

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM ARTES

Maria Elisa Pereira de Almeida

**O ACONTECIMENTO DA NARRAÇÃO ORAL DE GUIMARÃES ROSA: O GRUPO MIGUILIM DE CORDISBURGO
(MG)**

Belo Horizonte

Dezembro/2019

Maria Elisa Pereira de Almeida

O ACONTECIMENTO DA NARRAÇÃO ORAL DE GUIMARÃES ROSA: O GRUPO MIGUILIM DE CORDISBURGO (MG)

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para o título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Prof^a. Dra. Mariana de Lima e Muniz

Belo Horizonte
Dezembro/2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.0981 Almeida, Elisa, 1961-
A447a O acontecimento da narração oral de Guimarães Rosa [manuscrito] :
2020 o Grupo Miguilim de Cordisburgo (MG) / Maria Elisa Pereira de
Almeida – 2020.
208 p. : il.

Orientadora: Mariana de Lima e Muniz.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes, 2019.
Inclui bibliografia.


1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 – Teses. 2. Grupo Miguilim
(Grupo teatral) – Teses. 3. Narrativa (Retórica) – Teses. 4.
Representação teatral – Teses. I. Muniz, Mariana de Lima e, 1976- II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna
MARIA ELISA PEREIRA DE ALMEIDA - Número de Registro **2016657965**.

Título: " **MIGUILIM: O ACONTECIMENTO DA PALAVRA VIVA DE GUIMARÃES
ROSA**"



Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz - Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha - Titular - EBA/UFMG



Prof. Dr. Juarez Guimarães Dias - Titular - UFMG



Profa. Dra. Tereza Virginia Ribeiro Barbosa - UFMG



Profa. Dra. Christina Carneiro Strega - Titular - UNIRIO



Profa. Dra. Mônica Gama - Titular - UFOP

Belo Horizonte, 07 de fevereiro de 2020.

À minha mãe (*in memoriam*),
que me ensinou o gosto das letras e da pesquisa.

A Manoel e Dersu,
incondicionalmente.

AGRADECIMENTOS

Aos autores que li e me abriram caminhos.

À Mariana de Lima e Muniz, pela orientação cuidadosa e positiva, pelas revisões e ótimas ideias.

A Ernani Maletta, por confiar no meu texto e incentivar meus passos.

A Virgílio Almeida, pelo apoio irrestrito “abntístico” e incentivo na construção do meu lugar de artista. Pela revisão cuidadosa.

À Sônia Viegas (*in memoriam*), pela minha introdução na Filosofia, pela acolhida ao meu primeiro projeto de pesquisa.

À Dôra Guimarães, pela parceria construída e em construção.

À Elisa Campos, pela fé decisiva na passagem para o doutorado.

A Luiz Cláudio Vieira, pela ajuda no posicionamento metodológico de meu projeto no delicado momento de preparo para a seleção do mestrado.

À Juarez Guimarães, pela disponibilidade, boas conversas e indicações.

À Tereza Virgínia, pela dica do Brandão e das pastas/capítulos.

À Alice Loyola, pelas deliciosas aulas de francês comentadas e revisão.

À Diomira Faria, pelo incentivo constante.

A Fábio Barbosa, pela parceria e apoio ao meu afastamento.

A Ronaldo Alves, pela parceria e por disponibilizar suas fotos.

A Yan Heyder, pelo apoio a meu afastamento.

A Bertold Zilly, pela indicação do Meschonnic e pontuação em Rosa.

À Beth Ziani, pelo incentivo constante e pela tese contemplando nosso trabalho.

À Luiza Castro, pela pesquisa sobre o Grupo Miguilim.

À Dinah Feldman, Claudia Campos e Letícia Julião, pelas ótimas indicações de teóricos para griots, Guimarães Rosa e Museu, respectivamente.

A Diter Heidemann, nhô Dito, pouso no Morro e ótimos apontamentos.

A José Maria Soares, pela generosidade de uma revisão competente.

À Escola Livre da COMUNA S.A., pela oportunidade dupla.

A meu pai, familiares e amigos do coração, pelo apoio.

A Antonio Edson, pelo primeiro Zumthor, compreensão e apoio.

A Guimarães Rosa, amor à primeira vista.

Aos miguilins e aos narradores do Morro, pela inspiração.

A CAPES/PROEX, pela bolsa, fundamental para a pesquisa

Eu tenho uma espécie de hábito de me abandonar a estes agentes do destino que se chamam os “outros”. [...] por uma estranha indiferença que se funda, talvez, sobre minha certeza de que ninguém sabe o que faz, nem o que será, e que querer alguma coisa é querer uma infinidade de outras coisas que não deixarão de aparecer no horizonte.

Paul Valéry (1999)

Há mundos submersos onde só o silêncio da poesia penetra.

Conceição Evaristo (2008)

– o senhor solte em minha frente uma ideiazinha ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos, amém!

João Guimarães Rosa (1984)

Resumo

Nesta tese, a autora apresenta a narração oral de literatura ou texto poético que nasce da escrita como arte convival, um acontecimento que compartilha com o teatro da mesma estrutura matriz. Partindo dos aedos homéricos, passando pelos rapsodos gregos, pelos contadores e leitores públicos romanos, pelos jograis da Eurásia e griots da África na Idade Média, a autora reflete livremente acerca de cada uma destas diferentes *performances* em que a poesia oral teve seu lugar, trabalhando as relações entre o oral e o escrito e buscando suas interfaces com o acontecimento da narração oral de literatura. Ressalta-se a importância desse estudo no campo das Artes da Cena na medida em que esse acontecimento artístico é pouco conhecido e quase não estudado pelos profissionais da área. Guiada pelas reflexões de Florence Dupont (1994) sobre o lugar ocupado pelo leitor desde a Antiguidade, delinea-se o percurso que culmina com a invenção da literatura no Ocidente e o novo lugar que seu leitor passará a ocupar, co-autor, preenchendo momentaneamente de sentido as entrelinhas do texto literário. São apresentadas contribuições de Henri Meschonnic e Paul Valéry, entre outros autores, sobre a especificidade do texto literário e suas relações com a oralidade. Apresenta-se por fim, como exemplo do acontecimento de narração de literatura, o relato da experiência do Projeto Grupo Miguilim, que há 23 anos realiza a formação de jovens em Cordisburgo, Minas Gerais para narrarem de cor trechos da obra de Rosa no Museu Casa Guimarães Rosa e fora dele. Se toda palavra em cena é corporal, conforme Dubatti (2007), no acontecimento da narração de literatura, o convívio poético estabelece-se prioritariamente via ações da fala. O treino dos narradores miguilins concentra-se em uma sequência de leituras variadas que visam à memorização e à apropriação do texto poético, para que cada aluno seja capaz de narrá-lo de corpo e alma, de cor, coraçõamente. O texto literário imprime ao acontecimento da narração oral seus traços e a experiência do Grupo Miguilim é um exemplo vivo de democratização da literatura, levando Brasil afora a palavra poética de Rosa.

Palavras-chave: narração oral; acontecimento; Guimarães Rosa; Grupo Miguilim.

Abstract

In this dissertation, the author presents the oral narrative of literature or poetic text that comes from writing as a living art, an event that shares with theater the same matrix structure. Starting from the Homeric bards, passing through the Greek rhapsodes, Roman storytellers and public readers, the Eurasian jongleurs and African griots in the Middle Ages, the author freely reflects on each of these different performances where oral poetry had its dwelling, working on the relations between orality and writing and seeking their interfaces with the event of oral narration of literature. The importance of this study in the field of Performing Arts is emphasized in that this artistic event is little known and hardly studied by professionals in the field. Guided by Florence Dupont's (1994) reflections on the place occupied by the reader since antiquity, the author delineates the path that culminates with the invention of literature in the west and the new place that its reader will occupy, as co-author, filling the lines of the literary text with meaning. The dissertation covers contributions by Henri Meschonnic and Paul Valéry, among other authors, on the specificity of the literary text and its relations with orality. Finally, as an example of the event of narration of literature, the author presents the experience of the Miguilim Group Project, which for 23 years has been training young people in Cordisburgo, Minas Gerais to narrate by heart excerpts of Rosa's work at the Casa Guimarães Rosa Museum and in outdoor events. If every word in the scene is corporal, according to Dubatti (2007), in the event of the narration of literature, the poetic conviviality is established primarily through speech actions. The training of the Miguilim narrators focuses on a sequence of varied readings aimed at memorization and the appropriation of the poetic text, so that each student is able to narrate it body and soul, by heart, heartedly. The literary text gives to the event of oral narration its traces, and the experience of the Miguilim Group is a living example of the democratization of the literature, taking the poetic word of Rosa around Brazil.

