muito habituado a direcionar sua vocalidade em situações diversas, o lugar próprio do contador em performance em Antônio é mediado sobretudo por outros contextos. Já tínhamos tido uma vivência em dupla com uma narrativa do seu orixá (Xangô) em tempos em que ele já era muito experiente na umbanda, mas ainda não exercia o sacerdócio. Ali percebi uma qualidade peculiar na evocação de uma atmosfera ritualística na performance, friccionando fronteiras da arte e do rito, e a partir daí alargando também territórios entre o épico e o dramático. Era essa uma qualidade que eu cercava e ainda cerco na aliança do sopro da contadora com os encantamentos. Desvendo assim, algumas vocalidades desses

¹⁵ Lucas Paolo, pai pequeno da casa, que normalmente assume as funções do Baba, na sua ausência.

contextos variados que lhe interseccionam. A voz do sacerdote que se comunica com sua comunidade com doçura, assertividade, humor. O brado retumbante na incorporação de Xangô. A voz cheia de cheiros, hálitos e delicadeza do conselho das entidades da umbanda a seus consulentes. Indo diretamente à nuca, junto ao toque do tambor e aos cânticos à entidade evocada. A voz do professor de literatura que media leituras, narra, direciona (com essa tive pouco contato, mas imagino). Também bem habituado desde o início da pandemia a exercer esse ofício pelo meio remoto. Ele iniciou com um adurá: uma reza cantada. Deixo algumas palavras de uma estudiosa no campo sobre a função poética da palavra no candomblé, contextualizando a prece soprada no canto:

Nesta poética, a palavra ocupa papel relevante, pois é ela que tem o poder de acessar a memória dos ancestrais. A palavra litúrgica e a música cumprem o papel de promover o Axé, princípio de ancestralidade. O som seja da palavra ou da música, acompanhado ou não de uma narrativa, aciona os processos mnemônicos como base das identificação e identidades. A Música, em especial, pode manifestar-se de diferentes maneiras, em função da finalidade a que se pretende: Os orikis são evocações poéticas, Orin os cantos de louvação, Adura são preces cantadas, Iba as saudações, e o encantamento das espécies vegetais o Ofó. Esta experiência se dá pelo sagrado, e a música sagrada e a palavra litúrgica vão compor uma poética do candombeiro. (NASCIMENTO, 2008, p. 6)

E um trecho do adurá para Oxossi:

Osoosi!

Oxossi!

Awo Òde ìjà Pitàpà.

Ó orixá da luta,

Omo ìyá Ògún Onírè.

irmão de Ògún Onírè.

Òsoosì Gbà Mí O.

Oxossi, me proteja !

[...]

Òsoosì Kì Nwo Igbó,

Oxossi não entra na mata

Kí Igbo Má Àì Tìtì.

sem que ela se agite.

Quando eu comecei a narrar histórias em 2005, Célia Gomes já narrava há alguns anos. E assim nos cruzamos em diversos contextos, eventos sobretudo ligados a essa arte. Mas onde primeiro escutei sua narração do mito de Oxossi, foi também em um contexto ritualístico, com base no xamanismo em comunhão com a umbanda. Iniciamo-nos juntas e frequentávamos essa comunidade. Em um desses rituais, composto somente por mulheres, houve um momento em que fomos convidadas a um rito específico: “cama de folhas”. Enquanto nós mulheres deitávamos em folhas previamente escolhidas por uma curandeira, Célia contou sua versão desse mito. Já estava habituada com sua voz delicada e precisa. Evocadora de qualidades diversas de estados, percorrendo com maestria e acolhimento trânsitos entre esses momentos na história. Ainda assim, aquele mito que já era bastante familiar para mim teve notas desconhecidas dentre as quais já destaquei a fusão do pássaro com a flecha.

Enquanto ela narrou para esse evento proposto, a comunidade do TEUFILA foi inteira presenteada com esse sopro renovado. Ela também já bem habituada a transpor narrativas pelas telas nesse tempo. Atrás dela um quadro pintado, evocando traços um rosto indígena, com os olhos direcionados para ela. Algumas das pessoas da audiência comentaram a esse respeito e ela disse: considero um guardião, que me acompanha nessas vivências. Eu, como ela, que já mergulhei no xamanismo, na umbanda e reconhecemos essa vivência ancestral como uma pele de alma, levamos esse lugar em consideração ao narrar as histórias. Tive uma identificação profunda com seu pedido de licença inicial:

“Purifica esse coração para eu poder chegar aqui nessa casa, nessa roda, pedindo licença a todos os presentes, essa egrégora. Agradecendo à sabedoria já recebida, Pai Antônio, quanta sabedoria chegando junto. E peço licença à ancestralidade africana, à cultura africana, para graças a esse ofício maravilhoso de contadora de histórias, eu me

sinto no direito, ou com a licença de poder trazer aqui um mito da cultura africana. Por sentir também apesar da cor da pele branca, por sentir que meu sangue tem uma raiz, tem uma força africana, tem uma força indígena. Porque eu sou brasileira e eu faço uma reverência a essa cultura tanto africana quanto indígena. Como se fosse minha cultura também. Sentindo na minha alma essa conexão raiz. Então peço licença à sabedoria africana dos povos tradicionais. Peço licença à sabedoria dessa casa que hoje me acolhe. Para que eu possa trazer minha palavra e minha homenagem a esse orixá, minha reverência a esse orixá tão amado que é o nosso pai Oxossi!”

Sua fala se reconhece diante de uma comunidade com uma autoridade própria. Essa responsabilidade se renova sobretudo na presença de pretas e pretos, que têm cravado na pele as travessias atlânticas. Sua herança de dor e transcendência. Orixás inscritos em uma raiz, que nós farejamos, reconhecemos, saudamos e descobrimos na vertigem do tambor a familiaridade, mas com sentidos atentos para as assimetrias. Antes mesmos da licença transcrita, ela soou a flauta e um ponto¹⁶ em português:

“Na boca da mata

Eu avistei um pássaro cantando

Avisando que cheguei

Guardião do caminho

Me livrai de todo espinho

Que trago no coração”

Ela deu início à narrativa em si. As palavras são contorcionistas em suas vísceras. Planam pelos trajetos que a narrativa sugere. Ela foi a segunda a narrar e mesmo que tivéssemos acabado de ouvir uma tradução da história os tons de surpresa e acalanto foram

¹⁶ Esse começo “na boca da mata” é muito associado a Oxossi, mas também à linha dos caboclos de pena, juremeiros na umbanda.

reavivados no seu sopro. 17 anos narrando se traduzem em flechas certeiras, quando a narrativa tem um lugar profundo na narradora.

Por fim, eu trouxe alguns fatos da experiência já relatada do mito com as crianças no teatro narrado. E o debate aconteceu. A comunidade participou com sua generosidade e familiaridade. Percebo o quanto é difícil atribuir palavras à experiência da audição de uma história, ainda mais quando ela já foi narrada nas suas balizas escritas. Por isso a descrição mais precisa da atmosfera estabelecida no início que condensa o sopro do contador.

A vivência representou um laboratório de cruzos. Balizas seguras para cruzar a voz do sacerdote com a voz da contadora, fricções entre o rito e a performance narrativa. Um tempo-espço possível para a narração adentrar o rito e o rito a narração. Acrescento outra oferta a essa encruzilhada ao retomar os horizontes do narrador avistados por Benjamin: o camponês e o marinheiro ou o sedentário e o nômade. “Se os camponeses e marinheiros eram mestres da arte de narrar, as corporações artesanais foram a sua alta escola. Nelas se encontravam o saber de lugares distantes, trazido para casa pelos viajantes, e o saber do passado que o sedentário domina” (2018, p. 142). Uma analogia avistada tendo em vista que o camponês aprofunda uma vertente e o marinheiro passeia por várias delas: Antônio como camponês no rito e marinheiro na performance narrativa. Célia como camponesa na performance narrativa e marinheira no rito. Essas fronteiras são ondulantes, quase intercambiantes e se prestam como pontos de partida para o cruzo avistado. Nessa integração se almeja que o contador adentre a genealogia do mito relatado. Tantos de nós, não só contadores, mas etnólogos, antropólogos mergulhamos nesses horizontes. Alguns se tornam especialistas. Quase camponeses? Afirmei minha linhagem, tão típica no contexto urbano: forasteira, que passeia por diversas tradições. Os mergulhos podem ser profundos, mas não escondem sua face efêmera. Chamar o sopro do sacerdote para dentro do contexto na narração em performance representa uma tentativa de “deixar-se abalar violentamente” pelo contexto narrado. Apreender em uma integração corpo-mente-espírito a epistemologia e cosmologia de onde emergem o mito e os seus ritos. Destaco a particularidade desse rito, sua matriz e o papel da palavra soprada nesse contexto enquanto um lugar privilegiado para dimensionar a potência do sopro do narrador.

A palavra faz parte de uma combinação de elementos, de um processo dinâmico, que transmite um poder de realização. (...) Se a palavra adquire tal poder de ação, é porque ela está impregnada de *âse*, pronunciada com o hálito – veículo existencial – com a saliva, a temperatura, é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere. (SANTOS, 2002, p. 46)

A tentativa de aproximação entre forasteiro e camponês na analogia com a tradução desbravada nessa vereda sugere uma fricção entre a língua materna e a estrangeira. Ao citar Pannwitz, Benjamin traz essa provocação, como uma pista para se abalar pelo território do mito:

Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos lingüísticos do que diante do espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro. (*apud* BENJAMIN, 2008, p. 80)

Já aí se desenham horizontes da decolonização que na atualidade se desenvolvem. Atualizados também no encontro a partir do pedido de licença de Célia Gomes. Ressoaram também em um olhar para a questão de gênero. Durante o debate foi evidenciado um olhar para as forças femininas e masculinas que se presentificam na história. Oxossi, Oxotocanxoxo protagoniza a história, mas é a mãe a responsável pelo sucesso da flecha. Em dado momento chegaram inclusive a sugerir que ela nomeasse a história. Esse diálogo se deu pelas falas expostas pela comunidade, mas também no diálogo escrito (*chat*) entre eles. Ali ficou evidente como as mulheres eram responsáveis pelas forças subterrâneas que sustentavam a história. Trago aqui alguns trechos desse diálogo escrito:

“Eu gosto que na superfície parece uma treta de homem: A Festa do Rei, o Pássaro, o Caçador Valente. Mas na profundidade é uma conversa de mulher: A Feiticeira ofendida, a Mãe, as Galinhas - e o perdão da feiticeira, que não queria ficar ofendida, só queria comer...”

Depois uma reflexão sobre a importância dos gêneros na história e a possível mudança do protagonismo:

“Mas não sei, tem algo também no fato de que a história pública é dos homens (o rei e o caçador) e a história privada é das mulheres (a leitura do oráculo, o ebó). E o que passa no tempo mítico passa nessa história privada. Então não sei se a protagonista da história poderia ser declaradamente a mãe.....”

A questão de gênero terá um lugar importante nessa tese, mas nesse momento do debate, não tinha esse foco. Foi importante constatar essa latência, uma afinidade e reverência da comunidade com a matrilinearidade.

Finalizo esse relato com uma sensação que foi comentada com bastante frequência pela audiência ao final, que parece ser da ordem do inominável, intraduzível, tantas vezes cercado aqui. Algumas vezes traduzido como uma força da ordem do sensível, uma emoção análoga à vivenciada pelo terreiro de poder tecer diálogo com um lugar profundo da alma.

A CIÊNCIA DA FLECHA ÚNICA E A MELANCOLIA

Logo de início revelo o diálogo desse título com a obra de Suzana Kampff Lages¹⁷, “Walter Benjamin: tradução e melancolia”. Na segunda parte dessa obra, intitulada “Entremeio: a Melancolia em Walter Benjamin”, Lages percorre as “trilhas da melancolia” de Benjamin ao transformar sua dolorosa e “inquietante experiência pessoal numa reflexão teórica e crítica que carrega as marcas de um violento conflito interno” (p. 112). Peneiro a potência dessa melancolia para a ciência da flecha única, para que as sabedorias da tradução possam ainda inspirar.

Elegi o mito que apresenta a ciência da flecha única como um campo fértil para a analogia entre o ofício do contador e o tradutor. Nesse momento busco paralelos da ciência da flecha única com cotidianos diversos. Por diversas vezes, o cotidiano é o vetor para onde se direciona os sentidos do artista, seja ele contador ou de diferentes linguagens. A sensibilidade poética vai imprimir a marca extracotidiana. Clarice Lispector foi mestra nesse

¹⁷ Ela também é responsável pela tradução como “A Tarefa-renúncia do tradutor” e a sua versão foi a mais utilizada nesse trabalho.

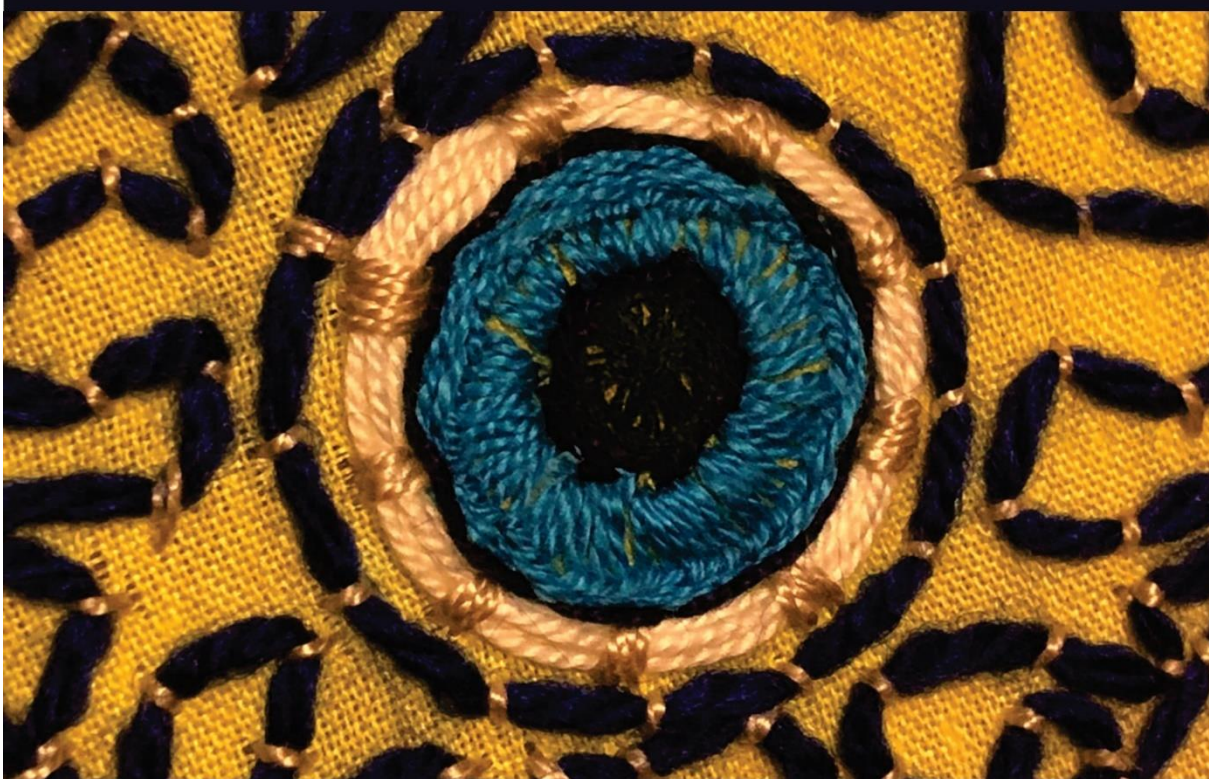
trânsito. Em um encontro banal com uma barata faz emergir todo o abismo da existência. Ou a anti-heróica Macabéa, que atravessa toda a trajetória sem uma única experiência significativa capaz de ser resgatada pela memória. Somente um canto de galo que rememora uma infância marcada pela anulação. Uma vida sem flechas únicas certas? Será possível isso? Clarice faz da sua morte a hora da estrela, a flecha única, o paradoxo da morte como nascimento.

Por mais que Clarice possa apontar para uma existência desértica em experiências na modernidade e talvez ainda mais vazia na era digital, é improvável conceber fora da ficção uma existência sem uma única flecha certa. Por mais medíocre que seja uma existência, deve haver um encontro, uma primavera, um beijo, uma palavra, uma escolha, uma missão, uma festa que sela transcendência. A via oposta também se confirma: nem a personalidade mais genial ou mais afortunada é feita de flechas certas. Pelo contrário, imagino que essa ciência seja refinada com as tentativas fracassadas, tropeços, cicatrizes e melancolia. Tomei como símbolo desse refinamento os caçadores das múltiplas flechas anteriores a Oxotocanxoxo: na mitologia pessoal encontra uma tradução possível na melancolia. As mil flechas perdidas antes da certa. Ou nas tantas vezes que ela nem aparece e o vazio se apresenta. Não a “pausa de mil compassos” ou o silêncio ecoado avassaladoramente nas palavras de Clarice, mas a tão frequente inviabilidade que é o que resta para traduzir, unir ideias em um texto.

Ressaltar a melancolia e dedicar-lhe uma parte, pode ser tão somente uma tentativa de reagir ao aspecto heroico do mito narrado e nesse instante deixar o avesso do heroísmo protagonizar. Fazer emergir o subterrâneo da flecha única enquanto parte substancial da sua ciência, dialogando assim com a quimera avistada no debate. Ressalto a tradução feminina e seu pacto uterino e subterrâneo com a melancolia.

Se ousar abordar esse tema diante de vocês é porque a própria falta de coragem, a renúncia precoce da qual falo e de onde parto, essa confissão de falência diante da tradução, foi sempre em mim a outra face de um amor ciumento e admirativo: paixão por aquilo que, endividando-se infinitamente com tradução, apela, ama, provoca e a desafia; admiração por aqueles e aquelas que considero os únicos a saber ler e escrever: as tradutoras e tradutores. (DERRIDA, 2000, p.14)

TERCEIRA VEREDA, TERCEIRA MARGEM:



RUPTURAS, DESMISTIFICAÇÕES,
ESTRANHAMENTOS E PROFANAÇÕES

Patuá tecido por Joana Salles

CREONTE:

(...) Sabias que, por uma proclamação, eu havia proibido o que fizeste?

ANTÍGONA:

Sim, eu sabia! Por acaso poderia ignorar, se era uma coisa pública?

CREONTE:

E apesar disso, tiveste a audácia de desobedecer a essa determinação?

ANTÍGONA:

Sim, porque não foi Júpiter que a promulgou; e a Justiça, a deusa que habita com as divindades subterrâneas jamais estabeleceu tal decreto entre os humanos; nem eu creio que teu édito tenha força bastante para conferir a um mortal o poder de infringir as leis divinas, que nunca foram escritas, mas são irrevogáveis. [...]

ANTÍGONA:

Visto que já me tens presa, que mais queres tu, além de minha morte?

CREONTE:

Nada mais! Com isso já me darei por satisfeito.

ANTÍGONA:

Por que demoras, pois? [...] Estes homens (*indica o coro*) confessariam que aprovam o que eu fiz, se o terror não lhes tolhesse a língua! Mas, um dos privilégios da tirania consiste em dizer, e fazer, o que quiser. (SÓFOCLES, 2005, p. 30, 33)

Antígona luta pela tradição que rege o seu tempo, segundo a qual todo morto deve ser sepultado com os devidos rituais fúnebres. Mas diante de um poder que proíbe esse ato, no caso de seu irmão, ela representa a transgressão. A tragédia e suas releituras são um deleite para o olhar que borra as fronteiras entre tradição e ruptura. São as circunstâncias históricas, conforme seus costumes, leis e visões que delimitam essas posições. A relatividade dá mobilidade a esses terrenos e convida ao exercício de avistar as circunstâncias e mergulhar nos seus paradoxos. A escrita dramática, o ato de atribuir vozes a essas diversas posições, procurando a sinuosidade dos discursos, sujeitos e coletivos se mostra como um terreno fértil para dar vida ao embate e suas ressonâncias. O diálogo vivificado tem esse poder, seja teatral, filosófico, psicanalítico, sonhado.

Verifico, assim, arestas da composição dessa tese diante do diálogo. Como seria tecer com diálogos alguns dos conflitos que de alguma forma já foram desenhados aqui? Jefinho pedindo licença aos mestres guardiões da tradição do jongo para sua renovação. Artaud sendo confrontado nos seus procedimentos estéticos pelos Tarahumara, assim como Grotowski e Barba, cada qual com sua genialidade e gestos etnocêntricos. Os pemon questionando Mário de Andrade na sua antropofagia, ao moldar o seu herói e através da sua escrita torná-lo reconhecido. Nos exemplos citados o embate se dá entre um sujeito e um coletivo. Uma tradição? Um coro? Quem poderá dar voz a esse coletivo? Como eu estaria implicada nessa composição transpondo o lugar de contadora de histórias e pesquisadora desbravado aqui em direção ao horizonte de uma dramaturgia? Entre uma criação e um agenciamento, como são traçados esses passos? Vozes nomeadas que ocupam hoje um lugar na sociedade ao serem transpostas criativamente podem encarar como saque esse desbravar. Quando a pirataria tem um lugar legítimo? Vozes subalternas aparecem aqui para que nos nós das encruzilhadas sejam avistadas, em direção a um desvelamento.

Nas fronteiras friccionadas por Antígona há pistas e pegadas de vozes ancestrais no conflito entre sujeito e coletivo, tradição e ruptura, que desvelam campo de crenças, políticas e atravessam milênios. Avisto Jefinho, entre vozes de Antígona, enquanto também vou me espelhando nessas diversas vozes para encontrar um sopro poético emancipado.

O modelo trágico, sua síntese nas ações e evocação de diversos conflitos se tornou referência para encenações contemporâneas e interpretações psicanalíticas. Linhagens familiares são desvendadas. Irmãos, filhos encarnam o confronto de visões. Arcos que se filiam em nossos pensamentos e nos ligam às diversas vozes que compõem a trama. As mortes iminentes e tempestades que desembestam a arrancar coisas do lugar: leis dos deuses e das pessoas, alianças com a vida e a morte.

A tragédia desvenda vozes adormecidas e ancestrais que nos ligam aos primórdios de nossa humanidade. Vozes luminosas e sombrias, que gritam ou estão prestes a se perder ou a se encaminhar para o último sopro. Antes que morram talvez seja bom decifrar suas

derradeiras mensagens, esteve em algum momento habitando quem sou, estou, fui, estive, tateei, farejei, vi. Adeus, leva esse resquício da minha humanidade, dei voz ao vosso sopro.

Espelharei tradições e rupturas, assumindo com frequência a não tão nobre posição de paralisar diante delas, quando se mostram como uma encruzilhada para a qual ainda não elaborei respostas. É como estar em cima do muro e isso soa como não tomar parte, acomodar-se em uma neutralidade. Ainda assim, afirmo o silêncio, a pausa, o espanto quase impotente de sustentar a dúvida e sugerir meditações, continuar escutando vozes de todos os lados envolvidos na encruzilhada.

Diante da face tirânica de Creonte, salta a importância de se assumir o lado de Antígona e ainda assim faz sentido permitir ressoar contradições e identificações de ambos os lados. Ainda quando uma posição na trincheira grita, distancia e repudia o lado oposto, há uma sabedoria na voz que traduz ambos os lados: a genealogia das ressonâncias na tragédia, e o seu potencial de decifração dos conflitos humanos, trilha psicanalítica, humana no entrelaçamento dos sonhos e da realidade. No caso citado, desvendar a tirania pode ser inclusive tática de resistência, conselho para as gerações futuras.

Apresento essa vereda acenando a face trágica da ruptura. Alguma coisa morre no rompimento, mesmo quando pede licença. A tragédia de Antígona tensiona as reações diante da morte: luto, ritos, abandonos, vinganças operadas por forças que demonstram comportamentos, crenças, poderes e afetos. Sujeitos e coletividades cujas vozes são desvendadas nas suas implicações e máscaras.

DESMISTIFICAÇÃO

É possível completar agora a definição semiológica do mito na sociedade burguesa: *o mito é uma fala despolitizada*. Naturalmente, é necessário entender: *política* no seu sentido profundo, como conjunto das relações humanas na sua estrutura real, social, no seu poder de construção de mundo (...) O mito não nega as coisas; a sua função é pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação. (BARTHES, 2003, p. 234,235)

Na controversa obra “Mitologias”, a citação acima pode levantar alguns questionamentos acerca de uma visão muito recorrente no mito, no sopro do contador de histórias. O pacto com o encantamento, com a vocalidade sagrada das sociedades tradicionais e que atravessa a magia dos contos de tradição será confrontada com essa acepção do mito, tal como delineada por Barthes. Uma aparente universalidade e atemporalidade que atravessa os contos da tradição e que suscita um amplo espectro de reconhecimento, tende a um apagamento do recorte sócio-histórico que atravessa toda construção humana. Esse é o ponto a ser verificado cercado consonâncias e dissonâncias.

Nesse segundo caso, podem ser levantados questionamentos acerca da radicalidade da crítica de Barthes se por exemplo, ela se circunscreve a um contexto e uma acepção específicos. A obra começa com alguns mitos da vida cotidiana francesa que no seu discurso se mascaram como naturais: passa pela publicidade de detergentes, elementos da literatura e da culinária em um vasto espectro. Ao final o exercício de desmistificação desvenda a sua operação: “o mito é uma fala *roubada e restituída*. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta não foi colocada no seu lugar exato. (2003, p. 217) Atingimos assim o próprio princípio do mito: transforma a história em natureza (2003, p. 221).”

O início de “Mitologias” é um trabalho minucioso de desmascarar um processo de elaboração dos mitos, desvendar as artimanhas de sua constituição. Barthes, ao empreender essa trilha tece narrativas e enreda o leitor nessa aventura de desmascaro. Há semelhanças, portanto, no tecido do mito e do seu desmascaro: palavras que seduzem o receptor em uma amarração cheia de sentido. Evidencia assim uma perspectiva, uma janela própria para lançar esse olhar. Regina Machado contribui para relativizá-lo:

Imaginemos em primeiro lugar que o assunto [...] – a narrativa de tradição oral – constitui uma paisagem que pode ser contemplada de inúmeros pontos de vista. [...]

Imaginemos em seguida uma casa com muitas janelas: cada estudioso, debruçado sobre uma das janelas, vê a paisagem de um ângulo particular e o que ele descobre tem a ver com o lugar em que se posicionou para observá-la. (2004, p. 19)

Para uma contadora de histórias como eu, que sustenta os pactos com os encantamentos, Barthes (e o lugar a partir do qual ele lança seu olhar) pode ser encarado

como aquele sujeito chato, que acende a luz, quando pelo escuro se tentou criar um clima assustador. Aquele que revela o segredo da mágica. Que entrega todas as cartas na manga, piadas prontas, personagens e estados mirabolantes, mudanças súbitas de ritmo, sons estranhos produzidos por instrumentos musicais desconhecidos. Pode se sustentar em uma mesma arena ou narrativa, o pacto com o encantamento e o seu desnudamento? Uma trilha árdua que dá vontade de não encarar. Mais fácil seria silenciar.

Depois da aventura rapsódica dos desnudamentos, a leitura de Barthes foi indigesta. Ao longo dela ansiei por um rumo adversativo que apontasse alguma emancipação possível nos mitos. Não houve concessão. Sinalizou uma alternativa: “a melhor arma contra o mito talvez seja mitifica-lo a ele próprio e produzir um *mito artificial*; e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. Visto que o mito rouba a linguagem, por que não roubá-lo também?” (2004, p. 227) Assim Barthes delineia uma possibilidade de confrontar a face despolitizada do mito que mais adiante será visualizada na arena da contadora de histórias.

Antes dou licença a um luto de quem embalou o mito na sua tradição mascarado de eternidade. De quem descobriu fôlego no mergulho embriagada nos encantamentos dos mitos e habitou (e envelheceu) nessa eternidade aquática. De quem vê a necessidade de capturar o olhar para fora d’água, mas sente saudades da imersão. A viagem deve prosseguir, sem negar a paisagem distópica desvelada a partir do ângulo avistado por Barthes em um esforço de peneirar sua relevância para o contexto abordado. As análises aqui desenvolvidas pretendem dialogar com contextos onde a performance narrativa seja tensionada, levando em consideração esse parâmetro, pensar em momentos para direcionar a atenção de ouvintes ou espectadores, apagar ou acender a luz. Momentos de convidar para mergulhos em imersão ou emergir de águas profundas, rasas, áridas.

Diante da paragem amarga de Barthes deixo algumas questões: como os mitos desenhados em um momento anterior à formação de uma sociedade burguesa, ou fora do padrão ocidental onde ela se tornou hegemônica se relacionariam com o seu espectro da análise? Em que grau isso ocorreria?

Partindo da filosofia da história, Fredric Jameson pode contribuir para embasar essa visão a partir de uma proposta de historicização radical que reúne a tradição marxista e psicanalítica para moldar a noção de um “inconsciente político”. A tarefa de interpretação das narrativas é vista como uma reescritura do texto literário sempre atravessado por um subtexto histórico ou ideológico anterior. Processo que também pode ser entendido como uma interpretação política do inconsciente do texto. Na complexa obra “O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico”, ele expõe sua linhagem, imbuído da tarefa crítica e interpretativa nessa realização.

Este livro vai argumentar em favor da prioridade da interpretação política dos textos literários. Ele concebe a perspectiva política não como método suplementar, não como auxiliar opcional de outros métodos interpretativos hoje em uso - o psicanalítico, o mítico-crítico, o estilístico, o ético, o estrutural -, mas como horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação. (1992, p. 15)

Vista por essa perspectiva, o sopro da contadora de histórias também recolhe seu atravessamento sócio-histórico nas suas múltiplas eleições, mesmo quando mantém a luz apagada como uma tentativa de ignorar esse próprio atravessamento.

Concebida nesse sentido, a História é o que fere, o que recusa o desejo e impõe limites inexoráveis ao indivíduo e à práxis coletiva, que seus “estratagemas” transformam em reversões espantosas e irônicas de sua intenção declarada. [...] Este é realmente o sentido máximo em que a História enquanto campo e horizonte intrascendível não requer qualquer justificativa teórica específica: podemos estar certos de que suas necessidades alienantes não nos esquecerão, por mais que prefiramos ignorá-las. (1992, p. 93)

Subentende-se assim um convite para se deixar tocar pelas feridas da história, que no confronto com a tradição se dá de forma análoga à ação de encarar indigestões da ação desmistificadora¹⁸. O conceito de narrativa em Jameson é amplo e atravessa toda a produção artística, ainda que um aprofundamento na obra abordada esteja direcionado para as obras literárias, sobretudo na vertente do romance.

¹⁸ Jameson frisou em sua obra algumas diferenças, mas para o trabalho cercado aqui, mais importante foram as convergências: “O conceito de inconsciente político desenvolvido nas páginas precedentes tendeu a se distanciar, em certos momentos estratégicos, daqueles procedimentos implicavelmente polêmicos e desmitificadores tradicionalmente associados com a prática marxista da análise ideológica.” (1992, p. 292)

Barthes tornou ainda mais complexo o campo onde se estruturam as noções de conto, narrativa e mito. Essa pesquisa não cuidará de desembaralhar esse novelo nas suas diversas concepções, valendo-se do passeio rapsódico e forasteiro já afirmado. Nesse caso, o passeio se dá sobretudo na teoria literária. O que se pretende aqui é justamente lançar um olhar para o lugar onde as noções citadas se misturam no ponto que é foco aqui: o sopro. Esse passeio já afirmou sua ginga com a irresponsabilidade, que vê beleza e relevância nesses fios embaralhados, imiscuídos, espelhando também deficiências intelectuais, a veia generalista da contadora de histórias e uma inscrição na desestabilização de categorias.

Para traçar essa ponte com a teatralidade da contadora de histórias, o próprio texto base de Barthes fornece chaves correlatas. O primeiro mito abordado no livro, “O Mundo do *Catch*”, diz respeito a uma modalidade de luta praticada na França que no Brasil equivaleria à luta livre. Ali ele desmascara o aspecto espetacular e farsesco do evento que se traveste de esporte, mas com a cumplicidade do público segue um roteiro de encenação de paixões com exagero. “Cada signo do *catch* é, pois, dotado de uma limpidez total, visto que tudo deve ser compreendido no próprio instante em que se realiza. A evidência dos papéis assumidos pelos lutadores é de tal modo acentuada, que se impõe ao público assim que eles entram no ringue” (2004, p. 17). Assim, na performance dos “lutadores” são traçados paralelos com a *Commedia dell’arte* e com personagens de Molière. Esse é um exemplo de encenação, mas a vida cotidiana é permeada de performances providas da vida espetacularizada, revestindo-a de transparência. O olhar apurado do teórico se propõe a desvendar a transposição.

Uma trincheira em ebulição no campo das narrativas de tradição oral sobretudo no seu diálogo com as infâncias diz respeito a uma percepção que vem se consolidando em diversos campos com a alcunha de “politicamente correto”. Se há pontos de convergência aqui com essa visão ligados à revisão e reescrita das narrativas é imprescindível ressaltar as diferenças e divergências com essa visão. Primeiramente no lado funcional que sustenta o pensamento do politicamente correto no campo proposto: uma visão enferrujada de que

um conto tem que transmitir uma mensagem, muitas vezes de viés moralista ou mesmo ligadas às correntes progressistas. Com essas últimas em particular, mesmo me aliando às bases de tantos desses pensamentos, quando invadem o campo das artes com interesses unicamente funcionais, catequizadores, sem fundamentação estética caminham na contramão de toda a visão de elogio à pluralidade sustentada aqui.

Outras vezes o interesse é mercantilista, de uma indústria cultural que aproveita um tema em voga e lucra com essa tendência. Outra divergência se liga a uma face do empobrecimento estético que com frequência vem a reboque e neutraliza o espanto, o assombro, que é um dos trajetos cercado aqui. O mundo, quando mascarado por essa visão pasteurizada dirigida às crianças é dado como um lugar paradisíaco sem violências, maldades, aberrações. Uma proposição rasa, sem subterrâneos, o próprio avesso da catarse, selando sua inviabilidade em um apaziguamento das forças sombrias, tão humanas. Há espaço para subjetividades e ambiguidades quando se segue o que parece ser uma cartilha pré-estabelecida das convenções autorizadas? Não é justamente a arte o lugar de eclodir padrões, avistar o inesperado?

A proposta de revisão e recorte sócio-histórico que aqui se desenha parte de fundamentos estéticos, na contramão da domesticação. Como um exemplo de investigação trilhada nessa direção, que inspirou a fundamentação dessa pesquisa, cito a obra “E o Príncipe Dançou” de Kátia Canton, que relata a forma como algumas produções de dança contemporânea reagem aos contos tradicionais. “Estas produções utilizam-nos como recursos coreográficos, no sentido de que reescrevem, reinterpretam e, assim, revitalizam os significados das histórias já consagradas.” (1994, p. 13). Assim são analisados com mais profundidade a recriação de “Cinderela”, para uma companhia de Ballet com a coreografia de Maguy Marin, a transposição da atmosfera de “Barba-Azul” para o teatro dança de Pina Baush e finalmente a reconstrução de “A Menina sem Mãos” pelo Grupo Kinematic nos EUA. Nos três casos se sobressaem análises referentes à representação do feminino e subjacentes relações sociais de gênero em que as encenações coreográficas tecem revisões a essas representações inscritas no conto referido.

Poderiam ser estudados no campo da tradução intersemiótica, mas encontraram ressonância aqui pelos rastros sócio-históricos marcados nessa travessia em um mergulho nas possibilidades estéticas de transcrição. Elas expõem confrontos, atualizações, mas estão longe de ditar caminhos ou padrões, pelo contrário revelam interrogações, complexidades e perplexidades diante de questões humanas fundamentais.

VOZES SUBALTERNAS

Através de um artigo intitulado “Pode o subalterno falar?”¹⁹ a estudiosa de literatura Gayatri Chakravorty Spivak desenvolve um elaborado estudo sobre a possibilidade de fala dos subalternizados, marginalizados, oprimidos. Ao lidar com essa pergunta, sua resposta é negativa, visto que seu olhar capta implicações ligadas à fala e à subalternidade para além de um espectro objetivo. Problematisa a possibilidade do subalterno ser ouvido, e a intermediação dessa voz pelos meios eleitos hegemonicamente. Assim, reconhece seu próprio lugar como intelectual, que agencia essa fala. Esse pensamento é desenvolvido aqui para questionar possíveis analogias com o ofício da contadora de histórias, sobretudo ao narrar contos de grupos subalternizados, quando não há uma ligação direta com eles. Há também nesse caso uma intermediação da voz? Para essa ação, Spivak usa com frequência os termos “agenciamento” e “representação”. Contadores de histórias podem sustentar esse questionamento e a própria Spivak, nas palavras de sua tradutora, Sandra Regina Goulart Almeida, no prefácio da edição brasileira sinaliza uma possibilidade fértil de ação: “não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se

¹⁹ Essa é a tradução para o título da obra de referência que é utilizada aqui. Importante ressaltar que no original, escrito em inglês o termo *subaltern* não tem gênero. A pesquisadora e artista Grada Kilomba traduziu para o feminino e explica: “Tendo em conta que Spivak é uma mulher, teórica, filósofa e crítica de gênero da Índia que tem feito uma das contribuições mais importantes para o pensamento global, revolucionado os movimentos feministas com sua escrita. A redução do seu mais importante termo, *subaltern*, ao gênero masculino na língua portuguesa é duplamente problemática. Por isso, opto por escrever o termo na sua forma feminina: subalterna” (2019, p. 21)

trabalhar “contra” a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular, como consequência, possa também ser ouvido.” (2010, p.14).

A contemporaneidade traz uma encruzilhada complexa para as contadoras de histórias diante de narrativas cuja voz, tema, atmosfera vêm de grupos subalternizados. Qual a autoridade, relevância, significância quando ele não se liga diretamente a esses grupos? Ao intermediar, agenciar, representar, traduzir, narrar essas narrativas, qual a legitimidade desse ato? Emprego essa diversidade de verbos como que tentando nessa multiplicidade avistar a encruzilhada, perceber vias de acesso livre ou impedido e suas implicações éticas e estéticas. Há uma reverência que dá conta da aproximação? Melhor silenciar?

Se a historicização é exercício de ir ao encontro de uma interpretação política, pode ser interessante tentar apreender qual o lugar da voz da contadora de histórias nos diversos contextos históricos. Nesse rastro, é relevante perceber que o conflito identitário alumiado na contemporaneidade reflete uma questão que atravessa eras e situa o lugar da própria vocalidade entre a intermediação e a autoria, repetição e composição. Nessas margens, a analogia com o eixo tradição e ruptura. A associação com a tradição muitas vezes evoca o lugar das sociedades ágrafas, anteriores à constituição da escrita.

Para refletir sobre a função da voz que narra nesse contexto histórico, trago a tradição dos rapsodos na Grécia Arcaica dos séculos VII e VI a.C. através do diálogo filosófico de Platão, “Íon”. Ali se desenham as margens entre a autoria e a intermediação do rapsodo, reafirmando esse gênero como um lugar salutar para apontar divergências entre vozes. “O Íon é um diálogo breve, ambíguo e extraordinário. O seu objetivo, aparentemente, é mostrar que tanto os rapsodos quanto os poetas contrabandeiam um saber ilusório que, além de não ter a forma veraz da *episteme*, tampouco é *téchne*” (CAVARERO, 2011, p. 109 *apud* FARRA, 2020, p. 58). Mais um verbo para figurar no horizonte rapsódico: contrabandear, trazendo um tempero provocativo e instigante sobretudo no contexto da subalternidade, onde o narrador pode ser um infiltrado. O caráter ilusório desse saber já foi amplamente debatido aqui na sua face encantada revelando o valor desse material

contrabandeado, cuja apropriação ocupa o centro desse debate, assim como a técnica que sustenta o ofício do rapsodo, buscando cercar seu lugar e importância.

Nessa travessia de eras e territórios pode se insinuar um convite para as pessoas que narram, a jogarem com sua possível importância e inutilidade, podendo circular pela composição e o contrabando, em um processo que dialoga com técnica e sensibilidade, suas construções e desconstruções. Para a contadora de histórias que se reconhece na linhagem nômade, é sempre relevante peregrinar pelas culturas diversas, infiltrar-se e na sua face profana contrabandear saberes. Diante da subalternidade parece interessante questionar a relevância da sua voz, do seu agenciamento e pensar nos caminhos para essa licença ou considerar o silenciamento como uma possibilidade.

Reitero a posição presente na obra de Spivak como uma chave contundente: criar “espaços nos quais o subalterno possa se articular” e assim ser ouvido. Nessa direção pode se pensar um uma pedagogia ligada à arte de contar histórias, trilhas despidas de interesses catequizadores, conectadas com as vocalidades subalternizadas, buscando dar visibilidade às margens, periferias. Um balaio de referências entrelaçadas com esse objetivo, ciente das artimanhas do agenciamento e representação onde a própria pedagogia pode sucumbir.

A questão se torna mais complexa quando dirigida às múltiplas causas identitárias e à diversidade de visões presentes no seu interior. A pergunta formulada anteriormente em relação ao agenciamento de quem narra em narrativas próprias de uma causa ou identidade que ele não representa pode ter diferentes respostas e visões se direcionada a representantes desses grupos. Spivak tem um olhar afiado embasado no seu lugar de mulher de origem indiana, fora do eixo ocidental, ainda que atuante ali, deflagrando seu hibridismo identitário. “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (2010, p. 67) Há uma crítica às “noções ou pronunciamentos unitários” e nessa direção vai ao encontro do pensamento de Jameson, já que ambos dialogam com a tradição marxista.

Primeiramente, deve-se agora sistematicamente solapar a ilusão ou aparência de isolamento ou autonomia que um texto impresso projeta. Na verdade, de uma vez que, por definição, os

monumentos culturais e as obras-primas que sobreviveram tendem necessariamente a perpetuar apenas uma única voz nesse diálogo de classes, a voz de uma classe hegemônica, eles não podem ocupar um lugar relacional no sistema dialógico sem a restauração ou reconstrução artificial da voz a que inicialmente se opunham, uma voz em grande parte abafada e reduzida ao silêncio, marginalizada, cujas palavras foram espalhadas pelo vento ou reintegradas na cultura hegemônica. (JAMESON, 1992, p. 78)

As analogias com o campo da performance narrativa são cercadas, diante dos riscos de procedimentos negligentes de agenciamento. Diante deles: reflexões, reverências e referências podem ser evocadas, mantendo tesa a possibilidade de um sopro que possa encantar e emancipar.

RUPTURAS E CONFLITOS: A TERCEIRA MARGEM

e, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro — o rio

(J. G. Rosa em “A Terceira Margem do Rio”)

Quem é ateu e viu milagres como eu...