Keywords: oral narration; event; Guimarães Rosa; Miguilim Group.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A Musa e o canto do aedo	39
Figura 2 – Aedo e rapsodo	41
Figura 3 – Diretoras e fundadora do Grupo Miguilim.....	144
Figura 4 – Primeira geração do Grupo Miguilim.....	145
Figura 5 – XXX Semana Roseana	145
Figura 6 - Miguilim guiando no Museu Casa Guimarães Rosa.	146
Figura 7 – Museu Casa Guimarães Rosa	174
Figura 8 – Venda de Seu Fulô - Sala Grande Sertão: veredas, Estas Estórias e Ave, Palavra.....	175
Figura 9 – A Musa e o canto do aedo - o texto roseano e a narração oral do miguilim.....	178

SUMÁRIO

Introdução	11
1. O universo da poesia oral.....	21
1.1 O som e seu valor mítico	21
1.2 Voz, oralidade, vocalidade.....	24
1.3 Os aedos, cantores de poesia	29
1.4 Os jograis e os griots	43
2. Na antessala do texto poético que nasce escrito	53
2.1 Literaturas e textos	53
2.2 Dupont e os caminhos da voz	59
2.2.1 O oral e o escrito lado a lado	59
2.2.2 A cultura dos manuscritos, a escrita-oral e a leitura-auditiva ..	61
2.2.3 A cultura do conto e a leitura murmurada	70
2.2.4 <i>Recitatio</i> : a leitura pública em voz alta.....	77
3. As artes conviviais em Jorge Dubatti e o acontecimento da narração oral ou teatro do relato	85
3.1 O enfoque ontológico de Dubatti	85
3.2 O Teatro – acontecimento poético e político	88
3.3 O acontecimento poético tri-partido.....	93
3.4 O Teatro zona de experiência e troca de subjetividades.....	99
3.5 O teatro-matriz e a liminaridade.....	103
3.6 A narração oral ou teatro do relato	105
4. A literatura como o texto poético que nasce da escrita	113
4.1 A leitura silenciosa e o nascimento do autor	113
4.2 A “figura para o ouvido”	121
4.3 As frestas do texto e o lugar do leitor	125
4.4 Ritmo e voz: a grafia do tempo e o lugar do poema	132
5. O acontecimento da palavra viva no Museu Casa Guimarães Rosa	139
5.1 O Grupo Miguilim de contadores de estórias de Cordisburgo	139
5.2 Guimarães Rosa: poesia e vocalidade	146
5.3 O acontecimento da narração oral de Guimarães Rosa.....	151
5.3.1 A Narração de literatura como <i>performance</i>	151

5.3.2	A escolha e edição do texto para a narração oral.....	160
5.3.3	Miguilim: o treino da narração e o acontecimento da narração em si	164
5.3.4	Museu/ <i>Mouseion</i> , expressão criativa da memória e o direito à literatura	174
	Considerações finais	183
	Referências	189
	Anexo 1 Itens do currículo da autora com relevância para a tese.....	197

INTRODUÇÃO

Este texto é o resultado do desejo de reflexão sobre uma prática de cerca de 30 anos que, ao atingir determinada fase, pareceu-me precisar de ar, ventilar para se renovar. Na verdade, ele significou também a retomada de um caminho aberto em 1988/1989, com uma pesquisa iniciada no mestrado na Filosofia/UFMG quando, cumpridos os créditos das disciplinas de nivelamento e dados os primeiros passos na investigação propriamente dita sobre o tema, acabou sendo interrompida. Ainda que passados todos esses anos, essa interrupção, de alguma maneira, conforme pude depois aos poucos ir percebendo, manteve o tal caminho de reflexão iniciado em suspenso, submerso em algum lugar, dentro de mim, à espera da coragem necessária para que pudesse retomá-lo. Coragem para reaproximar-me do ambiente acadêmico da universidade na busca de uma vaga em disciplina isolada da pós-graduação, coragem para retomar a escrita e a confiança nela, gestar e elaborar o novo projeto de pesquisa, escolhendo também a escola/faculdade melhor para tentar a vaga onde iria desenvolvê-lo. Cada uma dessas etapas cumpridas, com a colaboração de várias pessoas que, para minha sorte, foram atravessando meu caminho, pôde, aos poucos, acordar o que estava adormecido, coroando-me com a alegria de conseguir uma vaga no mestrado que virou doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG.

Graduada em Psicologia pela UFMG (1984), sem muita convicção no exercício da profissão, fiz algumas primeiras tentativas na área de clínica infantil. A busca de encontrar um canal de comunicação, diferente dos já conhecidos, que facilitasse a aproximação com a criança, me levou até a Pedagogia Waldorf¹. Trata-se de uma prática pedagógica que, entre outros procedimentos, preconiza a narração dos contos de fadas ou contos maravilhosos², em ver-

¹ A Pedagogia Waldorf é um dos ramos de aplicação prática da Antroposofia, “ciência espiritual”, elaborada em seus princípios pelo filósofo e cientista austríaco Rudolf Steiner (1861-1925), em que o autor desenvolve uma visão ampla do homem integrando aspectos físicos, emocionais e mentais-espirituais bem como seus laços sociais.

² Para a tradução do termo *Märchen*, conforme o original alemão, Mazzari (2012) considera mais apropriado “contos maravilhosos”, pois as histórias assim designadas quase não têm fadas, mas não prescindem da dimensão do “maravilhoso”, do mágico.

sões genuínas, não adaptadas, dos Irmãos Grimm³ como valioso recurso para a interação e formação da criança. Interessei-me por ele e investi na construção de uma maneira de narrar, inspirada fortemente também nesse começo em elementos provenientes da minha leitura extraída da figura do narrador tradicional em Walter Benjamin⁴ (2012).

À luz da Pedagogia Waldorf, os contos dos Irmãos Grimm devem ser entregues ao ouvinte (criança ou não) em suas versões originais, assim como foram recolhidos e registrados, sem qualquer interferência na sua forma, uma vez que se acredita que ela reja a construção das imagens aí veiculadas. Benjamin (2012), por sua vez, descreve o narrador tradicional como quem traz o elemento maravilhoso com exatidão e naturalidade, cuidando para que não seja imposto ao leitor (por conseguinte, nem tampouco ao ouvinte, como sempre li), o contexto psicológico da ação. A grande força da linguagem do narrador reside no fato de evitar dar explicações, buscando entregar ao leitor/ouvinte as imagens como se apresentam compostas nos contos de fadas: trata-se de imagens abertas, conforme escreve. Justamente aí se encontra a sua força. Por conter imagens abertas, o conto permanece vivo e atravessa o tempo, suscitando sempre novas e novas leituras.

Dessa maneira, de mãos dadas com a Pedagogia Waldorf e com a figura do narrador em Benjamin, o meu exercício meio “autodidata” de preparar histórias para serem narradas de cor alimentou-se desde esse começo do respeito e fidelidade à forma do registro escrito da história que eu tinha nas mãos. O projeto do mestrado em filosofia, em 1988, representou um desejo de indagar pela “lógica interna” constitutiva da forma do conto maravilhoso, delineada no meu projeto de pesquisa como o *pensamento* próprio a tais contos. Este pensamento-linguagem que regesse a construção das imagens abertas teria a sua *forma simbólica* própria, a partir deste mesmo conceito (*forma simbólica*) desenvolvido em Ernst Cassirer⁵. Haveria algo de específico nessa linguagem dos contos que se relacionasse com a criação de sentido desencadeado pelas imagens abertas? Como narradora oral, interessava-me também, desde o iní-

³ Irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859): ambos acadêmicos, linguistas, poetas e escritores, nasceram no Condado de Hesse-Darmstadt, atual Alemanha, registraram inúmeros contos maravilhosos pelo que ganharam notoriedade mundial.

⁴ Walter Benjamin (1892-1940): ensaísta, crítico literário, tradutor e filósofo alemão.

⁵ Ernst Cassirer (1874-1945): filósofo e professor de Filosofia alemão que desenvolveu uma filosofia da cultura com uma teoria dos símbolos.

cio, refletir sobre o vínculo que era estabelecido entre o narrador e o ouvinte, no presente vivo da narração oral, por meio do canal da imaginação, canal este estimulado pela linguagem dos contos maravilhosos.

Mas, tal pesquisa não pôde ser levada à frente, por motivos vários, que não cabe aqui enumerar. E, naquele momento, então, enquanto o caminho de reflexão teórica mais sistematizada permaneceu praticamente em suspenso, por outro lado, isso deu lugar para que se abrissem novas oportunidades para o desenvolvimento da minha prática artística em si, como narradora oral.

O encontro com Dôra Guimarães⁶ em 1991, que havia frequentado no ano anterior (1990) uma oficina conta-contos com Isabel de los Rios⁷ e, a partir daí, passara a exercitar-se na narração de textos literários em suas classes de português para adolescentes do ensino público, rendeu consideráveis frutos. Em uma profícua parceria, criamos o *Grupo Tudo Era Uma Vez* (1993-2012), com o objetivo de divulgar bons textos por meio da narração oral, assim como oferecer formação para novos narradores. O fato de podermos ministrar juntas “oficinas conta-contos” na “Escola Livre da COMUNA.S.A”⁸, na década de 90, representou um passo fundamental para o exercício e divulgação da nossa arte nascente, com o desenvolvimento de um método próprio de narrar.

Tal método, não apenas somava nossas diferentes experiências pessoais anteriores com a narração, como era a concretização de um firme propósito de profissionalização na área, amadurecendo-se com as nossas novas experiências e trocas, agora como parceiras. Aos poucos, delineou-se a opção do *Tudo Era Uma Vez* pela especialização na narração oral de textos literários. Tal opção deu-se a partir de proposta de Dôra, que teve minha acolhida natural, pois a forma de preparo imposta ao texto literário, em conexão estrita com o texto escrito, correspondia exatamente ao que eu já vinha realizando desde o começo com o preparo do conto maravilhoso. Por outro lado, narrar literatura não rompia com o meu interesse sempre presente na questão do elo estabelecido entre narrador e ouvinte, via texto narrado-ouvido e imagens abertas-

⁶ Dôra Guimarães (1943-): narradora de histórias, graduada em Letras e Pedagogia, co-fundadora do Grupo “Tudo Era Uma Vez”, co-diretora do Grupo Miguilim.

⁷ Isabel de los Rios: escritora venezuelana, narradora oral e, professora titular da Universidad Central de Venezuela, especialista em Direito do Meio Ambiente.

⁸ COMUNA S.A. (1991-2002): associação de fins culturais que atuou na área da formação artístico-cultural de BH e cidades mineiras, com cursos livres, oficinas e seminários em artes cênicas, artes plásticas, artes audiovisuais, música, literatura, filosofia e produção cultural.

imaginação, mas, sem dúvida, conectava-se agora mais claramente a um novo elemento: a palavra poética no texto literário que nasce escrito.

Na década de 90, o mesmo prédio da antiga FAFICH (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da UFMG), então pertencente à Prefeitura de Belo Horizonte, no bairro Santo Antônio, abrigava a “Escola Livre da COMUNA S. A.” e a *Cia. Sonho e Drama de Teatro*. Isso favoreceu o nosso feliz encontro com Cida Falabella⁹, parceira chave que, de maneira especial, apoiou e valorizou o caminho profissional do *Tudo Era Uma Vez*, tornando-se também nossa diretora em vários trabalhos.

Em 1995, recebemos o convite para ministrar as primeiras oficinas que fundaram o *Grupo Miguilim de Contadores de Estórias de Cordisburgo*. A partir de 2004, integrei-me à direção e ao processo de formação continuada do *Miguilim* (ao qual Dôra já havia se integrado desde 2000) o que propiciou, sem dúvida, um mergulho ainda maior na obra de Guimarães Rosa¹⁰, autor cujos textos já representavam, naquele momento (2004), a maior parte do meu próprio repertório e das montagens do *Tudo Era Uma Vez*.

Encerramos as atividades junto ao *Grupo Tudo Era Uma Vez* no ano de 2012, mas mantivemos desde então a nossa parceria (Dôra Guimarães e Elisa Almeida) na direção e formação do *Grupo Miguilim*, que se encontra atualmente (2019) na sua décima geração. No período de 2007 a 2017, assumi também a formação e direção do *Grupo de Contadores de Estórias do Morro da Garça* que, inspirado no *Miguilim*, forma jovens morrogarcences para narrarem textos de Guimarães Rosa e se apresentarem na “Casa da Cultura do Sertão”, Morro da Garça, e em cidades vizinhas, em oportunidades diversas, com destaque para o “Encontro de Arte e Cultura ao Pé da Pirâmide do Sertão” (Morro da Garça, MG), evento cultural regional que homenageia Rosa e que atualmente já se encontra na sua 23ª edição. Há dois outros grupos que surgiram inspirados neste mesmo trabalho: *Contadores de Estórias Manuelzão*, Três Marias, MG, e *Caminhos do Sertão*, Cordisburgo, MG.

Assim, com experiência como narradora oral, diretora e professora para a formação da narração, reitero que a presente pesquisa surge então de um

⁹ Cida Falabella (1960-): atriz, diretora teatral, professora e política brasileira, ativista do movimento artístico e cultural, mestre em Artes pela EBA-UFMG.

¹⁰ João Guimarães Rosa (1908-1967): escritor, diplomata e médico brasileiro, considerado por muitos o maior escritor brasileiro do século XX. Tem a obra traduzida em inúmeras línguas.

desejo de pensar tais práticas voltadas para o acontecimento da narração do texto literário, ilustrado aqui pelo texto da literatura roseana. Como exemplo do acontecimento da narração de literatura nesta tese, optei por eleger a experiência do *Grupo Miguilim de Contadores de Estórias de Cordisburgo*, cuja prática da narração de Rosa em si, na verdade, está inserida em um projeto mais amplo que pretende ir além dela, tema que terei oportunidade de retomar no capítulo cinco. O trabalho com o *Miguilim* constitui para nós, diretoras do Grupo, fonte de inspiração contínua, a ponto de poder nos mobilizar há mais de 20 anos, mesmo sem oportunidades de apoio ou patrocínio continuado. No que diz respeito ao acontecimento da narração de literatura em si, entendo que a análise aqui desenvolvida, sem dúvida, se volta também, mesmo que indiretamente, para onde estão as raízes do *Grupo Miguilim*, ou seja, o *Grupo Tudo Era Uma Vez* (1993-2012), onde tudo de alguma forma começou.

No anexo, acrescento um pequeno texto com outros aspectos de meu currículo relevantes para a tese.

Passemos então diretamente ao presente texto.

Refletir sobre a prática da narração oral do texto literário, entendido como o texto poético que nasce da escrita, ou ainda, aquele texto que, de forma mais ampla, implica em um “ato de literatura” é o objetivo da pesquisa que resultou na presente tese. Estas três maneiras de se referir àquilo que é matéria prima do acontecimento da narração aqui abordado poderão se alternar no presente texto, sempre se referindo assim ao mesmo objeto. Minha experiência mostra que, o que pôde exemplarmente se realizar com a narração de textos da obra de Guimarães Rosa pode se aplicar à narração de textos de outros autores de literatura, observando-se alguns critérios na escolha do texto, conforme abordaremos no capítulo cinco desta tese.

No plano e desenvolvimento da pesquisa que resultou neste texto, inspirou-me, num primeiro momento, de maneira especial, a “Filosofia do Teatro” de Jorge Dubatti¹¹, em que o autor expõe, sob uma perspectiva ontológica, sua visão do acontecimento teatral, apresentando-o como a arte convivial por excelência, ou seja, a arte que prima pelo convívio entre artista e espectador. O autor relaciona também outras artes conviviais que, de alguma maneira, comparti-

¹¹ Jorge Dubatti (1963-): crítico, historiador e professor argentino especializado em Teatro na Universidade de Buenos Aires, com inúmeras publicações sobre teoria e crítica do teatro.

lham com o teatro de sua estrutura-base, de sua matriz de teatralidade, entre elas, o acontecimento da narração oral (em sua vertente artística, conforme ele mesmo escreve). No âmbito das artes conviviais, a concepção de Dubatti sobre a *poíesis*, por sua vez, interessou-me sobremaneira, pois ela, sem dúvida, me aponta em direção à questão (já mencionada aqui) que, desde meus primeiros passos no ofício de narradora oral, despertou meu interesse: o elo que se instaura entre narrador e espectador, no momento mesmo da narração oral. Lançei mão também, desde o começo da pesquisa, do autor Paul Zumthor¹² cujos estudos sobre as *performances*¹³ de poesia oral e seus intérpretes na Idade Média, confrontados com a questão da recepção do texto poético nos dias de hoje, muito contribuem para a construção do olhar em direção ao acontecimento da narração oral.

Entretanto, justamente os estudos intensificados em Dubatti me levaram ao encontro de Florence Dupont¹⁴, cuja leitura fez descortinar diante de mim outras possibilidades de exploração de meu tema, acabando por configurar um novo panorama para a minha pesquisa. De maneira que, sem que eu tivesse propriamente planejado, ela foi aos poucos se tornando a principal referência em boa parte do desenvolvimento da reflexão e, não só me fez retroceder para aquém dos poetas orais medievais, levando-me até o estudo dos aedos homéricos, como contribuiu fortemente para a elucidação de dois caminhos principais a serem seguidos em minha pesquisa, paralelos e complementares, que se tornaram os fios condutores da tese.

O primeiro fio condutor corresponde à apresentação e discussão de diferentes *performances* de poesia oral que tiveram lugar em épocas e lugares diversos. Sem o compromisso de necessariamente estabelecer ligações factuais entre elas, (mas podendo de vez em quando fazê-lo), as diferentes *performances* são apresentadas, a partir dos autores pesquisados, sempre com o interesse voltado à questão da forma assumida na comunicação da poesia oral, buscando destacar como ela pôde se dar em cada um dos casos. Nesse senti-

¹² Paul Zumthor (1915-1995): medievalista, crítico literário, historiador da literatura e linguista suíço.

¹³ Nesta pesquisa, o sentido da palavra *performance* é tomado a partir dos anglo-saxões: “a *performance* é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe” (ZUMTHOR, 2005, p. 69).

¹⁴ Florence Dupont (1943-): latinista e helenista francesa, professora emérita de literatura latina na Universidade de Paris-Diderot.

do, interessou-me investigar se algum dos traços característicos constitutivos, apresentados em cada uma dessas diferentes *performances*, dialoga de alguma maneira com a nossa prática de narração oral do texto poético que nasce escrito. Nesse caminho, a passagem pela “Filosofia do Teatro” pretende trazer elementos teóricos para que o leitor possa identificar o narrador oral de hoje compondo o leque dos intérpretes orais e, paralelamente, o acontecimento da narração oral como mais uma possibilidade de *performance* oral poética dentre as elencadas e discutidas.

Este primeiro fio da reflexão, ao desembocar na narração oral considerada como acontecimento que integra as artes conviviais, tal qual pode se dar nos dias de hoje, corresponde a uma das etapas da pesquisa, na medida em que pretende trazer luz para uma parte de nosso objeto nesta tese: o acontecimento da narração oral (nesse momento, focado num âmbito mais genérico, ainda não precisando o tipo de texto que alimenta a narração que mais especificamente nos interessa investigar).

O outro fio de reflexão busca tecer, como uma espécie de pano de fundo que atravesse quase toda a pesquisa, a relação que, a cada diferente momento, no contexto de cada nova *performance* poética oral apresentada, pode se estabelecer entre as categorias do oral e do escrito. Tal aspecto liga-se imediatamente à questão da construção gradual da noção de autor, (assim como a temos hoje). Entrelaçadas com o oral/escrito e a construção da noção de autor apresentam-se também determinadas rotas trilhadas pela escrita e pela leitura até o aparecimento da instituição literatura. Minha intenção é, portanto, que esta segunda linha de reflexão possa elucidar a outra parte do objeto da tese (e que constitui o objeto da narração oral): o texto literário (ou o que é fruto de um “ato de literatura” ou texto poético que nasce escrito) naquilo que ele tem de peculiar.

O capítulo primeiro introduz o universo da poesia oral partindo de uma abordagem inicial do som e sua difícil definição, seu valor nos relatos míticos e seu acontecimento como voz, voz que é relação, uma vez que se apresenta desde seu começo como voz para o ouvido. Para o enfrentamento do complexo tema da voz, foi de grande valia o estudo de Nogueira¹⁵ (2014) que, princi-

¹⁵ Erich Nogueira: professor doutor de literatura e língua portuguesa na Universidade Estadual de Campinas.

palmente na parte inicial de sua tese, debruça-se sobre o tema de maneira exemplar, apresentando e discutindo uma rica bibliografia na área.

Atrela-se à voz, de forma imediata, a noção de oralidade, controversa para alguns dos autores apresentados. Se no caminho da filosofia, a voz parece ter sido desconsiderada, a poesia, conforme escreve Cavarero¹⁶ (2011), mostra-se como um campo em que ela sempre teve seu lugar. Damos início aqui, efetivamente, ao “desfile” de nossas *performances* poéticas orais trazendo à frente os emblemáticos aedos homéricos, seguidos dos jograis e griots da Idade Média. Cada um à sua maneira, esses três grupos de “poetas” orais, se conectam a situações onde e quando a escrita não se encontrava a serviço da poesia oral.