(Caetano Veloso em “Milagres do Povo”)

Para navegar pela terceira margem encaro a face conflituosa da ruptura. O conflito é o epicentro de quase toda narrativa no ocidente. Em torno de divergências, questionamentos, angústias, guerras, tragédias, fugas, brigas, trapanças, rompimentos, vinganças, jogos de poder se desenvolvem boa parte das narrativas. Conflitos podem se desenvolver entre personagens, entre personagens e as forças da natureza e até internamente. Com muita frequência essa é a tensão que sustenta o interesse do receptor.

Embarco no conto “A Terceira Margem do Rio”, já que a estranheza de seu conflito, parece tecer paralelos com a ruptura cercada nessa encruzilhada. Ela não está ligada às ações físicas, atmosferas de briga ou guerra, elementos frequentemente associados a um princípio masculino, reconhecido como *animus*, ainda que a linguagem do sensível ao narrá-las possa ser associada ao feminino, a *anima*. No conto, o próprio conflito central é da

ordem do sensível, espelhando o terceiro nível de conflito apontado: interno. O enredo mostra um homem que abandona tudo, depois de construir uma canoa e passa a vida ali, dentro do rio: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente.” (2001, p. 67)

É possível que a ruptura da contadora de histórias evoque a terceira margem do rio e desvele perplexidade? Busco incorporar a terceira margem como metáfora do estranhamento, demonstrando uma afinidade com essa possibilidade de ruptura, almejando um diálogo com a poesia do silenciamento. Navegar pela terceira margem é assumir uma tensão latente entre as vias de superação e preservação, como no sopro de Jefinho no jongo, que não rompe completamente com a tradição, mas propõe transformações.

Se um lado do rio reflete a tradição, ao adentrar na canoa do conto, dela me distancio, também como forma de observar traços domesticados, normativos e opressores, que se assentam nessa margem. Além de máscaras de opressão e silenciamento ligadas ao agenciamento. Nessa parte coleto estudos, gestos e tramas que embasam essa perspectiva e ainda assim, dialeticamente, esses traços ainda que legítimos, não cegam as vivências atravessadas pelo encantamento, não apagam a memória dos milagres, do invisível se fazendo visível, do desabrochar das sincronias, da materialização do verbo.

O território da terceira margem, no conto, é a água, não em um mergulho, mas uma navegação. Há uma evidente ruptura com a trajetória anterior ao embarque, com a família, com a regulação da vida cotidiana, e ainda assim, soa mais como um abandono, uma desistência: a travessia não atinge a outra margem, que para a analogia transposta procuro assumir como ruptura. Nas águas da sensibilidade transbordam meditações sobre o correr da vida em um silenciamento sem tradução imediata para espectadores dentro e fora da trama. Nesse mistério se desenha uma conversa possível com a ruptura, já que ela quando

repentina e esbravejada pode deixar escapar possibilidades de experiências mobilizadoras, justamente essas que atravessam e desalojam o ser, desbravam terceiras margens.

Outro traço da terceira margem que pode encontrar analogias com o pacto trilhado aqui é a possibilidade da ruptura criar um nova tradição, selando a visão de Octávio Paz acerca da “tradição da ruptura” (2013). Segundo ele, o moderno traz um signo de ruptura que pode inaugurar uma tradição e balançar as temporalidades.

A tradição do moderno encerra um paradoxo maior do que o que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, pois o tempo transcorre com tal celeridade, que as distinções entre os diversos tempos – passado, presente, futuro – apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes. (2013, p. 22)

Ser a terceira margem nos rastros do conto, causa assombro, questionamento, mas também deixa escapar sentido e identificação no filho que permanece próximo do pai mesmo quando toda a família se distancia. Toma fôlego e se oferece para ocupar seu lugar, para assim, assumir a terceira margem. Surpreendentemente o pai aceita, rema em direção ao filho, mas este treme de medo, adoece, foge.

No quebra-cabeça da narrativa, peças insinuam uma combinação inesperada, um fluxo de margens mutantes no arco das expectativas. Resta a paisagem insinuada, a vontade de atribuir sentido, encaixe à incompletude. Peças soltas deixam escapar interrogações de uma linhagem terceira margem que se cumpre e descumpre, dissolve promessas.

O conto desestabiliza noções de tradição e ruptura e essa direção imprecisa converge com os enigmas cercados no sopro. O “oco do pau”²⁰ deslizando no rio acolhe o luto e a melancolia da contadora de histórias que abriu mão do sagrado como margem única. Assumo o anacronismo de quem avista os recortes sócio-históricos em nome de uma urgência nas transformações sociais e sustenta os encantamentos, suas imaterialidades. Sua intangibilidade por parte de tantas ciências são parte da estratégia de sobrevivência na travessia atlântica. Questionam a ordem desde o epicentro de nossa subalternidade colonial: a herança escravocrata e a subjugação aos povos originários. A terceira margem

²⁰ Essa expressão inicia a canção, que Milton Nascimento musicou e Caetano Veloso fez a letra a partir do conto, homônima.

abraça utopias ao mesmo tempo que desvenda artimanhas de processos alienantes. Se o materialismo histórico silenciar os encantamentos, ele próprio poderá ser desmistificado na sua face etnocêntrica.

No rastro da perplexidade resvalada pela terceira margem cerco outra inspiração, cujo trajeto tal qual Guimarães Rosa, não seguiu uma proposta política previamente elaborada. Para seguir esse rastro, retomo a noção de conflito na literatura. Penso como na história da dramaturgia ocidental o paradigma aristotélico ligado à ação perdurou e ainda perdura enquanto eixo de desenvolvimento. Ações concentradas, conflitos arrebatadores, emoções tesas. No período de uma encenação, o mais frequente é que grandes ações sejam representadas dramaticamente ou epicamente.

Dentro dessa visão de conflito na literatura dramática, uma ruptura-terceira margem desconcertante é Samuel Beckett. Em ações nada heroicas um existencialismo niilista é trazido à cena, configurando outra temporalidade à cena teatral. A ação de esperar Godot acende paralelos com a de arrastar a canoa para o meio do rio e resignar-se à terceira margem. Assim como deixar-se soterrar na areia. Uma clausura que ao trazer foco à inércia, acaba por colocá-la em xeque. A terceira margem sussurra uma ruptura pedrinha miudinha, que no seu convite à inversão de ordens, alumeia subversões. Soprei o irlandês Beckett, dirijo-me ao alemão, Brecht. Observo os rastros da colonização na minha história com sede de atalhos para as pedrinhas miudinhas alumiar o terreno do teatro, da arte de narrar caçando possíveis descolonizações, pensamentos e ações pós-coloniais.

“Estamos sempre achando alguma coisa, não é, Didi, para dar a impressão de que existimos?” - fala de Estragon, em “Esperando Godot” de Beckett.

HORIZONTES DE ESTRANHAMENTO

CREONTE:

Só tens olhos para o próprio nariz,
Mas a ordem do Estado, que é sagrada, essa não vês.

ANTÍGONA:

Talvez seja sagrada, mas eu preferiria

Que fosse humana, Creonte, filho de Meneceus
(BRECHT, 1993, p. 220)

A partir desses horizontes retomo a tragédia “Antígona” na reescrita de Brecht, pois a sua perspectiva de estranhamento é o ponto central para esse estudo. Outros campos relativos a essa ideia serão observados na medida em que se mostrarem relevantes. O foco é estabelecido já que no campo do teatro esse termo está ligado sobretudo à estética desenvolvida pelo próprio Brecht. Patrice Pavis (1999) dá pistas sobre a genealogia do termo, ainda que trazendo na sua tradução a palavra “distanciamento”, bastante recorrente, mas que parece menos interessante à presente pesquisa. Segundo ele, o conceito provém do formalismo russo de Viktor Chklovski, como uma tradução para o termo *priem ostranenija*, a partir de uma visão sobre a função da arte e a mimese.

A busca era de uma singularização do processo artístico, obscurecendo a forma e tornando a percepção mais desafiadora. Um princípio estético que pode se direcionar a qualquer linguagem artística. Brecht o assume também como um princípio político ao pensar na possibilidade da arte transformar a realidade através da consciência dos fatores sócio-históricos que recortam as ações, narrativas, discursos.

As “condições históricas” não devem, evidentemente, ser imaginadas (nem tampouco construídas), como poderes misteriosos (como pano de fundo); pelo contrário, elas são criadas e mantidas pelos homens (e serão, quando for o caso, modificadas por eles). É a ação se desenrolando em nossa frente que nos permite ver essas condições históricas como elas são. (BRECHT, 1967, p. 198)

Para ir nessa direção, Brecht questiona algumas estruturas do que era, a seu tempo, o teatro convencional. Uma reflexão histórica acerca da transformação que o teatro épico promoveu ao propor outra atitude diante do texto cênico, contribui para avistar sua proposta. Tantas dessas atitudes já foram incorporadas na cena contemporânea.

As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. [...] Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. (BENJAMIN, 1987, p.79)

Brecht deixa pegadas na sua dramaturgia, no seu “roteiro de trabalho” ao pensar no enredo, na atuação, na encenação, na aliança com a música enquanto vias para o estranhamento. A proposição, no entanto, torna complexo o terreno do engajamento. “As leis da dinâmica social não podem ser demonstradas através de “exemplos perfeitos” pois a “imperfeição” (contradição) é uma parte essencial do movimento e de tudo que é movido”. (BRECHT, 1967, p. 205). A terceira margem insinua sua densidade, sinuosidade e questiona oposições ingênuas e maniqueístas na contundência de seu tecido estético, que clama espanto.

Para Barthes, Brecht representou uma tradução estética do pensamento desmistificador: “Podemos ainda inferir [...] a fundamental importância do teatro de Bertolt Brecht, cuja célebre noção de distanciamento crítico fulgura como um recurso central na torrente das desmistificações barthesianas cuja atenção está sempre dirigida aos significantes. (PADILHA, 2014, p. 21). Segundo Padilha, o teatro épico e o estranhamento, “favorecem a responsabilidade da forma, já que compreendem não apenas a representação literária, mas também a pluralidade das representações sociais na medida em que, como mensagens, significam”. (2014, p. 21)

Um traço desestabilizador que também converge Barthes e Brecht e provavelmente boa parte das ações que ganharam reconhecimento histórico dentro de algum campo e questionaram mecanismos de alienação, diz respeito à forma como suas análises foram de algum modo devoradas por esses mecanismos. Nos dois casos ligados à publicidade, um dos alicerces da produção capitalista, evidencia-se uma devoração mercadológica, típica de um capitalismo que se reinventa. Sérgio de Carvalho (2006) explica como o teórico Roberto Schwarz pontuou esse paradoxo contribuindo para uma revisão da potência mobilizadora da encenação épica.

E num nível mais prosaico, para que serviria um teatro que tem no seu centro uma técnica famosa – o distanciamento – já desvirtuada a ponto de ter sido, segundo opinião de Roberto, incorporada pela publicidade? Um exemplo célebre seria o anúncio com o garoto da Bombril, que expõe os recursos narrativos da propaganda para se pôr ao lado do comprador na observação adesivista ao produto. (2006, p. 169)

Segundo Padilha, na biografia de Barthes, escrita por Louis-Jean Calvet, consta que um dos comandantes de uma das maiores empresas de propaganda da França se inscreveu em um seminário de Barthes. Interessado na “argúcia da decifração barthesiana” (1993, p. 165), vai em busca de brechas justamente para driblá-la e refinar mecanismos de transparência:

Desse modo, a publicidade, apropriando-se da semiologia, passa a efetivar, independente de Barthes, a semioclastia. Uma vez que a visada crítica com a qual concebeu tal ciência passa a ser usada para os fins de ocultação do sentido que ela se propunha a revelar, e analogamente ao que havia ocorrido com a psicanálise, ela passa a instrumentar táticas de mercado, reafirmando o poder simbólico inerente ao próprio suporte da mensagem (2014, p. 165)

Uma analogia perversa se desenha e desafia ações de desmistificação e desmontagem frente à impregnação do capital e de sua devoração. Diante do desafio, a ação, a pesquisa de possibilidades de confronto que no caso de Brecht se deu na arena do teatro épico. No contexto da ascensão do nazismo e tendo seu nome como parte da lista de perseguição na fase mais sombria do regime, Brecht se exilou em alguns países europeus e permaneceu de 1941 a 1948 nos Estados Unidos. Muitos consideram esse, seu período mais expressivo de criação. Nesse caso o termo distanciamento ganha relevância: ao se distanciar da sua realidade mais próxima sua estética amadureceu, o deslocamento do olhar aprofundou sua crítica e as possibilidades de criação.

Foi, portanto, nesse período, em 1948, que a intitulada “A Antígona de Sófocles” foi escrita e dessa época já era recorrente na sua dramaturgia o conflito humano entre a razão e a fé. “A Vida de Galileu” é emblemática nessa direção. No confronto com os personagens históricos ou míticos, esse embate ganha uma roupagem desconcertante, cheia de analogias com as repetições da história e seus mecanismos de poder. Atitudes tirânicas e heroicas assumem diferentes vozes ao longo dos tempos e na transposição vão sendo deflagradas em uma conjectura que perpetua desigualdades, guerras e sistemas de poder.

Em uma pesquisa realizada no campo do teatro e analisando reescritas de “Antígona” no século XX, ao abordar essa, realizada por Brecht, Rita de Cássia Passos Guimarães afirma:

A versão de Antígona de Brecht não toma o texto original unicamente a partir da disputa entre as leis individuais e da família e as leis do Estado [...]. Seu interesse por Antígona ultrapassa a mera identificação com uma heroína. Estabelecendo um paralelo incisivo com o seu contexto, Brecht modifica a natureza do conflito central, deslocando a tensão entre os valores mítico-religiosos do sujeito e da família versus as razões do Estado para outro conflito eminentemente político. O que está em questão aqui não é o autoritarismo de um tirano que desrespeita leis sagradas para impor sua razão. Creonte representa antes o poder brutal das grandes nações capitalistas e sua expressão através do fascismo, bem como, o destino trágico dos opositores que se levantam contra a barbárie do nazifascismo na fase de sua derrota. (2008, p. 50,51)

Assim, Brecht mantém a estrutura dramatúrgica clássica e original, traço presente inclusive no título e traz para a cena os interesses territoriais e imperialistas ligados à guerra. A diferença mais marcante se refere ao prelúdio que abre a peça, situado em um tempo e espaço precisos: “Berlim, abril de 1945. Alvorada. Duas irmãs saem do refúgio anti-aéreo e voltam para casa” (1993, p. 197). Nesse contexto desolador do fim da segunda grande guerra as duas conversam e esse diálogo é entremeado por narrativas, seguindo o modelo épico. Impera uma atmosfera de terror em que as duas revelam um medo em relação a um irmão, que elas não sabem se está vivo ou não. Ruídos vêm do lado de fora enquanto ronda a dúvida entre uma atitude de resguardo ou enfrentamento. Zelar pela própria vida ou tentar salvar o irmão, caso esse ainda esteja em vida.

O prelúdio mantém tesas as interrogações, o mistério, as encruzilhadas do cenário em que a vida está em perigo diante das perseguições iminentes. Como os deveres éticos se configuram diante da guerra? É breve essa abertura e logo adiante a Tebas retratada por Sófocles ganha espaço. A analogia entre os tempos e espaços deixam pegadas da estética proposta pelo dramaturgo: uma atualização didática, que impele às comparações, aos atravessamentos históricos, ao mesmo tempo que lança questões desconcertantes. Tebas e Berlim se fundem para revelar fragilidades e ganâncias, interesses que mobilizam guerras e desvelam reações diante dos seus mortos. A fusão convida a agregar outros territórios no imaginário de quem encontra fôlego para embarcar no âmbito atemporal da tragédia.

Heroísmo, transcendência, desprezo, vingança se misturam aos corpos, sua dimensão física e espiritual, terreno de disputa das crenças humanas e suas máscaras de dominação. O estranhamento percorre uma trilha de desmascaro e atualização. Tanto que o conflito ligado à sucessão do trono, que desencadeia a trama original é apagado na reescrita. Se em

Sófocles, a restituição da linhagem de Édipo, pai de Antígona é o mote da guerra, em Brecht, como foi apontado, esse eixo é transferido para a expansão imperialista de Tebas, apontando uma crítica aos interesses capitalistas.

A observação da reescrita da tragédia faz avistar vias possíveis de estranhamento, como procedimento dramaturgico e de encenação, que percorrem o ofício dos contadores de histórias. Como estética e política seguem em paralelo nessa busca, percorro novamente os fluxos literários e retorno à fonte russa de Brecht, Chklovski. Ali pode ser percebida uma busca bem objetiva com exemplos de procedimentos provenientes sobretudo da literatura russa. “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (1976, p. 45). O autor mais analisado é Tolstoi, que segundo ele “se serve constantemente do método de singularização” (1976, p. 46) em um exercício recorrente de descontextualização, inclusive aplicado em momentos específicos de seu texto:

na descrição de dogmas e ritos, método segundo o qual ele substituí as palavras da linguagem corrente pelas palavras habituais de uso religioso; resultou daí qualquer coisa de estranho, de monstruoso, que foi sinceramente considerado por muita gente como uma blasfêmia e os feriu penosamente” (1976, p. 50).

Essa consideração sinaliza a possibilidade de paralelos entre o estranhamento e a profanação que mais adiante serão estudados.

Daniel Glaydson Ribeiro (2017) deixa pegadas que instigam a percorrer trilhas pelo terreno do estranhamento. Palavras, aulas, ensaios, técnicas estranhas. Elucida a abordagem linguística e psicanalítica do termo *unheimliche* (traduzido para o português como estranho) para Freud: o modo como ele encontra significados conflituosos para a palavra que pode estar ao mesmo tempo no universo do íntimo e do oculto. “Interessa aqui a tênue fronteira entre superação e repressão. Por um instante, Freud chega a igualar os termos, mas logo se corrige, na sequência do parágrafo, ele próprio admite a nebulosidade dessa distinção” (p. 6). O confronto com a leitura psicanalítica traz desdobramentos que misturam no termo, segredos, intimidade e crenças rejeitadas.

Essa visão pode suscitar um convite de passear pelo estranhamento abraçando paradoxos. Interessam aqui vestígios de caos, imprecisão, cicatrizes, esculhambações e

escombros. Rastros que podem balançar um equilíbrio, uma ordem pré-estabelecida, estruturas, padrões apolíneos, cartesianos. Reafirmo: a terceira margem não exclui a precisão, o belo, o cosmos.

CONTADORAS DE HISTÓRIAS E TRILHAS DE ESTRANHAMENTO

Fazendo uma travessia desde o desequilíbrio da escrita rapsódica miro a flecha precisamente em direção a um alvo. Contadoras de histórias (não necessariamente, com esse ofício em seu foco profissional) cujo trabalho pode traçar um diálogo com as perspectivas de estranhamento desenhadas aqui como um pequeno rascunho de possibilidades do horizonte proposto. A partir daí, o interesse é que se frutifiquem caminhos para que narrativas possam ser estranhadas, que sobre elas se possa lançar um olhar questionador, sempre que for relevante. Quando rastros de opressão, normatização, domesticação e silenciamento não deliberado se apresentam ou ainda para suscitar perplexidade, singularidade na criação.

Início com uma narradora, atriz, musicista, bonequeira, cantora, dançarina, encenadora, professora, dramaturga: Cris Miguel. Essa quantidade de ofícios interessa também pela peregrinação possível por entre eles que a face épica do contador de histórias pode suscitar. Interessa assim a fricção do já afirmado pacto entre responsabilidade e irresponsabilidade, profundidade e superficialidade. Cris Miguel sela esse pacto com o público. Em uma conversa realizada com ela em fevereiro de 2020, ela afirmou sua afinidade com esse pluralismo e a vontade de trazê-lo para a cena. Se em algum momento da sua trajetória foi um conflito uma possível escolha de aprofundamento de algum desses ofícios, hoje, na maturidade, ela se encontra nesse passeio por todos esses territórios, refletidos na encenação. Isso eventualmente pode chocar alguma visão mais purista em alguns campos como o teatro da animação ou a contação de histórias. Mas ela segue aprofundando uma pesquisa muito pessoal, onde há espaço para um estudo permanente e errante na singularidade dos territórios percorridos.

Tomo como exemplo seu espetáculo narrativo “Carmencita”. Ali ela se propõe a uma adaptação da “Carmen” de George Bizet, tateando possibilidades de diálogo com crianças. Empreendimento que revela perplexidades que ela divide com o público, tal a complexidade dos temas abordados: sedução, traição, brigas, assassinatos²¹. Com frequência a narradora, assumindo com a máscara do *clown* a personagem “Cristianita de Aragon”, faz apartes com o público diante desses temas, brincando com seu sotaque espanhol, dividindo impressões sobre a intensidade desses temas. Todo o tom é atravessado pelo riso épico, jogando com o bizarro, aproximando e distanciando para abordagens politicamente corretas diante da violência por exemplo.

Algumas árias da ópera são interpretadas passeando livremente por terrenos que dividem espaço com interpretações intensas e paródias insossas. Nesse último caso assumindo um tom épico seja na narradora, seja nos bonecos manipulados. Quase tudo no espetáculo ginga com essas possibilidades: a dança do flamenco, a dramaturgia, o canto, a execução musical com instrumentos tais como um acordeom, a miniatura de uma gaita. A narradora, que é como um eixo do espetáculo faz prevalecer assim a atmosfera épica, mas não se furta de passear pelo dramático assumindo ares de ópera barroca.

Retomo o pacto: a visão rapsódica, estrangeira, que dialoga com a esculhambação. Cris Miguel divide com o público esse olhar de quem passeia com responsabilidade e irresponsabilidade por essa que é considerada uma das mais grandiosas e belas óperas mundiais. Brinca de ser na mesma ária Maria Callas e a criança que imita o tom já devorado pelo marketing domesticador. Apropria-se de árias de melodia de fácil reconhecimento e faz uma paródia lúdica, com tons improvisados.

Ressalto esse exemplo para pensar o quanto esse olhar de quem narra, que se permite *trikster*, saltimbanco, malandro pode criar uma aliança com o público. Uma atitude salutar, mas que poderia encontrar críticas diante da questão das vozes subalternas. Provavelmente ela não seria direcionada para “Carmencita”, já que seu eixo não trata de

²¹ Ressalto aqui o quanto esses temas, muitas vezes estão presentes nos contos clássicos habitualmente divididos com crianças, mas que talvez pela repetição domesticamos seus sentidos em nossas compreensões adultas. Em uma versão de Chapeuzinho Vermelho o lobo mau engole a Vovô, que muitas vezes tem sua barriga decepada para retirá-la de lá, com vida. Em “A Menina e a Figueira”, conto clássico muito associado à raiz ibérica, uma madrastra enterra viva a enteada. Debaxo da terra ela permanece viva e entoia cantos.

um grupo com questões de opressão e subalternidade latentes. Pelo contrário, o lado erudito da ópera tende a associá-lo a um padrão “elevado” de cultura. Ainda assim algum grupo poderia questionar quão conhecedora do flamenco, Cris Miguel é e se ela teria autoridade para abordar tal temática. Nesse caso, a falta de autoridade pode se mostrar mais relevante, porque não se supõe agenciadora, pelo contrário conclama seu lugar de infiltrada. A tentativa de mostrar passos, a brincadeira, a imprecisão e o desequilíbrio, ainda que haja espaço para a contemplação apolínea de uma experiente dançarina de flamenco. Cris Miguel é peregrina profissional, veste o manto, o canto, a gaita, o gogó com desenvoltura.

Outra contadora de histórias que trago para compor um quadro de possibilidades para a ação de estranhamento nesse ofício é a portuguesa Ana Sofia Paiva. Tive o prazer de presenciar suas narrações no já emblemático Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu em 2018. Se o que foi escrito sobre Cris Miguel a aproxima do polo da profanação, da ruptura, Ana Sofia parece se aproximar da tradição. Sua voz e gestos parecem precisos, evocando com magia todos os personagens, paisagens e atmosferas pronunciados. Com simplicidade de recursos, nada além da sua gigante presença (ao menos nesse momento apontado), ela vai tecendo as tramas com uma intensidade peculiar e desveladora. Dando novas vestes ao que é familiar, aproximando o inusitado. No encontro, ela narrou “A mulher que dançou com o Diabo”. Chamo atenção para um momento da história em que se aborda um tema recorrente sobretudo em narrativas com protagonistas femininas: a rivalidade entre as mulheres. A mesma voz que revive e presentifica a tradição em um conto clássico, abre parênteses breves em que afirma: “hoje entre mulheres nós aprendemos a ser parceiras, mas naquele tempo era assim...”. Um breve recurso de estranhamento, recorte sócio-histórico, que abdica da identificação com a narrativa e a atualiza, critica, estranha um modelo de ação.

Ana Sofia iniciou a história com uma cantiga tradicional portuguesa. Na face dramática que sustenta o canto *a capella*, toda a narrativa permaneceu tesa, numa atmosfera em que essa tensão se alia ao encantamento. É interessante perceber que mesmo nesse contexto a atitude do estranhamento pode mostrar sua relevância. Com

sutileza ela mostra um posicionamento com um conhecimento profundo das inflexões. Desse modo pode ir ao encontro do que Benjamin pensou do ator no teatro épico:

No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento; por sua vez esse conhecimento determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases (1987, p. 87)

Toda a narração de Ana Sofia parece ir ao encontro dessa qualidade. Também a presença de Cris Miguel. Não pretendi forjar uma polarização entre elas, apenas sinalizar como opções tão diversas podem estabelecer diálogos com os horizontes de estranhamento cercados aqui, circundando abordagens entre tradição e ruptura. Ou seja, a atmosfera de estranhamento pode permear toda uma performance, como foi o caso de “Carmencita”, ou ela pode ser pontuada em momentos singulares.

HORIZONTES DE PROFANAÇÃO

Assim como a trilha de ruptura, no seu eixo, ainda reverencia a tradição, o horizonte de profanação aqui proposto, no bailar das encruzilhadas, mais do que se opor ao sagrado, dança com ele. Evoca-se assim novamente o giro epistemológico das ciências encantadas em que a experiência do sagrado não despreza o profano. Essa dança expõe as divergências com as crenças monoteístas que sustentam dualidade entre o bem e o mal, Deus e o Diabo. Busca uma trilha de liberdade da subjugação à onipotência de uma divindade única, sinalizando para uma multiplicidade das visões acerca do sagrado. Deuses, enquanto plurais são falhos, espelham nossas fraquezas, sombras e também potências. Quando esse espelhamento desvela camadas de identidade soterradas, desconstruídas, emerge junto uma potência emancipadora do mito. Octávio Paz ao refletir sobre tradições e rupturas no contexto de produção poética também traça paralelos entre o sagrado e o profano. Trago aqui algumas citações de “Os Filhos do Barro” que legitimam as diversas trilhas poéticas, radicalidades de um eu-lírico transposto e a necessidade de liberdade para transpor solos do sagrado e do profano:

E a linguagem que fala é a linguagem dos sonhos, os símbolos e as metáforas numa estranha aliança do sagrado com o profano e do sublime com o obscuro (2013, p. 54).

Negação da religião: paixão pela religião. Cada poeta inventa sua própria mitologia e cada uma dessas mitologias é uma mistura de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais (p. 67, 68).

A consciência poética do Ocidente viveu a morte de Deus como um mito. Ou melhor, essa morte foi realmente um mito e não um simples episódio na história das ideias religiosas de nossa sociedade (p. 68)

A sedução que os mitos exercem sobre nós não reside no caráter religioso de tais textos – essas crenças não são as nossas – mas no fato de que em todos eles a fabulação poética transfigura o mundo e a realidade” (p. 69)

O poeta é o geógrafo e o historiador do céu e do inferno (p. 69)

Octávio Paz oferece chaves para visualizar a força emancipadora do sopro quando abraçada à poesia, assim como abordagens para o sagrado livres de dogmatismos. Essa é uma arena possível para o desenvolvimento de uma contadora de histórias que além de dar a voz à tradição pode confrontá-la e reescrevê-la.

Retorno ao campo mítico. Elegi três divindades provindas de mitologias de diferentes continentes e me vi diante de uma grande encruzilhada para optar por um início. Toda a ênfase no feminino trilhada nessa pesquisa me levaria a Kali, da mitologia hindu. Dionísio, da mitologia grega e sua associação com o teatro também seria um ótimo disparador. Mas diante da encruzilhada, evoco Exu. Laroyê Exu!²² Persisto em uma via de crenças e afinidades ritualísticas. Exu, no rito, é o primeiro a ser saudado. Ao incorporar, como já foi afirmado, a encruzilhada, estabelece diálogos profundos com terceira margem, seria ele a terceira margem? Seria a terceira margem outra encarnação da encruzilhada? Exu mora também na dúvida e nas suas bifurcações suscitadas por elas.

Exu existe nesse lado de cá do Atlântico, múltiplo no uno, para nos mostrar que o mundo não se sustenta em uma ordem dicotômica. O que é investido para ser centro está encruzado ao que apontado como margem. [...]

Vadeia, Exu, nas asas do vento, nos redemoinhos da existência, nos entroncamentos da vida e no perder de vista. Uma de suas traquinagens prediletas se dá no encantamento da dúvida. Como ele brinca e se diverte com a nossa obsessão pelos esclarecimentos, pela verdade... e porque ri da fragilidade desses nossos regimes, opera nos vazios deixados por nossos próprios discursos. Exu, longe de ser a palavra que salva, é a que encanta. (RUFINO, 2019, p. 28, 35)

²² Saudação a Exu.

“Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão. Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro.” (PRANDI, 2019, p. 40). Foi visitar Oxalá e passou 16 anos lá observando, sem nada perguntar, como ele fabricava os homens. Oxalá fez dele o guardião da encruzilhada, a quem se deve fazer uma oferenda antes de adentrá-la. Sendo conhecedor de todas as histórias, Exu aconselhou Olofin-Olodumare durante a criação do universo e assim ganhou reconhecimento para ser louvado antes de qualquer empreitada. Foi também dono de uma fome incontável. Comeu toda a comida, toda a bebida, o pasto, as árvores, já ia começar a engolir o mar. O oráculo ordenou que para aplacar sua fome, toda vez que se fizesse uma oferenda aos orixás era preciso começar com ele.

Exu também é dono de malícias, trambiques, promove guerras, rivalidades e pode ser vingativo. Criador de rupturas e de emboscadas, como não evocá-lo aqui, percorrendo seus paradoxos e abraçando suas incertezas?

Diferentemente das imagens dos outros orixás,
que são mantidas dentro das casas e dos templos,
toda vez que os humanos fazem uma imagem de Exu
ela é mantida fora. (PRANDI, 2019, p. 67).

Exu inspira a olhar para fora do templo e provoca assim, uma conexão menos idealizada com o sagrado, com permissão da desconfiança, irreverência. A risada de Exu abre os caminhos entre o interior e o exterior dos templos, um bom espaço-tempo para as narrativas que abraçam o sagrado e o profano, o sublime e o grotesco. Exu inspira inclusive a desmistificação, a percorrer trilhas dentro-fora dos encantos, templos.

Prossigo com a mitologia hindu e a deusa Kali. A divindade dialoga com as forças sombrias, o desejo de destruição. Ela é representada como uma mulher exuberante, com uma nudez primordial, quatro ou oito braços, olhos ferozes, cabelos revoltos e língua saltada para fora. Traz um colar de crânios e uma saia com braços decepados. Uma energia incontável que se alimenta do tempo, dá a luz a ele e depois o devora incessantemente. O seu nascimento está associado a uma energia condensada de várias divindades direcionadas na destruição de um demônio com poderes exterminadores. Kali, montada em um leão destrói o demônio e bebe do seu sangue. Realiza então uma dança frenética sobre os corpos que ela decepou nessa batalha que faz o próprio mundo tremer. Assim, Shiva, seu

consorte se lança junto aos demônios, ela o pisoteia e só assim retoma a consciência, evitando que o mundo desabe.

Dar luz ao tempo para depois devorá-lo. Dançar sobre os corpos decepados. Essa ação destruidora associada a um princípio feminino pode inspirar uma ação profanadora e propor outras relações com a temporalidade e a moralidade em sua associação com o sagrado. A terceira margem foi evocada como um princípio feminino de conflito, mas o horizonte de profanação quando assume uma deusa como inspiração também avista e saúda seu princípio masculino. Esse equilíbrio é próprio do hinduísmo e nesse dinamismo ela inspira a ação transformadora possível.

Dessa forma, segundo a mitologia, através desses mistérios, a deusa Kali atua no universo ao criá-lo, fazer sua manutenção e ao destruí-lo, quando preciso. Normalmente essa deusa é associada aos grandes momentos de transformação no mundo devido a essas características potentes de transformação. Também usa a crueldade e a brutalidade para mostrar a seus devotos a sabedoria última das coisas – para dar fim às ilusões e através da experiência e da vivência do sofrimento e da dor, ela conduz seus devotos à transformação. (SALVADOR, 2009, p. 13,14)

Nos rastros dessa transformação é importante reafirmar seu aspecto assustador, mantendo a chama divina.

A imagem é repulsiva, mas paradoxalmente ela é psicologicamente reconfortadora. Para os que adoram Kali de formas socialmente aceitáveis (a grande maioria de seus devotos), a deusa permite a oportunidade de reconhecer e elaborar a ocorrência do violento e irracional em suas vidas. (...) Por sua própria repulsividade, Kali insinua o fato de ela ter superado toda a oposição dos contrários e poder, em consequência, salvar seus devotos de cair nesta oposição. (GOHN, 1988, p.163 *apud* SALVADOR, 2009, p. 16)

Essa perspectiva contextualiza em um viés psicológico a potência emancipadora das narrativas abraçando o que é repulsivo, estranho, difícil de encarar. A possibilidade de tradução poética para os sentimentos mais sórdidos, aquilo que a realidade abomina tem um lugar reconfortante na arte, na catarse.

No campo das artes cênicas, solo dessa pesquisa, impossível abordar a profanação sem falar do seu deus, Dionísio.

No panteão grego, Dioniso é um deus à parte. É um deus errante, vagabundo, um deus de lugar nenhum e de todo lugar. Ao mesmo tempo, exige ser plenamente reconhecido ali onde está de passagem, ocupar seu lugar, sua preeminência, e sobretudo assegurar-se de seu culto em Tebas, pois foi lá que nasceu. Entra na cidade como um personagem que vem de longe, um estrangeiro excêntrico. Volta a Tebas como à sua terra natal, para ser bem recebido e aceito, para, de certa forma, provar que ali é sua morada oficial. A um só tempo vagabundo

e sedentário, ele representa, entre os deuses gregos, segundo a fórmula de Louis Gernet, a figura do outro, do que é diferente, desnorteante, desconcertante, anômico. (VERNANT, 2000, p. 144)

Essa aliança com a alteridade, o estado de transição e a proximidade com os seres humanos o colocam em um lugar especial entre o sagrado e o profano. Da duradoura relação entre Sêmele e Zeus, ele nasceu. Sêmele deseja que Zeus se apresente em todo o seu resplendor diante dela e quando ele cede ao pedido, ela é queimada por sua luminosidade flamejante. Já grávida de Dionísio, Zeus o arranca do seu útero para salvá-lo e transforma a própria coxa em útero. É um nascimento exótico, assim como o bebê na sua relação com o divino.

Mais crescido, ele segue uma sina perambulante ao lado de seu séquito de bacantes, mulheres delirantes e fanáticas. O grupo sofre várias perseguições, mas com o poder divino de Dionísio vai se livrando delas. Segue em direção a Ásia, onde ganha traços orientais, fazendo crescer seu mistério assim como o séquito. Adulto cheio de marcas, ritos e perseguições, retorna a Tebas disfarçado como um sacerdote. “Sacerdote ambulante, vestido de mulher, ele usa os cabelos compridos [...] ar sedutor, falante... tudo o que pode perturbar e irritar Penteu, o semeado do solo de Tebas”. (VERNANT, 2000, p. 152). Agora, um jovem rei intrigado com a presença daqueles que considera um bando de vagabundos, que ameaçam a ordem da cidade e por isso deseja expulsá-los.

Dionísio ameaça um aparente controle do território pela racionalidade ao propor um vínculo heterogêneo com o divino. “Pretende introduzir um fermento que abra uma dimensão nova na vida diária de cada um”. (VERNANT, 2000, p. 153). Sua chegada é como uma onda que abala sobretudo as mulheres que rompem com as expectativas e vão para as montanhas, os bosques, entregam-se a loucuras. Uma estupefação geral se instala visto que ao mesmo tempo em que a reação das mulheres escandaliza a sociedade, há algo que soa harmônico, pois remete a uma integração com a vida selvagem e faz inclusive brotar fertilidade da terra. Penteu tentara aprisionar Dionísio e suas seguidoras, está intrigado diante dos fatos: na fuga de Dionísio seu palácio real se incendeia, dando conta de que aquelas “mulheres angelicais se tornaram fúrias assassinas” (VERNANT, 2000, p. 155).

Finalmente os dois, Penteu e Dionísio, encaram-se: ambos com a mesma idade, primos, nascidos naquele território. Muitas semelhanças e avessos. Dionísio consegue com seu discurso sedutor convencer Penteu a espiar “o mundo feminino desregrado”. E assim Penteu se disfarça do próprio Dionísio: feminino, vagabundo, sobe em uma árvore alta para observar as bacantes, dentre elas sua mãe, Ágave. Percebem a presença de um estranho, invasor e em meio à loucura, tomam ares agressivos. As mulheres esquartejam-no em um sacrifício dionisíaco. Delirante e alterada é a própria mãe que espeta a cabeça do filho, acreditando tratar-se de um bicho.

A volta de Dioniso para casa, em Tebas, esbarrou com a incompreensão e provocou um drama durante todo tempo em que a cidade foi incapaz de estabelecer o vínculo entre as pessoas da terra e o estrangeiro, entre os sedentários e os viajantes, entre, por um lado, sua vontade de ser sempre a mesma, de continuar idêntica a si mesma, de se negar a mudar e, por outro, o estrangeiro, o diferente, o outro. Enquanto não há possibilidade de combinar esses contrários, produz-se uma coisa aterradora: os que encarnam o vínculo incondicional com o imutável, os que proclamam a permanência necessária de seus valores tradicionais diante do que é diferente deles, do que os questiona e os obriga a terem sobre si mesmos um olhar diferente, são exatamente estes – os que afirmam sua identidade, os cidadãos gregos convictos de sua superioridade – que se jogam na alteridade absoluta, no horror, no monstruoso. (VERNANT, 2000, p. 160)

Na leitura estabelecida por Vernant do mito se espelha o dilema entre tradição e ruptura, sagrado e profano. Dionísio encarna um paradoxo sedutor, que impele às transformações. Ele é um catalisador imponderável e questiona os alicerces morais da sociedade. Os elementos da dança, da transcendência, da alteração da consciência, assim como em Kali, saltam como referências fundantes e operadoras do questionamento da ordem vigente. Muitos elos o aproximam de Exu.

Depois desta perambulação mítica, cerco contextos pedagógicos e filosóficos em diálogo com o âmbito cercado. Começo com um conjunto de textos publicados entre 1994 e 1998 por Jorge Larrosa, transformados em um livro: “Pedagogia Profana”, onde palavras e ideias se insinuam como “danças, piruetas e mascaradas”. Assim se desenha o subtítulo da obra.

Para além até mesmo de ideias apropriadas e apropriáveis, talvez seja hora de tentar trabalhar no campo pedagógico pensando e escrevendo de uma forma que se pretende indisciplinada, insegura e imprópria. (...) As palavras comuns começam a nos parecer sem qualquer sabor ou nos soar irremediavelmente falsas e vazias (2015, p. 7)

Há um amplo questionamento das bases da pedagogia tradicional, de alguns valores associados a ela. “Distanciados de qualquer pretensão de objetividade, de universalidade ou de sistematicidade, e inclusive de qualquer pretensão de verdade, nem por isso renunciam a produzir efeitos de sentido” (2015, p. 7). Há de fato um ensaio inteiramente dedicado ao que ele denomina “a produção, a dissolução e o uso da realidade nos aparatos pedagógicos e nos meios de comunicação” (2015, p. 149). Intitulado “Agamenon e seu Porqueiro”, ali, Larrosa destrincha limites entre “um jogo no qual o poder da verdade está a serviço da verdade do poder” (2015, p. 152). O título provém de Juan de Mairena, que Larrosa revela como “um dos trinta e seis heterônimos ou apócrifos inventados por Antonio Machado” (p. 149), tido por ele como um dos maiores poetas espanhóis do século XX. Larrosa traz o seguinte um apólogo do poeta:

“A verdade é a verdade, diga-a Agamenon ou
seu porqueiro.
Agamenon: De acordo
O porqueiro: Não me convence”
(*apud* LARROSA, 2015, p. 149)

O mítico herói Agamenon é raptado para um contexto para dar voz ao inominado porqueiro, que questiona a universalidade e eternidade da verdade corroborada pelo rei. Larrosa prossegue o desnudamento da verdade e sua máscara monárquica, nos discursos pedagógicos.

Resta a pergunta se a operação poética de Juan de Mairena corresponderia ao propósito de Barthes de fabricar o *mito artificial*. Nessa visão, a profanação da pedagogia seguiria em paralelo à proposta de Barthes, desmistificando alguns temas tão recorrentes nessa área do conhecimento: a autoconsciência, legibilidade, infância, seriedade, tarefas. Não é esse seu propósito explícito, mas o diálogo com o descontrole, a despretensão, a indisciplina, acaba por trazer chaves mais emancipadoras para a terceira margem avistada aqui.

A pedagogia profana caminha sobre os destroços de projetos pedagógicos excludentes, limitados, desprovidos de riso, de malícia. Caminha cega por esse terreno destruído abraçada à imprevisibilidade. Uma cegueira por vezes oracular, outras,

desabrochando sentidos escondidos pela hegemonia da visão ou ainda, constatando sua própria limitação, mas sedenta de porvires.

Enquanto Larrosa circunscreve seu horizonte de profanação à pedagogia, Agamben o substantiva e o torna plural: “Profanações”. Assim, essa possibilidade é cercada em circunstâncias diversas, já que formas de vida atravessadas pela sacralidade se presentificam em dispositivos que atravessam a linguagem, a política, a jurisdição, a economia. Agamben trata da inviabilidade da profanação no contexto deflagrado por Benjamin, a partir do qual o capitalismo é a religião que domina nosso tempo cujo culto é permanente. Culto esse, destinado a própria culpa e não para sua expiação, proposta intrínseca a boa parte dos cultos religiosos. Segundo ele, na esfera do consumo não há cisão possível, o mercado absorve a linguagem, o corpo humano, a sexualidade.

Nessa mesma vereda foi mostrada a forma como Brecht e Barthes, nos seus procedimentos marcados pela desmistificação, desmascaro, estranhamento foram engolidos, absorvidos pelo mercado. A máquina capitalista se renova e permanece deglutindo resistências, silêncios, identidades, lugares de fala, falas subalternas que ao se anunciarem e ganharem espaço, imediatamente escapam dessa condição e se homogeneízam. Em um contexto permeado por aflições, Agamben deixa uma provocação: “A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.” (2007, p. 71)

Ainda que assinalando a inviabilidade da profanação, o elogio que intitula o texto mantém teso o paradoxo que escancara terror e a sede de revolução em um mesmo gesto, onde a escrita desvenda as armadilhas do seu espectro e prossegue no seu desbravar. Qual horizonte possível para narradores encararem a tarefa política proposta por Agamben?