O segundo capítulo pretende trazer, de início, uma discussão importante para a delimitação de nosso objeto: trata-se do termo literatura e seus usos diversos. Diferente das circunstâncias das *performances* trazidas no primeiro capítulo, o capítulo agora intitulado de “A antessala do texto que nasce escrito” investiga um momento em que a escrita já está à disposição das transcrições da poesia oral. Entretanto, os registros que resultam das transcrições nesse momento – os manuscritos – carregam uma escrita atravessada pelo oral, impregnada pela lembrança da voz como estímulo tátil ainda muito forte. A escrita liga-se aqui diretamente à ação da voz, de *dictare*; os escribas ou copistas, para realizarem suas versões, necessitam do estímulo da voz. A leitura é, nesse momento, auditiva, relacionada mais à ação de escutar do que à de ver. As *performances* poéticas que se ligam a essa nova realidade e que agora serão apresentadas são as dos rapsodos, as dos contadores de contos e as dos leitores públicos romanos, estas últimas chamadas de *recitationes*.

O terceiro capítulo, ao trazer um panorama da “Filosofia do Teatro” de Dubatti, apresenta ao leitor a *performance* do narrador oral ou ator do teatro do relato dos dias de hoje integrando as artes conviviais. Mas delinea-se aí um narrador oral no sentido mais genérico do termo, sem que se especifique o tipo de texto com o qual ele poderá trabalhar na prática de sua narração.

Para trazer então à cena o texto poético que nasce escrito, o quarto capítulo retoma o caminho do amadurecimento da leitura auditiva em direção à

¹⁶ Adriana Cavarero (1947-): professora italiana de Filosofia e estudiosa da voz, do pensamento feminista.

leitura silenciosa ocular, que caminha lado a lado com o nascimento da noção de autor (conforme temos hoje). Abre-se o caminho para tratarmos das especificidades do texto poético que nasce escrito, com Zumthor, Dupont e outros autores eleitos. Desenvolvendo seus argumentos a partir de perspectivas diferentes, os autores ressaltam aspectos específicos do texto literário que, de uma maneira ou de outra, contribuem para apontar para o seu caráter oral e para o novo lugar que o leitor de literatura passa a ocupar. A abordagem de Meschonnic¹⁷ aponta para uma maneira inovadora de apresentar a questão da oralidade e sua intrínseca relação com o ritmo no “ato de literatura”. Os estímulos que o texto literário provoca no corpo do leitor e o prazer a eles associados (Zumthor), por sua vez, sinalizam o estatuto de *performance* de sua recepção, ainda que realizada por meio da leitura silenciosa. E a questão da reiterabilidade no âmbito da instituição literatura, conforme destaca Dupont, sugere um possível laço que ela possa estabelecer com as performances poéticas antigas.

Os dois fios de reflexão construídos (que desembocam na visão mais genérica do acontecimento da narração oral e no texto literário com suas especificidades) confluem e deságuam por fim na nossa prática do acontecimento da narração oral, conforme é tratado no quinto capítulo. Se todo texto poético, como escreve Meschonnic, transborda em significância, o texto roseano parece fazê-lo com maestria e o *Grupo Miguilim* é um bom exemplo da manifestação deste acontecimento de narração de texto literário. Explicitamos os procedimentos de dramaturgia desenvolvidos para produzir as versões que são usadas, as técnicas que norteiam o preparo dos textos e o acontecimento propriamente dito. Contribuem para isso, alguns elementos colhidos nas *performances* poéticas apresentadas ao longo da pesquisa, assim como elementos da especificidade do texto literário. Revisitando esses itens, buscamos abrir pequenos diálogos com nossa prática.

Delinearam-se algumas questões para as quais espero encontrar pistas com a perspectiva de poder respondê-las: – Haveria algo de específico na linguagem do texto poético que, uma vez trazido para a cena da narração oral, dê colorido a este acontecimento de uma determinada maneira? – Haveria algo de peculiar na natureza do vínculo que se estabelece entre narrador e espectador,

¹⁷ Henri Meschonnic (1932-2009): poeta francês, tradutor, linguista, teórico da poesia e da tradução.

no presente vivo da narração oral, por meio do canal da imaginação estimulada pelo conto literário dito de cor em voz alta?

Considerando o ponto de vista de Zumthor de que o texto literário ressoa mesmo em sua recepção via leitura silenciosa, quero defender a tese de que ele encontra lugar de destaque na voz e no acontecimento da narração oral do texto poético. O exemplo do *Projeto Grupo Miguilim* revela como o texto literário de Guimarães Rosa, fruído em *poíesis* convivial, ao mesmo tempo em que emociona um sem número de ouvintes, pode ser agente de divulgação da obra literária e auxiliar na desconstrução do mito de sua inacessibilidade. Por outro lado, do ponto de vista do jovem narrador, ele revela como o contato próximo com o texto literário e o desenvolvimento da capacidade de narrá-lo a públicos variados pode ser um aliado na formação do miguilim, educando sua imaginação, seu pensar e sua sensibilidade, contribuindo positivamente para o processo de autoconhecimento e construção de autoestima. Além disso, imersos num tempo fortemente marcado pela memória tecnológica, o trabalho revela-se como potente exercício da memória biológica e afetiva. No âmbito mais social, compartilhamos a posição de Cândido¹⁸ (1988) e de Queirós¹⁹ (FERRAZ, 2009), da importância da literatura como um bem incompressível – que corresponde à necessidade profunda e ao direito do ser humano –, caminho que assegura a integridade espiritual e que contribui para a construção da cidadania.

¹⁸ Antonio Cândido (1918-2017): sociólogo, crítico literário e professor universitário brasileiro. Estudioso da literatura brasileira e estrangeira, autor de extensa e respeitada obra crítica.

¹⁹ Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012): escritor mineiro premiado, um dos ícones do PROLER (Programa de Incentivo à Leitura, Biblioteca Nacional), nos anos 90 no Brasil.

1. O UNIVERSO DA POESIA ORAL

1.1 O SOM E SEU VALOR MÍTICO

O som acompanha o curso daquilo que é vivo. O crepitar das chamas do fogo, a descarga impetuosa do trovão, o quebrar das vagas do mar na praia comandado pela maré, o salto das águas da cachoeira, o cair da chuva e o correr do rio em seu leito, o sussurro da brisa ao balançar as folhas da árvore, ou o assovio do vento que se enrola num redemoinho, o tremor da terra num abalo sísmico: todos eles se apresentam como sons, movimentos que se fazem acompanhar de vozes que indicam, antes de mais nada, que há vida na natureza.

Não por acaso, na tentativa realizada acima, de referirmo-nos a vários sons da natureza, lançamos mão de verbos ou, quando não verbos, de nomes que indicam ações ou ligam-se imediatamente a movimentos. Em sua origem, o som não se separa do movimento. Aliás, conforme reflete Chion²⁰ em seu livro *El Sonido* (1999, p. 69), o som não só seria o resultado de um movimento, mas, ele mesmo, enquanto tal, encontra-se, muitas vezes, em transformação. No âmbito da língua, adverte o autor (CHION, 1999, p. 61), revela-se um duplo aspecto na própria palavra som, uma vez que esta última relaciona-se ao mesmo tempo tanto ao efeito como à causa, respectivamente, tanto à sensação sonora que chega aos nossos ouvidos, como ao fenômeno que é causa dessa sensação. Para Chion, essa seria a primeira, entre uma série de outras razões, enumeradas em seu livro, que se ligam à dificuldade de dar ao som uma significação precisa.

Temporal por definição, o som se encontraria, portanto, numa categoria de ser “não-coisificável” (CHION, 1999, p. 61). Daí provém uma diferença clara com relação ao mundo visual: se, neste último podemos realizar uma aproximação de um detalhe da coisa vista, na intenção de focalizar ou destacar do todo o detalhe que queremos ver, no mundo sonoro não existe essa possibilidade. Não há como destacar ou captar uma parcela da coisa ouvida, realizando “[...] um *zoom* sobre um som enquanto outros ressoam simultaneamente a

²⁰ Michel Chion (1947-): compositor e teórico do cinema francês, intérprete e *sound maker*.

uma potência demasiadamente próxima²¹“ (CHION, 1999, p. 71). Decorre daí outra característica importante, uma vez que o “[...] movimento do som é portanto, duplo, pois emerge da desapareição de outro, e inclusive de sua própria desapareição – quando o seu cessar faz com que tenhamos consciência dele”²² (*idem*, p.71). Essa característica do mundo sonoro é denominada como evanescência.

Mas, voltemos a nossa atenção para a origem do som e o seu papel, conforme são contados nos relatos míticos. Sabe-se que, em inúmeros desses relatos relacionados à origem e à criação, do mundo e do ser humano, o som aparece como potência criadora. Em seu livro, *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão vocal* (2011), Cavarero focaliza o tema da voz e apresenta um panorama de como ela foi considerada ao longo da história do pensamento ocidental. No início do livro, nas reflexões que realiza para se aproximar do tema da voz, a autora comenta a tese bíblica bastante conhecida e difundida no senso comum, de que a criação do mundo teria se dado através da palavra. Para ela, tal ideia deriva, na verdade, de uma releitura cristã do Antigo Testamento. Contrariando de certa maneira a referida tese, Cavarero apresenta o seu ponto de vista de que não se trata aí exatamente da força criadora da palavra, e sim de *algo anterior a ela*. Conforme ela escreve, na conhecida passagem bíblica, é importante atentar para o fato de que

[...] a autorrevelação não vem da palavra de Deus, mas sim *de seu respiro e de sua voz*. Mesmo quando é explicitamente *gol*, isto é, voz, a potência divina é pertinente a uma esfera que se distingue e independe da palavra: *um puro vocálico*, indiferente à função semântica da língua, que compreende modos muito variados e, em geral, extraordinários de manifestação sonora (CAVARERO, 2011, p. 35-36, *grifo meu*).

Ora, o que a autora fará questão de chamar a atenção em seu livro – conforme veremos no tópico seguinte (1.2) – é que esses “modos extraordinários de manifestação sonora” serão praticamente desconsiderados pela filosofia, ao tratar do tema da voz.

²¹ [...] *un zoom sobre un sonido cuando otros resuenan simultáneamente a una potencia demasiado cercana*. Todas as traduções desta tese são de responsabilidade da autora.

²² [...] *movimiento del sonido es, por tanto doble, pues emerge de la desaparición – cuando su cese hace que tengamos conciencia de él a posteriori*.

A questão da potência criadora do som foi abordada com profundidade pelo estudioso Schneider²³, que direcionou parte de suas pesquisas de cunho etnomusicais aos relatos míticos das cosmogonias em várias tradições, notadamente em culturas pré-capitalistas de várias partes do mundo. A partir dos estudos comparativos desses relatos, Schneider (1963, p. 132) pôde detectar um traço comum nos mesmos, a saber: no momento decisivo da ação, ou seja, no ápice em que um deus faz aparecer algo novo, que seja o céu, a terra, o ser humano, ou mesmo algum outro deus, o elemento acústico sempre intervém, de forma decisiva. Tal elemento pode aparecer por meio de uma fala, de um grito, de um espirro, ou por um suspiro, por um canto, ou mesmo através do toque de algum instrumento musical. O autor aponta também a presença de imagens arquetípicas do abismo primordial nesses relatos. Assumindo as formas de uma boca escancarada ou de uma caverna cantante, tal abismo primordial configura-se como um “[...] ‘fundo de ressonância’ e o som que dele emana pode ser considerado como a primeira força criativa, personificada na maior parte das mitologias como os deuses-cantores²⁴” (*idem*, p.133).

Por sua vez, em seu livro *O som e o sentido*, dirigido tanto ao leitor músico como ao não músico, Wisnik²⁵ (2017) apresenta-nos um panorama do uso humano do som, traçando um esboço da história musical ligada a esse uso ao longo dos anos, em culturas variadas. Em tal percurso, encontra-se o que o autor denomina como a música modal, presente justamente nas sociedades pré-capitalistas, onde vigorava um ambiente de intensa ritualização. De acordo com ele, (WISNIK, 2017, p. 36-37), no campo modal se incluíam tanto os povos originários da África, América e Oceania, como as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, etc.) e as ocidentais, (a música grega antiga, da qual se conhece pouco, o canto gregoriano e as músicas dos povos da Europa). O autor escreve que a música modal era vivida nessas culturas como uma experiência do sagrado, investida de um poder ao mesmo tempo mágico, terapêutico, mas também destrutivo. Ao se referir aos mitos que falam da música, Wisnik destaca que eles muitas vezes se ligaram diretamente ao “símbolo sacrificial” e relaciona-os com os instrumentos musicais. Conforme ele escreve,

²³ Marius Schneider (1903-1982): etnomusicólogo alemão.

²⁴ [...] ‘un fond de résonance’ et le son qui en émane doit être considéré comme la première force créatrice, personnifiée dans la plupart des mythologies par les dieux-chantres.

²⁵ José Miguel Wisnik (1948-): músico brasileiro, compositor, ensaísta e professor de literatura.

“os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de osso, as cordas de intestinos, os tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres” (*idem*, p.37). Para o autor, assim como o instrumento se produzia a partir do sacrifício do animal, a origem do som se dá a partir do sacrifício do ruído e os mitos que falam da música comprovam isso.

1.2 VOZ, ORALIDADE, VOCALIDADE

Ao lado da potência criadora, o som apresenta-se, em suas origens, também ligado ao aspecto da comunicação. A voz humana pode ser prova disso. Rompendo a clausura do corpo, a voz “puro som” do bebê que acaba de nascer forma-se como um sopro vindo dos pulmões, que percorre pequenos canais internos, faz vibrar as cordas vocais, ganha contornos variados na caixa de ressonância da boca e extravasa seus pequenos lábios com um primeiro choro, que não só testemunha a sua chegada ao mundo, como chama para o ouvido. Referindo-se também à cena inaugural da voz, que coincide com o nascimento do infante, Cavarero (2011, p. 198) escreve que, no “[...] âmbito etimológico da *Vox* latina, o primeiro significado de *vocare* é chamar, invocar. Ainda antes de se fazer palavra, a voz é uma invocação dirigida ao outro e confiante num ouvido que a acolhe.”

No prefácio de seu livro *Infância e História*, Agamben²⁶ (2005) apresenta-nos um texto que – conforme ele próprio nos confessa – poderia ter sido o prefácio de um estudo sobre a voz que ele pretendeu realizar, mas nunca chegou a fazê-lo. O autor se pergunta se existiria uma voz que pudesse ser considerada como própria do ser humano. Assim como o miar é a voz do gato, o fretenir, a da cigarra, o grugulejar, a voz do peru, qual seria a voz do ser humano? Se ela existir, seria essa voz a linguagem? Que relação poderia ser estabelecida entre a linguagem-som, a *phoné* dos gregos e a linguagem-sentido, o seu *lógos*? São questões fundamentais nas quais, para o autor, a filosofia pouco teria avançado e, mesmo, na maioria das vezes, nem sequer teria se colocado.

Cavarero (2011), de certa maneira, compartilha com Agambem a opinião de que a filosofia ocidental teria se furtado a abordar o tema da voz e apresen-

²⁶ Giorgio Agamben (1942-): filósofo italiano, autor de obras que vão da estética à política.

ta elementos concretos que justificam sua crítica a uma tradição metafísica pautada no conceito, um conceito que privilegia o sentido da visão e que “aprisiona” a voz. A autora busca acompanhar, no seu livro, como o tema da voz foi tratado, ao longo da história da filosofia, ou melhor, como o tema não o foi.

Nesse caminho, refletindo sobre as relações entre voz e palavra, ela apresenta logo de saída, uma discussão sobre o conceito *logos*, conceito tão caro à Filosofia e, ao mesmo tempo, ambíguo. Conforme a autora nos diz, o termo é derivado de um verbo que tem pelo menos três significados intrinsecamente ligados e dependentes da voz. Assim, *logos*

[...] deriva do verbo *legein*. Desde a Grécia Arcaica este verbo significa tanto “falar” quanto “recolher”, “ligar”, “conectar”. [...] Na sua acepção comum, o *logos* se refere à atividade de quem fala, de quem liga os nomes aos verbos e a qualquer outra parte do discurso. O *logos* consiste essencialmente numa conexão de palavras (CAVARERO, 2011, p. 50).

Pode-se dizer que a filosofia, de um modo geral, volta-se exatamente para a maneira como se dá tal conexão, que “liga” e “recolhe”, a partir de certas regras. Entretanto, e Cavarero (2011, p. 50-59) não hesita em constatar isso, a tradição filosófica ocidental demonstrou desde o começo uma inclinação para a busca de um *logos* “desvocalizado”, ou seja, a filosofia projetou-se aos poucos abrindo seu caminho em direção a uma universalidade abstrata e sem corpo, rejeitando o estatuto “corpóreo” da voz e relegando seu estudo a um plano desimportante. Tanto é que o *logos* como discurso passa a ser confundido com o *logos* como razão.

Dentro de tal lógica, a própria *phoné* grega é reduzida a um papel secundário, que seria o de significar. Aquele papel primeiro da voz *qol*, puro vocálico, ligado à potência criadora que poderia se manifestar vocalizando e “colorindo” o conceito, como se vestisse esse conceito com uma roupagem acústica, fica relegado a um plano inferior. Muitas vezes ele se perde, emudece.

A contraparte de tal “emudecimento” foi uma valorização do sentido da visão na construção do *lógos*. “Trata-se, bem mais, do gesto fundamental que coloca o princípio do sistema da significação, o significado, na esfera visual” (CAVARERO, 2011, p. 53). Para a autora, na aurora da filosofia ocidental, não

haveria outro motivo que tenha levado Platão²⁷ a repelir as sonoridades da palavra senão a garantia de um “*logos* fundado na clareza do conceito” (CAVARERO, 2011, p. 51). E isso, completa ela, certamente protegeria a filosofia contra os excessos inquietantes que se avizinham da parte mais animal do ser humano. Perde-se assim o valor daquilo que nos chega pelo ouvido e a própria escuta resta, de certa maneira, comprometida.

Entretanto, diferentemente do que parte da filosofia parece querer considerar, o meio humano é marcado pela linguagem cujo habitat natural é o mundo sonoro, ou seja, o mundo da oralidade. Em seu livro *Oralidade e cultura escrita* (1998), Ong²⁸ apresenta aos seus leitores os resultados de uma importante investigação, realizada por ele, por cerca de vinte anos na comparação dos modos orais e modos escritos de pensamento. O autor buscou aí delimitar o que é característico do pensamento e expressão verbal nas culturas orais e as mudanças que então ocorreram a partir da invenção e disseminação da escrita. Ele escreve que, mesmo quando a escrita aparece, ela nunca perde seu elo com o universo da oralidade. Conforme ele nos diz (ONG, 1998, p. 15),

[...] a linguagem é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita.

Assim, de acordo com Ong (1998, p. 16), ainda que tenhamos diante de nós um texto escrito, a operação da leitura liga-se diretamente à conversão de tal texto em som e melodia. Se a leitura for realizada em voz alta, a conversão é óbvia e imediata. Se for silenciosa, sua recondução ao universo do som acontecerá também, nesse caso “apenas” em nossa imaginação. Voltaremos a esse tema no capítulo dois, quando abordaremos mais diretamente a questão da leitura.

O conceito de oralidade ganhou amplitude e profundidade quando, principalmente a partir dos anos de 1960, deu-se um “boom” de pesquisas na área das chamadas culturas orais, configurando-se um movimento que pode ser

²⁷ Platão (428/427-348/347 a.C.): filósofo e matemático do período clássico da Grécia Antiga, autor de diversos diálogos filosóficos e fundador da Academia de Atenas.