Larrosa, Barthes, Brecht, Spivak e o próprio Agamben encararam as contradições e prosseguiram seus estudos no confronto e provocação possíveis. Veredas férteis em meio à aridez da vampirização do capital. Contadores devem entregar seu sangue ao sacrifício? O filósofo convida a observar como a força do capital pode estar implicada nos discursos que sustentam diferentes visões e alianças com as margens possíveis. Avistar essas contradições sugere a importância de observar as grandes estruturas que operam as

camadas da sacralização do mercado, em meio às batalhas pela sobrevivência e às mercantilizações ligada ao exercício de contar histórias.

Quem pode encarar o desafio proposto por Agamben? Filósofos, contadores de histórias, historiadores, economistas, psicanalistas, anarquistas, ativistas, *hackers*, xamãs, sacerdotes, mágicos, deuses? A classificação seja em ofícios, gêneros, subdivisões diversas não estaria operando nessa mesma lógica mercantil? Alguma lucidez individual ou coletiva dará conta? Melhor seria pensar em uma embriaguez ou uma combinação, terceira margem entre elas? Ou só são mitos a serem desvendados?

Ao evocar Exu, Kali e Dionísio, há margens de rito e poesia que podem simplesmente ser desmistificados na sua face vertiginosa, mas diante dessa paragem eles sugerem o drible ao etnocentrismo e sendas de dissolução de conceitos, técnicas, ordens, discursos. Outras epistemologias, cosmologias que possam devastar a história de quem foi educado e docilizou seu tempo e espaço na lógica capitalista, colonial. Uma inversão capaz de conjugar o assombro necessário para continuar a percorrer a trilha da utopia, sua necessária imaginação, com sentidos despertos para as distopias que se apresentam nos nossos tempos.

Laroyê Exu! Jay Kali Maa! Evoé Baco!

Então vindo de lugares tão distantes, apenas despertaram e se reuniram ali: os três eleitos à Santíssima Trindade da Profanação em volta de uma fogueira para dançar celebrando o apocalipse. Acolheram o meteoro, a pandemia, o colapso climático, a guerra nuclear, o pássaro tenebroso. Dança frenética em que mitos se decompunham em meio aos escombros da humanidade. Nossas ossadas, máscaras, celulares, painéis e foguetes iam se transformando em resquícios de uma civilização que habitou um planeta de uma galáxia distante. Numa língua desconhecida foi contada essa história de um breve momento do universo. Havia fogo, terra, água, ar, seres de diversas espécies. Alguns muito sábios, quase imóveis se nutriam da luz do astro que regia os planetas. Outros se locomoviam e portavam em uma parte de sua estrutura, um equipamento que produzia pensamentos,

ideias. Alimentavam-se dos seres quase imóveis e de outros que também se locomoviam, mas não possuíam esse equipamento tão complexo. Apenas despertei desse sonho, o celular estava do meu lado, e vi que estava atrasada para minha reunião: uma aula de teatro para crianças através das telas. Do meu lado um exemplar de *A Metamorfose de Kafka*, convocava a barata que habitava o meu corpo a continuar sobrevivendo e narrando.



Q U A R T A V E R E D A :
P E R - M A N H E C E R - G I N G A E S O P R O



P
A
T
U
Á

TECIDO POR:

Renata Augusto



Aura feminina desarvora-me
 espelho das almas aniquiladas
 apenas retiro do fogo o escrito
 condenado desde outrora
 Nascer é só
 entre veredas
 per-manhecer:
 ¿mas e este corpo,
 morre?

Daniel Glaydson Ribeiro em “Pulsão de Língua” (2021, p. 65)

Apenas²³ tinha me tornado mãe, dava conta de um recém-nascido, esforçava-me para fazer do meu sangue sua nutrição e ia dormir pensando: hoje dei conta. Poderia então per-manhecer. Deixei desaguar alguns sopros nesse tempo. Nessa resistência de caçar sentidos para permitir sementeira de vida, é possível que o per-manhecer tenha ressoado com mais contundência. Essa vereda é como uma cartografia pessoal de per-manheceres: mulheres, sopros e rotas. Gingas, resistências, gozos, feridas remanescentes.

ENCRUZILHADAS DE UMA HERMENÊUTICA DA REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. Essas considerações poderiam revisar cada detalhe de julgamentos que parecem válidos para uma história da sexualidade no Ocidente. (SPIVAK, 2010, p. 119)

Encurralada entre a tradição e a modernização? Espelhos diversos se desenhavam nessa imagem onde me vejo refletida nas minhas diversas performances, estados e

²³ Parte do que é escrito nessa vereda já foi publicado, com adaptações no artigo “Per-manhecer selvagem: Mulher Esqueleto, Ikamiabas e Ginga” no Dossiê: Feminismos e Literaturas, v. 17, n. 20 (2021) da Revista Literatura História e Memória.

essências. E como contadora de histórias? A terceira vereda foi dedicada a avistar o que encurrala e atravessa inevitavelmente todas as instâncias da existência. Como não atravessaria o sopro? A embriaguez provinda do encantamento entorpece os recortes sócio-históricos? O equilíbrio entre o sono, seus sonhos, pesadelos e o despertar são parâmetros a serem visualizados nas medidas e desmedidas possíveis, na defesa de um pluralismo. Se a terceira vereda começou trágica, olhando para as mortes e seus corpos, essa, conclama os sonhos que se silenciaram durante essa travessia espinhosa. Sonhos soterrados em algum lugar inacessível à memória na decifração das rupturas, remetem a uma aridez. Sopro, portanto, um feminino úmido e onírico para alumiar essa quarta parte, até porque o patriarcado também se manifesta pela égide da razão. Clamo sonhos, desejos orvalhados, úteros reais e imaginados para o dribble em forma de dança, com ventre em movimento, para que a razão possa beber dessa fonte nas suas operações.

A partir das perspectivas de ruptura apontadas, o objetivo agora é lançar um olhar para as representações do feminino no sopro da contadora. Gêneros serão abordados, questionados e desintegrados em contextos diversos.

Anos de patriarcado se sobrepõem nas nossas epidermes, pensamentos, gestos, sonoridades, ruídos e silêncios. Femininos? Essa interrogação se desenvolve com a perplexidade de quem imagina e sonha esse feminino vivo e pulsante, ainda que no subterrâneo e caça trilhas de erupção, conhecimento como águas, que suaves ou agressivas vencem pedras e seguem a trilha desaguando. Passearei por algumas teorias feministas, de mulheres que estudaram com profundidade a questão e a partir desse campo lançarei o olhar para o sopro da contadora. Como ele dialoga com esse eixo? Quais veredas férteis, emancipadoras para o desenvolvimento das narrativas? Nessa abrangência se questiona acerca da possibilidade de uma epistemologia feminista: existe de fato uma perspectiva feminina na elaboração do pensamento? Enxergando a complexidade da questão e assim, sustentando sua tensão, Margareth Rago contribui para avistar horizontes que afirmam a necessidade de percorrer essa trilha: “O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera” (RAGO, 1998, p. 3). É

nesse espectro que se formula o patriarcado, nas suas alianças com estruturas de pensamento que têm se mostrado hegemônicas, atreladas a explorações sociais e econômicas, daí a crítica latente e a busca de vias na elaboração de um pensamento que aponte outras direções e estruturas. O debate acerca das questões de gênero está em evidência na contemporaneidade. Esse destaque pode sugerir uma urgência na sua abordagem, assim como um cuidado com subsequentes desgastes. Termos e visões que correm o risco de se esvair em repetições com frequência inócuas, domesticadas, mercantilizadas. As ondas do feminismo promoveram emancipações, mas o patriarcado também se reinventou e transformou várias dessas conquistas em sobrecarga.

Por isso, para desenvolver os cruzos visualizados aqui, direciono um olhar para a representação de gênero nos contos tradicionais, fonte emblemática do sopro, onde é possível reconhecer suas contingências, que incluem limitações e potências. Assim retomo outra vez a imagem das janelas a partir das quais a paisagem da narrativa de tradição oral pode ser contemplada, proposta por Regina Machado (2004). Ao longo desse estudo contemplei algumas dessas janelas, com suas perspectivas que agora contribuem para avistar essa para a qual me dirijo nessa vereda: como o feminino é representado nos contos tradicionais? É possível cartografar diferentes perspectivas a partir desse ângulo eleito? As pensadoras das diversas ondas feministas molduram alguns horizontes. Abordagens psicológicas lançadas para as histórias também e foi a partir desse ângulo que Marie-Louise von Franz realizou seu mergulho: a interpretação dos contos de fadas. Embasada pela psicologia junguiana, que acreditava que justamente ali, nos contos de fadas, obtinham-se as estruturas básicas da psique humana, ela percorreu esse portal. Contingenciou com precisão essa possibilidade:

Aqueles que odeiam interpretações, dizendo que o mito é suficiente, estão certos. A interpretação é um escurecimento da luz original que brilha no próprio mito. (p. 46)

Interpretação psicológica é o nosso modo de contar histórias, pois ainda precisamos delas e ainda aspiramos à renovação que advém da compreensão de imagens arquetípicas. Nós sabemos muito bem que a interpretação é o nosso mito. Nós explicamos X por Y, porque Y corresponde melhor ao nosso espírito atual. Um dia não será mais esse o caso e haverá necessidade de uma explicação Z. (1990, p. 55)

Analogamente, transponho para o presente estudo esse pensamento: a consciência de um espírito de época que possibilita a análise e a delimita. Avisto um olhar lançado para as histórias com a perspectiva feminista que, com muita frequência, parte da sua literalidade. Mas no campo estético, não é comum que o seu valor se encontre justamente na sua simbologia? Existe realmente uma leitura literal alheia, “pura”, anterior aos símbolos? Resta pensar que significantes não são escolhidos aleatoriamente, pensamento enfatizado pelas disputas identitárias da contemporaneidade. Há uma responsabilidade na composição ou escolha de narrativas para serem sopradas, assim como das abordagens e interpretações. Implicações estéticas e políticas orientam o confronto entre tradição e ruptura transposto nessa vereda para a questão de gênero.

Começo alimentando essa arena com a Rainha Ginga: personagem da história angolana que virou movimento, desvio, dança, malícia, esquiva, coroa. O diálogo com a historiografia provoca as linhas de interpretação, já que a perspectiva através da qual todos os sentidos são lançados para ela pode revelar mais a respeito de quem relata do que quem é relatado. Instiga a suspeita diante da resposta para a pergunta: quem foi Ginga? Nzinga a Mbande, Jinga, Singa, Zhingá, Dona Ana de Sousa, nomes a que ela própria se auto referia a depender de interesses políticos. Salta aqui o trânsito entre as diferentes figuras por trás do nome, a capacidade de se transformar que resultou na busca da soberania do seu povo. Dirijo-me à historiografia oficial, como se estivesse diante dela em uma roda de capoeira, berimbau serpenteando o convite para a ginga, o jogo, o duelo. Tento decifrar sua malícia, esquivando-me e provocando. Entre paranauês, besouros e sereias, madeira no ferro do agogô impõe cadência, limites redesenhados como onda na areia. As voltas que o mundo dá, camará, relatam que em 1581, poucos anos depois da ocupação portuguesa em Ndongo, atual Angola, ela nasceu. A colonização visava o comércio de escravizados em um contexto bélico ao qual ela figurou como um símbolo de resistência. Era filha de Ngola Mbande Kiluanji, rei do Ndongo e já tinha demonstrado uma excelente capacidade de negociação, além de conhecimento da língua e cultura portuguesa. Assim, conseguiu junto ao colonizador estabelecer o respeito à soberania do seu reino, já que depois da morte do irmão ela assumiu o trono de Ndongo e ainda conquistou o reino vizinho de Matamba.

Antes da chegada dos portugueses eram importantes estados africanos, uma sociedade organizada que dominava o comércio, metalurgia e agricultura. A Rainha Ginga realizou importantes alianças com o rei do Congo e até com os holandeses visando defender seu reino da dominação portuguesa.

Seu percurso personifica Ginga ao colonizador, e a sucessão histórica do seu povo tratou de rever esse olhar, já que durante tempos ela foi tratada de maneira sombria: bárbara, canibal. Mário César Lugarinho, ao trazer elementos que compõem a sua trajetória, contribui para desvendar que assim como a narrativa colonial se formou a partir dos seus interesses, também a narrativa decolonial, forjou uma heroína, apaziguando e domesticando suas contradições, ainda sob os preceitos de um ideal patriarcal de nação. Ela tem assim a sua “potencialidade diminuída e conformada aos interesses institucionais que convenientemente abafam as suas singularidades, na medida em que a homogeneizam a um ideal de Estado e de sociedade” (LUGARINHO, 2016, p. 95). Seu texto aponta para alguém que nas batalhas, um lugar tão emblemático no seu reconhecimento, performava como homem, guerreiro.

Das várias narrativas em torno da rainha, essa talvez seja a mais difundida e que lhe granjeou a notoriedade na Europa dos séculos XVII e XVIII. É sabido que Jinga vestia-se de guerreiro para o combate com os inimigos, atravessando a linha que separa os gêneros e que, para os europeus, era muito clara e intransponível. Apenas esse dado, já lhe garantia a notoriedade, tendo, além disso, exercido o poder em toda sua extensão, na medida em que relatos garantem a existência de vários maridos e concubinos a sua volta. (...) Para Jinga exercer o poder, teve de se fazer guerreiro, não apenas vestindo-se de homem, fazendo-se como tal, teve de ser rei, não rainha. É o olhar europeu que a fixou como tal – rainha Jinga foi Ngola, e para tanto atravessou a linha que separa os gêneros feminino e masculino. (LUGARINHO, 2016, p. 93)

As reflexões de Helder Thiago Maia também caminham nessa direção e interessa aqui particularmente pela forma como ela é retratada em diferentes linguagens artísticas, configurando uma batalha de imaginários a respeito da sua representação. Entre uma peça teatral, uma obra cinematográfica e até uma história em quadrinhos, posições de resistência são configuradas buscando mapear uma personalidade que dá uma rasteira em perspectivas normativas. Na sua análise de “A Comida de Nzinga” (2005), texto dramático de Aninha Franco e Marcos Dias:

Nzinga também é aquela que desordena as relações entre poder e "papeis de gênero", não só por ir à guerra e depois assumir o trono como Ngola do Ngongo e Matamba, mas também por fazer o seu harém transitar entre gêneros. Esse rompimento dos "papeis de gêneros", através de Nzinga, aparece repetidamente durante a peça, por exemplo, quando é educada pelo pai para ir à guerra; quando questiona o fato do dever respeito ao irmão apenas por ser uma mulher e ele um homem; quando não assume o trono logo após a morte do pai por ser uma mulher, ainda que seja a pessoa mais preparada; quando vai a Luanda negociar a paz e impõe ao governador a independência do Ndongo e Matamba. (2005, p. 409.410)

Aos 82 anos, em 1663, a Rainha Ginga morreu, fato que acentuou o lado mais sombrio da colonização portuguesa, o tráfico de escravizados. Ao virar e girar verbo vivenciado nas rodas de capoeira, ao nomear as inúmeras sucessões na coroação da Congada, tradição popular brasileira, seu legado demarca e embaralha territórios em um imaginário cercado aqui.

Ao sobrevoar a imantação do legado dessa coroa no meu próprio imaginário, chamo cantigas, movimentos que ali per-manheceram. A convivência com Mestre Plínio e seus discípulos que semearam com generosidade, fundamento, rasteira, esquiva e ginga a fertilidade do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS). A capoeira foi transmitida com abundância de madeira, cabaça, ferro, palha, semente e couro a percutir cadência e resistência. Velas acesas, ervas esfumaçando transmutação, proteção e expansão. Treino, jogo, roda se redesenhando por diferentes gerações que se encontravam e nas gingas transmitiam, oferecendo e escondendo, pedagogias redesenhadas nas pulsões espiraladas. Nas rodas, encontros com mestres de diferentes recantos. Cismeí com o enigmático olhar do agora ancestral, Mestre Ananias. Com frequência cruzei Mestre Gaguinho, também ancestral e nos entornos, enquanto alguém desferia um rabo de arraia, era-me revelado que foi parceiro do mítico Pastinha. Aliás todos os mestres estavam presentes, senão em pessoa na pulsão sanguínea, nos inúmeros retratos e relatos, também soprados em meios às voltas do mundo, camará. Com frequência estive ao lado de Mestre Moa do Katendê. O CCAASS era como a sua casa em São Paulo e na sua condução, compassávamos o afoxé pelos arredores em datas especiais. Das mais tradicionais, 13 de junho, dia de Santo Antônio, sincretizado como Ogum, também guardião das metalurgias e tecnologias a guardar o axé pelo asfalto em meio a automóveis e flores. O legado da

capoeira angola guarda algumas magias que dificilmente se encaixotam em alguma plataforma acadêmica, mas ainda que eu esteja distante dos treinos e das rodas já há um bocado de tempo suas lembranças per-manhecem como marcas de resistência e ginga no meu sopro.

Minha tia Lígia, já apontada aqui como madrinha do meu nome morou ao longo de toda a minha vida na cidade de Alpinópolis, Minas Gerais. Aliás o estado é berço de algumas das mais representativas congadas do país. E ali, durante os festejos do dia de São Sebastião, padroeiro da cidade, acompanhei tantas vezes o cortejo da Congada da cidade. As cantigas, os tambores e todas as narrativas que a circundam incluindo promessas e milagres, transmitiram para mim, ainda criança, o lado encantado ainda resistente nas matrizes populares do catolicismo na sua raiz bantu-diaspórica. No meu histórico pessoal, um portal para as crenças politeístas que mais adiante trouxeram a afirmação dos encantamentos e do pluralismo como eixo central no meu imaginário. Leda Maria Martins equacionou esse lugar que a princípio me soava conflituoso nas fronteiras e intersecções entre o catolicismo e a matriz bantu. Sentia rastros da crença do colonizador nessa evocação, ao mesmo tempo em que era guiada pela pulsão anímica dos tambores.

A linguagem dos tambores, investida de um *ethos* sagrado, agencia os cantares e a dança, que metonimicamente se projetam como ícones e símbolos na complexa rede de relações sógnicas, invertendo na letra do mito o alfabeto do sagrado, prefigurando uma subversão na letra do mito o alfabeto do sagrado, prefigurando uma subversão da ordem e hierarquias escravistas. Esse deslocamento interfere na sintaxe do texto católico, inseminado agora por uma linguagem autóctone e diversa da ocidental; uma linguagem que se realiza e pulsa na conjunção do som dos tambores, do coanto e da dança, que interagem na articulação da fala e da voz de timbres africanos. O próprio fundamento do texto mítico católico é rasurado, nele emergindo, como num palimpsesto, as divindades africanas. (2021, p. 71)

Ao avistar a “ressemantização dos elementos da religiosidade católica” (2021, p. 76), Martins afirma a resistência negra a redesenhar territórios no imaginário de quem se permite saravar nessa pulsão. Ao narrar, busco rastros da vertigem que perpassa essas manifestações que dialogam com as cercanias do intraduzível, transmissões encantadas. Ao atribuir palavras busco compasso com tambores, berimbaus, vozes em encantaria. Uma tradução do percurso histórico de Ginga nessa cadência entrelaça resistência e emancipação, tracejadas com malemolência em um mesmo elo que mantém tesas possibilidades do giro epistemológico, nas ciências encantadas que são referência

constante aqui. Coroo Ginga, na sua majestade e contradições, no seu atravessamento de crenças e gêneros como musa dessa encruzilhada, para gingar com hermenêuticas possíveis na representação do feminino.

GÊNERO E FEMINISMO

Uma criatura muito estranha, complexa, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer rapazola cujos pais lhes enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler e escrever e era propriedade do marido. (WOOLF, 1990, p.56)

Mulheres, meninas, velhas, crianças, mães, avós, veadas, trans. Questões de gênero vão se tornando mais complexas à medida que performances vão sendo experimentadas, trançadas, observadas. Historicamente pode ser destacada a importância do feminismo enquanto campo de batalha para a emancipação feminina. Várias reações ao patriarcado podem ser avistadas ao longo da história. Garimpo alguns parâmetros que podem ser relevantes aqui, inicialmente a partir de “Breve História do Feminismo”, de Carla Cristina Garcia, além de buscar um olhar próprio para algumas referências que estabelecem um diálogo mais íntimo com o horizonte que é foco aqui. Já no século XV, a italiana Christine de Pizan desenhou a ideia de uma cidade de mulheres, deixando entrever que a batalha há muito incluía imaginação e afeto. Muitos a consideram a primeira mulher na história a viver da literatura. Na obra “A Cidade das Mulheres” ela revisa alguns mitos femininos e estabelece uma cartografia, um espaço arquitetado com utopia. Seis séculos adiante e ainda acrescenta na visualização de um espaço de cidadania:

As mulheres que a história, a mitologia e as lendas consagraram depois de demonstrar seu gênio, sua constância, sua arte, suas virtudes, seu valor na guerra igualando-as por seus méritos e não por sua condição de nascimento ou posição social. A cidade que fundarás com nossa ajuda nunca desaparecerá, mas sempre florescerá; pese a inveja de seus inimigos, resistirá a muitos assaltos sem ser jamais tomada ou vencida. (PIZAN *apud* GARCIA, 2011, p. 28)

Assim, Carla Cristina Garcia, vai sinalizando na história movimentos individuais, busca de formações coletivas, reações históricas, atos que ao longo dos tempos representaram passos em busca da emancipação da mulher, ainda que a seu tempo não fossem caracterizados como feminismo. Ali ela elucida o termo:

O termo feminismo foi primeiro empregado nos Estados Unidos por volta de 1911, quando escritores, homens e mulheres, começaram a usá-lo no lugar das expressões utilizadas no século XIX tais como movimento das mulheres e problemas das mulheres, para descrever um novo movimento na longa história das lutas pelos direitos e liberdades das mulheres. (2011, p. 12)

Nos anos 20, Virgínia Woolf foi convidada a proferir algumas palestras em duas faculdades inglesas exclusivas para mulheres com o tema “as mulheres e a ficção”, que estabelece um diálogo estreito com o tema que é foco aqui. A partir desse mote foi gestado “Um Teto Todo Seu”, um livro ensaístico. O título é uma reação à pergunta: o que uma mulher precisa para escrever ficção? O teto reflete sobretudo uma condição financeira, mas desvenda também a possível liberdade e a legitimação de pensamento necessárias para esse desenvolvimento. Salta aqui a visão e a linguagem da romancista em um mergulho que inclui ficção na sua tecelagem, não somente no tema abordado. Circunstâncias imaginadas, sonhadas, entrelaçadas com fatos históricos compõem o cenário em que a narradora é um alter ego da autora. Passeia pelas limitações e silenciamentos da mulher impostas pela sociedade, contingências ainda mais severas se pensarmos no contexto de quase um século atrás. Além do interesse histórico da obra, reafirmo a margem ficcional que permeia a escrita sinalizando um horizonte onde utopias e distopias se chocam. Por exemplo quando é avistada a hipótese de uma irmã para Shakespeare, tão genial como ele, como seria seu rumo?

A mulher, portanto, que nascesse com a veia poética no século XVI seria uma mulher infeliz, uma mulher em conflito consigo mesma. Todas as condições de sua vida e todos os seus próprios instintos conflitavam com a disposição de ânimo necessária para libertar tudo o que há no cérebro. Mas qual o estado de espírito mais propício para o ato de criação?, perguntei. Pode-se chegar a alguma noção do estado que favorece e possibilita essa estranha atividade? (WOOLF, 1990, p. 61)

A imaginação perambulante onde seu viés sonhador e trágico se entrelaçam compõe o arco das veredas cercadas na escrita dessa tese. Avistar os terrenos tal qual como se apresentam e sonhar suas possibilidades com perguntas que percorrem a essência de um estado de germinação viável foi a busca de Woolf diante dos vários âmbitos que circundam o lugar entre a mulher e a ficção. Com frequência a reflexão se dá no contraponto entre a forma tão idealizada como a mulher tantas vezes foi (e ainda é) retratada na ficção e nas suas reais possibilidades de ter experiências significativas para narrar além do reconhecimento e liberdade. A citação que abre essa parte reflete esse fato.

Na década de 60, as questões de gênero ganharam fôlego para um debate com aprofundamento. “Não nasce mulher, torna-se mulher”. O emblemático enunciado de Simone de Beauvoir em “O Segundo Sexo”, coloca em xeque uma noção essencialista atribuída ao sexo. Outros pensadores como Foucault, embasaram essa perspectiva. São desvendadas estratégias de poder ao questionar um determinismo biológico, as condições sociais que tornam a mulher “o segundo sexo”, a alteridade diante do homem, cujo termo se confunde com a própria humanidade e se confunde com o “absoluto”. Mitos, fases e abordagens acerca da mulher são analisados sob diversos ângulos.

Quando criança, ela brincava de ser dançarina, de santa; mais tarde brinca de ser ela própria. Que é, ao certo, a verdade? No terreno em que se acha encerrada uma palavra sem sentido. A verdade é a realidade desvendada a essa revelação se opera através de atos: mas ela não age. Os romances que conta a si mesma, e não raro conta também a outrem, parecem-lhe traduzir melhor as possibilidades que sente em si do que o medíocre relato da vida quotidiana. (BEAUVOIR, 1980, p. 96)

Beuavoir realizou uma pesquisa profunda, arraigada no seu tempo, verificando em várias esferas traços para identificar o assim chamado “segundo sexo”. Recolheu depoimentos, marcas na literatura, onde o feminino, a mulher, a menina, a anciã, a lésbica, a esposa, a mãe, a velha, a prostituta estariam representadas. Toca em assuntos que até hoje podem ser atravessados por vergonha e culpa e dá a eles um caráter de investigação filosófica. Eles podem estar ligados a uma percepção dos órgãos biológicos, aos papéis associados às mulheres, à sexualidade, ao incesto. Caça essas balizas na influência da moldura de uma personalidade, verificando possibilidades de extrapolar limites,

confrontando imanência e transcendência, biologia e cultura, público e privado. Ela desvenda e questiona com coragem circunstâncias opressoras. Há quem considere sua obra tão fundante para o pensamento feminista que tudo o que veio depois nessa direção represente um diálogo com os paradigmas avistados por ela. Os feminismos pós-coloniais, multiculturais, o feminismo negro, formam uma teia que demonstram a evolução e a riqueza do pensamento e ação dessa abordagem na contemporaneidade.

A implosão do pensamento *queer* desbravado por Judith Butler representa um embate fértil, que abre sendas para as transexualidades, as performances e pensamentos não-binários ao trazer questionamentos para as visões acerca de gênero e sexualidade: “Qual a melhor maneira de problematizar as categorias de gênero que sustentam a hierarquia dos gêneros e a heterossexualidade compulsória?” (BUTLER, 2019, p. 8).

Segue assim, desvendando artimanhas arraigadas nas práticas, na linguagem e suas aplicações que forjam um mundo binário. Seu pensamento tangencia possibilidades de desconstrução: “Quais práticas culturais produzem uma descontinuidade e uma dissonância subversivas entre gênero e desejo e questionam suas supostas relações?” (2019, p. 11)

Seus questionamentos promovem erupções pelos territórios por onde o discurso dessa pesquisa se projeta, e mesmo diante das ruínas ela empreende uma jornada que encoraja tanto investigações quanto performances transgressivas. Seu olhar não poupa os automatismos, coerências pré-fabricadas, escancarando o que ela denomina como “fábulas de gênero” ou desmascarando idealizações acerca das conquistas históricas. Interessa-lhe o que escapa desses sistemas. “Até que ponto os sistemas lógicos identitários sempre exigem que a construção de identidades socialmente impossíveis ocupe o lugar de uma relação não nomeada, excluída, mas pressuposta e subsequentemente ocultada pela própria lógica?” (2019, p.78)

Um dos pontos investigados é a própria linguagem, que em uma perspectiva psicanalítica atua nos “deslocamentos libidinais”. Em sua busca da matriz do desejo ela escancara esse elo: “A linguagem é o resíduo e a realização alternativa do desejo

insatisfeito, a produção cultural diversificada de uma sublimação que nunca satisfaz realmente” (2019, p. 84). A partir desse desbravar, classificações, identidades, políticas são confrontadas sobretudo nas suas matrizes binárias que forjam as performances eleitas como normais, aceitáveis.

Depois desse quadro vasto, dirijo-me ao foco dessa vereda, verificando algumas fontes importantes para as contadoras de histórias, assim como estranhamentos e reescritas empreendidos. Representações, estigmatizações, opressões e emancipações que cercam o tema. Assim a pesquisa pode verificar no sopro, nos contos, na literatura o que Butler chama de “institucionalização do desejo” em reflexos e reproduções amedrontados, assim como acenar para possibilidades de desmascarar.

CONTOS TRADICIONAIS DO BRASIL

Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular.

O conto é um vértice de ângulo dessa memória e dessa imaginação. A memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa. [...]

O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando, costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos.

Para todos nós é o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão vêm com as histórias fabulosas ouvidas na infância. A mãe-preta foi a Sherazada humilde das dez mil noites, sem prêmios e sem consagrações. Quanto lhe ouvimos contar, segue, lentamente, ao nosso lado, emergindo nas horas tranquilas e raras de alegria serena. (CASCUDO, 2004, p. 12)

Câmara Cascudo nasceu no fim do século XIX, dedicou a vida a um estudo profundo das diversas tradições populares brasileiras e é considerado a maior referência nesse campo. Na obra “Contos Tradicionais do Brasil”, Cascudo traz 100 contos coletados na oralidade, com um trabalho etnográfico em que após cada relato é exposta uma autoria e uma contextualização.

A partir do sistema de Classificação Aarne-Thompson²⁴, há 12 divisões seguidas por Cascudo na obra: contos de encantamento, contos de exemplo, contos de animais, facécias, contos religiosos, contos etiológicos, demônio logrado, contos de adivinhação, natureza denunciante, contos acumulativos, ciclo da morte e tradição.

Câmara Cascudo constela no Brasil essa linhagem de pesquisadores da tradição popular. Uma sabedoria que até hoje batalha por legitimação, contrapondo-se a padrões ortodoxos da já decadente era da informação. Seus passos foram muito importantes nessa direção, a coletânea dos contos tradicionais é somente uma da sua vasta obra. Retomo suas palavras citadas no início dessa parte em que considera o conto popular como um “documento vivo” a denunciar costumes. Esse será o ponto que será observado aqui: que costumes, mentalidades e ideias relacionadas ao feminino, ao lugar da mulher na sociedade esses contos estão denunciando? Essa é a janela que se abre nesse momento e para elucidá-la retomo uma encruzilhada já apresentada: como símbolos podem ser interpretados, tornando mais complexo esse seu viés documental? Uma afinação entre esses vetores será cercada mais adiante, ainda que não haja fórmulas que simplifiquem essa equação, somente abordagens. Ainda que a questão racial não esteja no foco desse estudo, o modo como a expressão “mãe preta” aparece na citação dá pistas sobre a forma como opressões, subalternizações foram (e ainda são) normalizadas, nesse caso ainda com uma aura de cordialidade sustentando paradoxos coloniais.

A partir daí apresento alguns olhares lançados para as mulheres, combinando um quadro geral, com dados específicos na obra. Um fato muito recorrente nesses contos é a acentuação de características negativas das personagens femininas. Muitas delas são invejosas, normalmente no papel de irmãs ou vizinhas. Há a clássica madrasta que se mostra

²⁴ Sistema internacional de catalogação, também simplificado como Sistema AsTh. Ele se sistematizou a partir da revisão e tradução do folclorista americano Stith Thompson de um índice de classificação para os contos populares desenvolvido por Antti Aarne, folclorista finlandês. Ele permitiu a uniformização dos critérios, conceitos e mitologias, mesmo tendo recebido algumas críticas, dentre as quais se destaca a de Wladimir Propp, que avista incongruências no sistema.

boa para um pai viúvo e depois maltrata filha. Cito um exemplo abaixo que é quase um modelo de ação presente em tantas narrativas:

Era uma vez uma menina muito bonita e graciosa, filha única, e que teve a infelicidade de ficar órfã de mãe. Seu pai ficou ainda moço e casou novamente, com uma viúva que tinha uma filha, pondo-se mocinha e muito feia e orgulhosa. A madrasta, na presença do marido, tratava a enteada bem, mas como esse vivia viajando, vingava-se, obrigando-a a trabalhos pesados, como lavar roupa, limpar a estrebaria, o galinheiro, a casa inteira, etc. (CASCUDO, 2004, p. 64) Conto “Almofadinha de Ouro”

Relato agora um amplo espectro de características negativas encontrado nesses contos associadas às personagens femininas, retratando-as como ingênuas, ardilosas, desobedientes, fofoqueiras, mentirosas, vaidosas, exibidas, gulosas, teimosas, mentirosas. O arquétipo da bruxa apareceu em uma feiticeira canibal em uma versão do clássico “João e Maria” ou um tipo similar em “A Princesa do Sono-sem-fim”: “Havia um reinado em que a rainha-velha tinha a sina de correr de lobisomem, matando gente para beber o sangue.” (2004, p. 41) Em vários desses contos, a mulher foi o próprio germe do mal, ou seja, uma personagem feminina desencadeou o conflito da história, tantas vezes trágico. A possibilidade de um feminino perverso desencadear atrocidades se acende. A rivalidade entre mulheres, sejam irmãs, vizinhas ou amigas é bem recorrente e quase sempre uma encarna a bondade e outra a maldade. “Duas moças moravam juntas e eram irmãs, uma muito boa e outra maldizente e preguiçosa.” (2004, p. 76) no conto “O Papagaio Real”.

Se na maldade e suas diversas faces ela é normalmente sujeita, outra situação recorrente é a sua objetificação. Nesse caso isso se dá com mais frequência pela sua condição reprodutiva ou matrimonial, sempre ligada à heteronormatividade. Casar e ter filhos é o destino mais esperado para a mulher nos contos e tudo isso pode acontecer depois que a mulher é salva por algum homem, muitas vezes um príncipe que empenhará sua força para livrá-la de uma maldição.

O útero da mulher é campo de disputas e redenção selando a visão da maternidade compulsória. Mas pode ser também amaldiçoado, já que o desejo de engravidar pode levá-la a selar um pacto que vai gerar uma criatura igualmente amaldiçoada (“O Príncipe Lagartão” e “O Veado de Plumas”, em que o bebê nasceu com focinho de veado). Esse

panorama cria uma mulher valorizada pela sua força reprodutiva e em vários contos quando uma falha se mostra ela é castigada, ainda que nesses casos o mais comum é que essa situação seja forjada por uma presença invejosa, ou seja, outra mulher. Esse é o enredo de “A Rainha e as Irmãs”, em que as irmãs colocam por três vezes um sapo no lugar no príncipe que acabara de nascer, uma grande jornada é empreendida para recuperar as crianças abandonadas. Em mais um caso específico a mulher que tem muitos filhos tem aí, um motivo para vergonha (“Por que o Negro é Preto”). Casamentos podem ser frutos de apostas realizadas por homens, assim como o pai pode “ofertar a mão” da filha em casamento. Em “Couro de Piolho” o rei mata um piolho de estimação que a filha guardava, tira-lhe o couro, com ele faz uma cadeira real e decide “dar a mão” da filha a quem descobrisse o seu material. A mulher é cedida quando há um bom acordo entre homens, mas o interessado também pode colocar um pré-requisito para selar o rito ou testá-la para ver se será uma boa esposa. É o caso de “A História do Papagaio”, em que o bicho que intitula a história será o guardião do fato, capaz de contar histórias e proteger a moça de ciladas.

Em muitos casos se mostra também a resignação feminina diante de situações humilhantes, ainda que por vezes disfarçada como lealdade. Em contos que podem se mostrar inclusive cômicos a mulher é ridicularizada ou agredida. Mesmo no mundo animal isso pode ocorrer no gênero feminino. A violência é naturalizada, fazendo com que a mulher mereça um castigo em qualquer vestígio de infidelidade ou descuido. Essa primeira é razão ainda para a sua demonização.

A mulher em alguns casos é a heroína, guerreira, bondosa, sábia, trabalhadora. Dificilmente suas virtudes não serão recompensadas com um enlace amoroso para selar o “felizes para sempre”.

Que imaginário esse horizonte forja na mulher? A espera do príncipe perfeito figura como um eixo. E na verdade todos os itens abordados aqui, de alguma forma estão presentes nos estudos feministas enquanto características associadas às mulheres.

De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem [...] Desde a infância, tenha querido realizar-se como mulher ou superar as limitações

de sua feminilidade, a menina esperou do homem realização e evasão: ele tem o semblante deslumbrante de Perseu, de São Jorge, é o libertador, é tão rico e poderoso que detém em suas mãos as chaves da felicidade: é o príncipe encantado. Ela pressente que sob suas carícias será levada pela grande corrente da Vida, como no tempo em que repousava no ventre da mãe, submetida à sua doce autoridade, encontrará a mesma segurança que tinha nos braços do pai: a magia dos amplexos e dos olhares transforma-la-á novamente em ídolo. (BEAUVOIR, 1980, p. 66)

É notável que a representação do feminino nos contos tradicionais de Cascudo de uma forma geral espelha a situação relatada por Beauvoir: um campo que normatiza a mulher nessa expectativa do príncipe. Simbolicamente há uma interpretação que associa ao príncipe “a promessa de um poder supremo, a primazia entre seus iguais (...) Ele exprime (...) as virtudes régias no estado da adolescência, ainda não dominadas nem exercidas. Uma ideia de juventude e de radiância está ligada ao príncipe” (CHEVALIER, 2015, p. 744). O próprio Chevalier, depois de enumerar várias características idealizadas ligadas ao príncipe, apresenta uma possibilidade do seu lado sombrio como Lúcifer, o Príncipe da Trevas, aspecto menos frequente nos contos.

Um conflito entre interpretações simbólicas e sócio-históricas pode ser avistado ou ainda suscitar a imagem da paisagem e das janelas para apaziguá-lo como perspectivas. São possibilidades que podem ser transpostas para dentro do próprio feminismo. No caso relatado acima, ainda que haja uma visão crítica em Beauvoir em nome de uma liberação feminina, de uma ruptura de padrões, essa perspectiva encontrou críticas ao longo da história. Na revisão de Butler, ainda se avista por exemplo esse pensamento sustentado por mecanismos binários. Como tantos movimentos sociais, o feminismo também tem transformações em suas configurações, assumindo suas tensões e pluralidade de visões. Essa é a direção almejada para os contos e mitos: que possam retratar a mulher e o feminino em sua vasta simbologia, potencial de experiências, possibilidades de ser e estar no mundo. Que possam inspirar vias, performances e reconhecimentos inesperados. Ou seja, cada uma dessas narrativas continua ressoando potências tanto na via em que se mostra um documento vivo, quanto no espelho de encantamentos. Enquanto amostragem, no seu conjunto, estimula uma visão limitada e estigmatizada da mulher. Seu viés documentário

assinala esse aspecto com um traço de época ainda presente, ainda que outros horizontes venham se desenhando sobretudo através das lutas travadas pelas mulheres.

Esses contos em que a mulher é redimida, salva por um homem, representam uma visão do que sobreviveu aos tempos, do que foi eleito hegemonicamente como narrativa para se entrelaçar aos sonhos das crianças. A frequência com que esse tipo de narrativa aparece, associada às imagens de grande impregnação estão no centro da crítica apontada aqui. Ou seja, o problema está no quadro geral das narrativas muito mais do que isolada em uma delas. Dificilmente o encontro amoroso não será reconfortante, além de ser suscetível a uma interpretação simbólica ligada a uma harmonia entre os princípios masculino e feminino no indivíduo. Mas quando essa via é repetida com exaustão, com escassez de contrapontos, deixa poucas alternativas de realização sobretudo em um imaginário infantil, tão apto a absorver imagens e informações. Reflete também a marca de um tempo que adota a heterossexualidade e a cisgenereidade como padrões normativos, desprezando o trânsito de gêneros como uma possibilidade.

Na sequência serão verificados outros horizontes para confirmar essa hipótese, além de caçar mitologias, que assinalam outras perspectivas. Outras possibilidades de realização para mulher: guerreiras, bruxas não necessariamente sombrias, aquelas que se realizam na solidão, na criação, no sacerdócio.

FÁBULAS ENCANTADAS

Se o estudo dos contos tradicionais brasileiros foi escrito sobretudo com as mãos de uma narradora pesquisadora, para começar falando das fábulas encantadas convoco a Liginha, a criança que fui e continuo sendo. Profundamente arraigada na narradora que sou, Liginha inspira os rodopios e malemolência na pesquisa. Diante da responsabilidade requerida precisou aguardar um pouco para ser protagonista e agora chegou a sua, minha vez. Tempo de relemburar um Natal, provavelmente do ano de 1984, quando meus 6 anos sedentos de aventura, encontraram uma caixa com 4 volumes de histórias a direção mais convergente para a saciedade: “Fábulas Encantadas”. Morei naquelas ilustrações e até hoje

quando volto para lá, elas me tocam em alguma morada onde sei que meus sonhos habitaram. Ao longo da infância, mergulhei em cada detalhe, me imaginei nos castelos retratados, realizei as aventuras de seus heróis.

Alguns dos principais pesquisadores da tradição oral e escritores que dialogam com essa tradição têm os seus clássicos representados nas 24 histórias. De Perrault, estão lá, “O Gato de Botas”, “Chapeuzinho Vermelho” e “O Pequeno Polegar”. Dos Irmãos Grimm, “Rapunzel”, “João de Sorte”, “Rosa Branca Rosa Vermelha” e “Os Cabelos de Ouro do Gigante”. De Ludwig Bechstein, “O Burro que Espirrava Dinheiro”, “Os Sete Corvos”, “Os Três Cachorros Encantados”, “O Cisne Cola-Tudo”, “O Aprendiz de Magia” e “O Barba Enfeitiçado”. De Andersen, “Os Cisnes Selvagens”, “O Isqueiro Mágico” “O Patinho Feio”, “A Pastorinha e o Limpa Chaminés” e “Pequerrucha”. Há algumas histórias sem autoria identificada classificadas como fábulas orientais, (algumas podem ser encontradas em “1001 Noites”): “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”, “Leãozinho Orgulhoso” e “Abu Kir Abu Sir”. “A Bela e a Fera” de Jeane-Marie Leprince de Beaumont e “Os Três Porquinhos” e “Pedrinho e o Pé-de-feijão” de Joseph Jacobs também estão lá²⁵.

É uma amostragem afetiva compondo um arco da minha infância, não tem, portanto, a importância etnográfica como o caso de Cascudo. Busco assim, pegadas de como os contos tradicionais a que tive acesso influenciaram meu imaginário. Da amostragem estudada em Cascudo, vários elementos se fazem presentes: é marcante a quantidade de personagens femininas redimidas pelo sexo oposto. Eles a salvam de um encarceramento, de uma criatura malvada, da tristeza. O casamento continua sendo sinônimo de redenção e final feliz.

²⁵ Antes de serem amplamente vendidos nos 4 volumes de capa dura, as fábulas foram vendidas em fascículos separadamente a partir de 1970 no Brasil e em Portugal. Fez parte de um projeto amplo da Abril Cultural, que entre 1968 e 1982, trouxe outras diretrizes para a dinâmica editorial no Brasil, vendendo livros através de fascículos nas bancas de jornal. O projeto contava assim com um sistema de distribuição bastante eficiente, além de grandes campanhas publicitárias. Foram originalmente publicadas na Itália, lançadas também em fascículos semanais, com um número significativamente maior: 128 edições entre 1962 e 1965 e com o título “*Tutte le fiabe*”. Ali estavam também narrativas africanas, japonesas, coreanas, indianas e russas entre outras. Representou um grande sucesso editorial da *Fratelli Fabbri Editori*.

Há dois casos de heroínas que protagonizam a história de uma forma ativa e heroica: “Os Cisnes Selvagens” e “Os Sete Corvos”. Com uma trajetória bastante semelhante: irmãos que sofrem uma maldição e se transformam nas aves que intitolam a história. As irmãs Elisa e Bertina respectivamente empreenderão uma árdua jornada para libertá-los. Passarão por perigos e provas. No caso de Elisa, depois de salvar seus onze irmãos em forma de cisne, segue a sina normativa (e encantada?) e se casa com um príncipe. As heroínas não nomeiam as suas histórias, mas inspiram jornadas aventureiras. No caso de Bertina, ganha inclusive asas e patas de um ganso que encontra no caminho. “Pequerrucha” ganhou o título da história e também uma saga heroica cheia de aventuras, mas quase sempre num lugar de passividade, já que sua pequenez e beleza inspiram cuidados. Quase foi raptada por um sapo, ia se casar com um Toupeira, que é próspero, tem bom coração e a acolhe no inverno. Mas ela cuida de uma Andorinha e suas asas a inspiram a desabrochar no verão. Ela encontra um reino élfico e o rei das flores a recebe, lhe dá asas, coroando-a rainha. Andersen xamaniza as estações em seus contos, mergulha seus seres na intensidade dos ciclos, avista encantamentos nesses meios vertiginosos. Mas nesse caso, não escapou da normatização, no desfecho em que o masculino redime o feminino. A lista é longa e não há como não intervir em um imaginário sedento de experiências. Com certeza me identifiquei com os heróis aventureiros masculinos, os tontos que fazem da sua ingenuidade tesouro e prosperam, até com um patinho feio desenhado no seu meio. Espelhos se multiplicaram na saga das releituras, mas são conhecidas as vias de acesso livre e aquelas que exigem uma transgressão no imaginário para serem percorridas na sua plenitude.

Deixo aqui algumas características gerais para ambientar a edição. As ilustrações no geral são bem alegóricas e realistas, quase cinematográficas na apreensão dos detalhes e dialogando com a atmosfera fantástica narrada. O traço é primoroso e ainda que haja vários ilustradores, seguem uma linha geral nessa direção, com traços que remetem ao século XIX evocando atmosferas monárquicas, cheias de castelos.

Todas as histórias são apresentadas com alguns versos rimados em itálico com a voz do narrador que com o mesmo modelo as finaliza. Algumas vezes explicitando uma moral ou uma fórmula de encantamento geral. Em algum momento, uma ou mais vezes ao longo

da história essa escrita é retomada, mas pode ser que seja revelando alguma voz íntima, desejosa de algum personagem (sobretudo protagonistas), pode trazer alguma fórmula de magia ou mesmo um momento musical da narrativa.

Na época em que fui criança, entre os anos 70 e 80, tantos pensamentos acerca da infância e da literatura que estabelece um diálogo com ela, não tinham atingido alguns graus de complexidade com que lidamos hoje. Decifrações semióticas, antropológicas, sociológicas que atravessam o texto e as ilustrações. Se eu ousar abordar as adaptações cinematográficas, os estúdios milionários que deixam marcas profundas em gerações, poderei adentrar em uma vasta floresta com um diálogo profundo com o assunto que debato aqui, mas estarei fadada a me perder. Buscarei, portanto, somente alguns aromas para alumiar algumas bases de comparação entre a minha infância avistada, a influência dos 4 volumes que protagonizam essa parte, as condições atuais e as vias mais interessantes para continuar espalhando fábulas encantadas. Que fábulas? Insisto na decifração da influência desses 4 volumes, não para encontrar um modelo, mas para deixar pegadas da relação da minha infância com as fábulas, fato que pode trazer chaves para elucidar o ponto de vista que desenvolvo.

Na minha casa havia pouquíssimos livros que dialogam com a infância. Mas desde muito nova eu tive acesso a razoáveis bibliotecas. Há uma dimensão afetiva naqueles que dividem o ninho, atravessam os tempos e confrontam diferentes sentidos nessa travessia. Há uma dimensão aventureira nesses trajetos até a biblioteca, os contatos que ali se desenvolveram, as escolhas e os incontáveis volumes que foram brevemente digeridos. Ainda acredito que o livro, enquanto difusor de encantamentos segue uma disputa cada vez menos sedutora com as telas, as mídias. Hoje como mãe sustento um encanto próprio ao soprar antes de dormir fábulas, mitos, contos, poesias, histórias puramente ilustrativas, cujo olhar cinematográfico cumpliciamos, mãe e filho. Temos tido um vínculo feliz e resistente com os livros e isso me reconecta imediatamente com a Liginha, que presenteou o filho com as “Fábulas Encantadas”. Ela segue mãe, resistentemente criança. Mas ainda me espanto diante das opções que a qualquer hora podem ser acessadas através das telas. Versões de diferentes países, das mais comerciais às mais refinadas esteticamente. Como

afirmei, deixei esses aromas serem destilados nessa errância pela minha infância em confronto ao vasto horizonte da atualidade. Ao seguir recolhendo esses aromas e buscando comparações entre as temporalidades, o que se ganha e o que se perde nas atualizações, sigo buscando um bom lugar para avistar esse confronto. Uma busca onde me perco, tal como João e Maria e tantos personagens que ao seguir uma direção desconhecida deixaram grãos, pedaços de pão para não se perderem. No meu caminho rumo ao desconhecido, deixo interrogações. Assim sinalizo minha cartografia, que gostaria também fosse alimentos de pássaros, ou qualquer ser deseje alçar voos. Que interrogações sejam digeridas caso mostrem-se relevantes e capazes de inspirar trilhas aladas.

Transporto então Liginha a uma das narrativas de “Fábulas Encantadas”: “O Aprendiz de Magia”. Fui tantas personagens das fábulas entre Rapunzel, Rosa Branca, Bela e Fera forjo um final possível para o entrelaçamento entre Liginha e as Fábulas sendo Simão, o aprendiz de magia de Ludwig Bechstein. Menino apaixonado pelos livros e que guiado por essa paixão foi trabalhar em uma livraria da cidade vizinha. “O proprietário era um tipo estranho com uma coruja no ombro” (BECHSTEIN, 1971, p. 3). Ele permitiu que após o expediente o menino lesse todos os livros menos um, o livrinho vermelho. Selar essa promessa, já é a chave narrativa para a interdição e subversão: assim se dá, Simão tenta resistir e sem dar conta, lê o livro. Aprende diversas fórmulas mágicas, dentre as quais se destacam aquelas que o transformam em bichos, coisas, conforme um tipo de vocalização bem simples.



Ilustração do livro que representa cinematograficamente o encontro de Simão com o livro de magia

Ele volta para casa e junto ao pai, com o livro e a fórmula de enriquecimento, transforma-se em bichos valiosos, primeiro um boi, depois em cavalo. Sabendo desfazer a magia, ele volta para casa e garante o dinheiro. Método cheio de aspectos éticos questionáveis. Já na segunda vez, transformado em cavalo, é o próprio mago da livraria que aparece para comprá-lo. Ele sabe reconhecer as marcas de magia realizadas a partir do seu livro e vai tentar contorná-las. O menino se torna prisioneiro do mago, mas com ajuda de uma criança, liberta-se da forma de cavalo e se transforma em várias criaturas. O mago o segue para tentar capturá-lo, seguindo também o caminho das transformações. Em um castelo, Simão vira um anel que vai parar no dedo de uma princesa, mas o mago está na forma de um jovem que consegue pegar o anel com ela. Depois de subseqüentes transformações, Simão vira um lobo que engole o galo, no qual o mago se encontra transformado. Ao final "Simão pediu a princesa em casamento e a moça concordou. Os dois noivos queimaram o livrinho mágico, pois não queriam mais saber de encantamentos. Casaram e viveram felizes" (1971, p. 23). Simão engoliu o mago? Ele vive em Simão?

Nos contos tradicionais de Câmara Cascudo há uma narrativa com estrutura bastante similar: “O Afilhado do Diabo”. A partir do método Aarne-Thompson é classificado como um conto “Demônio Logrado”, pois um dos filhos de uma família muito pobre é apadrinhado pelo Diabo, sem que essa soubesse. Quando o menino já está um pouco mais crescido ele o leva para sua casa, onde em meio a tantos livros encontra um com fórmulas de sabedoria e magia. Nesse livro o menino descobre que seu padrinho é o Diabo e estuda o livro para lutar contra ele. Ele volta para casa e sugere ao pai a artimanha do cavalo vendido e já nessa primeira venda, o Diabo aparece, compra o cavalo e a narrativa segue de modo muito similar à versão de Bechstein, com uma raposa, na qual o menino se encontra encantado, engolindo o galo, em que o Diabo se transformou. “A raposa desencantou-se no rapaz que casou com a princesa e nunca mais quis saber das sabedorias e mágicas que aprendera com o livro do Diabo” (CASCUDO, 2004, p. 283). Nesse caso, a demonização da magia já é um fato dado e a sabedoria do livro também é desprezada depois que o menino vive um desenlace feliz no conto.

Em Bechstein, ainda que essa não seja uma referência explícita, é atribuído um limite para a magia. O menino humilde, mesmo tendo trilhado o caminho mais duvidoso na relação com as magias, também empreende um desfecho feliz depois de queimar o livro. A trilha pedagogizante é reafirmada na fórmula versada de desfecho:

Simão, agora casado,
 não quer saber de magia,
 queimou o livro encantado.
 Continua sempre lendo
 estórias de fantasia
 ou livros educativos,
 pois tem muito motivos
 pra temer a bruxaria. (1971, p. 24)

O menino, que inicialmente se mostrava virtuoso em sua busca de sabedoria, é recompensado com um final glorioso. A mesma magia que contribuiu para seu sucesso é encarada como algo sombrio. A digestão do mago (e do Diabo) inspira espanto, como se

afirmasse que, por mais que o livro tenha sido destruído, a magia permanece nele, até porque ele trilhou esse conhecimento, que participou do processo para o qual ele foi alavancado à posição de príncipe.

Na fórmula final, a fantasia é permitida, mas a bruxaria temida e, portanto, merecedora da fogueira, remetendo à condenação das bruxas na Idade Média, ainda que nesse conto seja encarnado no gênero masculino como um mago. Ele, inicialmente, se mostra como o dono da livraria e na sua primeira ilustração aparece com a coruja no ombro. Lanço uma comparação com a feiticeira de “O Caçador de uma Flecha só”, solo da segunda vereda. A coruja, com seus hábitos noturnos, em diversas culturas, tem uma associação com as forças sombrias e fúnebres e também está ligada as la Mi Oxorongá. Na narrativa do caçador, sua força se mostrou com um potencial de grande destruição e ainda assim, foi reverenciada em uma trilha de desvendar todo seu percurso, desde sua genealogia que sinalizaria o caminho para neutralizar o poder tenebroso. Retratam-se assim, dois caminhos para lidar com a magia, a serem digeridos por leitores e ouvintes, as possibilidades são múltiplas e revelam visões, medos e projeções.

A mitologia iorubá dá voz ao livro vermelho, viabiliza a magia, mesmo ao avistar no seu próprio rastro as trilhas de desfazê-las. Ao lhe dar voz, quase entoando o convite: estou autorizada a ser, estar, deglutir, tatear, farejar, avistar a feiticeira que vejo encarnada no livro vermelho, ao final me idealizo mais nele que em Simão. Ainda que profundamente associado e personificado no mago, o encanto é objetificado e queimado.

Eu sinto nas minhas ancestrais o grito na fogueira, de dor, rebeldia, raiva. Na minha mitificação pessoal desenho sopros de conselhos para gerações futuras nessa condenação pelo fogo: tenham a fina magia de permanecerem vivas, de continuarem manipulando o poder do fogo e de todos os demais elementos para isso. Suas vísceras queimadas defumam fórmulas de sobrevivência transmitidas em nossos sonhos. Eu apenas desperto e constato: continuo viva. Narrando, transcrevo e resvalo alquimias farejadas, as autorizadas, aquelas que não me jogarão na fogueira, caço rastros daquelas que podem ser apreendidas.

Fórmulas finas sempre correm o risco de virar mercadoria. Anuncio sopros que podem derrapar nessa armadilha e ainda assim resistem, firmando chama e magia, ao sustentar na trama pistas de vias capazes de tecer o elo da selvageria para além da domesticação mercantilizada.

AS NARRATIVAS E O FEMININO SELVAGEM

Uma história é um medicamento que fortifica e recupera o indivíduo e a comunidade. [...] Contar ou ouvir histórias deriva sua energia de uma altíssima coluna de seres humanos interligados através do tempo e do espaço, sofisticadamente trajados com farrapos, mantos ou com a nudez da sua época, e repletos a ponto de transbordarem de vida ainda sendo vivida. (ESTÉS, 2014, p. 33)

Para desenvolver esse tema, dificilmente se escapa da obra “Mulheres que correm com os Lobos”, de Clarissa Pinkola Estés, um desses livros que se tornou *best seller*. Uma sina de um incontestável êxito. Os mitos e as histórias do arquétipo da mulher selvagem se tornaram acessível a um número grande de pessoas. Esse aspecto selvagem da mulher, que é o eixo da obra, vai sendo desvelado e explorado através das narrativas. Ele aparece quase sempre em oposição à ideia de domesticação. Os benefícios da expansão se contrapõem à mercantilização. Ao se acomodar em uma prateleira, o que permanece selvagem? O mercado domestica, mas as pistas resistem na iminência das palavras saltarem ao longo de suas páginas, inúmeras narrativas clamando canto, balanço, carne, instinto. Temas que circundam infância, afetividade, beleza, sexualidade, raiva, criatividade, mutilação, cura vão sendo farejados, desembaraçados, catalisados em meios às narrativas e suas interpretações, que de alguma forma se imiscuem. A interpretação é uma parte significativa e se desenha como uma narrativa, à semelhança do que foi colocado anteriormente por Marie-Louise von Franz, até porque a linhagem da psicanálise junguiana as une em um exercício de mergulho profundo nos símbolos das histórias.

Clarissa Pinkola Estés costura ideias narrando. Ou seria o contrário: enquanto narra tece ideias? Aqui parece pouco relevante qual via será observada ou tomada como principal. Suas palavras pulsam poesia no terreno onde ficção e realidade se friccionam, de

modo análogo à decifração de sonhos. Solo fértil que no pressuposto da psicanálise, assenta-se sumos da aventura da decifração humana.

Narrativas foram reescritas mantendo teso o arco da ancestralidade, os aromas do sempre, do reconhecimento para o qual a sua travessia impele. Em uma reescrita que avista com destreza horizontes para seu alvo: o feminino selvagem. A narrativa como solo de espectro amplo e a sua face mítica levam ao reconhecimento de domesticação e vida selvagem. Imagens significativas e mobilizadoras peneiradas e entremeadas pela cantadora de história, como a autora se autodenomina.

RASTROS DE ALGUMAS NARRATIVAS

Em “Pele de foca, pele da alma”, com registros em várias regiões congeladas, aborda os seres *selkies*, focas que na lua cheia retiravam suas peles e se transformavam em mulheres. Um pescador solitário se apaixonou por uma delas, capturou sua pele e prometeu devolvê-la em sete verões, caso ela se casasse com ele. Eles se casaram e até tiveram um filho. Ela se realizou com sua nova família, mas também sentia muita falta do seu lugar de origem, sua “pele de alma”. Com a ajuda do filho resgata a pele e retorna para o fundo das águas. Na sua morada de origem, ao ser questionada sobre como se sentia ela respondeu: “Magoei um ser humano... um homem que deu tudo para que eu ficasse com ele. Mas não posso voltar para ele, porque, se o fizer, estarei me transformando em prisioneira” (ESTÉS, 2014, p. 298). Diante de todo o cenário apresentado é reconfortante uma história em que a separação é o desfecho tangível, diante de um casamento que se deu com o sequestro da pele de uma alma.

Em outra emblemática narrativa presente na obra, do povo *inuit*, terras geladas da América do Norte, “A Mulher Esqueleto”, uma mulher é atirada ao mar pelo pai e lá se transforma no ser que intitula a narrativa. Ela é pescada e quando resgatada, persegue o pescador até sua morada, um iglu. A história aborda a possibilidade do encontro amoroso e diante do seu aprofundamento, a necessidade de encarar uma força que com frequência é abordada no livro, denominada como “vida-morte-vida”. O pescador tentou se livrar da mulher, mas ao encontrá-la na sua morada, sente uma afeição que o impele a desenredar

dos seus ossos sua linha de pesca vocalizando sons maternos. Enquanto ele dorme, deixa escapar uma lágrima que sacia a sede da mulher. Ela então retira seu coração do peito e começa a cantar em voz alta:

- Carne, carne, carne! Carne, carne, carne! – E quanto mais cantava, mais seu corpo se revestia de carne. Ela cantou para ter cabelo, olhos saudáveis e mãos boas e gordas. Ela cantou para ter a divisão entre as pernas e seios compridos o suficiente para se enrolarem e dar calor, e todas as coisas de que as mulheres precisam. (ESTÈS, 2014, p. 157)

Nesse sopro que forma tecidos, regenera corpo maltratado e sela sua tensão no arco do desejo, esconde-se parte da magia da cantadora de história que salta das páginas. Seu sopro chama e escava carne, como arqueólogo que encontra a ossada, ferramenta que portará a parte perdida de uma narrativa onde se está mergulhado. Carne se faz e eu leitora, narradora e a própria mulher esqueleto, sinto a potência do sopro capaz de regenerá-la, nela eu habitei antes de tornar-me esqueleto e me reconheci nos vários estágios relatados: mulher transgressora empurrada pelo pai no abismo onde se tornou esqueleto. Mulher resgatada da existência esquelética por uma iminência de amor-regeneração. A plenitude de um encontro que refaz carne fértil, capaz de produzir e receber prazeres. A trama resgata o elo de mulheres transgressoras, como Antígona, ainda que sua transgressão seja seguir uma tradição desprezada. Estés e suas narrativas, têm poder análogo a de vozes ressurgidas nas tragédias. Palavras-sementes, aguardando o desabrochar dos sopros para refazer tecidos, regenerar feridas, despertar gritos silenciados por sujeitos e coletivos. Espelho de assombros: separações e aproximações que impelem ao reconhecimento da alma, assim como permitir identificar-se com aquela que mata os filhos, ou se avista na possibilidade de morrer por uma causa. A reescrita de Estés sela o mito revisto, ascendendo a potência emancipadora como Brecht, relacionando-se com Antígona.

A já apontada sina mercantilizada da obra pode também desenhar paralelos com Brecht ou Barthes: a busca de emancipação virando item de prateleira. E ainda assim, há uma, cuja batalha pela socialização está implicada em todas as camadas da sociedade e segue transformando sopro em carne. O mercado pode domesticar o que se pretende selvagem e ainda assim, há pistas vivas em Estés para que o sopro da cantadora desperte

selvagens domesticadas, entorpecidas, adormecidas como carne em osso. Uma arqueologia da ancestralidade pessoal.

Uma pista para a potência regenerativa da história é o tempo. Permitir que o sopro aja nos ossos e naquilo que está vivo e os olhos não captam. Deixar-se tecer, caso haja ressonância com a trama, na linhagem dessa arqueologia pessoal. E assim, dar tempo para o sopro da cantadora se confundir com todos os tecidos do corpo, sua pulsão sanguínea, batidas do tambor-coração. Pelo menos uma noite para que sonhos absorvam o tecido, que a travessia dialogue com o escuro, o abismo, o silêncio e seus subterrâneos.

A canção entoada e o uso do coração como tambor são atos místicos para despertar camadas da psique não muito usadas ou vistas. A respiração ou *pneuma* que paira sobre nós abre certas fendas, faz surgir certas faculdades que de outro modo seriam inacessíveis. Não sabemos dizer para cada pessoa o que será invocado pelo canto, despertado pelo tambor, porque eles atuam sobre frestas estranhas e raras no ser humano que participa. No entanto, podemos ter certeza de que seja o que for que acontecer terá uma irresistível força numinosa. (ESTÊS, 2014, p.187)

MATRIARCADO E MATRILINEARIDADE

É inevitável que chegue o tempo em que o acadêmico examina (sic), com seriedade, os seus estudos em relação às verdades supremas. Ele se torna consciente de um desejo, uma necessidade urgente, de se aproximar ao sentido eterno das coisas. A casca já não é suficiente. O pensamento de ter se degladiado (sic) tanto tempo com formas sem valor se transforma em um tormento. Então, é possível que alguém se salve quando percebe que mesmo nessas formas é possível descobrir a “pegada do eterno”. Eu sei muito bem quais são os perigos que me assaltam nesse momento. Eu posso ter me desviado em algumas encruzilhadas metafísicas e perdido o meu caminho pra sempre. (BACHOFEN, 1992, p. 15 *apud* MIGUENS, 2018, p. 107,108)

Em 1861, o antropólogo suíço Johann Jakob Bachofen introduziu o conceito de um matriarcado pré-histórico, que segundo ele seguia em paralelo aos cultos de mistério ligados à agricultura e às fases da lua evidenciados em investigações arqueológicas. Uma primeira forma da deusa Deméter seria assim dominante. O tema que influenciou toda uma geração de estudiosos e ainda causa curiosidade e espanto, foi refutado já no início do século XX. Mas a sua hipótese, ainda que fosse imaginada ou caçada em resquícios de civilização propõe um amplo diálogo em um âmbito mítico, na criação de histórias que reinventam um tempo e balançam as fronteiras das investigações científicas. Na citação

acima o próprio pensador lançou questões para o terreno das crenças e desejos nas pesquisas. No seu caso, como a filósofa Fernanda Miguen apontou, elas atravessaram a relação do corpo com a morte:

Nos rituais fúnebres primitivos, existia uma celebração da Mãe, do papel materno na morte e no nascimento. Da mesma maneira como éramos trazidas ao mundo por uma mulher terminávamos os nossos dias na terra integrados a um divino-feminino: uma crença que também constituía os vínculos e a raiz das sociedades humanas mais primitivas. Esse sangue, passado de mãe para filha, e dispensado no período menstrual, também era uma tradução da beleza das mulheres em poder, de uma aliança entre nós e da devoção a uma deusa que representava essa mesma união feminina. Morrer era como encontrar um caminho de volta pra casa... (2018, p.107)

Ao retratar dessa maneira o que suas pesquisas capturaram, Bachofen estabelece um diálogo profundo com um campo de ressonância no imaginário feminino, já que suas possibilidades atribuem um sentido mais emancipador para o corpo da mulher em contraponto àquele atribuído pela história oficial. Ainda segundo Miguen:

A crítica de Bachofen também é a uma certa concepção linear de tempo, pois, a partir do momento em que concebe que a cultura predetermina a maneira como existimos e nos sentimos diante do mundo, o autor aponta para o fato de que uma mudança nos papéis de gênero não acompanha exatamente uma ideia de desenvolvimento humano. Pois, ao que parece, a sua antropologia remete a um tempo em que as mulheres nasciam, eram jovens, amadureciam e morriam sem estarem atreladas a um cenário de opressão inerte. Nesse contexto, o autor também chama a atenção para o fato de que as mulheres pareciam guardar outra relação com a morte, onde a cultura do fim parecia penetrá-las de outras maneiras. (2018, p. 9)

Cientificamente a noção de matriarcado foi substituída pela de matrilinearidade e com menos frequência pela de matrifocalidade. Se no primeiro conceito há uma questão ligada ao poder dentro da comunidade ou da sociedade sendo gerido pela mulher, nas duas noções subsequentes a visão se circunscreve em um âmbito mais limitado, atuante sobretudo no campo da família. No caso da matrilinearidade leva-se em consideração a linhagem materna, enquanto que na matrifocalidade a mãe ocupa o centro do grupo doméstico. Espalhadas em algumas partes do mundo estão algumas coletividades que seguem uma cultura matrilinear. Como exemplos podem ser citados os Minangkabau, grupo étnico da Sumatra, na Indonésia onde a transmissão da propriedade se dá de mãe para filha. Representam um grupo de 4 milhões de pessoas, o grupo mais significativo nessa linhagem no mundo. Mas também na China, na fronteira com o Tibet estão os Mosuo. Em Gana, o povo Akan, na Costa Rica, os Bribri, no nordeste da Índia, os

Garos e finalmente, em uma ilha a oeste da Nova Guiné, os Nagovisi. Cada grupo tem as suas peculiaridades, mas em geral o marido vai morar junto com a mulher, que herda os bens materiais. O mais comum é que o governo seja exercido pelos homens.

Uma pesquisa sobre as deusas insinuou a possibilidade do matriarcado e a hipótese permanece viva no solo dos mitos e das utopias. Também na revisão de ciências que possam se redesenhar fora da égide do patriarcado. Estariam seus resquícios ali adormecidos para serem decifrados com outros materiais que não marretas e escavadeiras? Hipóteses e vias de imaginação se tornam mais complexas ao pensar no registro etnocêntrico das Ykamiabas. A visão dos conquistadores espanhóis, em especial Francisco de Orellana em 1542 enquanto adentravam o território ameríndio e foram atacados pelas mulheres por arco-e-flecha. Durante muito tempo se especulou a presença de uma comunidade feminina e guerreira no coração da floresta. A confusão acabou por batizar o rio, o estado e toda a região amazônica a partir da imagem grega das mulheres guerreiras: Amazonas.

Se a história oficial não confirma essa hipótese, o imaginário pode lhe dar asas. Uma mulher amazonense, Regina Melo, apresenta uma versão do mito em 2004 através do romance “Ykamiabas, Filhas da Lua, Mulheres da Terra”. Nele, uma estudante de História, Yara, recebe em sua casa a Muiraquitã, amuleto da sorte da comunidade guerreira e a partir desse mote é resgatado o mito da Mãe Terra e as migrações que ocorreram ao longo de milênios. Juntamente com os *karaybas* adentraram o Novo Mundo, desde o México até o Vale do Amazonas. Yara recebe o presente juntamente com um bilhete que diz: “Você recebeu um legado. Procure no Mito”, (MELO, 2004, p. 20). Assim, junto com um professor seu, assume a missão de investigar e preservar o mito. O amuleto tem um significado importante: representa um artefato que elas mesmas confeccionavam magicamente. Há várias versões sobre o material do amuleto sempre envolvendo o lago Espelho da Lua: em algumas, afirma-se que era feita de um barro verde que se encontrava no seu fundo. Ali eram moldadas diversas formas: rãs, pássaros que fora da água, ganhavam uma textura semelhante a do diamante. Em outros relatos afirma-se que o próprio bicho servia de matéria-prima. O objeto de poder era usado nas festas e rituais de iniciação da vida adulta, sempre ao luar e lhes garantia força, magia e saúde.

Ainda que etimologicamente o termo Ykamiaba signifique “mulheres de seios rachados”, e tantos relatos escritos por homens indiquem a presença de um único seio por automutilação, Regina Melo desmascara neles uma face patriarcal denotando uma associação do corpo masculino ao ato de guerrear. Nos livros de autoria masculina são vários os aspectos monstruosos associados a essas mulheres, desconstruídos pela autora.

Regina elabora um exercício de reescrita e estranhamento. Sobre esse tema denso, mas recorrente em contos tradicionais que é a mutilação, há em Estés outras visões desenhadas através de leituras simbólicas. A partir do conto “A Donzela sem Mãos”, o tema é explorado com profundidade. No conto, um moleiro que passa por grande dificuldade encontra com o diabo que lhe promete fortuna caso ele ofereça o que está atrás da sua casa. Ele se lembra da macieira e aceita o pacto. Mas sua esposa mostra que é a filha deles que lá está. Quando o diabo vem captura-la ela consegue se livrar dele, mas com seu ardil, ameaçando a destruição de toda a floresta, faz com que o próprio pai arranque com seu machado as mãos da filha. Ela realiza travessias subterrâneas, mas está sempre acompanhada de espíritos que conseguem lhe proteger, ainda que passe por provas sempre à beira da morte. E finalmente... é resgatada por um rei. Nada de novo no horizonte das finalizações nas narrativas de mulheres fortes. A própria Yara, tem um enlace com seu professor de história ao final. Ainda assim, a leitura simbólica da mutilação é desveladora:

Com a perda das mãos, a mulher abre caminho para entrar na *selva subterrânea*, o campo de iniciação do mundo oculto. Se estivéssemos no teatro grego, o coro trágico iria agora lamentar-se e chorar, pois, mesmo que esse ato faça com que adquira um poder imenso, nesse instante a inocência da mulher foi assassinada, sem poder jamais voltar a ser o que era antes [...] É verdade que o corpo psíquico perdeu suas mãos, mas o resto da psique irá compensar essa perda. (ESTÉS, 2014, p. 454, 460)

Eis um caso em que tanto a interpretação simbólica quanto a literal mostram sua relevância, suas possibilidades de reescrita, de apreciação e ressonância. Tramas que operam nas camadas conscientes e inconscientes e moldam relações com os corpos e a própria leitura. Ainda que a mutilação possa carregar significações profícuas, Regina Melo selou uma reação feminina, sobretudo pensando que a mutilação das Ykamiabas reflete uma visão do colonizador, na sua face patriarcal.

Questão sempre suscitada nas sociedades matriarcais, a narrativa apresenta sua visão para o contato das mães com os filhos do sexo masculino para manter a tribo somente com mulheres:

No ano seguinte, após a amamentação, os filhos varões serão entregues aos pais que os conceberam. As filhas, entretanto, permanecerão na Serra da Lua, onde aprenderão a manter contato com a vida independente e isolada dos homens. Desde o nascimento, conhecerão e conviverão com os perigos da floresta e manterão a tradição das mulheres guerreiras que habitam o Monte Yacy-Taperê – o Monte Ykamiaba – de prodigiosas alturas. O monte escondido dos homens. (MELO, 2004, p. 70).

Melo vai selando um entrelaçamento entre Yara e as guerreiras, assinalando que mesmo para avistar uma tradição de mulheres guerreiras há faces de dominação masculina a serem dribladas.

Encaro brevemente a representação das ikamiabas em Macunaíma de Mário de Andrade, que foi sinalizado como referência. Da profundidade me esquivo já que o ponto de vista feminino nesse momento é foco, além de uma profusão significativa de perspectivas literárias já abordarem essa questão sob diversos ângulos sobretudo em um dos seus mais polêmicos e enigmáticos capítulos “Carta pras Icamiabas”. A voz do destinatário praticamente apaga as remetentes ainda que a icamiaba, Mãe do Mato Ci componha o coro das personagens a transcriar aromas da floresta de alteridades xamânico-ameríndias.

REESCRITAS NA PERSPECTIVA FEMINISTA

Do fato exaustivamente abordado aqui que é a devoração mercadológica de temas, artistas e pensadores que trilharam uma busca emancipadora, adentrarei agora uma de suas vertentes, que se tornou um nicho de mercado: narrativas que dialogam com o feminismo voltadas sobretudo para crianças e jovens. Nessa última década apareceram inúmeras coleções que rondam esse tema e se propõem a reescrever os clássicos a partir dessa ótica ou a contar histórias de mulheres reais que foram inspiradoras. Enumero alguns desses sugestivos títulos de coleções:

- Lute como uma princesa: Contos de fadas para crianças feministas;
- Histórias de ninar para garotas rebeldes;
- A Revolução das Princesas;
- Princesas em Greve.

Bom ressaltar que a infância em si, já se tornou um nicho de grande disputa mercadológica e o campo editorial participa ativamente dessa batalha. A tentativa de reescrever e traduzir grandes clássicos para as crianças, assim como de escrever biografias de grandes nomes da história, já estão dentro dessa configuração. Dirijo-me aqui especificamente aos diálogos com o feminino e os feminismos. Serei breve, porque como já foi explicado ter esse interesse comercial como ponto de partida estaria no avesso da busca estética empreendida. Além de boas intenções, há qualidades espalhadas por essas prateleiras e sobretudo familiares interessados em criar crianças feministas, com a crença de que essas obras possam contribuir nesse vetor. Quando essa visão se sobrepõe à valorização da poesia, das qualidades estéticas, há uma subjacente retomada, ainda que nas entrelinhas, da função pedagógica da arte, da literatura. A mensagem ganha o foco. Ou seja, o problema não se encontra nas obras em si, que podem ser interessantes e ricas esteticamente, a crítica se dirige à aliança com essa visão que atribui à arte um intrínseco pragmatismo. Configura-se uma disputa de imaginários, trincheira que tende a desvalorizar dissidências, divergências, sobretudo se acredita que o sopro poético não se basta. A questão caminha em paralelo com o que foi colocado anteriormente acerca do “politicamente correto”, que norteia várias coleções que tem a formação de crianças feministas como ponto de partida. O problema se configura quando essas ideias se impõem como regra e anulam o que não está enraizado no seu pressuposto.

Em defesa da pluralidade retomo os vários diálogos com a noção de reescrita e de pontos de partida já desenvolvidos ao longo desse trabalho. O horizonte de tradução avistado estabelece vários paralelos com a reescrita. O estranhamento brechtiano trouxe a reescrita de “Antígona” com a aproximação de Berlim e Tebas. Configura-se uma reescrita que não anula o original, traz outras perspectivas e cria um caleidoscópio que convida o leitor, o espectador a desenhar sua própria versão. Toda a obra de Estés que esteve no

centro dessa vereda é composta de reescritas e como já foi abordado aqui, com um ponto de partida: o feminino selvagem. Virginia Wolf em “Um teto todo seu” elaborou seu texto também a partir de um tema sugerido para uma palestra. Ou seja, esses pontos não se apresentam como um problema em si.

A questão aqui se mostra de forma análoga ao modo como a visão decolonial moldou a rainha Ginga, como uma heroína, em um maniqueísmo que parece estabelecer um diálogo mais direto com as epistemologias ocidentais. Frida Khalo, por exemplo é com frequência colocada como ícone do feminismo, presente em tantas dessas coleções citadas. Sua obra reflete experiências radicais, acidentes, amores perdidos e uma perplexidade com sua própria condição feminina. Adotada por um movimento, sua sobancelha grossa parece tão domesticada quanto a boina de Che Guevara e assim, mais do que revelar uma obra ou um projeto revolucionário, com seus tesouros e contradições, transforma revolução em objeto de consumo. O projeto das reescritas parece carecer de Ginga. Na cantiga da capoeira visualizo esquivas. “Pergunte a um capoeira como se aprende as artes das gingas e das esquivas e possivelmente terá como resposta algo tão desconcertante como uma rasteira.” (RUFINO, 2019, p. 85)

Capoeira que tu me ensinou
Que dinheiro não pode comprar
Liberdade não tem preço
Não há hora pra lutar, capoeira é

É no pé e na mão
É na ponta da faca e do facão
Capoeira é

É no pé e na mão
É na ponta da faca e do facão

Capoeira é

É no pé e na mão
É na ponta da faca e do facão

Capoeira que vem da Bahia
Vem da terra de São Salvador
Leva um abraço pra ela, e diga por favor
Que eu estou pra morrer de Saudades, capoeira não voltou

Tico-tico que canta na mata
Sabia na laranjeira

Tico-tico que canta na mata
Sabia na laranjeira

Eu nunca vi roda de samba, sem jogo de Capoeira

Eu nunca vi roda de samba, sem jogo de Capoeira

POSSIBILIDADES DE SOPROS FEMININOS EM OBRAS LITERÁRIAS

Para essa parte, escolhi três mulheres que teceram diálogos escancarados ou sutis com paradigmas femininos, sem necessariamente uma proposta elaborada previamente nessa direção: Clarice Lispector, Ana Maria Machado e Carolina Maria de Jesus²⁶. Mergulhos na alma feminina, nas suas contradições, integrações e desintegrações selados na literatura. Trilhas heroicas, fracassadas, trágicas que permitem reconhecimento, superação em vias que acenam pluralismo. Escritoras, que na sua humanidade deflagrada, teceram complexidades que sugerem traduções para agonias não nominadas, vias surpreendentes de ser, estar, experimentar, descobrir, inventar, reconstruir, ressignificar, esperar, gritar ou silenciar.

Das três autoras selecionadas, uma ainda está viva (Ana Maria Machado). Ela e Clarice tiveram o que Woolf chamou como um teto todo seu: condições financeiras para desenvolver sua escrita. Para lançar luz à possibilidade desse teto para a mulher no Brasil

²⁶ Há escritores homens que realizaram grandes feitos nessa direção, mais adiante tratarei de Diadorim em “Grandes Sertões”, como um caso salutar e contundente na abordagem da desestabilização de um possível feminino. Creio que seja óbvia a razão da escolha de autoras reforçando o elo feminino e feminista. Realizei uma escolha pessoal de escritoras brasileiras, deixando importantes nomes de lado. Um deles, que considero uma das maiores referências de diálogo entre literatura e infância e por isso cedo esse aparte é Lygia Bojunga. Já que uma das constelações mais recorrentes aqui se liga à afirmação do encanto, no Brasil ela representou uma voz feminina salutar nessa direção: suas imagens, personagens, peculiaridade nas descrições, na composição de cenas, sem temeridades em abordagens profundas com as crianças me impeliu a esse aparte. Não a selecionei aqui para investigações mais precisas já que não observei a questão do feminino ressaltada na sua obra. Isso não a diminui, são muitas as vias de composição literária e relegar aos movimentos identitários a pauta intrínseca à criação é cercear suas possibilidades.

me amparo no afiado estudo de Constância Lima Duarte: “Algumas histórias sobre o feminismo no Brasil”. Ali, ela elucida como a escrita, tanto no seu viés literário quanto jornalístico representou um fio fundamental para o tecido dessa história. Ela mostra que já no século XIX, ainda que a maior parte das mulheres ainda não tivessem acesso à alfabetização e ao estudo, várias rupturas a esse padrão foram seladas. Em 1827 foi autorizada pela legislação a abertura das primeiras escolas públicas femininas. Poucas mulheres tiveram esse acesso, mas algumas delas já demonstraram uma sede de democratização dessa possibilidade, abrindo escolas e escrevendo publicações. O impacto desse movimento é notável: “O segundo momento de expressão de mulheres surge por volta de 1870, e se caracteriza principalmente pelo espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, editados no Rio de Janeiro e em outros pontos do país.” (2019, p. 33). Vários deles com um tom de militância, incentivando as mulheres às batalhas por direitos que nesse momento ainda não haviam sido conquistados: o voto, o divórcio, o ingresso no mercado de trabalho. “Movida por uma mesma força e um mesmo idealismo, essa imprensa terminou por criar – concretamente – uma legítima rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual, e por configurar-se como instrumento indispensável para a conscientização feminina.” (2019, p. 36)

Somente em 1932, a mulher ganhou direito ao voto em todo território nacional, no governo de Getúlio Vargas. O papel das escritoras diante dessas batalhas foi central. Constância Duarte destaca o final da década de 1970 e ao longo dos anos 1980 como um momento importante para a definição de um campo de estudos sobre a mulher que ganha legitimação dentro dos saberes acadêmicos.

O cenário apontado sinaliza a possibilidade da mulher desenvolver o ofício de escritora. Mas em que condições? Como se organiza esse teto? As três autoras selecionadas foram mães. Virginia Wolf, Simone de Beauvoir não foram. Ainda hoje ser mãe e encontrar um teto para escrever e pesquisar representa uma batalha, que com muita frequência se direciona à sobrecarga.

Clarice Lispector e Ana Maria Machado, diante de Carolina Maria de Jesus, encontraram um teto privilegiado, cada qual a seu tempo e com sua história. Ana Maria Machado foi professora e jornalista. Clarice também foi jornalista. Há uma emblemática entrevista de Clarice Lispector oferecida para Júlio Lerner na TV Cultura em 1977 em que ela afirma “Eu acho que enquanto não escrevo eu tô morta”. Carolina Maria de Jesus é um nome raro na literatura a contrariar todas as estatísticas, perspectivas, de uma vida ligada à pobreza produzir palavras e ainda assim dialogar com essa obsessão de Clarice como será pontuado mais adiante.

Sobre elas tantos teóricos da literatura escreveram fartamente, teceram comparações, análises sob diversas perspectivas. Aqui do lugar onde me encontro, visualizo o sopro, palavras que saltam com hálito e umedecem ouvidos. Imagino outras mulheres soprando com o mesmo ímpeto com que foram tecidas no papel, transformando em música, poesia, narrativa. Ao lê-las enquanto aqueço minha voz convoco sopros de atrizes, cantoras e contadoras para nessas pegadas transbordadas reconhecer possibilidades de acender a chama.

CLARICE LISPECTOR

“Dá-me a tua mão: vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia.” Clarice em “Paixão segundo G.H.”

Tive o privilégio de aos 15 anos, enquanto ainda era uma estudante do colegial, hoje chamado ensino médio, segurar essa mão. Fui levada por Clarice aos conflitos da existência e a cada releitura redescubro frestas, visito cantos desconhecidos de mim. Por vezes sua trama é escalada árdua com passos precisos rumo ao topo de uma montanha onde abismos e imensidão se entrelaçam em um fluxo que coteja o incomensurável, palavras como lavas vulcânicas. Menina sedenta de traduções para a perplexidade que me rondava, Clarice ofereceu águas profundas para mergulhar, defrontar afogamentos diante da temeridade,

desmascarando o medo de abraçar a morte. Ainda nem percebia que parte da infância estava morrendo, mas ouvia os sussurros da morte, dos fracassos cotidianos, dos desajustes às padronizações sociais. As palavras de Clarice abraçaram aquela menina e ainda sinto o calor desse abraço atravessar as eras, dos meus passos mais lentos, ainda que mais habilidosos para driblar os desajustes e até rir deles.