²⁸ Walter Ong (1912-2003): jesuíta americano, professor de literatura inglesa, filósofo e historiador.

chamado como “descoberta moderna da oralidade”. Em seus estudos, Ong buscou definir tipos diferentes de oralidade a partir da presença mais ou menos potente da escrita e de outros meios tecnológicos (como telefone, rádio, televisão) (ONG, 1998, p. 19). Tal dicotomia – oralidade/escrita – posta dessa maneira foi questionada por estudiosos da área, já que poderia facilmente levar ao erro de reduzir o entendimento da primeira à ausência da segunda. Podemos acompanhar parte desse debate na pesquisa desenvolvida por Nogueira (2014, p. 22) dentro do tema. O autor argumenta que, de fato, constitui ameaça constante aos estudiosos da área apresentar o conceito de oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura e, por isso mesmo, muitas vezes, incorrer no erro de deixar de chamar a atenção para os traços positivos presentes, característicos de uma cultura oral.

Atenta a essa questão, Dupont (1991), em seu livro *Homère et Dallas*, discorre sobre a oralidade, a *Homèrie*²⁹ e os seus “poetas” orais e apresenta-nos seu ponto de vista segundo o qual a “modernidade nos priva da metade de nossa herança, fazendo da oralidade uma simples ausência da escrita”³⁰ (DUPONT, 1991, p. 12). A autora chama a atenção do seu leitor para o perigo, decorrente daí, de não se valorizar a oralidade em suas potencialidades próprias. Acreditando não haver uma evolução necessária das civilizações que se consumasse no caminho percorrido da memória oral à memória escrita³¹, a autora defende a existência de uma dupla tradição em nossa cultura ocidental – de escrita e de oralidade – onde nenhuma das duas seria redutível nem superior à outra. Com isso, Dupont (*idem*, p. 13) quer contribuir para a valorização e mesmo a redescoberta da presença de culturas orais no interior de nossa própria tradição.

Sabe-se que Zumthor, talvez pouco satisfeito com os caminhos e des-caminhos que o conceito oralidade trilhou, haja vista o seu laço inevitável de contraparte da escritura, desenvolveu o conceito de *vocalidade*, que trouxe para as discussões de seus livros ligados ao tema da voz. Mais amplo que a oralidade, a *vocalidade* engloba e explicita a potência da voz. Em seu próprio po-

²⁹ O termo *Homèrie*, usado pela autora, se refere ao universo da Grécia Homérica.

³⁰ *la modernité nous prive de la moitié de notre héritage, en faisant de l'oralité une simple absence d'écriture.*

³¹ Tomamos o termo evolução, da própria autora, conforme o texto original: [...] l'oralité n'est pas une manque d'écriture, qu'il n'y a pas une évolution nécessaire des civilisations qui les ferait passer de la mémoire orale à la mémoire écrite (Dupont, 1991, p.12).

der de ir além da palavra, ela engloba a voz no “exercício de sua força fisiológica, sua faculdade de produzir a fonia, a ação de organizar essa substância” (ZUMTHOR, 2010, p. 25). Se retomarmos a ideia do puro vocálico (ou *qol*) apresentado no item anterior dessa tese (1.1) a partir das reflexões de Cavarero, poderemos de fato entender melhor o conceito de *vocalidade*, pois é aí, explicitando o uso e a historicidade da voz (ZUMTHOR, 1993, p. 21), que as sonoridades múltiplas podem ganhar força e se tornarem significantes.

Outros estudos atestam que a noção de oralidade não é uniforme, conforme podemos acompanhar no verbete relativo a esse conceito apresentado no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* organizado por Sarrazac³² (2012, p. 129-131). Vemos aí que, no entendimento de Meschonnic, a oralidade muitas vezes é confundida com as noções do *falado* e da *oralização*. Oralidade para este último autor seria algo diverso, que rompe com a noção dual do oral *versus* escrito e não corresponde à ideia senso comum que apresenta o conceito como aquilo que vai da boca ao ouvido. E, na sua perspectiva, a oralidade poderia se fazer presente tanto no texto falado, como no escrito. Na verdade, conforme ele escreve, a oralidade é

[...] uma organização do discurso regida pelo ritmo. A manifestação de um gestual, de uma corporalidade e de uma subjetividade na linguagem. Com os meios da fala, na fala. Com os meios da escrita, na escrita. E, se alguma coisa mostra que *há o oral no escrito e que o oral não é o falado*, isso é bem o que faz a literatura³³ (MESCHONNIC, 1989, p. 246, *grifo do autor*).

Gostaríamos de esclarecer que o termo “discurso” que aparece na citação acima refere-se à sua acepção ligada à área da Linguística, como “língua em ação, assim como é realizada pelo falante” (HOUAISS, 2009). Houaiss³⁴ acrescenta que muitos linguistas, inclusive, optam por substituir a palavra *discurso* por *fala*, na dicotomia língua/discurso. Optamos por seguir essa mesma linha aqui nessa tese.

³² Jean-Pierre Sarrazac (1946-): dramaturgo francês, encenador, instrutor de teatro e professor universitário.

³³ [...] *une organisation du discours régie par le rythme. La manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité, d'une subjectivité dans le langage. Avec les moyens du parlé dans le parlé. Avec les moyens de l'écrit dans l'écrit. Et si quelque chose montre qu'il y a de l'oral dans l'écrit et que l'oral n'est pas le parlé, c'est bien la littérature.*

³⁴ Antônio Houaiss (1915-1999): intelectual brasileiro – filólogo, crítico literário, tradutor, diplomata, lexicógrafo e enciclopedista. Foi ministro da cultura do Brasil no governo Itamar Franco.

Para Meschonnic, o ritmo que rege a oralidade refere-se ao movimento da fala na escritura, sendo apresentado também como “uma organização subjetiva do discurso, da ordem do contínuo, não do descontínuo do signo³⁵” (MESCHONNIC, 1989, p. 246). Tal noção apresenta-se como vital em seus estudos. Jolly³⁶, no verbete do *Léxico do Drama* (2012) que se refere ao *ritmo*, de fato constata que alguns profissionais ligados à prática cênica contemporânea vêm buscando abordar esse conceito dissociado de uma concepção tradicional, apresentando-o em relação à linguagem (literária e comum). Entre tais autores, Jolly destaca justamente Meschonnic, que escreve em sua obra sobre “um *ritmo propriamente linguístico* – etimologicamente um ‘fluxo’ – que ilumina e constitui o sentido de todo discurso, como inscrição da singularidade de uma fala” (SARRAZAC, 2012, p. 162, *grifo da autora do verbete*).

Teremos a oportunidade de buscar aprofundar um pouco essa questão principalmente no capítulo quatro (tópico 4.4) ao falarmos do ritmo e oralidade no texto poético na perspectiva de Meschonnic (mais brevemente também no capítulo três, tópico 3.1, que trata da questão da teatralidade).

Os estudos sobre a oralidade abriram muitas portas no sentido de trazer a voz para o centro da cena. Para Cavarero (2011, p. 25), tais estudos teriam “primeiramente o mérito de evidenciar um tema importante: há um campo da palavra no qual a soberania da linguagem se rende à soberania da voz. Trata-se obviamente da poesia”.

Abordaremos a seguir alguns traços desse caminho, onde a voz ganha o centro da cena, por meio de *performances* poéticas orais.

1.3 OS AEDOS, CANTORES DE POESIA

O poeta oral muitas vezes é visto como aquele intérprete que unicamente transmite seus poemas ou canções pela via oral. Mas ele pode também ser mais do que isso. A partir do ponto de vista de Kirk³⁷ (1985, p. 69), o verdadeiro poeta oral

³⁵ [...] *une organisation subjective du discours, de l'ordre du continu, non du discontinu du signe.*

³⁶ Geneviève Jolly: professora de história, estética e teoria das artes da cena na Universidade de Strasbourg.

³⁷ Geoffrey S. Kirk (1921-2003): Classicista inglês, escritor de literatura e mitologia na Grécia Antiga.

[...] é o que transmite e compõe poesia sem ajuda da escritura, assimila com facilidade as canções que ouve de outro e as elabora em improvisação sem ajuda de roteiros e anotações escritas em cadernos e as reproduz a pedido valendo-se de um vocabulário fixado e de uma poderosa memória, extremamente exercitada. Apresenta seus poemas ao auditório verbalmente, não os publica em livros: isto é o que quer dizer o adjetivo “oral”, ainda que, no que diz respeito ao processo de criação, signifique também que esse tipo de poesia se aprende e compõe auditivamente, mediante o ouvido³⁸.

A partir de pesquisas desenvolvidas em culturas diversas que abrigaram diferentes tipos de poetas orais, Kirk (1985, p. 70) escreve que os poemas cantados de memória são, em sua grande maioria, somente narrativos, e abordam temas que envolvem feitos de heróis, geralmente heróis do passado, e às vezes também de gigantes, de deuses ou de personagens dos contos tradicionais.

Esse “verdadeiro” poeta oral, conforme descrito acima, nos remete inicialmente à Grécia Antiga e aos dois conjuntos de textos poéticos mais arcaicos que puderam chegar até nós: os poemas homéricos e os hesiódicos. Estima-se que tais poemas tenham sido criados há mais de 2.800 anos atrás, por volta do século VIII a.C., na Grécia Antiga, sem a interferência da escrita em seus processos de criação. No caso dos poemas homéricos, que nos interessam mais de perto aqui, a *Ilíada*³⁹ gira em torno da cólera de Aquiles, que gerou a guerra de Troia acontecida entre gregos e troianos. A *Odisseia*⁴⁰, por sua vez, trata da viagem de volta dos gregos, vencedores da guerra, chefiados pelo corajoso herói Odisseu (ou Ulisses) para a sua casa, na ilha grega Ítaca.

Ong (1998, p. 27) chama a atenção para a importância desses dois poemas homéricos, considerando-os, “[...] da Antiguidade até o presente, como

³⁸ [...] es el que transmite y compone poesía sin ayuda de la escritura, asimila con facilidad las canciones que oye a otro y las elabora en improvisación sin ayuda de guiones y apuntes anotados en cuadernos, y las reproduce a pedido valiéndose de un vocabulario fijado y de una poderosa memoria, extremadamente ejercitada. Presenta sus poemas al auditorio verbalmente, no los publica en libros: esto es lo que quiere decir el adjetivo “oral” aunque en lo que respecta al proceso de creación, significa también que este tipo de poesía se aprende y compone auditivamente, mediante el oído.