Os estudos e análises que associam Clarice ao feminismo normalmente partem das crônicas escritas para o *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973 que foram,

posteriormente reunidas no livro *A Descoberta do Mundo* (1999), espelham os conflitos vividos pelas mulheres naqueles conturbados anos. Silenciadas duplamente – por serem brasileiras em um regime político ditatorial e por serem mulheres no seio de uma sociedade patriarcal - elas começavam a ter consciência dessa opressão. Algumas esboçavam resistência, muitas cediam à dominação, numa submissão aparentemente voluntária. Em comum, essas mulheres sofriam com os dilemas decorrentes de suas escolhas, muitas vezes obscuras para elas próprias. Ao fundir literatura e realidade, a escritora nos revela o seu estranhamento, um olhar crítico para o jogo simbólico de dominação, que impõe às mulheres limites socialmente construídos, distanciando-as da busca por uma identidade própria, que as permitiria transpor a margem. (PAJOLLA, 2009, p. 2)

Ainda que o diálogo, conturbado e contraditório, com o feminismo esteja mais circunscrito a esse momento, o valor da sua obra nesse diálogo está justamente nos entremeios, nos subterrâneos da militância. Nas angústias da existência desveladas. A militância clama força, coletividade, atitude, grito, corpos desnudados. Clarice desvenda as fraquezas, estabelece um diálogo revelador com elas, quase como um afago, de permitir-se um espelhamento, ainda que haja tanta força para ir às ruas, para contornar as batalhas aparentemente fadadas ao fracasso. O útero traz uma força criativa e revolucionária, mas na dominação patriarcal, portas são fechadas tanto para as mães, quanto para aquelas que dizem não à maternidade compulsória. A evocação das forças, a denúncia das injustiças e barbaridades abrem caminhos. Mas no banquete de Clarice há fartura de avessos, fragilidades e solidão. Eu e tantas mulheres o observamos com o deleite do reconhecimento. Dos sentimentos desnudados, das perplexidades traduzidas.

De *Macabéa* a *G.H.*, de *Joana* a *Lóri*, com frequência os textos de Clarice são transformados em poemas, música, teatro, dança, cinema, performance narrativa. O lugar a partir do qual ela desvela o humano com uma perspectiva feminina é único deixando vias

e veias abertas para esses trânsitos. Voz que pulsa, transborda e clama um latente desaguar e ainda que não tenha a raiz dramática, é levada aos palcos. Muitas mulheres tem sede dessa voz. Que dramaturgia pode contemplar essa profundidade? Que narrativas trazem performances femininas que dialogam com o assombro desbravado por Clarice? Arrisco um diálogo improvável adiante.

ANA MARIA MACHADO

“Minhas personagens femininas são fortes, questionadoras, dizem ‘não’ com frequência são rebeldes, tomam as rédeas do destino. Mulher insubmissa é algo que na minha obra surge naturalmente e está em toda parte” – palavras da escritora em entrevista concedida em 2019 à jornalista Vivian Masutti para a Folha de S. Paulo.

Na mesma entrevista onde se encontra o depoimento citado acima, a escritora afirma que se considera feminista desde os anos 60. Nas suas palavras, isso se traduz como uma insurgência, quase como se elas lhe escapassem do imaginário sem dogmatismos, não como uma cartilha, um projeto pensado a priori. Em “Bisa Bia Bisa Bel” de 1981, a menina Isabel encontra um retrato de sua bisavó e começa a escutar sua voz, acreditando que o retrato virou uma tatuagem. Outra voz começa a interagir com ela e ela descobre ser da sua bisneta. Impressões na sua possibilidade de tatuar e transformar, de jogar com as temporalidades, tema que será investigado mais adiante e está retratado nessa obra.

Em “Menina Bonita do Laço de Fita”, de 1986, a menina também desvenda sua história, sua ancestralidade negra em um tempo que essa discussão não estava em voga e trilha uma descoberta de valorização dessa ancestralidade. Ana Maria Machado tem uma obra vastíssima e essas duas citadas figuram dentre as mais reconhecidas. Escreveu obras adultas mas é bem mais reconhecida pelos seus diálogos com as infâncias. Dentre elas há inúmeras reescritas e traduções, coleções de mitos e lendas de diversas partes do mundo: Grécia, Oriente, Amazônia, Império Inca, Nativos da América do Norte.

Sua voz narra e aproxima do que pode ser lido em Benjamin como a dimensão épica da criança, na reescrita e em seus “originais”. Ainda assim, em um legado tão extenso, com mais de 100 títulos publicados podem ser observadas irregularidades. É algo bastante recorrente em autores que estabelecem um diálogo com as crianças, ganham reconhecimento e empreendem uma produção editorial que parece dialogar com os interesses desse mercado. Nem tudo é ouro nessa vastidão, mas seleciono um que considero um tesouro não tão reconhecido quanto as obras já citadas.

TAPETE MÁGICO – 4 histórias de diferentes países

Provindas de diferentes cantos do planeta, ainda que sem representação da Ásia, África e Oceania, destaco essa seleção aqui pela representação de um feminino garimpado. Ou seja, o feminino não está necessariamente no centro da arena, ainda que em duas dessas histórias as personagens femininas sejam centrais, em algumas ocupando inclusive o título. Mesmo assim, não há nada no livro que indique algum destaque para essa questão, sinalizando preciosidades a serem desbravadas na sua simbologia, cujas trilhas podem ser inspiradas por Clarissa Pinkola Estés, acenando para um feminino inesperado. Cada história é introduzida por um relato que revela a forma como a autora tomou conhecimento da sua existência, deixando assim, pegadas da reescrita.

Em “Os dois gêmeos” é narrado um mito de criação da terra do povo nativo iroquês situado entre os Estados Unidos e o Canadá. Lá é retratado o Mundo do Céu, que ficava acima do oceano e era a morada dos Deuses. À semelhança de Eva na Bíblia que prova do fruto proibido, uma mulher grávida tem o desejo de comer a casca da Árvore Sagrada, também proibida. Ao cavar um buraco, junto ao marido, deparam-se com a imensidão do oceano, até então desconhecido entre eles. Com curiosidade ela se aproxima do vão e escorrega. A narradora expõe outra versão possível em que ela é empurrada pelo marido, só um dos fatos assombrosos que cercam a narrativa. De qualquer forma, as aves marinhas a socorrem durante a queda e a transferem para o casco de uma tartaruga, onde ela está protegida, mas precisando de terra para prosseguir sua jornada. É o rato-almiscarado, típico da região, que consegue trazê-la com um mergulho profundo. É com essa porção que

surgirá toda a terra para a vida humana, suas plantações e aventuras, através dos rituais de dança dos iroqueses. É nessa terra que a mulher dará à luz a sua filha, que também aprenderá sobre os alimentos e os rituais. As duas dançam juntas para expandir a terra. Um homem chega à terra e engravida a filha que gestará os gêmeos que intitulam a história. Já na barriga da mãe eles revelam o traço da diversidade presente em outras narrativas de irmãos: o bem e o mal. Como em Caim e Abel²⁷, Maria Caninana e Cobra Norato²⁸. O gêmeo maligno é quase um tema de folhetim, mas se revela de um modo peculiar nessa narrativa, potencializando analogias, superando maniqueísmos, ainda que dialogando com essa perspectiva. Um era destro, outro canhoto.

Na hora de nascer foi a maior confusão. O gêmeo destro queria nascer por baixo, como todo mundo nasce. Mas o canhoto cismou que não, que tinha visto uma luz lá em cima, e queria nascer pelo outro lado. O irmão insistia para ele não fazer isso, senão ia acabar matando a mãe deles. Mas o canhoto era teimoso que só e lá se foi na direção da luz. (2010, p. 16)

O canhoto acaba por nascer pelo sovaco esquerdo da mãe e ela morre. Onde ela é enterrada surgem plantas que matam a fome dos iroqueses, provindas do coração da mãe, do seu coração nasce o tabaco, usado ritualisticamente em conexão espiritual.

Os irmãos passam a vida brigando, sempre em ações e opiniões contrárias e a narração sugere um equilíbrio nessa oposição em que a maldade é relativizada. Por exemplo, o canhoto cria plantas venenosas, mas que se bem manipuladas pelos curandeiros podem virar remédio. Em meio ao embate, eles decidem duelar em uma batalha em que tentam descobrir o ponto fraco do outro. O destro, que sempre se mostrara com um comportamento reconhecidamente correto, mente para o canhoto, que por ter falado a verdade e revelado seu verdadeiro ponto fraco, acaba por morrer.

²⁷ Narrativa da Gênese bíblica em que os filhos de Adão e Eva, Caim e Abel apresentam ofertas a Deus. A oferta de Abel, vinda do seu rebanho o agradou. Caim, que ofertara frutos do solo foi rejeitado, ficou possesso por ciúme e matou o irmão.

²⁸ Lenda amazônica em que uma mulher indígena engravida do “Cobra Grande”(ou do Boto em algumas versões) e dá a luz a dois seres encantados: as cobras Maria Caninana e Cobra Norato, ela má e ele bom. Depois de promover várias atrocidades, Maria Caninana é morta pelo irmão. Um exemplo salutar de narrativa que liga o feminino à gênese do mal.

A partir desse mito de criação, o povo iroquês associa a regência do Sol com o irmão destro e a noite como domínio do irmão canhoto. A época do Ano-Novo representava uma celebração para eles.

E durante vários dias, nas longas noites do inverno, cada um, cantando suas canções pessoais, que eram só suas, contava para os outros o sonho mais importante que tinha sonhado durante o ano. Não como se fosse uma história, mas como uma adivinhação. Uma mensagem do irmão canhoto, do Deus do Mundo Subterrâneo. E os outros tinham que adivinhar o que esse sonho queria dizer, por mais difícil que fosse, porque era essencial que durante todo o novo ano que começava ficasse bem entendido esse sentido, para haver paz com o mundo Escuro e Profundo. O mundo do gêmeo torto, que acaba dizendo a verdade. Porque é dos dois mundos que o nosso é feito (2010, p. 21)

O destro e o canhoto, netos da mulher que profanou a árvore sagrada e acabou por escapar do reino do céu e fundar a terra, também representam uma metáfora fértil para a tradição e a ruptura e seus postos cambaleantes. Nessa mesma direção a morte ganha uma naturalidade, onde sua face trágica é substituída por um dinamismo que imiscui e desestabiliza as noções de veneno e cura, verdade e mentira, luz e sombra. Desenha uma simbologia que comunica que o filho que confronta as regras, mata a mãe e inaugura outra ordem sinaliza rupturas que reescrevem tradições.

Apontei no início semelhanças com a Bíblia ao associar à mulher uma gênese de subversão. O conto, como já afirmei, desestabiliza maniqueísmos. Essa subversão é vista como criativa, capaz de gerar outras visões e formas de vida. A própria terra, solo dos humanos, gestados no feminino curioso é fundada nessa perspectiva, no balanço de uma dança que funda civilizações, suas nutrições e contradições.

Da narrativa “O Touro da língua de ouro”, provinda da Jamaica, destaco somente um traço que a liga à narrativa anterior já que aqui também uma mãe morre dando luz ao herói da história. O menino ao longo do conto, lutará contra o touro que chifrou a barriga da sua mãe, ato que provocou sua morte. O elo de um nascimento trágico, aproxima as narrativas, sela uma linhagem muito recorrente no conto tradicional, do herói órfão.

A terceira história, “Um herói fanfarrão e sua mãe bem valente”, é um conto popular da Finlândia, tirado do “Kalevala”, que é o seu grande épico nacional. Representa a saga de Ahti Lemminkainen, um herói cheio de forças e poderes mágicos, que parte para a guerra

contrariando os conselhos da mãe. Ele vence várias batalhas árduas, mas fracassa e chega a morrer. Através de forças mágicas, a mãe percebe a derrota do filho e parte em sua busca. Com seus poderes, à semelhança da regeneração da “Mulher-Esqueleto”, a mãe vai soprando vida de volta ao filho e o faz retornar a casa.

Finalmente, o livro é encerrado com um conto medieval da Bretanha, atual França: “Melusina, a dama dos mil prodígios”. Uma saga cheia de interdições: um acordo que deve ser respeitado, com consequências nefastas para o rompimento, mote para conflitos em tantas narrativas. Logo no início uma linda mulher se casa com um rei, mas ele não deve observá-la nem no parto nem nas semanas de resguardo. Três filhas nascem e na terceira, o rei desrespeita o acordo renunciando desgrças que afetam tanto o reino, quanto o desencadear da fuga da esposa com as três filhas para a Ilha Perdida: Avalon.

Melusina, a filha mais velha, quando fez quinze anos decidiu se vingar do pai, prendendo-o até a morte no fundo da montanha. A mãe ainda nutria afeição ao antigo marido e puniu a primogênita com uma maldição (mais adiante essa face amaldiçoada será investigada): aos sábados ela estaria transformada em serpente do umbigo para baixo e se encontrasse um homem disposto a se casar com ela sem descobrir o encantamento teria uma linhagem de grandes proezas. Ela encontra esse homem: Raimundim, um rapaz virtuoso, que matou acidentalmente o tio que o acolhera. Ao oferecer consolo para essa fatalidade, Melusina o conquista, impondo a interdição ditada pela mãe, de não vê-la aos sábados.

Na sucessão do casamento, a vida dos dois é cercada de prosperidade à família que vai crescendo, com a aquisição de castelos e cidades. Assim, Melusina se mostra uma conselheira cheia de encantos, sortilégios e afeição. Mas pela interferência do irmão de Raimundim, o acordo é novamente rompido. Ele adentra o cômodo onde Melusina se retira aos sábados e vê sua cauda de serpente. Raimundim fica devassado e muito arrependido e isso faz com que Melusina o perdoe, mas uma sina de tragédias tem início: um dos filhos do casal atea fogo no mosteiro onde um de seus irmãos se encontra, promovendo a morte de cem monges. Desesperado o pai acaba se voltando contra a mãe:

- Ah, mulher maldita, serpente infame! Só mesmo alguém nascido de um ventre do demônio seria capaz de tanta crueldade como essa de Godofredo! Só mesmo um ser diabólico e maléfico como você poderia gerar um monstro como esse, capaz de destruir um irmão tão bondoso como Fromonte, que mamou o mesmo leite doce, do mesmo peito angelical, tão carregado de amor... (2010, p. 85)

Melusina cai como morta, Raimundim se arrepende, mas dessa vez Melusina parte para sempre. Antes deixa conselhos doces e recomendações para manter a prosperidade daquelas terras e salta pela janela:

Imediatamente criou asas e saiu voando. Sob a forma de uma serpente alada, com mais de cinco metros de comprimento, sobrevoou os campos a que dera fartura, as cidades e os castelos que construíra, os rebanhos que lhe deviam a fecundidade. Camponeses e aldeões a viram passar, cantando e gemendo com voz de mulher, lançando sombra de serpente, Cada vez mais alto, pelos ares.

Até desaparecer para sempre (2010, p. 86)

Novamente pode ser chamado o olhar de Clarissa Pínkola Estés para desvendar seus símbolos e descobrir performances desbravadoras de um feminino que pode rastejar e ganhar asas. Pode morrer e renascer com a maternidade. Pode soprar conselhos sábios mesmo diante de uma fúria trágica que anuncia rompimentos. Navega pelos paradoxos do amor romântico, a fragilidade e a força na sua tessitura. Escolhe os momentos propícios para propor pactos, que podem ser mantidos ou rompidos, a partir de uma sabedoria que percorre os diversos níveis da humanidade entre os rastejos subterrâneos e os voos nas alturas.

Melusina dialoga com idealizações do feminino onde os encantamentos se juntam às maldições e aos fracassos. Desenha um final ao mesmo tempo trágico e alado como que acenando para os voos possíveis diante da face catastrófica da humanidade. Mulher-serpente-dragão, que no desenho do verbo de Ana Maria Machado transcreve seus conselhos sibilados. Na trama medieval reescrita por ela se cravam atalhos capazes de fundar impérios justos e prósperos ou atear fogo com delicadeza.

A trágica imagem da filha que mata o pai, vingando a mãe e ainda assim sofre dela uma punição é carregada de símbolos. O pai não consegue sustentar o pacto, o segredo e sofre as consequências: a ruína da família já sinalizaria esse arco, mas a primogênita tem

sede de ação. Ao armar a emboscada em que o pai morre é amaldiçoada, com uma sina que também apresenta sua face libertadora. Adquirir a forma de serpente, ser que rasteja e em tantas mitologias penetra os mistérios do subterrâneo, em outras tantas está presente na criação do mundo, em associação com as forças sombrias, também pode ser uma dádiva. Nesse caso, sobretudo para aquela que mantém a coroa da esposa, da mantenedora do lar em tempos onde os traços patriarcais eram ainda mais acentuados. Ela ganha um dia para si, sem ser observada por ninguém, principalmente o marido. Dia em que pode dialogar com todos esses símbolos apontados, ligados ao arquétipo da serpente. Nesse dia pode trocar de pele, dialogar com suas forças subterrâneas, oferecer a maçã proibida ao seu próprio feminino, pode tramar mundos, conselhos sábios e prósperos para toda sua linhagem. Mas como não poderia deixar de ser, no conto tradicional, a interdição está ali para ser descumprida. Isso gera consequências, a inevitável ruína.

De um modo bastante análogo à narrativa iroquesa de “Os dois gêmeos”, Melusina também gera em seu ventre forças contrárias. Um filho dedicado às forças espirituais, outro à guerra, sinalizando um conflito iminente. O ventre como germe de disputas volta à cena. O aspecto sombrio e devastador do irmão dedicado à guerra vence a batalha e não demonstra nenhuma contradição ou contraponto à maldade. O desenlace de tantas narrativas desafiadoras substitui a redenção, o “felizes para sempre” pela perplexidade, o engasgo do receptor entregue ao seu próprio abandono para confrontar possibilidades de decifração. Aqui, a protagonista, a mãe, a força reprodutiva voa ao final. O voo sela a ambiguidade que carecia no embate e atribui sabedoria ao feminino.

CAROLINA MARIA DE JESUS

Estendi as roupas rapidamente e fui catar papel. Que suplício catar papel atualmente! Tenho que levar a minha filha Vera Eunice. Ela está com dois anos, e não gosta de ficar em casa. Eu ponho o saco na cabeça e levo-a nos braços. Suporto o peso do saco na cabeça e suporto o peso da Vera Eunice nos braços. Tem hora que revolto-me. Depois domino-me. Ela não tem culpa de estar no mundo. [...]

Eu deixei o leito às 3 da manhã porque quando a gente perde o sono começa pensar nas misérias que nos rodeia. [...] Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que residu num castelo cor de ouro que reluz na luz do sol. Que as janelas são de prata e as luzes de brilhantes. Que a minha vista circula no jardim e eu contemplo as flores de todas as

qualidades. [...] É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela. Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela D'alva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama. As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários. (JESUS, 1963, p. 19, 52).

Ressoa um grito exclamado: “Eu sou uma escritora!”. Ana Maria e Clarice não precisaram gritar, mas há de se bradar o sopro que foi gestado no grito, abrindo sendas na miséria, rompendo o arco de exclusão. Há sempre o risco de derrapar na sua romantização, mas é a própria Carolina escritora que teceu seus sopros com nuances, dentre as quais o grito, que pode trazer pistas para sua decifração, escancarando também assim, a limitação nessa tarefa de quem não dialoga diretamente com sua condição. O diário e a realidade da mulher subalternizada ganham o centro da arena. Oxalá não fosse necessário escutar nenhum sopro advindo da fome, mas o fato é que ela se multiplica e cumpre a sina de silenciar vozes e reproduzir desigualdades. Carolina ter realizado esse feito grandioso de traduzir poeticamente a fome, a miséria, é exceção que confirma a regra, campo que impele tantos de nós que não lidamos diretamente com a fome, a esse fosso da romantização. Ainda que não tenhamos a fome como centro das nossas preocupações, ao privilégio se soma uma amargura.

Walter Benjamin no ensaio “Experiência e Pobreza” abordou a inviabilidade driblada por Carolina: “porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (1996, p. 115). O alicerce da crítica é centrado no aspecto bélico, mas a fome se amostra em meio a bombas e granadas na sua coerção ao emudecimento, à anulação da experiência. Carolina figura como letra que impele a gravura em estômagos fartos nem que seja para caçar germes de superação da experiência da qual ela é porta-voz. Para que sua palavra crave a anulação da possibilidade de gente impelida à fome, selando palavra escultora de saciedade.

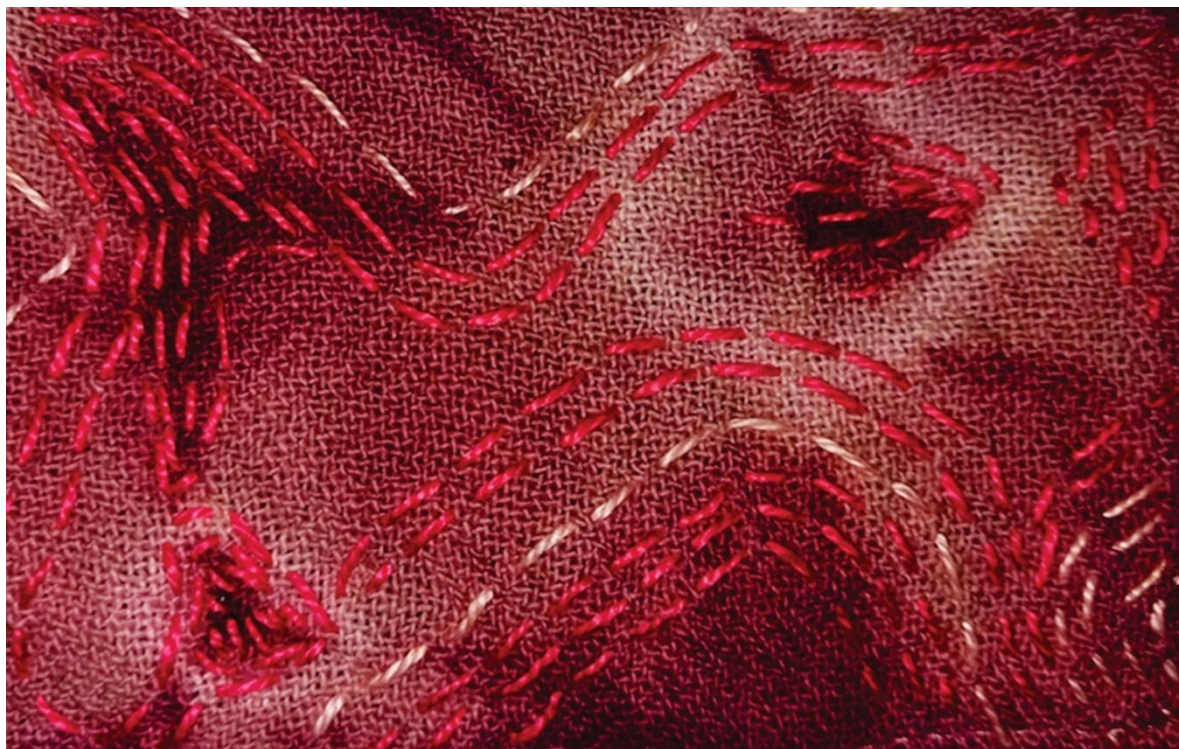
Há traços da vida de Carolina, assinalados nos seus próprios escritos que demonstram que ela portava uma espécie de obsessão pela escrita:

Carolina Maria de Jesus foi definida como “grafomaniaca” (Rufino, [s.d.]). Os 140 cadernos, as mais de 4500 páginas escritas, atestam sua compulsão para escrever. A escrita não é

escolha, mas destino. É o modo como se situa no mundo, fala da vida, do sofrimento, dos seus maiores personagens: a favela e a fome. "Favela", "fome", "sofrimento" são referências constantes em suas publicações e em seus escritos. O seu "estranho diário", como nomeava seus cadernos, era o suporte material pelo qual Carolina constituía sua "pessoa" pelo trinômio "mulher", "preta", "pobre" atravessando relações de gênero, raça e classe social. Seu "estranho diário" é um modo visceral de tomada de consciência de si e dos outros, de sua cor da pele, do cenário em que vive e pelo qual deambula pelas ruas de São Paulo à cata de papel. [...] O papel é um devir: meio para encontrar comida e suporte para sua escrita. O papel produz seu corpo e seu espírito, é o que a anima. Carolina tem "fome" de papel: cata e escreve. Sua literatura nasce do lixo, é o seu "achado". (GONÇALVES, 2014, p. 25)

Essa compulsão a aproxima de Clarice, ainda que economicamente ela não tenha ascendido para sair de uma condição bastante humilde. Conquistou uma casa na periferia de São Paulo, onde em momentos de maior necessidade continuou trabalhando como catadora de papel. Mesmo recebendo reconhecimento e tendo vendido vários exemplares e traduções em diversas línguas, a pobreza continuou lhe rondando. Escrevendo, ela bebia alguma dose de liberdade. "Seu silêncio vivido como violenta subordinação ao mundo, que lhe aprisiona em sua condição de pobre e favelada é rompido através de sua criação libertadora, sua invenção do ato de escrever." (GONÇALVES, 2014, p. 35)

Reafirmo através de Clarice e Carolina a tese de Constância: o papel fundamental da escrita como campo de expressão feminino. Através da escrita tantas rastejam pelos recantos subterrâneos da existência, sopram conselhos, guias de travessia e assim, ganham e oferecem asas. A escrita como uma canalização da amargura, como uma trilha quase obcecada de caça da própria condição é um fato recorrente em quem encontra nas palavras um sentido para a existência. A batalha feminista se dá nas ruas em um confronto de corpos, mas também se dá na solidão, na busca de um teto todo seu para constituir trincheiras com o verbo. A fome silencia, mas há Carolinas escondidas em margens subalternizadas, que fazem da oportunidade de escrita um refúgio. Que essas vozes possam ecoar, multiplicar tetos e alimentos para quem deseja escrever, ir às ruas ou simplesmente dar conta de existir. Que a nutrição seja farta e o verbo, luta, acolhimento, transcendência, ciência, arte. Que o verbo sinalize formas inesperadas de ser, estar e gingar no mundo.



QUINTA VEREDA



ÚTEROS EM RESQUÍCIOS,
DRIBLES E DISSOLUÇÃO:
TRANSFIGURAÇÕES CÊNICAS



Patuá tecido por Ana Galluzzi

Em uma tarde fria de julho, de novo diante da Kalunga Grande, o mar, chamei a quinta vereda. Que palavras se desenhasssem em meu corpo como vento, corpo sedento de mergulho, mas temeroso de frio. Nas dobras a equação se dissolvia: em parte como voo de gaivota, albatroz, planando no ar, ao Sul, tornozelo gelando dentro d'água, pensamentos decifrando o dançar conflituoso e harmônico, o ensaio de mergulho que por fim não se configurou. Ou se configurou em braçadas no ar?

Quinta vereda nasceu ousada pensando em transfigurações cênicas, corpo se projetando corajoso para desenhar possibilidades de levar para a cena os sopros femininos, mas se revelou voo contorcido em trânsito diante do vírus que flerta com mortes. As reais, advindas de projeto genocida e as simbólicas: sopros aprisionados, projetos paralisados. Simbolicamente mergulhei na Kalunga Grande, repouso das almas em travessia atlântica, o candeeiro rememora experiências, relata projetos acuados e acende coragem para corpos virem à cena dialogar com a morte, selar essa parceria submersa.

Abordo, portanto, a forma como lidei com possibilidades de ir à cena diante da pandemia: o diálogo das teatralidades com as telas, suas potências e pobreza, mergulhos sonhados e bloqueados em três diferentes trajetórias. Início resgatando uma memória através de uma vivência teatral trilhada na adolescência que dialoga com o trânsito de gêneros a partir de um texto dramático. Sigo com os relatos de um projeto de oficina ligada aos sopros femininos, relações com os ofícios artesanais e alguns experimentos advindo daí. Finalizo ensaiando uma dramaturgia épica e antropofágica, como uma reação diante do elogio ao diálogo apontado na terceira vereda. Nessa atual vereda sinalizo possibilidades de vestir peles de personagens, circunstâncias, perspectivas e trânsitos, nas rotas das performatividades cênicas. Ensaios para cenas transitivas.

PEQUENOS BURGUESES

Prestes a emancipar-me, aos 17 anos, participei de um curso de teatro, centrado no assim denominado na época, “Método Stanislavski”, com base na obra “Pequenos Burgueses” de Máximo Gorki. Escolhíamos cenas da peça, formávamos subgrupos para

buscar a sua encenação, enquanto pensávamos também na “criação do papel”, “memória emotiva”, “ações físicas”, a partir do pedagogo-encenador russo. Foi assim que eu e um amigo, Rodrigo, realizamos uma cena presente na obra, marcada pelo ambiente familiar asfixiante da Rússia antes da Revolução. Eu interpretava Tatiana, filha nessa família, depressiva, angustiada, oprimida pelo patriarcado burguês. Na cena proposta, ela se encontra com Teteriev, um tipo cheio de intervenções filosóficas e falas desconcertantes, às vezes carregadas de ironia, pensionista naquela casa. No encontro, a presença e a fala de Teteriev, que misturam crueza e poesia, vão abrindo caminhos para que cada um demonstre sua mobilidade e inércia ao caçar sentido para a vida. Deixo um trecho abaixo:

TETERIEV

Eu sou um vagabundo e a maior parte do ano eu vivo pelas estradas. Assim que chegar o inverno vou embora outra vez

TATIANA

Pra onde?

TETERIEV

Não sei... pra mim, tanto faz...

TATIANA

Um dia você vai ficar bêbedo e vai acabar morrendo congelado por aí...

TETERIEV

Eu nunca bebo na estrada... E se morro congelado, que é que tem? Melhor morrer congelado do que apodrecer encravado no mesmo lugar

TATIANA

Está se referindo a mim?

TETERIEV

Deus me livre e guarde! Que é que você diz? Eu não sou nenhuma fera....

TATIANA (com um sorriso)

Não tenha medo, isso não me ofende. Já perdi toda a minha sensibilidade para a dor.

(GORKI, 1976, p. 178, 179)

As vivências teatrais que até então eu conhecia estavam mais ligadas ao jogo teatral, com um viés experimental, com paralelos com o que posteriormente eu viria a reconhecer em trilhas diversas ligadas ao teatro contemporâneo. Aos 17 anos, fazer aquele curso era

como testar minha possibilidade de atuação diante de um ambiente realista proposto pela dramaturgia, com métodos e técnicas mais ligados à cena dramática, que em relação à vivência anterior dialoga mais com a tradição. Alianças e rompimentos com a própria ruptura acenam um elo antigo. A cena foi muito desafiadora para mim e Rodrigo, como se aquelas palavras não coubessem em nossas bocas. Teteriev pulsava liberdade e como laboratório, os coordenadores da oficina sugeriram que Rodrigo se vestisse de mulher, já que na sua performance, esse trânsito poderia ir ao encontro de uma personificação da liberdade.

De fato, quando vestido de mulher, as palavras brincavam na sua gestualidade, ganhando um tom surpreendente, como se fizessem emergir intersecções de subtextos entre Gorki e o próprio Rodrigo, entre Teteriev e sua pulsão feminina. Teteriev carrega traços provocativos no seu discurso, Rodrigo decidiu materializar um possível sadismo e trouxe um chicote. As palavras do texto foram ganhando dinamismo, eu também testei uma personificação masculina para Tatiana e vivenciei assim, uma corporificação mais fluida para o niilismo da personagem. Com o chicote e os embates propomos um trânsito de gênero no decorrer da cena. Nas provocações e na sede de um sopro de vida presente no texto, Teteriev se desnudou revelando traços masculinos que lhe habitavam, assim como Tatiana, que terminava mulher, frágil na sua agonia despida, forte no seu desvelamento.

Eu e Rodrigo encaramos o trânsito de gêneros, o sado-masiquismo, uma reação ao realismo do texto, deixando interrogações acerca da tessitura da realidade e da encenação, seus imbricamentos. Qual o gênero das personagens e dos atores? Qual representação se aproxima mais do realismo? Como se configura a violência quando a mutilação é um desejo? O que fere mais: a palavra ou o silêncio? A potência do teatro se acende quando desestabiliza crenças e revela sistemas de representação forjados como realidade.

Erika Fischer-Lichte (2013) oferece parâmetros para contextualizar essa experiência, apontando a forma como esse dilema foi atravessado em momentos pontuais dentro da história do teatro. Em seu texto, o eixo da corporalidade ocupa lugar central ao pensar nas posições entre “corpo real e fenomenal em um corpo semiótico que significa não mais que

o corpo ficcional de um personagem de teatro ficcional”. (2013, p. 15, 16). Ao dimensionar alguns experimentos de Grotowski, alguns paralelos podem ser avistados com o processo relatado aqui, ao apontar um desvelamento pessoal diante do público, que segundo ela, “definiu o papel ficcional como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir. Assim como um cirurgião com seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo.” (2013, p. 16).

Ao abordar encenações contemporâneas aponta o choque das corporalidades reais e ficcionais como provocador de uma “multiestabilidade perceptiva” (2013, p. 19), que sintetiza uma possibilidade almejada dentro na cena performativa. Toda a sua análise converge para a emergência de um estado de crise e limiaridade, traduções desbravadoras para o que o nosso experimento buscava tangenciar, ainda que as formulações estivessem distantes.

No solo estável da carpintaria teatral da dramaturgia russa do início do século XX atravessamos dilemas da teatralidade entre os referenciais performático e dramático estabelecendo diálogos com a subversão de gênero. Nos parâmetros que rondam o exercício do ator, cheio de paralelos com o narrador vários verbos podem sinalizar seu exercício: atuar, interpretar, encenar, representar, jogar, performar, incorporar. A performance, com sua face mais associada à realidade é dentre eles, o termo que tem mais dialogado com as questões de gênero, podendo circundar inclusive um viés antropológico, ela é o próprio laboratório vivo e o friccionar das fronteiras.

O trânsito livre entre essências e estados diversos que é solo das diversas criações artísticas, também se presentifica na imaginação dramática infantil e em rituais de diversas crenças. Assim se desenha nas incorporações dos encantados, orixás, voduns, entidades em crenças de matrizes africanas. Nesse trajeto se configuram cosmologias, que encontram paralelos com o animismo e com o perspectivismo ameríndio. A performance vem confrontar o trânsito enquanto uma possibilidade que não se reduz à metáfora ou relativização, testa limites entre ficção e realidade, natureza e cultura. Cosmopercepções

ancestrais estariam assim mais conectadas com um princípio de mutabilidade da identidade que inclusive vêm ao encontro de conhecimentos da neurociência que apontam essa multiplicidade no cérebro.

Meus 17 anos puderam beber dessa travessia e deixar cravado no corpo enquanto possibilidade a ser performada. Fronteiras já adentradas pela arte, pelos rituais e pelas próprias infâncias emancipadas. Vinte e cinco anos depois posso dizer que ter performado Tatiana masculino foi visualização potente para transitar na vida e na arte por essas possibilidades. Lançar um olhar para a vivência é, portanto, afirmar a potência de uma travessia artística, seu aspecto visionário de materializar devaneios tantas vezes ainda intocados ou encalacrados como tabu no tecido social.

SOPROS E TEIAS FEMININAS

Retomo nessa parte um paralelo que permeia e alinhava esse trabalho: a ligação do sopro da narradora com os ofícios artesanais. Nesse rastro, no projeto inicial da tese foi rascunhada a possibilidade de realizar oficinas com mulheres ou pessoas em geral interessadas nos sopros femininos junto às artes têxteis. No entrelaçamento desses ofícios já tão identificados com o universo feminino além da busca de uma trilha prática e poética no seu desenvolvimento, foi cercada uma reinscrição criativa revendo algumas associações.

Os “trabalhos femininos” foram inventados a fim de dissimular essa horrível ociosidade; as mãos bordam, fazem tricô, mexem; não se trata de um trabalho de verdade porque o objeto produzido não é o fim visado; tem pouca importância e muitas vezes é um problema saber a que destiná-lo: livram-se dele [...]; não é tampouco um jogo que revela, em sua gratuidade, a pura alegria de existir; e é apenas um *álibi*, porquanto o espírito permanece desocupado: é o divertimento absurdo tal qual o descreve Pascal: com a agulha ou o crochê, a mulher tece tristemente o próprio vazio de seus dias. (BEUAVOIR, 1980, p. 359)

Diante desse panorama tão esvaziado, mulheres são convidadas a alinhar outra história, ainda na repetição de um gesto, mas buscando um atravessamento de sentidos. E mesmo que os tempos sejam outros, podem lançar questionamentos em zonas onde o exercício da intelectualidade também pode esbarrar em superficialidade: transcendências não avistadas pela filosofia no gesto cotidiano. Tramas se repetem, mas seus arremates e

subterrâneos se reinventam. No silêncio ou no diálogo algumas tecem úteros férteis e livres, outras tramam revoluções, palavras de ordem, trânsitos de gêneros, estados, essências e pertencimento. De fato, pode ser que algumas tenham o próprio vazio de seus dias e ainda assim, mágoas e tristezas podem ser ressignificadas. No contexto apontado por Beauvoir, os ofícios manuais representavam com frequência uma escassez de escolhas possíveis para as mulheres e as perspectivas podem se multiplicar nas tramas e nos sopros.

Na EMIA, escola onde trabalho e que já foi citada aqui, iniciei uma oficina presencial em fevereiro de 2020: “Sopros Femininos”. A EMIA tem o seu foco nas infâncias, assim se caracteriza o curso regular da escola, mas as oficinas são oportunidades de propor cursos livres para quem não está matriculado oficialmente, incluindo aí adultos. Para as famílias, que muitas vezes estão esperando as crianças, pode ser oportuno. A vontade inicial foi realizar outra parceria com o coletivo BordaEMIA, dando asas assim ao desejo já apontado. Não foi possível na forma imaginada de início, mas entremeou o trabalho com as magias do patuá além de um pequeno fruto desse vislumbre que mais adiante será relatado aqui. Desse modo, a oficina foi desenvolvida com o foco unicamente na investigação entre a arte de narrar e o feminino. Com a pandemia, teve somente três encontros presenciais e continuamos remotamente, aos trancos e barrancos. Ainda assim, algumas vivências podem ser pontuadas, sugerindo um mosaico de possibilidades para a abordagem dos atravessamentos propostos.

Nesse curto período presencial, destaco um exercício de desconstrução da linguagem que gostaria muito de aprofundar, testando uma hipótese: como o patriarcado está impregnado na linguagem e se a sua desconstrução poderia sinalizar um desabrochar ou tangenciar de um princípio feminino.²⁹ Musicalizações podem contribuir para avistar sonoridades desvencilhadas de padrões de linguagem atrelados à objetividade. Aparecem

²⁹ Na atualidade isso vem sendo debatido com muita frequência na proposta de constituição de uma “língua neutra”. Nessa base a linguagem não é desconstruída de fato, mas confrontada sobretudo na sua configuração binária do gênero e no traço patriarcal de generalizar o plural no masculino. É traçado assim um comando racional de sujeitar a linguagem a uma proposta previamente elaborada. Esse trajeto não estaria assim mantendo um princípio masculino, cartesiano e colonizador na linguagem? Não desqualifico a proposta, que tem o mérito de confrontar o esquema binário, de questionar padrões e pontuar o dinamismo da linguagem, essa mesma através da qual desenvolvo todo o pensamento trilhado aqui.

com uma frequência singular, misteriosa em aliterações nas musicalidades de raiz bantu. Essa matriz, distante geográfica e culturalmente do eixo ocidental com epistemologias em que a vertigem se integra a estruturas, formulações, pode soprar caminhos, vocalizações e transe espiralados para a constituição de linguagens sensíveis, selvagens e visionárias de performances decolonizadas. Leda Maria Martins decifra suas potências nos alinhavos vocálicos e ritualísticos nos reisados, mas que poderiam ser avistados em manifestações dessa raiz que permeia o jongo, a capoeira Angola:

Na tapeçaria de cantos, algumas das mais expressivas aliterações e imagens sonoras são aquelas figuradas na articulação do ôô, do olê, do lilelê, repetidos como refrão em muitos cantares. Sua modulação e seu timbre traduzem um vaiado prisma de significados, condensando, em seus torneios melódicos, os múltiplos tons nos percursos do negro: o lamente, a celebração, a alegria, a dor, o encantamento, a saudade, a luta, a resistência e a reminiscência. (2021, p. 84)

A partir daí, exponho um início de pesquisa trilhado nessa direção da desconstrução da linguagem na busca de sentidos receptivos para tangenciar sopros femininos, em linguagens porvir. Sobre ela também iniciei um pensamento na dissertação e agora a trago para a arena performativa dos sopros femininos. Na dissertação, houve uma abordagem desse exercício como jogo teatral, “blablação”, para Viola Spolin, ou ainda com nomes que outros encenadores e pesquisadores lhe deram: “fonemol” ou “gromelô”, cada qual com suas particularidades, sotaques, mas se ligando a uma fisicalidade e expressão teatral que confronta a racionalidade da articulação discursiva. Considero dinâmicas interessantes de liberação vocal a partir de sensações, ou ainda testar sons em confluência com gestos. Para pessoas com pouca ou sem experiência prévia no teatro pode sinalizar uma aproximação com o aspecto estranho da prática, uma abertura de canais de vocalização.

Assim, iniciei a vivência com as participantes com um jogo conhecido como “PÁ-ZIP-TOIM”, em que a vocalização desses sons é associada a gestos e dinâmicas específicos em roda em um processo de transmissão de estímulos. O jogo evolui para gestos criados com os mesmos sons (ou o contrário: mesmos gestos e sons criados), até que ambos são criados livremente, mantendo a base da transmissão, ação e reação. Dei prosseguimento ao jogo com deslocamentos pela roda com um objeto que era entregue de uma a uma, mantendo o jogo de sonoridades desconstruídas. No geral, observava uma tendência à ressignificação

imediate do objeto de um modo mais objetivo, com gestos quase explicativos e pouco espaço para experimentos abstratos de movimentos e sons. Então, a instrução se direcionou a essa ressignificação dos objetos narrada pela fala desconstruída. A dinâmica levou ao pensamento: qual a voz que narra em você? Desde uma aproximação com um tom menos performado da voz, até a escolha de personagens, ou tons que revelam associações com imagens ligadas à arte de narrar.

Por fim, dirigimo-nos à glossolalia, dinâmica ligada à articulação de uma língua desconhecida, muitas vezes associada a um viés religioso ou psiquiátrico. Aqui, ela interessa como tentativa a um acesso inconsciente de imagens, sonoridades que não se traduzem em palavras constituídas. Manifestação que segundo Zumthor, “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, p. 100) Daí advém também seu potencial performativo:

Como território heterogêneo, cujo conceito bebe de muitas fontes e cujos recortes até parecem se contradizer, a glossolalia pode instigar com sua potência de estranhamento, sugerindo um conjunto de práticas e poéticas que em muitos aspectos podem contribuir para uma discussão sobre vocalidades para a performance. Diante da multiplicidade de contextos afetos a uma investigação do performer, a glossolalia suscita a escuta de vozes proibidas e desprezadas ao longo de suas histórias e, retomando o hibridismo de uma ação vocal desarrazoada (ALMEIDA, 2016, p. 76,77)

Com o corpo já aquecido depois das múltiplas vivências, vocalidades já despertas, apaguei as luzes e a partir da respiração iniciamos a dinâmica. “A fisiologia da respiração ensina que a inspiração é muscularmente ativa, mas não necessita ser conscientemente ativada, do que decorre que o ar entra em nosso corpo sem esforço: basta a espera na pausa.” (FARRA, 2020, p. 46). O tempo estendido pode ser um aliado e conduzir a um estado meditativo, que por si só já pode levar a uma sutil alteração de consciência. “Na expiração o ar nas câmaras de ressonância ressoa nas frequências de sussurro: um ruído de vento, marca distintiva da expiração no ciclo, prepara a onda para a voz, que quando é convidada a aparecer, surfa no ar.” (2020, p. 48)

Aos poucos os sons ganhavam articulação, como uma língua própria, que se deixa falar através do ser que a emite. Cada participante foi convidada a narrar um sonho com

essa língua, sem necessidade de uma compreensão objetiva³⁰. Ou seja, a ênfase é direcionada para a busca de uma vivência genuína, sem expectativas lançadas para uma qualidade da comunicação. “Essas possibilidades de enunciação vêm aproximar a experiência fundadora daquele que enuncia, que é a presença de uma reverberação da matéria por meio dos ruídos que os corpos produzem sem seu necessário vínculo com os significados.” (ALMEIDA, 2016, p. 77)

A sala escura, as presenças femininas com sede de desvendar esse território, a fala desconstruída e a narração dos sonhos. Elementos que entrelaçados insinuaram um convite a desvencilhar da lógica cotidiana e adentrar no universo onírico, onde não há linearidade de tempo e afetos navegam com liberdade. Onde também lembranças intocadas, difíceis de serem traduzidas na linguagem convencional podem vir à tona. “Para encontrar a noite do somido anterior ao sentido, é preciso lançar-se ao encontro da paixão, lugar poético onde a glossolalia canta.” (FARRA, 2020, p. 51) Muitas ficaram emocionadas, uma delas relatou que chorava porque não podia brincar quando criança e a face lúdica das dinâmicas propostas a desafiavam nesse lugar da ausência de memória e estofo. Perspectivas psicológicas, sociológicas, antropológicas circundam o território cênico-narrativo da investigação proposta. Extravasamentos podem ser estradas para reconhecer possibilidades de criação e a partir dos meus parâmetros busquei acolher os sentimentos em paralelo a uma lembrança do nosso foco de trabalho e dos seus limites de atuação, que podem ser expandidos, confrontados com ignorâncias e serem surpreendidos nos seus desdobramentos. O transbordamento foi precioso, sinalizou uma predisposição ao mergulho das participantes e um desafio para mim, no lugar da condução de buscar direcionamentos mais humanos e férteis.

Com o início do trabalho remoto, houve uma tentativa de dar continuidade a essa pesquisa, mas ela foi errante. A presença de uma atmosfera ritualística foi limitada entre telas, pensando no contexto de cada participante em sua casa. Juntas fomos tateando algumas possibilidades, verificando ressonâncias. O campo no geral foi árido, mas houve

³⁰ Os procedimentos da glossolalia, desde a respiração até a enunciação do sonho, aprendi com José Batista (Zebba) Dal Farra.

uma jornada particularmente interessante que relato aqui. O horizonte já havia sido atravessado pelo conceito de “moradas da alma”, provinda da narrativa “Pele de foca, pele de alma” a partir de Clarissa Pínkola Estès, que já foi citada aqui. Ali essa morada se desenha como “um pelo que envolve a nós e ao mundo natural e selvagem” (ESTÉS, 2014, p. 294). A partir daí foi sugerida uma sessão de contos a serem narrados pelas participantes a partir de histórias que marcaram a infância, permaneceram no imaginário, como que criando uma camada da pele. Faço um pequeno resumo de algumas tramas narradas:

“Era uma vez uma menina, com 4, 5 anos que viu sua mãe chorando e a mãe lhe contou: seu pai tem “outra”. Quando ela tinha 10 anos, foi dormir no quarto com sua mãe para que seu pai ficasse no seu quarto.”

“Quando eu era pequena eu era lourinha e na escola quando fomos participar de uma montagem teatral, queriam que eu fosse a princesa, mas eu queria ser a bruxa. Como não me deixaram eu saí do teatro, mas ia brincar com uma amiga de ser a bruxa inventando minhas próprias vozes.”

“Eu era a única menina negra em uma escola particular e queria ser a noiva na festa junina, mas ninguém imaginava essa possibilidade e eu não tinha par. Mas minha mãe preparou um vestido bem bonito, com maquiagem e eu me senti especial”

“Era uma vez uma menina nos seus 4, 5 anos que não consegui dormir direito no horário da soneca e acordou meio que ainda sonhando e foi levada para sua casa onde viu a mãe também dormindo”

A instrução não se referia a histórias pessoais, mesmo sendo uma possibilidade. Mostrou-se como uma via latente e mesmo a história contada na terceira pessoa se revelou pessoal, somente a última indicada revelou traços oníricos entrelaçados com lembranças pessoais. O trânsito entre a primeira e a terceira pessoa deixa rastros de uma via interessante de investigação. O uso da terceira pessoa em uma narrativa pessoal trouxe eloquência e mistério, além de um caminho de distanciamento, salutar para a perspectiva trilhada.

No geral, tateamos vias de transposição cuja potência foi sinalizada, mas a proposta na sua essência pedia repetição, requeria um ambiente propício à entrega, passível de avistar vias para a experimentação. Não que almejássemos respostas objetivas, creio que inclusive em alguma instância o ciclo fez sentido em si.

Para Carla, por exemplo, que trouxe a história do vestido, houve um sentido e desvendar próprio. Ela trabalha com numerologia, e já foi sinalizado aqui um caminho entre a constituição das narrativas e as vias oraculares. Seu trajeto representou um caminho de confiança para aquela que um dia venceu barreiras para brilhar com o vestido junino, desvendar o seu sopro. Transitar pelos desvelamentos das sincronias, através dele. Em tantas narrativas o herói narra a própria história para se salvar, aqui Carla trilhou a locução da sua jornada de forma semelhante à forma como os oráculos percorrem teias de significação arquetípicas para desenharem sentidos. Ao se permitir a travessia da fala desconstruída, a glossolalia, terá Carla tateado alguma conexão oracular?

Elaboro a interrogação, mirando e cegando-me em Tirésias, cuja cegueira se associava aos poderes decifrativos oraculares. Há algo da desconstrução dos sentidos mais diretos que pode de fato se associar a eles? Desenho a comparação, porque de fato estamos habituados a decifrar o mundo pela palavra, que moldura inclusive os horizontes circunscritos na visão. Traduzimos em palavras o que os olhos captam: objetos, cores, medidas, texturas. A objetividade da palavra pode entorpecer os sentidos do intraduzível e a palavra poética pode trilhar a busca dessa tradução. Nessa travessia, forjo um sentido para avistar a analogia pretendida: entre a cegueira e a glossolalia. Tranço suas suspensões enquanto uma abertura para sentidos não nomeados, não traduzidos e que assim, dialogam com o indecifrável.

Uma história ao ser soprada e perfazer o caminho entre o contador e o ouvinte, propõe um diálogo com as teias de sincronicidade. Onde a história me decifra? Aqui, transito no lugar de narradora e ouvinte e lanço números, astros, moedas, búzios, borra de café e poesia para expandir este arco. Mantenho assim teso o diálogo com as Musas, que segundo Sócrates em “Ion”, no diálogo platônico, são aquelas que inspiraram os poetas, compositores ou receptores de narrativas e sustentam a chama poética até completarem o ciclo nos ouvintes.

A trajetória de Carla me inspira a lançar potência nos arcos avistados e nesse ato posso superestimá-los: desde a glossolalia, a oficina no seu trânsito entre a presença e as

telas, até os oráculos. Como danço com rupturas, profanações, desmistificações proponho desde já essa ginga. Desmascaro minha face impostora no latifúndio sinalizado e coloco a narradora para gingar com as conexões mais afiadas até o contrabando. Visto Nasrudin, personagem, narrador de anedotas, *trickster*, que revela o óbvio, cuja sabedoria pode transitar pela ingenuidade e a malandragem. Visto Tirésias e aquela que desaprendeu a falar. Reafirmo assim o diálogo com tradição e ruptura, compasso que pode caber na vocalidade da contadora de histórias, vestindo peles diversas perante ao público, jogando com essas camadas de significação diante de quem se dispor a ouvir e entrar no jogo de mitos, oráculos, musas, máscaras, sopros, peles em composição e dissolução.



Carla e o vestido junino

“ Ninguém sufoca a voz nos seus retiros;

Da tempestade é o estrondo efeito:

Lá tem ecos a terra, o mar suspiros.”

(Gregório de Matos em “Poesia Lírica”)

Do desejo inicial de parceria com o coletivo BordaEMIA, relato uma semente lançada, fruto enjaulado nas telas e ainda assim soprando e tecendo mergulhos: a elaboração de um vídeo narrativo. O conto de Virgínia Woolf “A Cortina da Tia Bá” foi a base para esses entrelaçamentos. Ali, Tia Bá é uma velha que está bordando uma grande cortina azul. No título original em inglês “*Nurse Lugton’s Curtain*” a figura da protagonista é associada a uma babá que acrescenta uma dimensão de cuidado, zelo ao ato de bordar que é o eixo da trama. Em meio a sua execução logo no início do conto, ela adormece e os seres, elementos bordados, ganham vida. Como se aguardassem seu sono para viver sua jornada, cheia de celebrações, inclusive um majestoso carnaval. O vídeo foi um rascunhar do paralelo entre a arte de narrar e a tecelagem, na sua chama de encantamento. Uma visualização dos poderes mágicos do sopro da narradora tecido tal qual o bordado da Tia Bá, faculdade de despertar figuras sopradas, tecidas, ganhando vida própria na recepção de interlocutores. Tia Bá também veste outra pele no conto: a de feiticeira.

Sua face parecia a encosta de uma montanha, com grandes precipícios e avalanches. E nas falhas da montanha estavam seus olhos, seus cabelos, seu nariz e seus dentes. E todos os animais que cruzavam seu território, ela os congelava vivos, e eles ficavam o dia todo paradinhos nos seus joelhos; mas quando Tia Bá caía no sono, então eles ficavam livres e desciam à tardinha a Milpassinhópolis para beber. (WOOLF, 2003, p. 24)

A figura da feiticeira, seu potencial de criar poções mágicas e tecer encantos é emblemática para o entrelaçamento avistado. No conto, o ato de adormecer aproxima a dimensão onírica desse feitiço e engendra paralelos com o lado mais perene das materialidades nas artes visuais e a frequente distância entre autoria e recepção. O ato de Tia Bá dá vida às criaturas entrelaçadas com os sonhos, a feiticeira é assim também bordada? Tecer encantos é se aproximar da pele de feiticeira, terá sido assim na relação entre o coletivo BordaEMIA e os patuás? O gesto cotidiano buscou sua face ritualística para assim buscar um atravessamento das telas. Nas artes cênicas a magia é arrematada no momento do encontro. De qualquer forma, receptores podem levar para seu cotidiano sensações provindas no contato com a obra. O vídeo buscou aproximar essas instâncias.

Woolf tece com palavras escritas essa quimera, esse é o seu bordado. Com palavras se posicionou diante das batalhas feministas e no campo da ficção bordou encanto como resistência, bordou-se feiticeira capaz de dar vida às fabulações tecidas. No alinhavar dos elementos destaco a água que ronda o conto: na cortina azul e no lago, nas margens do qual o despertar dos seres sucede. No vídeo esse elemento também foi destacado, dando ares sensíveis à dimensão onírica do conto. Ele se encontra disponível em:

https://drive.google.com/file/d/12M6V1cFUPb_ODOKj-ll1JI6uvS6FvQR9/view?usp=sharing

ou: <https://youtu.be/Tn4QgfAmBwI>

As telas foram transpostas, mas na oficina não duraram muito tempo. Mulheres, a maioria delas mães, não se permitiram um grande extravasamento nas experimentações remotas e talvez tenha se evidenciado naquele início de pandemia, uma inexperiência minha com o meio remoto. Buscamos juntas e selamos o ciclo do possível. Mas a desistência, o fracasso pode ser figurado aqui nas suas diversas implicações e encaminhamentos.

Dentro da dinâmica da escola se desenhrou a possibilidade de postar propostas, atividades em seu blog, disponibilizadas publicamente e assim poderiam ser acessadas a qualquer momento por diversos públicos. E assim, pensei em áudios que circundaram nosso tema e nossas vivências, quase como uma rádio. Busquei uma trilha que circunda meu cotidiano de mulher, mãe e pesquisadora durante a pandemia: escutar assuntos diversos enquanto se realiza atividades domésticas. Talvez assim, ainda que sem a magia do sopro carregado de hálito, pudéssemos tangenciar a aliança da vocalidade do contador tradicional com os ofícios e afazeres artesanais, domésticos, cotidianos: narrativas sopradas enquanto se tece, se varre, se lava, se cozinha. E nesse rastro se desenha a possibilidade de desvendar alianças ancestrais, possibilidades de escrita e reescrita. Qual vida pode brotar do gesto ritualizado, quando conectado a uma jornada ancestral e seus conteúdos simbólicos? Assim, o sopro pede licença para invadir o cotidiano das ouvintes, chama a responsabilidade do tecido mais poético e emancipador, navegando pelas sensibilidades.

Imagino um inventário de gestos que podem conter na sua pulsão um diálogo com os ritos de passagem:

- Pintar as paredes da casa (se for a casa onde se morou na infância, a casa da avó, talvez seja um convite à pulsão crescente);
- Reabrir caixas no fundo do armário com diários antigos, álbuns de fotos (resistem?);
- Preparar as malas para sair rumo a uma longa viagem, ou sair da casa que foi morada por longo tempo;
- Recolher os cacos de um objeto valioso, precioso que acaba de se espatifar (se for um frasco de perfume a exalar o cheiro desmesuradamente forte, ou um objeto a revelar camadas desconhecidas...)
- “Arrumar o quarto do filho que já morreu”³¹;

Com o *gestus*, dentro do contexto teatral, Brecht dialogava com o gesto escavado, capaz de revelar, de instigar sede de decifração, a promover assombro sobretudo no recortes sócio-históricos que ele pode desvelar. Em um vetor privado, mas também carregado de atravessamentos, a narração pode sugerir ao ouvinte a realização de gestos reveladores, realizado nas cavernas íntimas de ressonância. Nessa direção, portanto, no sentido avesso da performance. Mas se ela instiga a desvendar gestos e vocalidades, também pode ser aliada no empreendimento de ações em direção a uma arqueologia pessoal.

ENSAIOS DE UMA DRAMATURGIA: “VENTRES”

Adentro aqui os emaranhamentos do diálogo cênico, com as vestes de quem participou ativamente de processos colaborativos no lugar de atriz e encenadora e assim, teceu com improvisos e pensamentos processos de escrita cênica, mas com a inexperiência

³¹ Verso da canção “Pedaço de Mim” de Chico Buarque

de quem nunca tornou público um ensaio de autoria dramatúrgica para além das performances narrativas. Nesse sentido, o já apontado horizonte antropofágico, fermenta a face contrabandista da narradora.

A deglutição está centrada sobretudo no mito de “Medeia” e em algumas das suas adaptações. A escrita é uma reação à forma como o ventre feminino, sua potencialidade de procriação se figurou como trincheira em diversos campos. As vozes que ali soam, buscam transitar por essa representação no horizonte de algumas dramaturgias através dos séculos. A tragédia se apresenta na sua possibilidade de historicização pulsante a desvendar eras e territórios, mas ampliei o diálogo para que o sopro da narradora na sua face mais tradicional também ressoasse através de um conto clássico. Outros horizontes dramatúrgicos que dialogam com o território uterino também ganharam espaço. Ensaiei a exortação da corporeidade feminina e feminista pela presença de um coro dançante. Muitos dos seus gestos propostos estão ligados a uma atmosfera de escavação arqueológica, que estabelece diálogos com o âmbito mítico nas diversas faces trilhadas aqui: o feminino selvagem de Estés, a hipótese do matriarcado aventado por Banchofen. Mas sobretudo evocando traços de repetição da história, fantasmas que afrontam o presente, evocados na versão de Heiner Muller, que também inspira a dialogar com a sincronicidade do tempo espiralado, ainda que traços diacrônicos tenham se revelado.

Nós temos a chave que abre todas as épocas, por vezes usamo-la despudoradamente, deitamos um olhar apressado pela fresta da porta, ávidos de juízos precipitados. Mas também deve haver maneira de nos aproximarmos passo a passo, com um certo pudor diante do tabu, dispostos a arrancar aos mortos o seu segredo, mas assumindo o preço de algum sofrimento. (WOLF, 1996, p.11)

A atmosfera de caverna também propõe uma travessia de eras. Werner Herzog, no filme “A Caverna dos Sonhos Esquecidos” colocou esse campo no centro da obra, multiplicando questões acerca da investigação das lacunas da história a questionar interpretações acerca dos rastros da humanidade. O cinema espelha a caverna, a dramaturgia caça possibilidades para essa metáfora ser levada à cena teatral, performativa pensando no ventre também como caverna. A própria linguagem documental em diálogo com a onírica, presente no filme, representa uma inspiração para associações com as cavernas femininas, mães noturnas e lunares. O ambiente úmido, fértil propício para

fungos, formações inusitadas, reverberações inesperadas e silêncios que acentuam a percussão cardíaca é atmosfera flechada.

A pesquisa glossolálica também ganha espaço já que essa linguagem propõe um espelhamento do inconsciente, caverna primordial a ser evocada.

A repetição dos gestos, do mito recontado através dos tempos criam um *leit motiv*, presente sobretudo em um poema ligado ao cristianismo primitivo que remonta ao período entre o século II e IV. A forma como eu o encontrei também remete a uma aventura arqueológica contemporânea permeada pela sincronia. Em um recomeço de semestre através das telas na EMIA, foi proposto um amigo secreto entre os professores. Nomes foram sorteados e para mim, veio o nome de uma parceira de trabalho, junto de quem iniciei um experimento performático transitando entre a dança e o teatro, nas teias femininas. Só mais um fracasso a figurar aqui, já que o contexto da pandemia interrompeu o fluxo. Quando vi o seu nome pesquisei um texto feminino e apareceu esse, que acabou por se tornar o *leit motiv* da dramaturgia ensaiada aqui. Parte da sua história, aparece na dramaturgia, que abraça a pesquisa e estabelece contornos com a ideia de palestra-performance. A antiguidade e atualidade do texto, os traços arqueológicos na sua descoberta, a dança com as temporalidades e territórios figuraram como um diálogo com o feminino selvagem de Estés. Ali o traço arqueológico na sua carga simbólica e aqui, materializado como presente a ser entregue, uma oferenda que canaliza possibilidades de criação, dribles às impossibilidades seladas. Com essa amiga, que recebeu meu sopro como presente, imaginamos escavar memórias transformadas em gestos e sopros para oferecer material lapidado ou bruto ao público. Transformei essa quimera em palavra sedenta de transposição.

VENTRES

PERSONAGENS – ATMOSFERAS: Percussionista (s), Coro de mulheres-dançarinas, Narradoras-atuadoras, Voz de criança (de fato só o áudio é ouvido)

(Projeção de campo arqueológico: alguns escavadores. Em sobreposição, coro representa seres que emergem da lama. Tambores e sonoridades aquáticas, uterinas, glossolálicas. Surge uma narradora que fala e o coro ecoa)

CORO E NARRADORA

Sim, eu sou a primeira e a última.

*Sou a honrada e a
desdenhada.*

Sou a meretriz e a sagrada.

Sou a esposa e a virgem.

Sou (a mãe) e a filha.

Sou os membros de minha mãe...

Sou o silêncio

incompreensível e a idéia cuja lembrança é freqüente.

Sou a voz cujo som

reverbera e a palavra que se repete.

*Sou a expressão vocal de meu
nome.*

(esse é o *leitmotiv* acompanhado de uma partitura corporal que se repetirá com diferentes qualidades ao longo da encenação. Na partitura movimento ascendente e descendente seguido de queda)

NARRADORA

Em 1945

CORO

1945 (ecos do número soprado – correta e incorretamente)

(outras palavras ecoadas relativas à medida do tempo):

Há 100 anos isso 60, 75 anos, antesdeontem?

Quando?

NARRADORA

um camponês na região do Alto Egito encontrou uma jarra enterrada. Nele 13 manuscritos gravados em madeira embrulhados em couro. Assim foi descoberta a Biblioteca de Nag Hammadi, um documento que revela algumas raízes do cristianismo primitivo, apesar de alguns resquícios da nítida fonte pagã de alguns deles como esse texto.

CORO E NARRADORA

*Sim, eu sou a primeira e a última.
Sou a honrada e a
desdenhada.
Sou a meretriz e a sagrada.
Sou a esposa e a virgem.
Sou (a mãe) e a filha.
Sou os membros de minha mãe...
Sou o silêncio
incompreensível e a idéia cuja lembrança é freqüente.
Sou a voz cujo som
reverbera e a palavra que se repete.
Sou a expressão vocal de meu
nome."*

(as palavras ecoam e juntos com a partitura em tons diversos)

NARRADORA

Os papiros estavam escritos em copta, uma língua nativa do Egito na época romana e que hoje é usada apenas como língua litúrgica, por isso sua origem mais plausível remonta ao período entre o século II e IV, embora ninguém saiba ao certo essa data, autoria e local de origem

CORO

(ecos se repetem)

Quem? Onde? Há 1800 anos 2000 antes de cristo, depois, antes de ontem? Quando?

VOZ DE CRIANÇA

Mãe acabou o papel!!

(todas as mulheres saem correndo do palco, a narradora um pouco constrangida, mas retorna, ela mesma com o rolo de papel higiênico na mão, as outras retornam com trechos cansados do leitmotiv)

NARRADORA

Joana D'arc queimada na fogueira, Rapunzel trancafiada na torre, Maria Quitéria de Jesus batalha pela independência do Brasil, Medeia mata os filhos depois de uma traição.

VOZ DE CRIANÇA

Manhê!!!

(todas as mulheres olham)

NARRADORA

Quem poderá nos valer, o manto de Nossa Senhora, a rainha mãe de misericórdia, vida doçura e esperança nossa? Salve? (rastejando) a vós bradamos os degredados filhos de Eva e a vós suspiramos gemendo e chorando advogada nossa. Preciso parir outras divindades. Eparrey Iansã, Osiris, Shiva, Anjas venham me valer. Santa Anja da Senhora, minha zelosa guardiã, se a ti me confiaste a piedade divina, sempre me rege, me guarda, me governa e me ilumina.

(Narradora entre em cena com um bebê no colo)

CORO

, sempre me rege, me guarda, me governa e me ilumina.

, sempre me rege, me guarda, me governa e me ilumina.

, sempre me rege,

(leit motiv)

CORO E NARRADORA

*Sim, eu sou a primeira e a última.
 Sou a honrada e a
 desdenhada.
 Sou a meretriz e a sagrada.
 Sou a esposa e a virgem.
 Sou (a mãe) e a filha.
 Sou os membros de minha mãe...
 Sou o silêncio
 incompreensível e a idéia cuja lembrança é freqüente.
 Sou a voz cujo som
 reverbera e a palavra que se repete.
 Sou a expressão vocal de meu
 nome."*

CORO

me guarda, me governa e me ilumina.

NARRADORA

Em 1846

CORO

Quem?

Onde?

Há 200 anos 174 antes de cristo, depois, antes de ontem?

Quando?

NARRADORA

Nascia uma princesa. Linda. É o amor da mamãe, ela vai aprender línguas, vai se banhar na cachoeira, vai ser livre. Quem sabe até rainha (o coro reverencia)

CORO

Salve rainha, mãe de misericórdia

Vida, doçura, esperança nossa salve

NARRADORA

Não é essa

CORO

Sim, eu sou a primeira e a última.

Sou a honrada e a desdenhada.

Sou a meretriz e a sagrada.

Sou a esposa e a virgem.

Sou (a mãe) e a filha.

Sou os membros de minha mãe...

Sou o..

NARRADORA (interrompendo)

Chega! Ela tá crescendo, acho que eu preciso cuidar de mim. Eu adoro ser mãe, mas também gosto de escrever, de viajar, de me cuidar. Eu te amo minha filha, mas também tenho outras crias. Você (aponta para uma das mulheres do coro) vai ser ama dela. Te entrego meu tesouro, como se você fosse mãe dela também. (a ama-coro recebe no colo)

AMA CORO

Ela é linda (e embala e murmura uma cantiga de ninar)

NARRADORA

Em 1931

CORO

Quem?

Onde?

Há 100 anos quase?

Quando?

NARRADORA

Bertold Brecht adaptou o romance “A Mãe” de Máximo Górkí. Nela uma mãe, Pelagéa Wlassowa começa a peça inconformada com o filho que fura a greve, tem medo que ele perca o trabalho. Começa analfabeta, frágil, e mesmo com fome e frio venceu a revista Caras, o desejo de ser princesa, o medo do Cidade Alerta, os louvores vertiginosos da Igreja neo-pentecostal do lado da sua casa. Era 1905 (o coro se levanta para executar mais uma vez o leit motiv, mas ela interrompe): Chega! Na peça era 1905, os russos lutavam contra a opressão czarista e a mãe, Pelagéa Wlassowa, vai se alfabetizando pela cartilha do engajamento. Ela sente a urgência da revolução e pergunta: O que se pode dizer contra o comunismo? E então canta a seguinte cantiga de ninar:

AMA-CORO-PELAGÉA WLASSOWA

ELOGIO DO COMUNISMO

Ele é razoável. Compreensível. Ele é simples.

Você certamente, não é explorador. Você pode entender.

É razoável, compreensível. Ela é simples. Informe-se sobre ele.

Os idiotas dizem-no idiota e os porcos dizem-no porco.

Ele é contra a sujeira e contra a estupidez

Os exploradores dizem-no um crime

Mas nós sabemos

Que ele é o fim dos crimes

Ele não é uma loucura e sim

O fim da loucura.

Não é o caos e sim

Uma nova ordem.

Ele é a simplicidade

O difícil de fazer.

VOZ

SOCORRO! MANHÊÊ!!!!

(ama-coro sai correndo do palco, deixa a princesa bebê caída)

NARRADORA E CORO

Desnaturada!

Abandonou a criança!

Vou te denunciar!!!

Desnaturada!

Assassina!

Mas na hora de fazer gostou, né? .

NARRADORA

Em 431 antes de Cristo, Eurípedes escreveu Medéia, uma mulher forte, considerada bruxa que se casa com Jasão, homem mais jovem e com ele tem 2 filhos. Ela é traída, repudiada, está prestes a ser expulsa da cidade, já que Jasão se casará com a filha do rei. Medéia mata os filhos que teve com ele.

NARRADORA + CORIFEIA

(trecho de Medéia de Eurípedes)

“Oh! Desventurada que eu sou, por ser tão indomável! Não era para isto que eu vos tinha criado, ó filhos, não foi para isto que eu sofri trabalhos e passei torturas, suportando as dores agudas de dar à luz. Deixai-me, ó filhos, deixai à vossa mãe apertar a vossa mão direita. Ó mão tão querida, ó boca mais cara de todas, e figura e rosto nobre dos meus filhos, gozai de felicidade, mas lá; que a daqui vosso pai vo-la tirou. Ó doce abraço, ó terno corpo e sopro suavíssimo dos meus filhos! Ide, ide...

VOZ

Mãe, tem um bicho estranho no meu quarto (todas do coro saem correndo, narradora sai em câmera lenta)

NARRADORA

Quatro séculos depois de Eurípedes, Sêneca se debruçou sobre Medéia, ali contrariando qualquer regra dramática da Antiguidade, expõe sangue e vísceras. Medéia mata os filhos em cena.

NARRADORA + CORIFEIA

Apresentai-vos agora deusas vingadoras do crime,

com cabelos de soltas serpentes desalinhados,

estreitando nas cruentas mãos tocha escura

Apresentai-vos horríveis tais como certa vez

Estivestes em meu enlace

Que o meu rancor ressurja mais grave

Já me cabem crimes maiores depois que dei à luz

Arma-te da ira e prepara-te para a destruição com furor total

Que tudo desapareça comigo.

Quando se está para morrer, é um prazer levar tudo junto,

(Jasão)

Todas rotas que para ti eu abri, eu as fechei para mim

Acostuma-te, mão, a sacar a lâmina

e a suportar o sangue de gente querida.

NARRADORA

Em 1982 Heiner Muller, desmascara a face estrangeira, bárbara de Medeia, desenrolando seu fio transgressor a despertar fantasmas da história.

(Coro começa a executar a partitura corporal do Leit motiv)

NARRADORA + CORIFEIA

(trecho de MedeiaMaterial)

Este corpo não significa

Mais nada para ti

Queres beber meu sangue

Jasão

Por ti eu matei e gerei

Eu tua cadela tua puta eu

Hoje é dia de pagamento Jasão hoje tua Medeia cobrará suas dividas

Acostuma-te, mãe, a sacar a lâmina

E a suportar o sangue de gente querida

Debruça-te sobre a ira, desperta desse langor

E restaura do fundo do peito velhos ímpetos,

Com violência

Filhos que já foram meus,

Sede vós punidos pelos crimes paternos!

NARRADORA

Em 1975, Chico Buarque deu vida a Joana, Medeia forjada no terreiro carioca

NARRADORA + CORIFEIA

(trecho de Gota D'água de Chico Buarque)

*Olhando eles assim, sem sofrimento, imóveis, sorrindo até, flutuando, olhando eles assim,
fiquei pensando: podem acordar a qualquer momento*

*Se eles acordam, minha vida assim do jeito que ela está destrambelhada, sem pai, sem pão,
a casa revirada, se eles acordam, vão olhar pra mim*

Vão olhar pro mundo sem entender

Vão perder a infância, o sonho e o sorriso pro resto da vida...

*Ouçam, eu preciso de vocês e vocês vão compreender: duas crianças cresceram pra nada,
pra levar bofetada pelo mundo, melhor é ficar num sono profundo com a inocência assim
cristalizada*

Ah, os falsos inocentes! Ajudaram a traição

São dois brotos das sementes traiçoeiras de Jasão

*E me encheram, e me incharam, e me abriram, me mamaram, me torceram, me estragaram,
me partiram, me secaram, me deixaram pele e osso Jasão não, a cada dia parecia estar mais
moço, enquanto eu me consumia*

*Pra não ser trapo nem lixo, nem sombra, objeto, nada, eu prefiro ser um bicho, ser esta
besta danada*

*Me arrasto, berro, me xingo, me mordo, babo, me bato, me mato, mato e me vingo, me
vingo, me mato e mato*

*— Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão! Não têm pai, sobrenome (...) filhos da puta mas
não são filhos teus, seu gigolô!..*

VOZ

Mããããe! Eu tô com fome!!!!

NARRADORA

Medeia pulsa, transborda, segue matando os filhos. Foi ela ou Jasão que os matou? Corinto,
que a fez bárbara?

(Leit motiv)

CORO E NARRADORA

*Sim, eu sou a primeira e a última.
 Sou a honrada e a
 desdenhada.
 Sou a meretriz e a sagrada.
 Sou a esposa e a virgem.
 Sou (a mãe) e a filha.
 Sou os membros de minha mãe...
 Sou o silêncio
 incompreensível e a idéia cuja lembrança é freqüente.
 Sou a voz cujo som
 reverbera e a palavra que se repete.
 Sou a expressão vocal de meu
 nome.”*

São Paulo, 2015, Higienópolis. Uma nordestina empregada doméstica, Sandra Maria esconde uma gravidez da patroa e em sua casa dá luz ao filho sem fazer alarde. Depois de amamentar o abandona na portaria. O caso se torna público pela mídia e ela é demonizada: a mãe desnaturada. Eliane Brum, jornalista, em um artigo dissecou o fato e as faces da mitificação da maternidade reconhecendo a complexidade do fato, para além do julgamento social. Como se avistasse uma sociedade produtora de *Medéias*. Nesse caso, amor incondicional não é acessível a todos. Ela escreveu:

Somos cúmplices de nossos algozes históricos quando chamamos uma mulher como Sandra de “safada”, por ter escolhido não se tornar mãe da forma desesperada e desesperadora que suas circunstâncias lhe permitiram. Nem posso alcançar a solidão e o horror de Sandra parindo um bebê num banheiro, escondida, cortando ela mesma o cordão umbilical, amamentando a criança para poder entregá-la para ser adotada por quem dela poderia se tornar mãe. Para alcançarmos a dignidade, precisamos dizer o mais difícil. O muito mais difícil: #SomosTodasSandra. Eu sou.

Eu, narradora, sou aquela que tive acesso ao parto domiciliar, foi dolorido, quase desisti, mas ao final foi o parto dos sonhos

(começa o som do berimbau)

CORO – SANDRA MARIA

O único sonho acessível pra mim também deu certo: também foi um parto domiciliar, humanizado, sem intervenções. Mas solitário, silencioso, não podia acordar os patrões. Não tinha condições de criar o filho que saiu do meu ventre, ia perder o emprego. Ainda tô tentando gestar minha liberdade. Trabalho de parto mais dolorido, não termina nunca. (berimbau se intensifica, entra o coro da capoeira no som) Nem com pernas de Zumbi eu termino essa gestação (Todo o coro faz os passos e gingas da capoeira) Você ginga com a nossa capoeira, tem as pernas fortes que te fazem cruzar trilhas, chegar à cachoeira (só o atabaque toca, ijexá, canto para Oxum) pra você é uma deusa, não é? Atravessamos o oceano nos navios negreiros e ela veio lapidada para seu próprio deleite, não é? Lá você enterrou a placenta do seu filho, não é? O meu você não me deixou criar.

Não vou te ninar Isabel, você entrou pra história como heroína, não deixou nem mesmo que uma de nós protagonizássemos essa luta, não é? A lei áurea, você pode levar junto contigo para a latrina da história. Essa você assinou, assassinou, porque seu pai, dom Pedro não estava no Brasil. Os homens adoram escrever histórias, não é? Histórias que nós contamos para os nossos filhos, somos as guardiãs do sono deles. Anjos da guarda. Parimos à fórceps anjas da guarda. Onde estavam os pais enquanto ninamos? Os homens estão ocupados escrevendo histórias. Mesmo essas que demos voz aqui, quase todas escritas por homens. Até a nossa emancipação sonhamos com o sopro deles: Brecht, Eurípedes, Heiner Muller, Chico Buarque. Onde estávamos enquanto eles pariam obras-primas?

Tantas de nós estávamos trocando fraldas, andando nas ruas com medo do estupro. Forjando nosso silêncio porque gritar cansa e cantar bonito também

NARRADORA + CORIFEIA

Já lhe dei meu corpo, não me servia

Já estanquei meu sangue, quando fervia

Olha a voz que me resta

Olha a veia que salta

Olha a gota que falta

Pro desfecho da festa

Por favor

Deixa em paz meu coração

Que ele é um pote até aqui de mágoa

E qualquer desatenção — faça não

Pode ser a gota d'água

(leit motiv)

CORO (cantando cansada, como que chorando, realizando a partitura em diminutivo, ao mesmo tempo em que realiza a partitura da ação física de uma costura)

Sim, eu sou a primeira e a última.

Sou a honrada e a
desdenhada.

Sou a meretriz e a sagrada.

Sou a esposa e a virgem.

Sou (a mãe) e a filha.

Sou os membros de minha mãe...

Sou o silêncio

incompreensível e a idéia cuja lembrança é freqüente.

Sou a voz cujo som

reverbera e a palavra que se repete.

Sou a expressão vocal de meu
nome."

VOZ

Mããããe! Vem me coloca pra dormir!!!!

(Coro faz gesto referente a um pedido de silêncio) Shiiiiiii....

NARRADORA

Ontem, antes de ontem, cantamos, cantaremos, contamos e contaremos para nossos filhos

Era uma vez uma linda princesa

(uma representante do coro se levanta)

CORIFEIA

Não é você, senta escuta essa história, não é sempre sobre você.

NARRADORA

Era linda e muito desejada pelos pais. No seu batismo chamaram doze fadas cada uma trouxe uma bênção à princesa. Mas teve uma que não foi convidada e soltou uma maldição: a morte da princesa aos 15 anos. Uma que não tinha se pronunciado tentou desfazer a maldição e disse que ela tocaria numa roca de costura e entraria num sono profundo por anos. Assim se deu, os pais tentaram esconder as rocas do reino, mas parecia que o destino já tinha sido tecido. Estava?

CORO

Sou (a mãe) e a filha.

Sou os membros de minha mãe...

Sou o silêncio

incompreensível

NARRADORA

No dia de seu aniversário de 15 anos, ela de fato encontrou uma roca e adormeceu num sono profundo, assim como tudo a sua volta. E uma floresta densa foi encobrindo o palácio adormecido, abandonado. Histórias cheias de mistério e assombro passaram ser contadas sobre essa região. Alguns de fato diziam que existia uma princesa adormecida que poderia ser desencantada por um valente cavaleiro capaz de transpor a floresta tenebrosa.

Depois de 100 anos, um príncipe valente conseguiu a façanha, entrou no quarto e ao beijar a princesa adormecida, desfez o encanto e fez tudo despertar.

CORO

Despertou também a romantização do abuso, do estupro, dos nossos principescos corpos violados por nobres cavalheiros, que afinal de contas estão nos salvando do sono profundo.

(o coro e a narradora se dividem: coro1 X coro2 X coro3)

CORO 1

Se você acha que o teu toque invasor me salvará, eu prefiro o sono eterno. Atravessa a floresta tenebrosa e leva o teu fracasso de volta. Meu corpo mesmo adormecido também é trincheira e não vai ser pausa na batalha pro teu gozo. Há 100 anos, 1000 anos, antes de Cristo, de Eva,

(leit motiv)

CORO 2

Sim, eu sou a primeira e a última.

Sou a honrada e a

desdenhada.

Sou a meretriz e a sagrada.

Sou a esposa e a virgem.

CORO 1

de Pandora, de Pavarti, de Osiris estou sonhando com minha liberdade. Quero decidir qual vai ser a minha batalha e o meu gozo. Pra parir batalhas e gozos que ainda não foram inventados porque diante desses que vocês performam eu repito: prefiro o sono eterno, ainda que seja a morte.

CORO 2

Vem me violar meu príncipe

Meu boy magia

Por você eu desço devagarinho até o chão

Eu finjo que durmo

E aí você me beija

Ou enfia tua rola na minha buceta, no meu cu

Em qualquer buraco que te dá mais tesão

Vem meu príncipe encantado

Me estupra devagarinho

Vou fazer vale a pena atravessar a floresta tenebrosa

Vem me despertar, faz de mim tua princesa delicada e violada

Vem, meu violador encantado

Meu desejo detona teu tesão?

Você me quer calada, né?

Vou fica quietinha no meu sono eterno,

Você prefere assim, né?

CORO 3

O príncipe viola a princesa. Vocês violam o meu encanto. Eu só queria narrar essa história pra minha filha dormir um sono sossegado. Ainda existe essa possibilidade?

NARRADORA

Em 1988, um francês, que não amolou nenhuma faca pra nenhuma normatividade, Bernard Marie-Koltès escreveu “Roberto Zucco”, baseado em fatos reais. Zucco é um criminoso, assassino, sedutor. Matou o pai, depois mata mãe com um abraço, estrangulando-a. Em dado momento aparece na casa de uma menina de 11 anos, que entrega a ele sua virgindade.

CORIFÉIA –MENINA(para Zucco)

Você, garoto, você me tirou a virgindade, e agora ela é sua. Não haverá outra pessoa que vai poder tirar isso de mim. Agora ela é sua até o fim dos seus dias, ela será sua mesmo quando você já tiver me esquecido, ou morrido. Você está marcado por mim como por uma cicatriz depois de uma briga. Eu não corro o risco de esquecer, porque eu não tenho outra pra dar pra ninguém; pronto, está feito, até o fim da minha vida. Está dada e ela é sua.

(Leit motiv)

*Sim, eu sou a primeira e a última.
Sou a honrada e a
desdenhada.
Sou a meretriz e a sagrada.
Sou a esposa e a virgem.
Sou (a mãe) e a filha.
Sou os membros de minha mãe...
Sou o silêncio
incompreensível e a idéia cuja lembrança é freqüente.
Sou a voz cujo som
reverbera e a palavra que se repete.
Sou a expressão vocal de meu
nome.”*

VOZ

Mããããe quanto é quatro mais três? Não tô conseguindo dormir..

(Coro sai respondendo um pouco em vertigem. Todas voltam embalando um bebê imaginário no colo. Todos os bebês vão compor o ventre da Narradora – Maria, grávida. O coro se ajoelha ao redor dela e reza)

CORO

*Salve, rainha
Mãe de misericórdia
Vida, doçura
Esperança nossa, salve*

*A Vós, bradamos
Os desgregados filhos de Eva
A vós, suspiramos
Gemendo e chorando*

*Neste vale de lágrimas
Eia pois, advogada nossa*

*Esses vossos olhos misericordiosos
A nós volvei
E depois deste desterro
Mostrai-nos Jesus*

Bendito fruto do vosso ventre

NARRADORA – MARIA (grávida)

Tua bênção também é uma colonização. Meu útero não é território para as suas batalhas, e se você me impor essa geografia, pelo menos eu vou escolher meu lado da trincheira.

Meu útero sangra, lágrimas vertem, às vezes secam, meu muco tem as texturas mais inesperadas. Todas as substâncias que me escapam trazem marcas das suas tentativas de controle. Até minha sedução, minha castração, minha retração se reorienta pelo seu desejo.

Mas meu útero está farejando suas trincheiras íntimas, as sinuosidades dos seus desejos. Batalha árdua, mas minha e até com essa língua que colonizou o que um dia foram aldeias eu posso gritar: MINHA! Minha? Essa propriedade já me parece colonial, já é uma reação a esse sentido de delimitar territórios. Mas o que eu queria mesmo era romper limites, ser difusa, transformar batalha em dança. Também estou exausta de luta, de correr com os lobos, estou cansada do sagrado e do profano. Estou cansada de procurar verbos desconhecidos para conjugar minha dor e meu gozo.

Eu sou Maria, arranquei meu manto azul celeste e estou cansada de gestar Jesus. Estou cansada de ouvir a glorificação do meu ventre. Disseram que meu filho ia ser liberdade, ruptura e justiça. Me revoltou de ver ele ser usado para manter uma família que eu não me sinto parte. Nós vagamos pelo deserto e eu nunca fui violada por José. Minha virgindade é a falta do desejo no pós parto, na gravidez. Minha virgindade é como de uma puta dizendo não pra um cliente que lhe dá nojo. É a virgindade de Ártemis, deusa virgem, não porque sua buceta nunca foi atravessada por um pau, mas não é o ventre, a eminência ou consequência de qualquer trepada que lhe define.