³⁹ Pode-se acompanhar a versão em quadrinhos da *Ilíada* (BARBOSA, CAETANO e CORRÊA, 2012), onde os especialistas apresentam uma tradução das figuras de linguagem utilizada pelo aedo grego.

⁴⁰ Pode-se acompanhar a *Odisseia* em uma adaptação em prosa de McCaughrean (2003) com apresentação de Ana Maria Machado.

os mais exemplares, os mais verdadeiros, e os mais inspirados poemas seculares da herança ocidental”.

Os anos ao redor do ano 700 a.C. são considerados a época em que a épica homérica desenvolveu-se de forma monumental. Entretanto, os episódios narrados na *Ilíada* e na *Odisseia* (a guerra de Troia e a viagem de volta) tiveram lugar em um passado mais remoto ainda e, por isso, separados da época em que começaram a ser narrados (século VIII a.C.), por cerca de 500 anos. Para Kirk (1985, p. 89), isso explicaria o fato de que não importava para o auditório de Homero, assim como não importa para nós hoje, se os fatos narrados foram exatamente assim como chegavam a seus ouvintes (e depois, leitores).

Somente no século VI a. C., quando a escrita alfabética foi introduzida na cultura grega, tornou-se possível fazer a primeira versão escrita desses poemas. Isso significa dizer que, durante 200 anos – aproximadamente cinco ou seis gerações (KIRK, 1985, p. 104) – eles sobreviveram sendo transmitidos de boca em boca, de pai para filho, de cidade em cidade, pelos poetas orais.

Os primeiros poetas orais que se encarregaram dessa transmissão não eram designados exatamente com o nome de poetas. Eles foram chamados por Homero de aedos. De fato, para apresentá-los a seu leitor, Brandão⁴¹ (2015, p. 21) escreve dessa maneira: o aedo “se entende como cantor (aoidós), considera sua produção como canto (aoidé) e sua atividade como cantar (aeídein).” Em artigo recente sobre esse tema, buscando trazer mais clareza para o entendimento da figura do aedo, Upegui⁴² se atém ao termo “oda” (aoidé), traduzido em geral como canção (ou canto, como substantivo). Para o autor, (2018, p. 33-34), o aedo “[...] seria, se não o criador, o cantor de odas, e, por outro lado, as odas seriam, se não o produto, o seu material de trabalho. Se a substância de produção de um escultor é o mármore ou o bronze, a do aedo são as odas.”⁴³ Como é próprio do universo da tradição oral, as odas surgiam como peças separadas, independentes e sem autor conhecido e, de boca em boca, com o passar dos anos, elas podiam ir se unificando em torno de um

⁴¹ Jacyntho Lins Brandão (1952-): Professor doutor de Língua e Literatura Grega na FALE, Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴² Mauricio Vélez Upegui: Mestre em Literatura Colombiana da Universidade de Antioquia (Colômbia).

⁴³ [...] sería, si no el creador, el cantor de odas; y, al revés, las odas serían, si no el producto de la acción del aedo, su material de trabajo. Si la sustancia de producción de un escultor es el mármol o el bronce, la del aedo son las odas.

mesmo personagem, de um mesmo tema ou de temas afins e, muitas vezes, acontecia, em algum momento, ser atribuída a autoria dessas novas configurações de odas a um ou outro “poeta”.

Brandão (2015, p. 49) escreve que, entre muitos dos comentadores dos poemas homéricos, a figura do aedo parece ter despertado especial atenção. O autor relata que considera natural que esse interesse diferenciado tenha sido demonstrado à figura do cantor de poemas e acredita que isso se teria dado basicamente por dois motivos. Primeiro, pelo fato dos aedos se fazerem presentes nos poemas da *Ilíada* e da *Odisseia*. Na verdade, eles aparecem dentro das narrativas como aqueles personagens meio à parte da trama, que são os próprios “emissores” (cantores) desses poemas narrados. E, como segundo motivo, pelo fato de os comentadores julgarem que ele mesmo, Homero, poderia ter sido um aedo e, nesse caso, o interesse dos estudiosos adviria então da possibilidade de o próprio Homero se fazer refletir nas figuras dos aedos que aparecem nos poemas de sua “autoria”.

Certamente não é tarefa simples para nós, em pleno século XXI, inteiramente submersos no mundo dos livros, numa cultura escrita, além de impressa, eletrônica e digital – que, de acordo com Ong (1998, p. 10), produziu mudanças claras no nosso modo de pensar o mundo e de nos expressar verbalmente nele – imaginar o que possa ter sido viver numa cultura tão diversa, de tradição marcadamente oral. Acrescente-se a isso o estatuto da nossa poesia hoje, secular e, portanto, bem afastada do sentido ritualístico, de que se revestia naquela época. De fato, inúmeros são os pontos que nos distanciam dessa cultura e, longe de nós querer esgotá-los aqui nesta tese. A partir dos comentadores consultados, optamos por discutir alguns dos aspectos que julgamos (poder) ter relação com nosso tema da narração oral de texto poético tal como pode ser feita nos dias de hoje.

Vernant⁴⁴, em seu livro *Mito e Religião na Grécia Antiga* (1992), tem o intuito de prevenir o seu leitor contra a tentação, vista por ele até como natural, de comparar o que foi o mundo religioso para os gregos com aquilo que vivenciamos hoje nesse âmbito. O autor escreve que a Grécia arcaica e clássica vivenciava o que é chamado de “religião cívica”, em que o social é penetrado

⁴⁴ Jeant Pierre Vernant (1914-2007): historiador e antropólogo francês, especialista na Grécia Antiga, particularmente na mitologia grega.

pelo religioso em todos os seus níveis. Assim, entre “o religioso e o social, o doméstico e o cívico não há oposição nem ruptura nítidas, como não há entre o sobrenatural e o natural, divino e mundano” (VERNANT, 1992, p. 14).

Há ainda mais um ponto importante que merece ser mencionado neste momento, mesmo que para alguns possa parecer óbvio. Como nos lembra Kirk, no prefácio de seu livro (1985): aqueles pesquisadores que se dedicaram ou ainda se dedicam a estudar Homero, (ou a *Homèrie*, como nos diria Dupont), ao escreverem sobre o tema, não podem nem devem esperar um consentimento generalizado sobre cada um dos pontos de vista apresentados. Justamente pela origem dos poemas e pelo caminho histórico que percorreram, muitas das vezes, o trabalho do pesquisador ao debruçar-se sobre eles é o de alinhar argumentos que aí apontem ou que abram caminhos para apresentar interpretações possíveis. Em outras palavras, pouco cabe aqui o caminho de afirmações mais definitivas.

Buscando não perder de vista tais considerações, entendemos que, para o tema desenvolvido nesta tese – o acontecimento da narração oral de texto poético que nasce escrito – é mister dar seu lugar de destaque para esses primeiros “poetas” orais, sublinhando, mais do que o que eles foram (ou o que possam ter sido), o lugar original que ocuparam. Nesse sentido, compartilhamos com Brandão (2015, p. 21) a ideia de que o aedo é importante como *arkhé* do poeta, considerando o termo *arkhé* no sentido triplo que pode ter: começo, princípio e poder (*idem*, p.16). Sabe-se que, como *arkhé* do poeta, o aedo, de certa maneira, reúne em seu labor tanto o poeta criador como também o poeta enunciador, ou narrador, ou, se preferirmos, o cantor de narrativas poéticas. Justifica-se o nosso interesse em explorar esse tópico, tomando, na figura do aedo, os “gestos inaugurais” do poeta, que aí se encarnava num cantor de narrativas poéticas.

No tocante aos auditórios e às ocasiões em que os aedos apresentavam-se, Kirk (1985, p. 253) escreve que “[...] muitos *aoidói* devem haver cantado, nos séculos IX e VIII [a.C.], para auditórios populares em casas, tabernas ou na praça do mercado, assim como em ocasiões especiais em mansões no-

bres ou palácios e em festivais de importância.”⁴⁵ Dentre as ocasiões especiais, destacam-se os banquetes que os reis costumavam oferecer entre si e que, na *Odisseia*, apresentam-se como situações exemplares onde se davam tais *performances*.

A apresentação do aedo fazia parte do ritual dos banquetes, que representava nesse contexto a situação por excelência de sociabilidade (entre os homens livres). Fundamentalmente, tal sociabilidade era tecida através de duas noções: o gozo e a partilha. Conforme Dupont nos diz, “o gozo da partilha e a partilha do gozo” criam um elo entre os reis que se ofereciam mutuamente banquetes, numa circulação igualitária de presentes (DUPONT, 1991, p. 23). A cada banquete, havia dois tipos de presentes.

De um lado, os presentes “profanos”, que podiam ser trocados entre indivíduos ou entre famílias, podendo ser, por exemplo, um vestido de seda, ou um tripé de ouro. Esses eram presentes destinados a durar: não só eram guardados com cuidado, como também passados de geração a geração. De outro lado, havia os presentes ao mesmo tempo efêmeros e sagrados, que se relacionavam diretamente com a sociabilidade de todos os reis entre si. Eram eles a carne, o vinho e o canto do aedo. A sequência era sempre a mesma: primeiro, os participantes do banquete ritual satisfaziam a sua fome e a sua sede, depois se deleitavam ouvindo as histórias dos deuses e dos heróis. O canto do aedo produzia um tipo de prazer que carregava em si a virtude de nunca cansar. “O canto é o odor da carne, sem a carne, a embriaguês do vinho, sem o vinho”⁴⁶ (*idem*, p. 27). Era, por isso, totalmente divino.

Dupont (1991, p. 23) destaca que o mundo homérico não conhece outra forma de sociabilidade entre os homens livres que não passe pelo banquete. Conforme escreve a autora:

O canto do aedo lhes dá o mesmo prazer que a carne e o vinho. Eis que isso nos conduz para bem longe do século XX, de nossa concepção laica da poesia e de nossa ascética cultura do livro. Pois o canto do aedo se dirige ao corpo e não ao espírito, como a carne e o vinho; mas ele é

⁴⁵ [...] muchos aoidói deben haber cantado, en los siglos IX e VIII para auditorios populares en casas, tabernas o la plaza del mercado, así como en ocasiones especiales en mansiones nobles o palacios y en festivales de importancia.