Mas se o que me define é ser mãe de um Jesus, do moralismo, da tradição, família e propriedade. (acende um cigarro) Um Jesus que coloniza úteros, coleciona traumas, frustrações, oprime o desejo. Eu te arranco. Eu convoco outra história, outro calendário. Eu libero meu útero dessa história.

CORO

Eu fui emitida do poder,

e eu vim para aqueles que refletem sobre mim,

e eu fui encontrada entre aqueles que me buscam.

Olhem-me, vocês que refletem sobre mim,

e vocês ouvintes, ouçam-me.

Vocês que estão me esperando, tomem-me para si próprios.

E não me expulse da sua visão.

E não faça a sua voz me odiar, nem a sua audição.

Não seja ignorante a meu respeito em qualquer lugar ou qualquer hora. Esteja em guarda!

Não seja ignorante a meu respeito.

Pois eu sou a primeira e a última.

Eu sou a estimada e a rejeitada.

Eu sou a prostituta e a sagrada.

Eu sou a esposa e a virgem.

Eu sou a (mãe e) a filha.

Eu sou os membros da minha mãe.

Eu sou a estéril

e muitos são seus filhos.

Eu sou aquela cujo casamento é grandioso,

e eu não tomei um marido.

Eu sou a parteira e aquela que não dá à luz.

Eu sou o consolo das minhas dores do parto.

(A narradora-Maria arranca seu manto azul celestial e se desnuda, toma um banho de ervas, calça uma galocha e uma guitarra evocando acordes e cantando os versos 566 e 567 da Medéia de Sêneca)

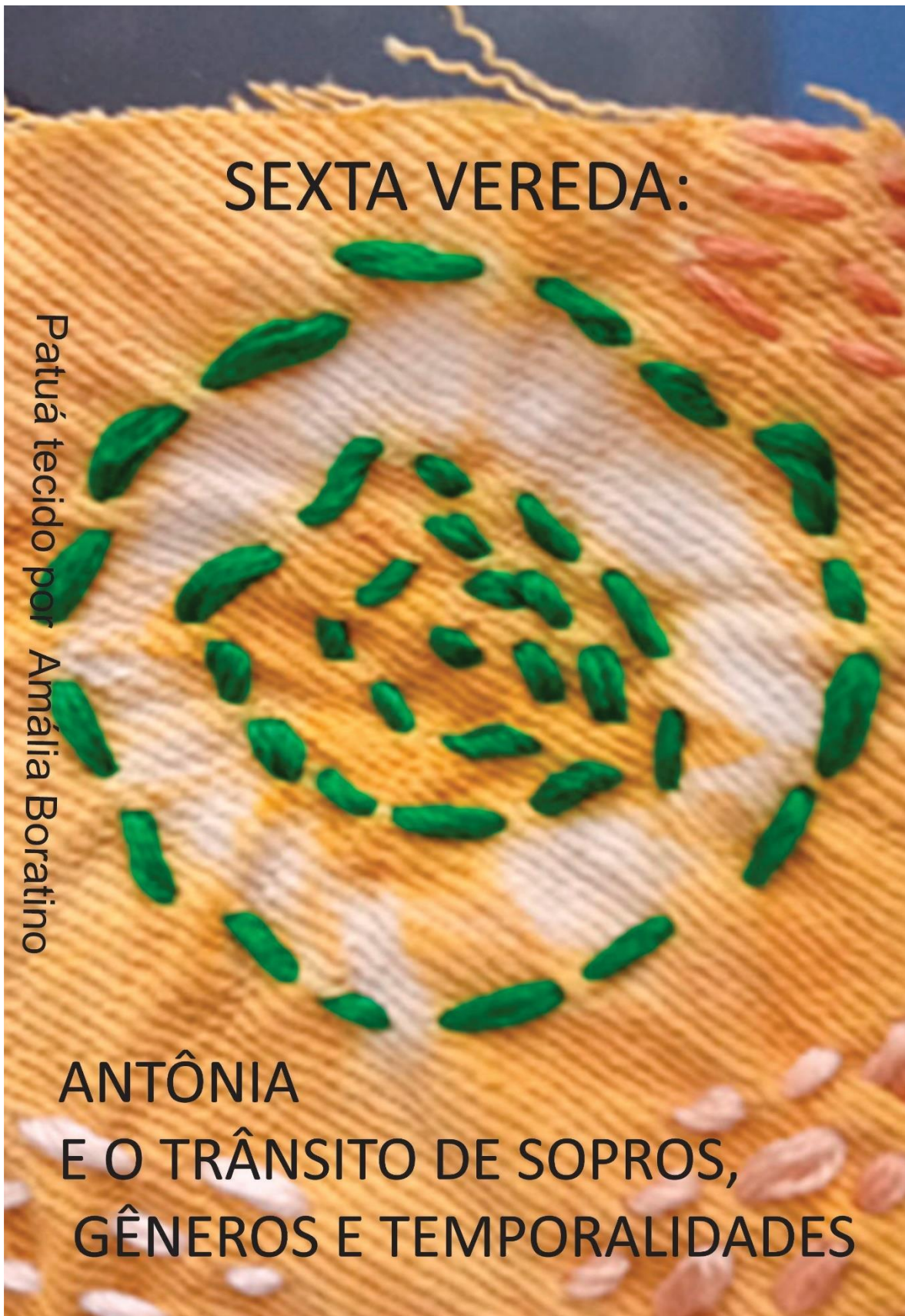
NARRADORA-MARIA-MEDEIA:

Vai. Ousa agora. Dá início a tudo que Medeia é capaz, a tudo de que não é capaz

SEXTA VEREDA:

Patuá tecido por Amália Boratino

ANTÔNIA
E O TRÂNSITO DE SOPROS,
GÊNEROS E TEMPORALIDADES



Dizem que à noite Márgara passeia

*Vai de terno preto, de chapéu de lebre
na cabeça enterrado, assume
o ser diverso nela se esconde,
ser poderoso: compensa
a fragilidade de Márgara na cama.
(...)*

*menino-homem, mulher-homem, de noite pelas ruas passeando
o desgosto do mundo malformado.*

(Carlos Drummond de Andrade, *Menino antigo*) .

NARRATIVA

ANTÔNIA

Valentina abriu os olhos sem saber há quanto tempo tinha fechado. Segundos ou anos já tinham se abraçado ali naquela visão que ainda não decifrava rugas na pele.

Muito nova Valentina começou a trabalhar para ajudar a família em casa. Eles passavam por sérias dificuldades e o trabalho foi um alívio, ajudava a não faltar o pão, o pano, o papel. A menina durante o dia empacotava as compras em um sacolão e à noite, estudava. Era puxado, mas era divertido também. Cada vez mais puxado que divertido. Pouco tempo depois, restava pouca diversão, sobrava cansaço, dor nas costas, sono no ônibus ao voltar pra casa depois da longa jornada. Sobrava vontade de parar, sonhos não realizados. Nem plano de fuga era mais

diversão, tudo ficou automático. A menina robô de sonhos carcomidos era funcionária exemplar.

Um dia uma mulher lhe chamou atenção. Pele velha, sorriso e olhos de criança. Alho poró, nabo, gengibre, mandioca, salsão, chocolate belga e a mulher ladrrou seus olhos. Ela se sentiu presa, mas também se lembrou daquele pouco de diversão que tinha quando começou o serviço e tinha prazer em observar os tipos que frequentavam o sacolão e suas compras. Quando tudo era novidade e alento para diminuir a fome em casa. Um sentimento heroico que dava sentido ao martírio e agora, já esvaído, parecia resgatado pela velha-criança. Resgate? Para ela era quase roubo, não fazia mais sentido enaltecer sua vida-morte-vida. E ainda assim ela continuava hipnotizada.

Normalmente, aos homens era relegado o trabalho de levar as compras à casa dos mais velhos ou aqueles com pacotes em grande quantidade. Valentina odiava isso. Sentia-se forte e ultimamente adorava qualquer oportunidade de sair dali. Naquele dia não havia nenhum homem ali para isso naquele momento e ela imediatamente se prontificou para o serviço. Colocou tudo em um carrinho e seguiu em paralelo com a velha criança na calçada.

Era outono, acabara de passar por alguns dias frios e naquele dia o sol junto com o vento era um bálsamo. Valentina soltou os cabelos e sentia o vento balançar a blusa e deixar os raios de sol acarinhar suas costas e barriga. A velha criança se apresentou: Antônio, contadora de histórias. Para a felicidade de Valentina caminhava em passo lento, ela desejou demorar muito tempo para chegar a sua casa. Antônio começou a falar de sua infância, da criança brincalhona e curiosa que era.

Valentina de novo penetrou nos olhos de criança de Antônio, mas não sei se era a luz do outono ou a embriaguez do momento, mas Antônio já não tinha rugas. Agora não só os olhos eram de criança. Ela inteira era e só a voz permanecia de velha. Você conhece a história de Rapunzel? Antônio perguntou. Valentina

conhecia a trama da moça das tranças enormes aprisionada no alto de uma torre por uma bruxa, depois resgatada pelo príncipe. Antônio revelou que era a sua história favorita de criança, que por muito tempo ela sonhou em ser resgatada por um príncipe, que viria veloz cavalcando em seu cavalo. Sua vó lhe fazia tranças e parecia feliz com a satisfação da menina. Mas um dia viu uma mulher de tranças cavalcando sozinha e livre em alta velocidade perto de sua casa. Ficou encantada com aquela imagem.

Decidiu então, que melhor mesmo era ter as rédeas do cavalo, não ir na garupa. Passou a sonhar em ser príncipe. Em segredo. Sabia que não seria bem vista se revelasse seu novo sonho. Começou a observar o trabalho dos homens que cuidavam dos cavalos com minúcias. Anotava todos os aprendizados, daqueles que alimentavam, lavavam, cuidavam das feridas, dos partos, dos filhotes. Percebeu como se organizava os alimentos: pasto, feno, silagem, ração, suplementos. Aprendeu a se conectar com o delicado sistema digestivo dos cavalos, sinais de cólica. Cavalo dado não se olha os dentes? Ali ela percebeu a limitação do provérbio e viu a importância de saber observar a embocadura do bicho, sinais de danos. Reparava no cuidado com os cascos e suas ferraduras

Muito tempo se passou até ela se sentir especialista, cortou as madeixas do cabelo, se vestiu de homem e fugiu de casa. Caminhou muito, dia após dia. No sétimo dia chegou a uma fazenda e ofereceu seu trabalho, de cuidar dos cavalos.

O fazendeiro estava satisfeito com seu serviço. Antônio, agora disfarçada de Antônio se realizava e à noite, à luz da lua ainda saía para cavalgar. Já tinha aquele que considerava o seu cavalo. Entrava em comunhão com ele, que também parecia gostar daquela companhia.

Um dia o filho do fazendeiro começou a reparar nela. Sentia algum mistério naquelas mãos delicadas e sempre queria puxar conversa. Antônio engrossava a voz e tentava se esquivar, meio calada, mas não tinha jeito, ele começou a lhe chamar com cada vez mais frequência. O moço se sentia estranhamente atraído

por ela, mesmo acreditando que se tratava de um rapaz. Nunca tinha vivido isso antes. Reparou bem, como que desvendando aquele mistério: era uma moça que lhe atraía, que fazia aqueles momentos de conversa galoparem velozes. Longe dela, procurava assuntos, espiava, mas não entendia as razões daquele disfarce.

Um dia a convidou para tomarem um banho de rio. Antônio estremeceu, disse que não podia, tentou de todo jeito escapar, mas ele foi insistente e sem saber o que fazer o seguiu. O filho do fazendeiro chegou ao rio e rápido arrancou as próprias roupas e pulou na água. Ela desceu do cavalo sem saber o que fazer. O cavalo começou a se comportar agressivamente como se estivesse raivoso. O moço deixou o rio e tentou controla-lo, mas não conseguiu. Antônio puxou com força bruta aquelas rédeas. Montou e ele saiu veloz galopando pra fora da fazenda. Atravessou montanha, pântano, mata. Era dia, mas juntos, mulher e cavalo adentraram tarde, pôr-do-sol, até a noite em corrida disparada. Parou. Antônio estava extenuada, mas aliviada. Era noite de lua cheia, Antônio desceu da montaria e o cavalo buscou seus olhos.

Naquele momento Antônio também encarou Valentina para lhe contar o que lhe falara o cavalo. Valentina reparou que ela continuava com olhos de criança, mas sua cara era de moça jovem. Caminhou hipnotizada pela história que cavalgou nos seus ouvidos, nuca. Agora estavam já na porta da casa de Antônio, ela antes de abrir a maçaneta brincou com a voz do cavalo que lhe disse: “Vou te conduzir para outro mundo, confia em mim, agora paramos para descansar”. Relinchou e começou a dançar na sua frente.

Alho poró, nabo, gengibre, mandioca, salsão, chocolate belga. Valentina deixou tudo na casa de Antônio. Timidamente, olhou sua casa cheia de objetos delicados, outros quase assustadores, móveis antigos. “Sente-se vou fazer um chá”. Valentina simplesmente seguia as palavras de Antônio, como se todo o resto não fizesse sentido. Antônio trouxe o chá quente e continuou contando que no dia seguinte o cavalo chegou a um lugar cheio de tendas, com outros cavalos. Era uma

caravana cheia de artistas, pessoas que dançavam enquanto outras tocavam instrumentos, faziam acrobacias. Outros preparavam os alimentos. Antônia chegou cavalgando e foi recebida como se fizesse parte daquela trupe. Olhou para aquelas pessoas sentindo familiaridade e finalmente reconheceu uma delas. Era a moça do cabelo trançado em cima do cavalo, justamente aquela que tinha lhe fascinado e inspirado toda a jornada galopante. Ela também reconheceu seus olhos, agora cabelos curtos. Havia cumplicidade naquele olhar de amazonas, que sem muita demora se aproximaram.

Ela era Ângela e contou que eram uma trupe nômade, viviam como ciganos: erguiam tendas, apresentavam-se em regiões diversas, passavam o chapéu e assim viviam. Ângela soltava fogo pela boca, interpretava diversos papéis, dançava. Antônia foi se fascinando por aquele universo, foi bem recebida, mas o trabalho era duro: ajudava na limpeza, no preparo dos alimentos e era contra regra nas apresentações. Ângela foi introduzindo Antônia às experiências artísticas e as duas se aproximaram.

Entre danças e labaredas, olhos, bocas, mãos foram se encontrando. Descobertas, encontros, desencontros, atravessamentos. Não tardou muito e Antônia já estava completamente integrada à trupe fascinada com o mundo das máscaras intensas, coladas na pele. As duas provaram diversos tipos e personagens, nas apresentações e na vida: amazonas, equilibristas, engolidoras de fogo, palhaças, deuses, soldados e até crianças frágeis. Paixão inebriante entre elas e a vida galopada em caravana. Essa nova pele de artista era a morada sonhada de Antônia.

Viajavam, desconstruíam-se e se reencontravam. Foram homens, mulheres, crianças, velhos, bichos, cavalos, ricos, poderosos, miseráveis. Equilibravam-se e tombavam nas cordas bambas da sobrevivência. Encenaram dramas, comédias, danças. Cuspiam fogo, corações disparados em trotes e galopes.

Num dia frio Antônio despertou fatigada e não encontrou seu cavalo guardião, correu por todos os lados em busca dele e algo parecia estranho. Enquanto caminhava a sua procura se viu só e se lembrou que estar só também era uma morada sua. Amava Ângela e a caravana, mas tinha algo da sua vida mais simples, cotidiana que lhe fazia falta e a ausência do cavalo evidenciava essa sensação.

Aquela vida nômade lhe mostrara várias possibilidades, explodira padrões, mas sentia falta de algo que ela nem sabia o que era, só sabia que precisava trilhar suas próprias descobertas. Colocou uma calça velha que ainda lhe servia. Ali dentro estava a ferradura do cavalo, que naquele instante parecia um amuleto. Sentiu-se bem com aquela proteção, colocou do seu lado para dormir. Em seus sonhos, apareceu o cavalo que lhe dizia: “já está na hora de você cavalgar, não mais como amazona, mas como cavalo. Você consegue. Vem.” Acordou sabendo que já era hora de partir, tinha medo e tinha coragem. Jamais esqueceria todas aquelas travessias, com olhos cheios d’água partiu.

Antônia olhou agora para Valentina, com aqueles olhos hipnotizados: “Você também precisa voltar, não é?”

Assustada ela se lembrou: sacolão, trabalho, escola, família. Aquela era sua realidade. Era? Realidade era algo que se modicava com a voz de Antônio, agora, nem velha, nem criança, uma mulher, que lhe disse: “Eu volto com você”. Saíram da casa. Não se impressionava mais com as transformações de Antônio. Fazia parte daquele fio para o qual ela fora enredada e nada parecia mais urgente do que escutá-la.

Ela continuou narrando: fui vivendo e conhecendo histórias, fui morar em um país, onde se falava outra língua e testei minha sobrevivência. Até voltei a fazer apresentações, quando podia, mas tinha algo da vida em ebulição que naquele momento parecia mais importante do que qualquer espetáculo. “Pisei em terras vulcânicas. Um lugar que exalava gases e que bastava aproximar uma folha de

jornal para pegar fogo. Eu estava quase descalça com frio, no alto da montanha e percebi que era hora de voltar. Fui deixando as histórias habitarem na minha pele e assim fui me tornando contadora de histórias. Reencontrei minha avó quase morrendo e contei a ela que fui quase todas as personagens de Rapunzel, até uma bruxa ranzinza me vi escapular em determinados momentos de revolta. Fui mãe, avó, reencontrei a trupe e Ângela. Conseguia contar minha história, era cada vez mais Antônia”.

Naquele momento estavam paradas na rua e Antônia deu uma pausa maior que o de costume. Valentina abriu os olhos sem saber há quanto tempo tinha fechado. Segundos ou anos já tinham se abraçado ali naquela visão que ainda não decifrava rugas na pele. Mas quando olhou firme viu as rugas na pele de Antônia, agora ainda mais velha do que a encontrara pela primeira vez, já não sabia mais há quanto tempo. Os olhos ainda eram de criança. Percebeu que sua visão estava um pouco embaçada, sentiu uma leve dor nas costas, um hálito diferente na boca. Olhou para suas mãos e agora ela estava toda enrugada. Era ela, Valentina também uma velha. Antônia lhe deu a ferradura de presente: “É sua vez de cavalgar, descobrir sua jornada”. Valentina ainda engasgou para falar “não vai ainda, como eu faço, vou continuar com pele de velha?” “Você decide agora, se conseguir esquecer as minhas histórias, terá sua idade de volta, você quer?” foi o que Antônia falou e foi seguindo seu passo lento, deixando Valentina, sua infância, juventude e até qualquer possível amadurecimento para trás.

TECENDO ENREDOS

Reinaldo tão sereno, tão alegre. E foi ele mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: — “Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?” — “Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!” — eu respondi. Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, aí, sei. De manhã, o rio alto branco, de neblim; e o ouricuri retorce as palmas. Só um bom tocado de viola é que podia remir a viver de tudo aquilo (ROSA, 2001, p.148)

Sopro a narrativa, que me foi soprada em estudos de sonhos e trilhas. Pulso seus mistérios, sua possível polissemia. Mas na presente investigação, também me proponho a caçar seus sentidos, brotar teias. Na busca interminável e derrapante dessa pesquisa entre o traduzível e o intraduzível, busco o que na narrativa pode resvalar interrogações. Escapa nela uma temporalidade circular? É possível forjar um esquecimento? Há um diálogo entre ela e os eixos de tradição e ruptura?

Para fomentar explorações, esboço desmascaros. Eles são inimigos do véu misterioso que pode encobrir a narrativa, mas dialogam com os pontos desenvolvidos aqui. Adentro o dilema, de quem diseca tecidos mortos, sem sangue pulsando nas veias, na crença que nos escombros há pistas para investigação poética, sua potência emancipadora. Embarco nesse estudo almejando o vigor de Valentina ao embarcar nas palavras de Antônia. Com o desejo de avistar esse poder nos narradores, ainda que conhecendo alguns de seus (nossos) limites. Verifico assim a possibilidade dos narradores poderem pilotar um tipo muito peculiar de máquina de viajar no tempo e realizarem com liberdade pactos com a ruptura e a tradição. A consciência é uma baliza desejada para o manejo. Nesse contexto, torna-se necessário desvendar as artimanhas nas tradições e rupturas e reconhecer suas argilosas constituições. Requer um olhar íntimo para as próprias obsessões, molas criativas. Uma trilha de conexão histórica é chamada: ficções que a constituem, assim como historicidade que habita a ficção. Nesse caso, proponho uma temporalidade espiralada, muito propícia para o desenvolvimento de narrativas, que mais adiante defendo também enquanto tecido de compreensão histórica.

Por aqui ainda penso em desvendar algumas possibilidades de leitura e intertextualidades presentes em “Antônia”: o conto “Maria Gomes” e algumas histórias onde um portal do tempo se faz presente.

No primeiro caso, “Antônia” é quase uma releitura desse conto de tradição oral. Coletada por Câmara Cascudo, presente em “Contos Tradicionais do Brasil” e classificado por ele como um “conto de encantamento”, a partir do método Aarne-Thompson, o conto

“Maria Gomes” molda parte significativa da narrativa. Representa como que uma reação a ele, a partir de um estranhamento.

Ao final de cada conto apresentado na obra, Câmara Cascudo oferece um pequeno estudo genealógico do mesmo, onde são mostrados parentescos. Nesse caso, afirma: “a moça que se veste de homem posta à prova, ocorre em inúmeros contos europeus” (2004, p. 71). Assim, apresenta alguns exemplos. Esse é o tema principal que interessa e foi adaptado no conto apresentado, além de uma conexão com um cavalo guardião. Nesses contos, a personagem se veste de homem e nessa experiência constrói sua jornada. Maria Gomes, Diadorim, Márgara, Mu-lan, Nzinga Mbandi, Maria Quitéria, Joana D’arc, Malinda Blalock. Na arte e na vida o trânsito entre os gêneros é performado com tintas que misturam liberação, mistério, coragem, bem-aventurança. Muitas delas identificadas com o tema da donzela-guerreira.

Em “Maria Gomes”, receptores são cúmplices, do gênero performado. Diadorim em “Grande Sertão: Veredas” encarna o masculino, sem a cumplicidade (oficial) do leitor, já que seu sexo biológico só é de fato confirmado nas últimas páginas. Toda a labiríntica construção narrativa de Guimarães Rosa, tece em Diadorim uma desestabilização das categorias de gênero no mistério que ronda os pensamentos do narrador, Riobaldo. No cruzamento entre questões de gênero e a narrativa está o eixo de uma dissertação desenvolvida por Jeanne Cristina Barbosa Paganucci. Extraio, portanto, meus sumos rapsódicos-forasteiros, farejados nesse cruzo. Imagino encontros, diálogos, galopadas ferozes e comungadas entre Diadorim, Maria Gomes, Antônia. Banhos de rio reprimidos, temidos, desejados, conquistados, abençoados. Constelo minha Antônia nesse meio com a vontade de fazer soprar sumo de Diadorim. Mistério escondido por trás da roupa de jagunço? Existe ainda alguém que se dispõe ao mergulho nas centenas de páginas com fôlego único e não o conheça? Eu até tentei imaginar como seria, mas esse é tema raso diante do mistério das entrelinhas do desejo conflituoso de Riobaldo. Exaladas em cortes de cabelo, odores, lágrimas, cantos em que masculino e feminino insinuam sua complexidade, seus entrelaçamentos, lacunas. Terrenos concretos e lamacentos. Pesquisadora que sou, disseco e realizo o pacto. Visto Fausto: caço nomes, atalhos para

traduzir vertigem poética. O vampirismo macula, mas quando transpirado, pode abrir sendas. Embalo e empurro meu vampiro rumo à poesia. Como abrir veredas em nossas mentes às vezes desérticas, sertanejas para a estrada fecunda? Nesse caso além de explodir padrões de classificações, regionalismos, dentro da literatura, também pode ir ao encontro dessa desestabilização das categorias de gênero que na atualidade (e em alguns meios) é tema recorrente. Nos anos 50, Rosa tece poeticamente esse devaneio no sertão, dialogando com seus tabus e padrões normativos e é esse fato que salta no trabalho apontado.

Para a nossa leitura do gênero como representação social, não há realidade a ser copiada, pois que não há real a ser captado, mas sim formas variadas de representação, atravessados pelos discursos, entre os quais, se encontram: a literatura, o gênero e a história. O que existe, de fato, são narrativas que se tornam como efeito de realidade, e, no que tange ao gênero, a narrativa do Rosa propõe esse efeito a partir do caráter fixo do masculino a exemplo de Riobaldo, e, por outro lado, a desestabilizante Diadorim em sua performance no masculino, ainda que em trânsito pelas categorias de gênero. (PAGANUCCI, 2015 p. 23)

Com uma estrutura narrativa mais simples, de fôlego menor, mais artesanal, os contos tradicionais também podem dialogar com esse trânsito de gênero. Ricardo Azevedo propôs uma releitura (homônima) de “Maria Gomes”, presente na obra “Contos de Espanto e de Alumbramento”. Ele é um grande pesquisador das matrizes populares do conto. Em Cascudo, “Maria Gomes”, tal como as crianças em “João e Maria” é abandonada na mata por um pai em condições escassas. Azevedo transpõe para o mar essa paisagem. Assim, o pai de Maria é um pescador, que também em um momento escasso faz um pacto com uma voz submarina: muito peixe em troca da primeira coisa que visse quando retornasse à casa. Ele retorna feliz a sua casa, depois de aceitar o pacto e encher a canoa de peixe. Mas o que primeiro vê no retorno à casa é a filha. Ele olha para ela, “Era a coisa mais linda que vinha vindo, mas não podia: sua filha” (2005, p. 83). Maria Gomes, austera, decide selar o pacto do pai e se entrega às profundezas do mar. Uma roupagem literária ao mesmo tempo sintética e inebriante é a rota sinalizada por Azevedo. As profundezas do mar, que sinalizariam morte, revelam-se como um mundo encantado: um castelo vazio, mas repleto de belezas, cuidados e alimentos. Um vulto misterioso conversa com Maria Gomes à noite. Depois de algum tempo permite inclusive que ela vá visitar a família, mas ela não consegue

cumprir um acordo selado e a maldição que o fez viver na pele de vulto é postergada por sete anos. É para reverter essa situação, que ela se veste de homem. Tem a missão de se passar por um, sendo guiada por um cavalo e assim, encarar os desafios que se apresentam. Nas duas versões o desenlace é bastante semelhante: Maria Gomes é colocada em uma armadilha que quase a leva à morte e é salva pelo seu cavalo guardião, que se desencanta em cavaleiro. Eles se casam. O desenlace clássico. Tradicional? Domesticado? Normativo? Encantador?

Sopro minha abordagem: eu contei essa história base (sobretudo traduzindo a versão de Azevedo e selando a minha incansável conexão marítima) provavelmente mais de uma centena de vezes. Encantada. Sustento tesos alguns de seus tesouros, que no meu imaginário se renovam a cada reencontro: o assombroso encontro do pai com a filha quando chega à casa logo depois do pacto. Dividir com o público o desafio de Maria se disfarçar de homem e suscitar a questão: o que caracteriza um homem? Maria Gomes, condenada à morte, ainda disfarçada de homem diante de uma multidão curiosa, conta a sua própria história em terceira pessoa e revela ao final: essa é a minha história, eu sou Maria!

Não adentrarei com profundidade no assunto de relevância substancial nas narrativas tradicionais ligado ao desenlace perfeito, apaziguado, apaziguador. “E então, eles viveram felizes para sempre”, nem sempre mimetizado, mas tantas vezes sugerido. Em Cascudo: “Maria Gomes casou-se com o cavaleiro que era o cavalo encantado, e foram felizes como Deus com os anjos” (2004, p. 71). Em Azevedo:

Tempo de travessia

Cavalo e cavaleira. Dois corpos encaixando um no outro. Cabendo um no outro.

Viagem de transmutação.

O cavalo parou. A moça desceu.

Sorriso encantado.

O cavalo não era cavalo.

Era homem. Um moço.

Antes fora vulto, sombra prisioneira num castelo no fundo mais fundo do mar.

(2005, p. 99)

Extasio com a poesia, com a jornada de travessia profunda e desafiadora, mas lanço questões diante da face heteronormativa do desenlace clássico. Maria Gomes, para cumprir sua jornada precisa se passar por homem. Em uma breve leitura psicológica, suscita a busca da complementaridade: a mulher que precisa conhecer sua face masculina, e assim, expande-se, espelhando o que Jung denomina como *animus*. “Quando uma mulher se entende com seu *animus*, quando ela reflete sobre as influências disso em sua vida, o *animus* se afoga nessas reflexões sobre as influências, enquanto ela mesma se salva do afogamento” (FRANZ, 2010, p. 42). A partir daí, na narrativa, não se desenha nenhum conflito ligado à identidade de gênero, nem à orientação sexual. O disfarce é assumido. Mas na atualização trilhada nessa pesquisa vem à tona uma perplexidade diante de uma história em que a heroína, encontra seu lado masculino e ainda assim é redimida por um homem. Perplexidade suscitada em nome da pluralidade, que pede licença à tradição, amando-a e desejando seus fios de vetores inimagináveis, abrindo sendas de performances de gênero emancipadoras a serem realizadas por gerações sonhadas.

Narrativamente, expus uma reação. Saravá narradores antigos!

Antônia rouba traços do sertão, da vida caiçara, mas se a vontade é pilotar a máquina de viajar decifro alianças da narrativa com o tecido do tempo circular. Cruzos de tempos e espaços podem redimensionar o sentido das performances na contemporaneidade? Essa é a questão que salta através da jornada de Antônia, narradora e protagonista da sua jornada. Assim como Maria Gomes, que ao narrar a sua jornada se liberta da condenação.

Propp em “Morfologia do Conto Maravilhoso”, aborda o tom “miraculoso” que circunda esses contos. Ao dialogar com outros sistemas de classificação desse tipo de conto, identifica em Aarne, a subdivisão nos contos de feitiçaria regido pelo elemento “força ou conhecimento mágico” (PROPP, 2001, p. 12). Ao buscar um mapeamento geral de momentos, passos empreendidos pelo protagonista (herói) no conto, na sua própria perspectiva a qual ele atribui o nome de morfologia, denomina o décimo segundo momento

com a seguinte atribuição: “herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o prepara para receber um meio ou um auxiliar mágico” (2001, p. 25). No décimo quarto momento apontado: “o meio mágico passa às mãos do herói” (2001, p. 27). No vigésimo nono momento com a definição de uma transfiguração, “o herói recebe nova aparência”.

Em “Antônia”, além do cavalo com propriedades mágicas, a temporalidade encarna esse elemento. Há paralelos entre eles: domar o cavalo ou deixar-se conduzir por ele, também esboça uma relação com o tempo, entre controle e descontrole. O tempo mágico, circular é disparado pela voz da contadora de histórias e faz inclusive Valentina se transfigurar. Nome, gênero, idade, ofício... O que define uma pessoa? Elementos, contingências condicionam uma essência, um estado? Na quimera de transpor limites pelos elementos mágicos, o conto materializa no sopro da contadora alguns impulsionadores dessa desestabilização sonhada. Como se a possível instabilidade das performances de gênero encontrasse ressonância na flutuação da passagem do tempo.

Em “Urashima Taro”, conto tradicional japonês, o pescador de mesmo nome, salva um filhote de tartaruga e é convidado a adentrar um reino mágico onde permanece cercado de amor e encantos. Em seu retorno à terra recebe uma caixa que não deve ser aberta. Descumprindo a instrução, envelhece 300 anos.

Em “Bosque dos Elfos”, conto recolhido pelos irmãos Grimm, uma moça se perde e assim, adentra um lugar encantado no meio de uma floresta (“pinheiral”) e ao voltar para casa, 7 anos se passaram. A transposição de tempos pode remeter à travessia que o próprio conto ou a vivência artística se propõe: uma experiência mobilizadora, transformadora, uma travessia de eras, uma viagem que ao retornar não se é o mesmo. Daí o envelhecimento ou o revisitar de diferentes temporalidades, uma rasteira na cronologia. A voz da contadora pode investigar as várias camadas que compõem um ser? Para a viagem temporal (tal qual a entrega ao sacrifício nas duas versões de “Maria Gomes”) os protagonistas adentram o fundo do mar e a floresta. A própria água ou o ambiente que exala umidade, encantos, magia.

Também há um risco iminente, quase sacrificial na entrega (no caso de “Urashima”) ou no perder-se (“Bosque”) nesse meio, onde se evidencia o trajeto mais comum nos contos: a vida-morte-vida. O sopro de Antônia é o próprio ambiente úmido que se defronta com a vida sem sentido e impele Valentina ao mergulho. E justamente ali onde ela poderia se afogar, perder o ar, descobre uma vida nos contornos evocados do hálito, saliva, princípio de vida amniótico de uma contadora de histórias.

Tanto em “Urashima Taro”, quanto em “Bosque dos Elfos”, são retratados um único desvio, pulo do tempo em narrativas recobertas de magia. Em “Antônia”, vários saltos são executados, mas ainda há uma égide linear nos deslocamentos.

No filme de animação do renomado diretor japonês Hayao Miyazaki, “O Castelo Animado”, a magia é empregada de forma a desestabilizar a linearidade de tempo e do espaço. Ali, Sophie é uma jovem e tímida chapeleira, que mora em um reino que se encontra em guerra com outro país. Ela se encontra com Howl, um famoso e belo feiticeiro, que se recusa a tomar parte na guerra, enquanto as demais pessoas com poderes mágicos estavam sendo recrutadas para lutar no conflito. O encontro entre eles chama a atenção da Bruxa da Terra Abandonada, que solta um feitiço para Sophie, transformando-a em uma senhora idosa e ainda exigindo dela segredo em relação ao feitiço.

Sophie foge então de sua casa, quando se depara com o tal “castelo animado” que se move sobre quatro patas e cuja saída é portal para diferentes paisagens. Ela se instala ali, sem saber que aquele é justamente o castelo de Howl. Junto com outros moradores, ela vai desenvolver um laço familiar em meio à guerra ao redor.

A ruptura da linearidade do tempo orquestrada por Miyazaki também rompe com esteriótipos ligados ao amadurecimento, à beleza e às visões maniqueístas. Assim, a própria Bruxa da Terra Abandonada que inicialmente mostra seu ar sombrio e soberano também conhece sua fragilidade, como se sua face robusta e rejuvenescida fosse resultado de magias que ao se desmoronarem, demonstram seu envelhecimento e dependência. Sophie a acolherá amigavelmente no castelo animado, reconectando a Bruxa à sua humanidade.

O envelhecimento de Sophie, ainda que seja uma maldição, representa também um momento em que ela amadurece e se expressa com mais liberdade, adquirindo confiança. Ela passa assim a transitar por diferentes idades e para isso a linguagem da animação converge com esse trânsito e as circunstâncias que o promovem. Por exemplo no momento em que dorme, Sophie volta a ficar jovem. Ao percorrer um lugar encantador com Howl, onde um possível laço afetivo entre os dois está na iminência de desabrochar, ela também rejuvenesce, mas tomada pelo medo, envelhece instantaneamente. Essa linguagem no filme, pode retratar um modelo da máquina de viajar no tempo no sobrevoo épico, a transportar os ouvintes a temporalidades diversas. Rotas ziguezagueantes que podem promover a vertigem de estar entregue à jornada do sempre. Uma ruptura com a égide cronológica, buscando pactos e mergulhos com as sincronias.

NARRATIVA – POVO NAMBIKWARA

A PELE NOVA DA MULHER VELHA³²

Há muitos anos vivia entre os Nambikwara uma mulher muito velha, alguns diziam até que ela já tinha mais de 165 anos. Ficava um pouco afastada do seu povo, sozinha na casa que ela mesma construía. Foi ali que ela teve um sonho delicioso. Era muito jovem, vigorosa e alegre. Estava toda enfeitada com colares, brincos, mas faltavam penas de tucano para enfeitar o seu cocar.

Despertou com aquele sonho muito vivo na pele, na boca, nos olhos, na sede de vida que lhe rondava, como se tivesse sido presenteada pelo mundo dos espíritos. Sentiu como uma mensagem: se encontrasse as penas de tucano, voltaria a ser jovem.

³² A partir da versão de Daniel Munduruku (2005), a narrativa do povo que habita entre o Mato Grosso e Rondônia em uma área de transição dos ecossistemas do cerrado e da floresta amazônica.

Naquele dia, um rapaz de outra aldeia dormiu em sua casa e ela o convocou para a missão de encontrar as penas do tucano. Ele recebeu a missão meio amedrontado e saiu em busca. Procurou por vários recantos da mata e nada. Dia, tarde, noite e nada. Só no terceiro dia o encontrou e sua flecha foi certa. Levou para a mulher as penas. Emocionada, preparou o cocar e vários enfeites, pintou a pele e se banhou na beira do rio. Assim, tirou sua pele de velha e surgiu como que alada a pele de mulher jovem. Sentindo-se revigorada, leve foi andar pela mata.

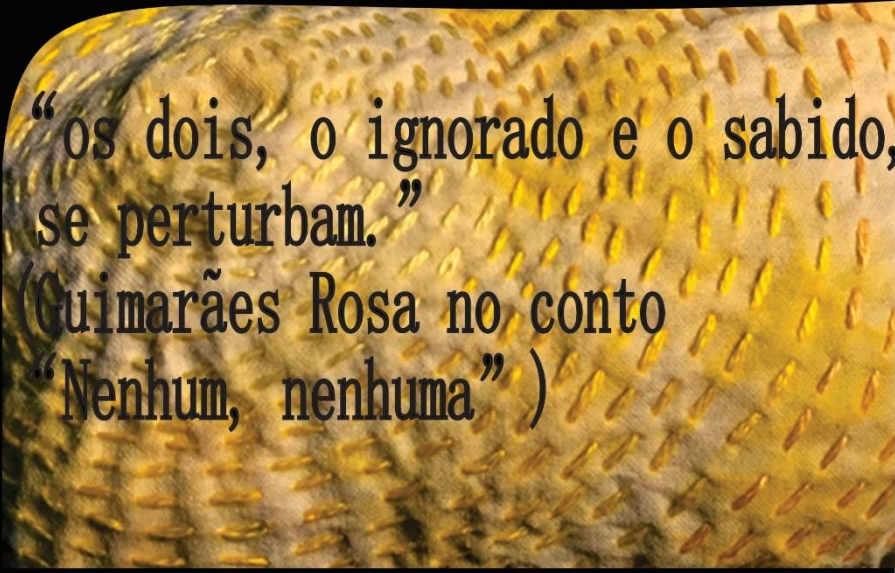
Deixou a pele velha pendurada em uma árvore ao lado do rio, nem se deu conta do risco de um grupo de jovens que se aproximava daquele esconderijo. Passos adiante, ela se deu conta, virou-se para eles e gritou: “Se alguém ferir minha pele, vai ficar velho como ela e morrerá!!” Mas os meninos nem se atentaram, seguiram e como a pele parecia um animal eles começaram a flechá-la. A pele ficou toda perfurada e a maldição se confirmou. A mulher, remoçada vestiu a pele perfurada e também morreu. Ninguém ficou perto do seu corpo, a não ser uma serpente que a acolheu e recebeu o dom de trocar pele a cada mudança de estação.



SÉTIMA VEREDA:

Considerações finais
Nenhumas, nenhuns

Patuá tecido por Indhira Dias



“os dois, o ignorado e o sabido,
se perturbam.”
(Guimarães Rosa no conto
“Nenhum, nenhuma”)

Para figurar um final possível para a tese, flerto com o que poderia soar como uma esquiva diante de conclusões ou considerações finais.

Na capoeira, a esquiva é somente um momento do jogo e a trago para cá não para desferir um último movimento, mas para resvalar quimera de per-manhecer jogando e gingando. Para revelar um momento na órbita da espiral do tempo. Para contrapor e somar ausência e presença. Expirar e inspirar veredas e encruzilhadas trilhadas, questionadas, suspensas, afirmadas nos entremeios do sopro. Trago para evocar Guimarães Rosa através do conto referenciado, do estranhamento na cadência de uma ausência concebida no plural, pulsando paradoxo. Exponho assim, o desejo de inscrever a vocalidade da contadora de histórias nas múltiplas interpretações roseanas. Segundo Paulo Ronai:

Há outras coisas que só o dialetologista, outras que só o filósofo, outras ainda que só o psicanalista entenderá – o que equivale a dizer que nenhum leitor entenderá a obra na íntegra. Tenho que esse entendimento nem sequer é visado pelo escritor. [...] Por menos que pegue dessa profusão barroca o leitor médio ainda pegará o bastante para ceder ao encantamento. (2001, p. 46)

A inscrição também é quimera. É bem mais provável que eu saqueie as metáforas de Rosa para desenvolver nessa vereda dissolução do tempo, do espaço, das personagens, da representação. Depois de tantas inserções e recortes sócio-históricos, ensaio uma possibilidade de finalização deixando vereda-olho d'água sorrateira, enigmática porque a lucidez que tantas vezes atravessa narrativas heroicas capaz de dissolver distopias pode também apaziguar necessárias perturbações.

Trazer a atmosfera do conto pode conter afirmação do tempo rapsódico que se intitula como pronome indefinido e convida a deixar tesa a sua busca, não acomodá-la em fórmulas. Nesse tempo se desenha atalhos para dinamitar dicotomias que de alguma forma foram eixos da pesquisa: tradição e ruptura, sagrado e profano, objetividade e subjetividade. Tanto fôlego foi empreendido para sugerir a dança, a encruzilhada e nas expressões que sustentam temporalidades espiraladas se desenharam chaves para habitar a dissolução, tempos-espacos que repensam categorias e sugerem navegações prenhes de concepções encantadas.

O conto explicita armadilhas do desejo de capturar a memória, atribui imagens e trânsitos para sua própria falibilidade, sua trilha fadada à perdição. A insistência das repetições quase fotográficas ressoa somente como o fracasso iminente, a fuga inevitavelmente recriada. Seguindo agora a estrada que se mascara de fim, posso até forjar bússola com palavras, mas ela já nasce no magnetismo das dúvidas fermentadas na escrita que se quis rapsódica. Quis tanto. Quis rodopiar. Quis tecer encanto. Quis radiar verbo boreal. Quis a rapsódia que traduzisse perplexidade, simplicidade e bem-aventurança num mesmo ato. Quis maquiar todas as querenças e fazer brotar extraordinário despretensioso. Até andar de costas e arrancar atravessamentos eu quis.

Agora disfarço o sabor amargo da dissolução de alguns desejos, deixando emergir o patético das suas brutalidades, amparada pela senda de dissolução do conto, do paradoxo malabarista prestes a derrapar, mas sustentado com delicadeza voraz de espinhos e pétalas de Rosa.

Tateando possibilidades de esquiva e golpe para um fim, a contadora convida a me enveredar pelo conto, a desvendar seu narrador e alguns espelhamentos. Ela sugere aproximações e distanciamentos, lágrimas e risadas. Se nas normatividades afloram palavras, afirmações, regras, ao avistar possibilidades de transgressão de gênero, temporalidades e das próprias constituições dos territórios atravessados pelas trilhas rapsódicas, a estória referenciada surge como um banquete de tradução, para o que se avista de forma nebulosa. Aliás, nuvens ali, permeiam as palavras e evocam a dissolução, por vezes até ventam o protagonismo do Menino, sua ânsia de recordar leva essa rasteira da dissolução, do esquecimento, da falha, do rosto sem face, das lacunas constantes a impedirem o fluxo das certezas. Ao cartografar os tropeços da memória ainda mais latente na ânsia de rememoração, o que se mantém? Na análise de Marília Librandi-Rocha as poéticas de latência e nuance ali manifestas tem nas nuvens sua principal representação. “A busca de toda a situação narrativa do conto é reconectar-se por meio da narração – recobrar sentido naquilo que o tempo nuveou.” (2001, p. 78). O tempo enquanto nuvem e constelação aparece algumas vezes na estória. *“Ultramuito, porém, houve o que há, por aquela parte, até aonde o luar do meu mais-longe”* (2001, p. 98) *As nuvens são para não*

serem vistas” (2001, p. 99) *“O passado é que veio a mim, como uma nuvem, vem para ser reconhecido: apenas não estou sabendo decifrá-lo”* (2001, p. 101)

A contadora de histórias cede aos encantamentos, território que se basta em cada suspiro escapado nas imagens. A pesquisadora caça chaves, possibilidades de atrair essa evocação, de aproximar o sopro da contadora para essas nuvens, gestos, paisagens, silêncios suscitados.

Há pouca ação em “Nenhum, nenhuma”. O enredo trata da estadia de um menino em uma fazenda na qual se encontram outras quatro personagens, a Moça, o Moço, o Homem Velho e a velhinha Nenha, e se baseia em três episódios fundamentais: a interdição do contato do Menino com a Velha; a recusa do pedido de casamento do Moço; e o retorno do Menino à casa dos Pais. (SALLES, 2019, p. 76)

No conto, o Menino retorna a casa levando impossibilidade de enlace com a sonhada e perfeita Moça e ainda vai cavalgando, junto ao Moço. Dele sentia “ira de rivalidades” e ao mesmo tempo através dele “era como se ele ficasse mais perto da Moça, tão linda, tão longe, para sempre, na soledade” (2001, p. 105). Ia na sua frente, mas “queria não ficar perto da voz e do coração desse Moço”, por isso pede para ir na garupa onde os dois choram, onde talvez a grandeza da paisagem lhe engolissem menos, anteparo para o desvendar o ínfimo e o gigante do vivido, imediato, já se apagando, recriando novas paisagens para compor arco capturado e esvaído. Estar na frente, estar nas costas, rever ângulos e ainda assim ter direção demarcada: as dissoluções se apresentam, mas sua afirmação também se dissolve, revela-se, esconde, derrama lágrimas.

Durante a viagem a cavalo, em contato físico direto com o Moço, o Menino mergulha numa profunda reflexão sobre a proximidade e o distanciamento que retratam, na esfera espacial, as uniões e as separações ocorridas no mundo afetivo. Afinal, ele também fora vítima indireta da forte oclusão que definiu para sempre o futuro dos jovens pretendentes. (TATIT, 2009, p. 425)

O narrador também entra no jogo da dissolução, sobretudo na aproximação com o Menino e na sua fusão com ele ao final. Ou na leitura psicanalítica de Perrone-Moisés, ao evocar a dimensão onírica freudiana em que a pessoa que sonha se vê como personagem, “outro”, revelando tensão entre “o eu que age e o eu que lembra” (FREUD, 1973: 131 *apud* PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 38). Nesse viés o Menino é aquele que se decifra, sobretudo na

caça aos nós da memória, ao horizonte “pesado em obscuridade” tão caro ao processo psicanalítico.

O próprio processo utilizado por Guimarães Rosa para escrever o conto é semelhante ao de uma cura psicanalítica freudiana: recuperar as lembranças mais remotas, arrancar do fundo da memória as imagens esquecidas (recalcadas), para alcançar uma libertação e uma autoconciliação (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 33)

Há um destaque para a memória longa que desenha o arco desde a infância até a velhice, passando pela mocidade. A ausência de nominação própria das personagens, somente genérica, ainda que maiúscula contribui para a dissolução. Mas a personagem que figura, quase personificando a própria dissolução é nominada, Nenha:

Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável. Tanto, tanto, que ela se encolhera, desbotada: não caminharia, nem ficava em pé, e quase não dava acordo de coisa nenhuma, perdida a claridade do juízo. Não sabiam mais quem ela era, tresbisavó de quem, nem de que idade, incomputada, incalculável, vinda através de gerações, sem ninguém, só ainda da mesma nossa espécie e figura. Caso imemorial, apenas com incerta noção de que fosse parenta deles. (ROSA, 2001, p. 100)

Se o mito Nambikwara navega por uma explícita troca de peles entre idades, da mulher velha em direção à mulher jovem, Guimarães Rosa, no conto, faz dessa uma das inúmeras e nebulosas hipóteses. “Atordoados, o Menino, tornado quase incôscio, como se não fosse ninguém, ou se todos uma pessoa só, uma só vida fossem: ele, a Moça, o Moço, o Homem velho e a Nenha, velhinha – em que trouxe os olhos.” (2001, p. 104). Se no Grande Sertão o gênero é tensionado, aqui é a temporalidade que entra nesse jogo pelas arestas da memória. É a partir dessa configuração que ela se faz como máquina de viajar no tempo a tornar presente, a dissolver, apagar e recriar os fatos, a promover mudanças de pele justamente por essas teias da memória. Essa possibilidade é acentuada pelo fato do menino não saber ler ou escrever: não há a possibilidade de um diário de bordo a resgatar as imagens, a evocação dos sentidos, a cinestesia pode ser mais uma operadora dessa máquina: “o cheiro, do qual *nunca mais houve*” (p. 98), “tintas surdas” (2001, p. 98), “cheirava a vem de verde e a rosa, mais meigo que as rosas cheiram, mais grave” (2001, p. 100), “Era cor de cidra, em todas as rugazinhas” (2001, :101), “tremia como os ares azuis” (2001, p. 101), “no semi-sussurro mais discreto que o bater da borboletinha branca” (2001, p. 102).

É com esses sentidos reinventados que Nenha chega até o leitor em um misto de relíquia e perigo. Foi porque sua permanência na casa se estendeu que ao Menino foi permitido vê-la. Diante da revelação, depois do susto, ele teve vontade de tocá-la, até de brincar com ela e assim quem sabe tanger seus enigmas. Nenha encarna a velhice improvável de cores, texturas e odores traduzidos por palavras e imaginações fetais. Em meio às nuvens, o olhar de uma criança capta e embaça territórios dessa existência:

Para o Menino, essa condição representa um movimento peculiar na balança tensiva: quanto mais decresce a vitalidade de Nenha, mais se acentua o seu poder de encantamento. De fato, o seu vigor não apenas se atenua com a velhice, mas sobretudo experimenta uma espécie de fragilidade intensificada, ou seja, perde incessantemente funções ativas e, no entanto, jamais se extingue por completo. Essa capacidade de suportar cada vez mais menos (intensidade às avessas), esquivando-se da esperada extenuação final, já é em si a origem do processo de encantamento que arrebatava o Menino desde o seu primeiro contato com a velhinha. (TATIT, p. 417)

Avós que viram palhaças, avós rabugentas, psicodélicas, avós sem netos, que talvez nunca tenham sido mães. Nenha se inscreve e alinhava esse inventário inesperado de velhices com nós na linha do tempo. Como em todo o conto que se afirma na ausência que o intitula, ela reinventa perspectivas numa existência por si só milagrosa. Ao Menino diziam: *“A velhinha não era a Morte, não. Nem estava morta. Antes, era a vida. Ali, num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava. Aquela mulher ainda existir, parecia um desatino de que ela mesma nem tivesse culpa.”* (2001, p.101)

Uma presença esfíngica, que nos seus traços relatados pode rever e bagunçar temporalidades, assim como a aparência da morte, que ao driblá-la evoca a vida. Nenha pode acenar para um vovó-futurismo, em que a ancestralidade é colocada na “balança tensiva” apontada por Tatit, que revê posições entre vitalidade, encantamento, fragilidade, sabedoria e invenção. Sua potência resiste junto à tríade que acompanhou essa tese: tradição, tradução e ruptura. Ao confrontar sua presença e ausência esfíngica eu cedo a sua devoração e nesse devaneio futurístico, avisto deglutições de Nenha a abrir trincheiras para o inverossímil, “intensidade às avessas”. Nenha grávida de perspectivas que redesenham o modo de conceber o mundo e suas temporalidades. Constelada junto às avós da tese: Tia

Bá, Antônia, a mulher velha do mito Nambikwara, Nenha compõe uma gira própria de conselhos glossolálicos, língua a ser desvendada por uma velhice que debocha das temporalidades normativas, um acervo vivo a ser rascunhado no arco do tempo das encruzilhadas, paradigma exusíaco: da pedra lançada ontem que mata o pássaro hoje.

Guimarães Rosa e Virginia Woolf já teceram em Diadorim e Orlando destabilizações e trânsitos de gêneros enigmáticos a seu tempo e que de alguma forma coabitam possibilidades de performar gêneros na contemporaneidade. Essas avós, cujos filhos e netos são rotas transgressivas de circular por temporalidades, podem soprar conselhos vivenciados em arcos de dissolução. Woolf teceu Tia Bá, e ela mesma (estará ela mesma mais presente nos seus traços biográficos ou nas suas personagens?) se entregou às águas do rio e assim teceu seu próprio ritual de se despedir da vida e suas normatividades. Perspectivas Nambikwaras resistem ao etnocídio operado nesses tempos? Alguns seres não resistem, outros resistem rastejando, perturbando invasores e ordens de tempo que têm medo de trocar de peles, vestir-se de improvável.

Com o olhar rapsódico de quem se avista parte de uma humanidade recém-parida por Nenha e seus pares vovó-futurísticos, de quem busca atravessamentos de experiência, me propus a alguns (nenhuns) exercícios com o conto: passar alguns dias lendo-o sempre antes de dormir. Lê-lo em cima da árvore, na cachoeira, na canoa. Alguns, de fato nenhuns e evoco a nebulosidade para dar asas ao recorrente jogo entre realidade e ficção e assim deixar no ar o que foi e é algum, o que foi nenhum. Desenhei quimera de dissolver-me no conto, de desvendá-lo em faces desconhecidas e insurgentes. Nessa repetitiva leitura, a contadora-pesquisadora com frequência avista a atriz, performer, faces que estão ali à espreita, para quem sabe um dia de fato decorá-lo e soprar intenção, sonoridade arrebatadora. Poderia essa aliança desenhar diálogos filosóficos, inscrever-se nos planaltos da literatura comparada?

Se desvendar e tecer investigações são alvos almejados, diante do conto, meus mergulhos se deparam com a já famigerada pele infiltrada da contadora de histórias. Já regozijo com a leitura, com intenções de sopros inesperados que a geografia dos troncos

visitados ofereceu. Acrescento com alguma ousadia uma tentativa de organizar arquivos e interpretações. Encaro as armadilhas das propostas e visto a contrabandista a se deparar com as limitações da repetição, a manter tesa a interrogação acerca da função desse ofício, constatando algumas balizas e janelas entreabertas, aguardando uma ousadia mais afinada entre pesquisa e inventividade.

Trago ao horizonte da performance narrativa o abalar-se profundamente da tradução, a possibilidade de imersão com todas os recursos possíveis e nesse momento exalto corporeidade, no seu gesto, vocalidade e afeto. Imiscuo as faces vulnerável e mascate da contadora ao planar e mergulhar nas diversas abordagens apontadas pelos pesquisadores que adentraram o conto e deixaram seus pensamentos se entrelaçarem com as lembranças das suas leituras.

Tudo é incerto, fatos são contrapostos com a recriação, com as já anunciadas falhas e nebulosidades. Mas as pistas, suas enunciações são relevantes para o quadro anunciado. No conto há frestas para mergulhos em revelações que por vezes falam mais alto que a dissolução: tantos traços da cartografia da casa e seus personagens se escancaram em detalhes. Se há dissolução, é porque há solução, no seu sentido químico: “sistemas homogêneos formados por algumas substâncias”, contexto tão propício para a contadora esculpir alquimias.

Se boa parte do trajeto aqui abriu arestas para olhar para traços opressores que se repetem nas narrativas, saúdo o convite ao sobrevoo que elas promovem. Um olhar voltado para o passado em estado de “membrança”, ou mesmo se projetando para o futuro, sinaliza o horizonte épico. Evoco esse vetor alumando o presente enquanto chave possível para uma jornada emancipadora. Ritos de passagem elucidam esse horizonte, forjam transposições entre a lupa e o sobrevoo, o íntimo e o pertencimento coletivo.

Exponho um conto tradicional, cheio de traços soprados da tradição rapsódica que desvenda esse horizonte. Se dissolução pode ser acendida como esquiva, dela me esquivo também e finalizo afirmando a contadora de histórias e o horizonte épico, potências latentes e uma avó sábia.

A ÚLTIMA NARRATIVA

O filho mudo do fazendeiro³³

Era dono de terras, bois e usinas, mas seu filho cresceu e dele nunca escutou uma única palavra. Médicos e curandeiros foram consultados, mas nenhuma cura ou resposta chegara. Quando o menino completou 18 anos, o pai fez chegar à região seu desafio: quem conseguisse o fazer falar poderia escolher sua recompensa, mas se tentasse e não conseguisse teria sua cabeça decepada. Alguns corajosos tentaram sem êxito e, portanto, sem cabeça logo depois.

Uma menina, que morava por ali em uma casa bem humilde junto com sua vó, teve um sonho em que uma voz dizia que ela deveria tentar fazer o rapaz falar. Tudo pareceu tão real que ela se sentiu impelida a tentar, mesmo diante de todo o risco. Quando falou com sua vó, ela se assustou, nem poderia imaginar tal perigo: perder a neta, seu tesouro maior. Mas a menina insistiu, não conseguia tirar a ideia e a voz da cabeça. Ao perceber a determinação da menina, a vó impôs uma condição: que ela escutasse a vó durante três dias e três noites, sem dormir. A menina aceitou e passou esse tempo escutando histórias, visões e vidas da avó. Jeitos de começar e terminar. Vidas e mortes. Escolhas difíceis. Celebrações e ritos. Dores e alegrias. Depois a menina pode dormir e sonhar novamente, teve ainda mais certeza de que deveria tentar e partiu para a fazenda.

O fazendeiro tentou fazer com que a menina desistisse, muitos já haviam tentado e o final não foi feliz. Novamente ela mostrou sua determinação e foi levada ao quarto do menino à noite com uma testemunha. Era uma da manhã e a menina pediu à testemunha que lhe contasse uma história, já que estava amedrontada com a aproximação da morte. A testemunha, era só uma

³³ A partir da versão de Ricardo Azevedo (2008) presente na obra “No meio da noite escura tem um pé de maravilha”

testemunha, assim disse e não podia fazer nada. Foi assim que a menina pediu licença para contar uma história. Começou:

Eram três meninas com objetos mágicos: a primeira com uma luneta que poderia vigiar qualquer canto do mundo, a segunda com uma carruagem com asas que poderia levá-las a todos os lugares e, finalmente, a terceira com uma fruta capaz de fazer alguém voltar à vida. Foi assim que com a luneta elas avistaram um lindo príncipe que acabara de morrer, com a carruagem chegaram até lá e com a fruta lhe trouxeram a vida de volta. A menina narrou essa história e perguntou: “Com qual das três o príncipe deveria ficar?” A testemunha voltou a afirmar que era só uma testemunha, não tinha opinião a dar. O príncipe pediu a palavra.

“Que bom escutar sua voz” disse a moça e logo ouviu que a terceira deveria ser escolhida já que a fruta salvou sua vida e seu objeto mágico foi direcionado para isso sem sobrevida. A moça concordou.

No dia seguinte diante do fazendeiro a moça narrou tudo o que se sucedera, a testemunha confirmou, mas o moço permaneceu mudo. O fazendeiro desconcertado, desconfiado, deu mais uma noite. Dessa vez com duas testemunhas.

Às duas da manhã, a moça mostrou a mesma aflição e as testemunhas as mesmas limitações. Foi quando ela pediu licença para contar a seguinte história:

Uma mulher vivia uma relação muito amorosa com seu marido, mas tinha um segredo: toda sexta à noite se transformava em uma bruxa e assim vagava pelas ruas da cidade. Um dia, quando o marido se atrasou para retornar do trabalho, avistou a bruxa na rua e diante do susto atirou nela três pedras: uma acertou a cabeça, outra, o dedo da mão esquerda e a última, o cotovelo. No dia seguinte percebeu que a mulher estava machucada justamente nessas regiões e tanto insistiu que a mulher lhe revelou que era a bruxa. A moça, agora narradora, jogou a eles a pergunta: o marido deveria continuar com a mulher com essa

revelação? E foi novamente saudada com a voz do filho do fazendeiro a afirmar que se o amor era verdadeiro, ele deveria sim continuar ao lado dela e que deveria haver espaços para segredos em uma relação. A moça concordou.

No dia seguinte, a moça relatou o que se passara com o aval das duas testemunhas, mas o rapaz permaneceu mudo. O fazendeiro deu uma última oportunidade, dessa vez com três testemunhas.

Às três da manhã, a moça pediu para lhe contarem uma história e foi novamente ela que narrou:

Um moço vinha caminhando quando avistou uma luz dourada se aproximando. Percebeu que eram as asas douradas de uma mulher que pousou em terra firme e as deixou de lado para mergulhar em um lago. Era a moça mais bonita que ele já tinha visto. Resolveu esconder as asas e ofereceu abrigo à moça desamparada. Ela, sem alternativa, foi a sua casa, onde era bem tratada e amada, tanto que teve um filho com ele. Passado um tempo o menino já crescido, passeava pelo lago e encontrou as asas e levou até sua mãe. A menina, narradora, lançou a pergunta: “a moça deve recuperar suas asas e voar pelo mundo ou permanecer com o marido e o filho?”.

Diante da ausência de respostas das testemunhas, o filho do fazendeiro se mostrou impressionado com a história e segundo ele, não havia uma resposta certa para essa pergunta, já que os dois caminhos, ficar com as asas ou com a família pareciam legítimos. A moça concordou, há histórias que são assim.

No dia seguinte parecia que sua condenação era certa: mesmo diante do seu depoimento confirmado pelas testemunhas o rapaz permaneceu mudo. O fazendeiro, no entanto, via alguma verdade na moça, não parecia haver sentido cortar sua cabeça. Ao perguntar à moça qual seria sua recompensa, ela disse que assustada com a possibilidade de morrer, nem tinha pensado sobre isso. Foi quando o filho do fazendeiro finalmente rompeu o silêncio e disse:

“Case-se comigo!”

A NARRATIVA E O AVESSO DA MORTE: VIAS MUDAS PARA BROTAR E CALAR PALAVRAS

Silêncio, fala, escuta e as suas ausências estão no eixo do conto e da própria arte de narrar. O sonho guia a moça à sua ousada e corajosa bem-aventurança, mas para trilhá-la tem de vencer o desafio ligado a um medo descrente de sua avó. Sua ancestralidade impõe barreiras, seu desejo precisa ser testado, ela precisa se manter três dias acordada escutando as histórias da avó:

O sol apareceu e desapareceu três vezes no céu. Enquanto isso, a velha mulher falou, falou e falou contando tudo o que tinha visto, experimentado, sentido, pensado e aprendido ao longo de sua longa vida. Descreveu erros e acertos. Jeitos e maneiras. Horas de fazer e de não fazer. Horas de ficar e horas de fugir (AZEVEDO, 2008, p.110).

As palavras de Azevedo, onde se encontra a versão original do conto, acentuam esse desafio como um rito de passagem para a moça. Travessia em que ela adquire a chave do horizonte épico: poder observar a jornada pelos sobrevoos, ser precisa nas palavras, nos silêncios e sobretudo aprender a arte da escuta, fazer dela sumo fertilizante para magias próprias.

Dediquei parte substancial dessa tese a avistar artimanhas nessa chave: perceber que o olhar e a voz que sobrevoam também se equivocam ou trazem vícios e reproduções distorcidas na sua constituição. Nomeei a atual vereda nas trilhas da dissolução, mas no sopro, o que desabrocha é o horizonte épico, na metáfora potente dessa história com marcantes elementos do conto tradicional. Se literalidade fosse trilha a ser percorrida, poderia ser atribuído um poder curativo, quase messiânico aos contos. Ao sobrevoar a metáfora, observo a potência desatadora de nós do horizonte épico.

A moça ao narrar e evocar encruzilhadas, ali, à beira do abismo, para onde poderia ser empurrada sem volta, chama a fala, a transformação, o corajoso rito de passagem para o qual ela também se dirigiu ao escutar seu sonho, sua intuição e tentar desatar o nó de uma voz recolhida, desertificada. Ela passa três dias acordada e também são três as tentativas. A síntese, terceira margem, terceira história, é aquela cujo desenlace permite

inúmeras possibilidades: ao finalizar com a interrogação, a moça impele o filho mudo a uma responsabilidade na sua decisão, entrega-lhe uma autoria, desvela o grito por trás da mudez e torna a coragem cúmplice, escancara essa via na encruzilhada.

Junto à roupagem de conto tradicional, a também tradicional avó: a velha sábia, que sopra conselhos. Não há interdições que a impeçam de ser constelada junto ao vovó-futurismo. Como ao longo de toda a tese, a tradição foi abraçada quando suas sabedorias se permitem constelar junto ao improvável. Sua condição exigente faz da velha sábia a própria guardiã do limiar, fez-se montanha de decifrações e signos a serem traduzidos nas madrugadas de sonhos driblados. Sua sabedoria rege a narrativa, mas a protagonista, aquela que testa essa sabedoria, é a mulher jovem, que acena para as transformações no instante presente, que se permitiu filtrar conselhos e desenhar sua própria vereda de escapar da morte, manifestando ao mesmo tempo com ela cumplicidade: uma certeza de estar trilhando sua jornada.

Há uma aliança com Sherazade, no fio das narrativas sopradas como aliadas na tarefa de sobreviver. Mas nesse caso, a menina parece não colocar a sobrevivência como objetivo principal, tanto que seu discurso parece resignado à possibilidade da morte ali à espreita. Em Azevedo, na hipnótica repetição, fórmula também recorrente no conto tradicional, a menina afirma às testemunhas nos três momentos, a mesma frase: “Por favor, testemunha. Estou com muito medo. Sinto que vou morrer amanhã. Será que você pode contar uma história que me faça esquecer da morte que vem vindo me pegar?” (p. 111). Também nessa versão, ela nem sequer tinha pensado na recompensa. É reafirmado assim seu lugar de heroína, focada no seu objetivo, advindo da voz que a guiou e conduz toda a jornada. A sabedoria antiga e ancestral dessa avó é operada pela semente nova, experimentando sua possibilidade de moldar jornadas: a sua própria e a do filho mudo do fazendeiro.

Na primeira narrativa, aquela que leva a fruta à boca é eleita pelo filho do fazendeiro. Ela, como a moça da história, a narradora, é aquela que arrisca seu tesouro: a própria vida. Toda essa primeira narrativa é inspirada por outra, narrada pelo próprio

Azevedo: “Os três namorados da princesa”, com elementos bastante análogos, apenas a finalização bastante diversa. Nessa, a princesa propõe uma amizade entre os quatro.

A segunda narrativa, com a esposa-bruxa, afirma a possibilidade do segredo em um vínculo afetivo, as zonas que permanecem intocadas. Como a própria mudez do menino, que no conto já foi revelado como uma opção: ele tem a capacidade de falar, mas por alguma razão misteriosa, tal qual a pele de bruxa da mulher na história permanece imaculada. Os dois, a moça e o filho do fazendeiro revelam cumplicidade na aceitação de uma convivência íntima em que há espaços para o segredo, cavernas intocadas.

A derradeira narrativa tem a mesma estrutura do conto que já figurou aqui na quarta vereda, através da versão de Estés: “Pele de alma, pele de foca”: um homem que esconde o que em Estés é visto como “pele de alma”, ali, a pele de foca, aqui, a asa dourada. Em Estés, o conto é finalizado com a mulher selkie, deixando toda a vida humana constituída para trás, marido e filho, para viver sua pele de alma: “ela queria ficar com o filho, *queria* mesmo, mas alguma coisa a chamava, algo que era mais velho do que ele, mais velho do que ela, mais antigo que o próprio tempo.” (ESTÉS, 2014, p. 298) Em uma abordagem selvagem, onde o homem figura como predador ainda que tenha mostrado sua face mais amorosa a posteriori parece legítimo que a mulher que corre com os lobos não refaça alianças com esse universo que lhe roubou sua pele de alma. Na voz da narradora onde a possibilidade de fala se figura como atalho para a vida, fica a interrogação e nesse caso, a pergunta suscitada também é resposta, afirmação de uma terceira via. Novamente a cumplicidade entre narradora e interlocutor é afirmada ao avistar legitimidade nas duas vias. A terceira via, terceira margem autoriza a mudez, a conspiração de modo análogo ao que ocorrera antes com a mulher, que também é bruxa: cavernas íntimas, esfíngicas tem lugar nessas narrativas. A mudez, assim como se isolar em uma canoa no meio do rio é via que instiga perplexidade e ainda que as razões não sejam traduzidas pelas margens normativas ganham a voz dos narradores e a arena da catarse. A metanarrativa, elemento tão recorrente no conto tradicional, aqui, clama o próprio poder da narrativa a autorizar vias inesperadas, a desabrochar convite sufocado. Deixa brechas para afirmar que a mudez é uma via a ser respeitada e a partir daí, enuncia o convite para arriscar a fala e salvar a vida

daquela que é cúmplice na legitimação da morada de voz desértica. A voz que escapa como lençol freático é sintética: "Case-se comigo" e com ela a narrativa se encerra, margem da palavra. Olho d'água suave, mas altera toda a paisagem e nada será como antes, no seu risco e fertilidade. A narradora, assim como cada interlocutor, reforçado no seu lugar de analogias com a mudez que tudo escuta e acompanha os fluxos aquáticos e desérticos, poderá escolher casar-se ou não. Há uma escolha que parece óbvia e outra que guarda perplexidades tal qual a mudez deliberada, a terceira margem, o escutar o convite de um sonho e por ele arriscar a vida.

Comecei derradeira vereda afirmando dissoluções, abrindo sendas para essa possibilidade no sopro de Guimarães Rosa, narrador-guia aqui e também inspirada por ele, pela sua terceira margem finalizo, afirmando sobrevoos épicos capazes de avistar atalhos inesperados. Ricardo Azevedo também sintetizou essa possibilidade na narrativa. Retomo as metanarrativas sopradas durante a madrugada: nos cabalísticos e precisos horários que reafirmam sua estrutura triangular, foram também três os dias em que a heroína permaneceu na escuta, sem dormir. À uma, duas e três horas da manhã eram sopradas. A narrativa escorre como avesso da morte, tanto no arco longo do tempo, a possibilidade de impelir o mudo a falar, que seria sua possibilidade de salvação, quanto no tempo imediato em resgatar o sentido momentâneo da vida, mesmo ali, à beira do abismo. Ao atravessar as madrugadas desperta, ela adquiriu ferramentas para encarar a vida nesse espaço limiar e também ali, ela faz do seu aprendizado, da sua jornada heroica, sumo capaz de dialogar com a morte na sua complexa constelação: aquela que está ali à espreita e aquela que lhe oferece as quase inumeráveis madrugadas desperta ou dialogando com sonhos, ou seja, enfrentando direta ou indiretamente a morte.

Promovo aqui um sobrevoos sobre a forma como encontrei e reencontrei essa narrativa e um diálogo subterrâneo sobre os poderes das histórias. O livro "No meio da noite escura tem um pé de maravilha", de Ricardo Azevedo, onde ela se encontra, chegou às minhas mãos quando dava meus primeiros passos como contadora de histórias. Surgiu como um apanhado de contos surpreendentes, terreno largo e fértil para promover o trânsito para o sopro. São muitos os fatores que podem fazer com que um conto habite no repertório de

um contador. Creio que um ponto central se liga à sua carpintaria, às possibilidades oferecidas por ele de estruturar um roteiro. Outro se liga a um histórico de sincronias, que passa pelo entrelaçamento do conto com as experiências pessoais do contador e as ressonâncias encontradas ao longo de seus sopros.

Com esse conto tive uma relação particular: encantada com ele, estruturei um roteiro crendo que o incorporaria ao meu repertório e ele foi o escolhido para uma vivência peculiar de contação de histórias para internos do Hospital Psiquiátrico do Juquery. Na época, 2005, integrava uma montagem teatral ambientada em um manicômio, assim, a vivência me interessava particularmente. Em um movimento de reforma psiquiátrica encampado pela luta antimanicomial que tem como prerrogativa o convívio social como condição de um tratamento humanista para a maior parte dos distúrbios psiquiátricos, o espaço já passava nesse tempo por uma transição, já que chegou a ter 16 mil internos entre os anos 60 e 70 e fechou suas portas somente em abril de 2021.

Anos depois tento avaliar resquícios dessa vivência, tal como o Menino em “Nenhum, nenhuma” revisitando pela memória a casa de fazenda. Relembro ou recrio alguns rostos, reações e minha própria sede de brotar sentido, de criar conexões do fio da história com a trajetória de cada um que pode participar desse encontro. O que mais me salta é um vão entre uma face transformadora, quase redentora da história que se concretiza dentro do próprio conto e de uma lacuna constatada na minha própria vivência. Os rostos enigmáticos no início permaneceram assim, alguns risos sorrateiros, mas antes de tudo minha ânsia de sentido agigantada contraposta a um quase vazio e aparente permanência de estados.

Em nenhum momento abandonei deliberadamente a história, desisti de incluí-la no repertório, mas foi ao reencontrá-la nesse ano, em 2021, ao mediar sua leitura para meu filho antes de dormir e assim reviver o alumbramento promovido por ela que constatei a distância e sua jornada emudecida: depois do Juquery, nunca mais a narrei. Naqueles olhares que ali se cruzaram com os meus busco traduzir o abandono não planejado. Foi relendo para o meu filho que me coloquei em uma jornada semelhante a “Nenhum,

nenhuma”, a ânsia de decifração, a percorrer seus vazios que me fez revisitá-la com uma constância que desaloja a própria narradora. Espelhar-me nesse lugar na história é o que imediatamente se coloca diante de mim, mas o que salta nessa transposição dos anos distante da narrativa é espelhar-me no filho mudo, mergulhar na ausência de palavra. Deixá-la ser “nenhum, nenhuma”.

MOTIVO

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.
Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.
Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
— não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.
Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
— mais nada.

Cecília Meireles

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo. Boitempo, 2007.

ALMEIDA, Gil Roberto; LIGNELLI, César. O Marulhar das Glossolalias em Artaud. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, V.6, n. 1: Porto Alegre, 2016 (p. 71 – 93).

ALMEIDA, Maria Aparecida de Andrade. “Bíblia e Arqueologia: A contribuição da Biblioteca Copta de Nag Hammadi para os Estudos do Cristianismo” In: **Revista Arqueologia Pública**, vol. 9: Campinas, 2015.

ANDERSEN, Hans Christian. **Contos de fadas de Andersen Vol. II**. Tradução de Karla Lima. Jandira: Principis, 2020.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Barueri: Ciranda Cultural, 2017.

AZEVEDO, Ricardo. **Contos de Espanto e Alumbramento**. São Paulo: Scipione, 2005.

_____. **No meio da noite escura tem um pé de maravilha**. São Paulo, Ática: 2008.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo V.2**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BECHSTEIN, Ludwig. O Aprendiz de Magia. In: **Fábulas Encantadas**, Vol. 15. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras Escolhidas**, v. II, Rua de Mão Única. Trad Rubens R. T. Filho, José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. **A Tarefa do Tradutor** - Quatro Traduções para o Português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

_____. **Linguagem, tradução, literatura**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BORGES, Lígia. Tecendo o Sopro do Narrador. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

_____; LUCAS, Fábio Roberto; RIBEIRO, Daniel Glaydson; WRAPNER, Charles. **Tra-du: trato entre sóis**. Curitiba. Blog escamandro, 5 nov. 2018. Disponível em <https://escamandro.wordpress.com/2018/11/05/tra-du-dialogo-sobre-traducao-por-ligia-borges-charles-wrapner-daniel-glaydson-ribeiro-e-fabio-roberto-lucas/>

BRECHT, Bertold. A Mãe. Tradução de João das Neves. In: **Teatro Completo**. São Paulo: Paz e Terra, 1990. V. 4.

_____. Antígona de Sófocles. Tradução de Angelika E. Köhnke e Christine Roehring. 1. ed.1948. In: **Teatro Completo**. São Paulo: Paz e Terra, 1993. v.10.

_____. “Pequeno Organon para o Teatro”. In: **Teatro Dialético**. Tradução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1967.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos Símbolos**. Tradução de Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes. **Sama** - etnografia de uma dança sufi. Florianópolis: Mosaico, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição - poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

CANTON, Kátia. **E o Príncipe dançou...** São Paulo: Ática, 1994.

CARVALHO, Sérgio de. “Questões sobre a atualidade de Brecht” IN: **Revista Sala Preta** v. 6, 2006 (p167-173)

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. IN: **Teoria da literatura: os formalistas russos**. Trad. A. M. R. Filipouski, M. A. Pereira, R. G. Zilberman, A. C. Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1976.

DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução “*relevante*?” Tradução de Olívia Niemeyer Santos. Alfa. **Revista de Linguística**. São Paulo: UNESP, v.44, 2000.

DUARTE, Constância Lima. “Algumas histórias sobre o feminismo no Brasil” In: **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

EURÍPIDES. **Medéia; Hipólito; As troianas**. Tradução do grego de Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FARRA, Zebba Dal. **Palavra Muda: sobre poéticas para vozes em estado de sítio**. São Paulo: Giostri, 2020.

FISCHER-LICHTE, Erika.; BORJA, Marcus. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 16 dez. 2021.

FLORES, Andréa. Movimentos de uma performer-pesquisadora amazônida entre risos ameríndios. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 22–43, 2017. DOI: 10.20396/conce.v6i2.8648552. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648552>. Acesso em: 27 nov. 2021.

FRANZ, Marie-Louise von. **Animus e anima nos contos de fadas**. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. Campinas: Verus, 2010.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve História do Feminismo**. São Paulo : Claridade, 2011.

GONÇALVES, Marco Antonio. Um mundo feito de papel: sofrimento e estetização da vida (os diários de Carolina Maria de Jesus). **Horiz. antropol.**, Porto Alegre , v. 20, n. 42, p. 21-

47, Dec. 2014. Available from: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832014000200002&lng=en&nrm=iso. access on 12 May 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832014000200002>.

GORKI, Máximo. **Pequenos Burgueses**. Tradução: Fernando Peixoto, José Celso Martinez Correa e Shura Victoronovna. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

GRIMM, Jakob; Wilhelm Kal. **Contos de Fadas**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GUIMARÃES, Rita de Cássia Passos. “Antígona em três tempos: Uma interpretação do original clássico e de duas versões do século XX”. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2008.

HAJA, Eickhoff. “Corpos da sabedoria: a prudência de deixar que as coisas aconteçam quando agimos junto”. Tradução de Doris Buchmann. IN: **Sapientia**: uma arqueologia de saberes esquecidos. São Paulo: Edições SESC, 2018.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In.: UNESCO, **História Geral da África** Vol. 1. São Paulo: Editora Ática, 1980.

HIRATSUKA, Lúcia. **Urashima Taro, a História de um Pescador**. São Paulo: Global, 2002.

JAMESON, Fredric. **O Inconsciente Político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo. Ed. Ática, 1992.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 9. ed. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963. (Edição Popular).

KILOMBA, Grada. **Memórias de Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

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.

KOLTÈS, Bernad-Marie. **Teatro de Bernard-Marie Koltès**. Tradução de Letícia Goura. São Paulo: Hucitec, 1995.

LAGES, Suzana kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: EDUSP, 2002.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

LUGARINHO, Mário. A apoteose da Rainha Ginga: gênero e nação em Angola. **Revista Cerrados**, [S. l.], v. 25, n. 41, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25388>. Acesso em: 2 jun. 2021.

MACHADO, Ana Maria Machado. **Tapete Mágico**. São Paulo: Ática, 2010.

MACHADO, Regina. **Acordais**: Fundamentos Teórico-Poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.

MAIA, H. T. Entra na roda e ginga: imaginário literário brasileiro sobre a Rainha Ginga. **RAC: Revista Angolana de Ciências**, v. 2, n. 3, p. 395 - 419, 2 Nov. 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 2021.

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

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

MEIRELES, Cecília. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELO, Regina. **Ycamiabas**: filhas da Lua, Mulheres da Terra. Manaus: Editora Travessia/Petrobrás, 2004.

MENDONÇA, Tânia Gomes. "A Montanha dos Signos. Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930." Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2014.

MIGUENS, Fernanda Siqueira. O campo-santo de J.J. Bachofen e alguns rastros de um matriarcado primitivo In: **Ensaio Filosóficos**, Volume XVII –Julho/2018.

MULLER, Heiner. **Quatro textos para Teatro**. Teatro de Heiner Muller. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo, Hucitec, 1987.

MUNDURUKU, Daniel. **Contos Indígenas Brasileiros**. São Paulo: Global, 2005.

NASCIMENTO, Elisabete. “Da escravidão discursiva aos orikis em sala de aula: Mito e música sacra de matriz africana na Poética do Candombeira”. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, USP, 2008.

PADILHA, Conrado Valle de Queiroz Padilha. “O conceito de “mito” na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidade”. Dissertação apresentada em Comunicação e Semiótica na PUC. São Paulo: 2014.

PAGANUCCI, Jeanne Cristina Barbosa. “Diadorim e a representação de gênero em Grande sertão: veredas”. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz, 2015.

PAJOLLA, Alessandra Dalva de Souza. Vozes femininas nas crônicas de Clarice Lispector: diálogo com as diferenças. In: **Revista de Literatura, História e Memória**, vol. 5. Cascavel, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

PEREZ, Carolina dos Santos Bezerra. Juventude, música e ancestralidade na comunidade jongueira do Tamandaré - Guaratinguetá/SP. **Imaginario**, São Paulo , v. 11, n. 11, p. 247-276, dez. 2005 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-666X2005000200012&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 jun. 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhures - considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: **Flores da escrivania**, 1a edição, 2006.

PINHO, Isabela. “Traduzir é um ato político? Algumas considerações a partir de Walter Benjamin”. **Sapere aude**. Belo Horizonte, v. 10 –n. 20, p. 467-483, Jul./Dez. 2019 –ISSN: 2177-6342

PLATÃO. **Íon**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

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

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

_____. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROPP, Wladimir. **A Morfologia do Conto Maravilhoso**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Copymarket, 2001.

PUCHEU, Alberto. Platão, Goethe e o Íon. In: **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RAGO, Margareth. "Epistemologia feminista, gênero e história, In PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RIBEIRO, Daniel Glaydson Ensaio por uma aula estranha; ou sobre literatura e palavra. **Magma**, [S. l.], v. 23, n. 13, p. 295-313, 2017. DOI: 10.11606/issn.2448-1769.mag.2016.126770. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/126770>. Acesso em: 24 mar. 2021a.

_____. **Pulsão de língua**. Recife: Selo Mirada, 2021b.

ROCHA, Marília Librandi. Nuvens invisíveis. A poética da latência e da nuance no conto “Nenhum, Nenhuma” de João Guimarães Rosa. **Journal of Lusophone Studies**, v. 9, 2011.

RONAI, Paulo. “Os Vastos Espaços” In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROHL, Ruth. **O Teatro de Heiner Muller**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Primeiras Histórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RUMI, Jalal al-Din. **Poemas Místicos**. Tradução de José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar Editorial, 1996.

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

SALLES, Rodrigo. Disjunção, conjunção e enarmonia: análise do conto “Nenhum, nenhuma” de João Guimarães Rosa. **Scripta**, v. 23, n. 47, p. 75-86, 24 maio 2019.

SALVADOR, Gabriela di Donato. “KALIGRAFIA”: O mito da deusa Kali revelado na dança a partir de estados alterados de consciência”. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nágô e a Morte**. Tradução da Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 2002.

SANTOS, Marcos Ferreira. Espaços crepusculares: poesia, mitohermenêutica e educação de sensibilidade. Revista **@mbienteeducação**, [S.l.], v. 1, n. 1, mar. 2018. ISSN 1982-8632.

SÊNECA. **Medeia Abala Estruturas**. In: “CVNCTA QVATIAM – Medeia Abala Estruturas. O teatro de Sêneca e sua permanência na Cena Contemporânea: tradução e estudo da recepção” de Renata Cazarinide Freitas. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras Clássicas da USP, 2015.

SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato**: a Ciência Encantada das Macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

_____. **Pedrinhas miudinhas**: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

SÓFOCLES. **Antígone**. Tradução de J.B. de Mello e Souza. Ebook Brasil, 2005.

SOUZA, Edileuza Penha de “A ancestralidade africana de Mestre Didi expandindo a intelectualidade negra brasileira” [Salvador]: [s.n],ago. 2008. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Edileuza-Penha-de-Souza.pdf

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marco Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

TATIT, Luiz. A extinção que não se acaba - “Nenhum, nenhuma”. **Alfa**, v.53, n.2, 2009.

TRASEL, Janaína; CAMPO, Giuliano. Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards. **Urdimento**, v.1, n.22, p53 - 62, julho 2014.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas Africanas dos Orixás**. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. **O Universo, os deuses, os homens**. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

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

WOLF, Christa. **Medeia Vozes**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

WOOLF, Virginia. **A Cortina da Tia Bá**. Tradução de Ruth Rocha. São Paulo: Ática, 2003.

_____. **Um Teto Todo Seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: Entrevista e Ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, Ateliê Editorial, 2005.

Reportagens:

BRUM, Eline. “A “safada” que “abandonou” seu bebê”. In: El País, 12 de outubro de 2015.

GÓES, José Cristian. “Macau portuguesa lança dicionário de crioulo, o Patuá”. In: Jornal da Comunidade Científica da língua portuguesa. 22 de março de 2019. Disponível em:

[Macau portuguesa lança dicionário de crioulo, o Patuá – A Pátria \(apatiria.org\)](#). Acesso em 14-12-2021

Entrevista:

MACHADO, Ana Maria. “Retrógrado e ridículo, afirma Ana Maria Machado sobre Bolsonaro.” Entrevistadora: Vivian Masutti. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 de outubro de 2019. Disponível em:

<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/biblioteca-da-vivi/2019/10/retrogrado-e-ridiculo-afirma-ana-maria-machado-sobre-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 22-08-2021