⁴⁶ Le chant est l'odeur de la viande cuite sans la viande, l'ivresse du vin sans le vin.

também um bem comum aos deuses e aos homens⁴⁷ (DUPONT, 1991, p. 23).

A apresentação obedecia a uma espécie de rito quando, após terminarem de comer e de beber, ao aedo era entregue um instrumento musical, a *kítharis* (cítara). Com a ajuda dele, o aedo convocava a Musa para um “ritual de possessão” (DUPONT, 1991, p. 40). Como convém a uma deusa, a Musa que tudo sabia, pois a tudo presenciara, atendendo ao chamado do aedo, cantava pela boca dele as aventuras e os fatos heroicos que ele solicitava. “Às Musas cabe rememorar, ao poeta, cantar o que elas rememoram”, nos diz Brandão (2015, p. 43).

Mas, se para Platão (assim como outros autores), a possessão se dava à revelia do aedo, numa situação em que o cantor se anulava, tornando-se uma espécie de refém da Musa, na visão de Dupont (1991, p. 40), acontecia algo um pouco diferente: tratava-se de um ritual sobre o qual o aedo tinha domínio, provocando-o à sua vontade. A respeito da relação entre a Musa e o aedo estabelecida pelo toque do instrumento musical, a autora (1991, p. 41) explica que, em grego, a

[...] música, como a palavra indica, é a técnica das Musas – *mousikè téchnè*. A Musa é uma divindade que tem o seu lugar no pantheon grego como filha de Zeus e da Memória; mas a musa é também um nome comum, então sinônimo de canto ou de música. Mais precisamente, a palavra designa a performance de um aedo ou aquela de um músico de flauta ou da cítara⁴⁸.

A autora, na sequência, acrescenta que, muitas vezes, no texto grego, não é possível distinguir quando se trata da **Musa**, que é a divindade ou da **musa**, que é a música/*performance* do aedo. Mas isso, no entendimento de Dupont, para nós, leitores de tantos séculos depois, na verdade, pouca diferen-

⁴⁷ *Dans l'euphorie du banquet, les rois demandent aux plaisirs des sens, au térpein, de les rendre un moment semblables aux dieux. Le chant de l'aède leur donne le même plaisir que la viande et le vin. Voilà qui nous entraîne bien loin du XX siècle, de notre conception laïque de la poésie et de notre ascétique culture du livre. Car ce chant de l'aède s'adresse au corps et non à l'esprit, comme la viande et le vin ; mais il est aussi un bien commun aus dieux et aux hommes.*

⁴⁸ *La musique, comme le mot l'indique, est la technique des Muses – mousikè téchnè. La Muse est une divinité qui a sa place dans le pantheon grec comme fille de Zeus et de Mémoire ; mais la Muse est aussi un nom commun, alors synonyme de chant ou de musique. Plus précisément, le mot désigne la performance d'un aède ou celle d'un musicien de flûte ou de cithare.*

ça faz. Entendemos a partir disso que, para a autora, no ritual cultural da possessão da Musa convocado pelo aedo, a apresentação deste último, diante de um auditório, pode ser entendida tanto como o “poeta” sendo possuído pela Musa-divindade, como também o mesmo “poeta” sendo possuído pela musa/música ou pela musa/*performance* musical. Nos dois casos, no momento da possessão, a musa ou a Musa “falam” através da *performance* poético-musical do aedo. Entre os ouvintes inclui-se o próprio aedo que, juntamente com todos os integrantes do auditório, também ouve o canto da Musa e põe-se, assim, em contato com o conhecimento divino, com a memória do mundo. (DUPONT, 1991, p. 27).

Poderíamos, a partir dessas colocações, enxergar reunidos no aedo, a um só tempo, três instâncias: a primeira delas seria a Musa que tudo sabe e que canta os episódios épicos através da voz do aedo, servindo de elo a todos que o ouvem com a memória do mundo; a segunda, o “palco”, no sentido do *lócus*⁴⁹ onde se dá a possessão da Musa; e, ao mesmo tempo, como terceira instância, o ouvinte ou espectador da Musa que fala por sua boca, ou que se manifesta na sua *performance* musical. O próprio aedo, ao invocar a possessão, convocando a Musa para que fale de um determinado assunto, é, de alguma maneira, também surpreendido pelo texto que sai de sua própria boca e, juntamente com o restante da plateia, desfruta dessa *performance* musical.

Brandão (2015, p. 60-61), por sua vez, ao nos apresentar a sua visão sobre a emblemática figura do aedo, aproxima-se de Dupont, ao demonstrar certa cautela frente à noção platônica que considera o cantor de poemas como mero instrumento da memória divina. Nesse sentido, o autor questiona a redução da poética homérica à teoria da inspiração (conceito platônico de inspiração como estado de raptó ou de divino entusiasmo). Em seus estudos, Brandão nos revela um aedo que não é passivo, pois que também se posiciona em suas intervenções, instaurando uma relação de cooperação com as musas. Na verdade, o autor é levado a admitir que o que se expõe aí é um processo complexo, envolvendo a cooperação do poeta, da Musa e dos ouvintes. Com relação ao papel que cada um desses três “cooperantes” assume durante o ritual de possessão, Brandão (2015, p. 68) escreve que,

⁴⁹ Lócus: s. m. etim. lat. ‘lugar, posição, local, posto’ (HOUAISS, 2009).

[...] a operação da Musa é ensinar aos aedos *oímai*⁵⁰ que se fazem conforme a ordem e as partes; a do aedo, impor limites à Musa, propondo temas e marcando desde quando até quando deve abarcar o assunto do canto; a do público, impor limites ao aedo, interferindo na escolha dos temas e na extensão das performances.

Vemos como Brandão chama aqui a atenção para a participação de um terceiro elemento, fundamental para a composição do evento da apresentação do aedo: trata-se do público, que atua com a intenção de limitar a apresentação do aedo. Assim, na verdade, para este último autor, nenhum dos três – Musa, aedo e público – pode ser sem limites.

O aedo não é um rei, não tem posses, nem pode oferecer banquetes como o fazem entre si os reis da Grécia homérica, lembra-nos Dupont (1991, p. 26-27). Mas, aí nos banquetes dos palácios para os quais é convidado, ele é tratado com honra e respeito, uma vez que o que ele sabe fazer é admirado e valorizado. Ora, Upegui entende que, justamente pelo seu trabalho especializado de “executar” odas, o aedo se distingue dos que o cercam, pois nenhum outro faz o que ele faz e a ele também não cabe fazer o que os outros fazem. Assim, para esse autor (UPEGUI, 2018, p. 34), o que o aedo faz

[...] é menos cantar o novo (o inventado) que cantar o velho (o conhecido). Só que, ao trazer ao presente do canto o velho conhecido, o material se renova, se atualiza como se fosse interpretado pela primeira vez. [...] Ao reproduzir a canção já existente, o aedo se converte em um meio através do qual o passado e o presente se juntam em uma mesma esfera temporal.”⁵¹

Entendemos que aqui reside um aspecto fundamental: o labor do aedo assegura uma transmissão de valores culturais de maneira transformadora. O que é velho e conhecido de todos – o conteúdo das odas – reatualiza-se no momento mesmo da transmissão, ganhando corpo, o que quer dizer que, por meio da voz do aedo, o conteúdo conhecido vira música com novas inflexões, entonações, pausas. Portanto, essa transmissão viva-voz vivifica o conteúdo,

⁵⁰ *Oímai* significa entrecchos (BRANDÃO, 2015).

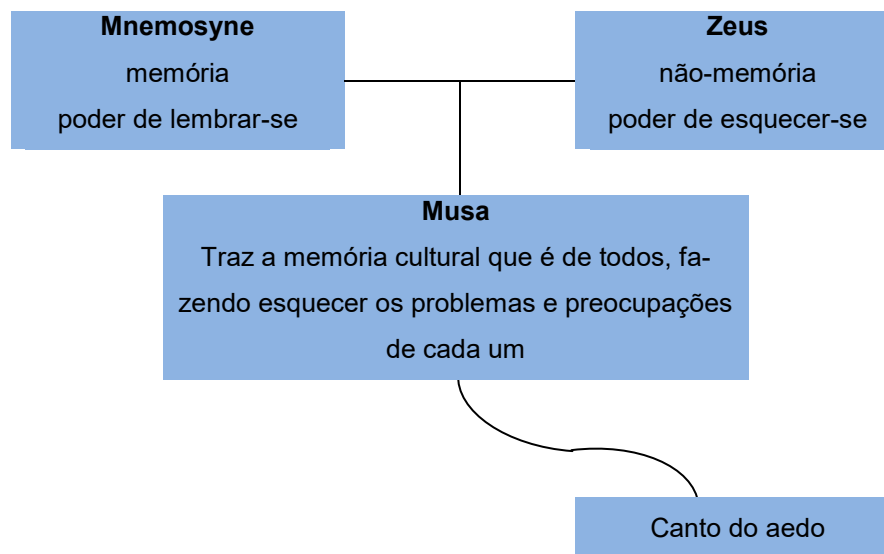
⁵¹ *Lo que hace es menos cantar lo nuevo (lo inventado) que cantar lo viejo (lo conocido). Solo que al traer al presente del canto lo viejo conocido, el material se remozca, se actualiza como si se interpretara por vez primera.[...] Al reproducir la canción ya existente, el aedo se convierte en un médium a través del cual el pasado y el presente se juntan en una misma esfera temporal.*

que deixa naquele momento de ser velho. Parece-nos encontrar-se aqui um aspecto constitutivo da *performance*, enquanto canal exemplar (e único, na perspectiva de Zumthor) para comunicação da poesia, conforme teremos oportunidade de aprofundar mais adiante nessa tese, no tópico 4.3.

Há ainda outro aspecto importante que gostaríamos de abordar. Trata-se da virtude que o canto do aedo carrega em si “de jamais cansar”; ele poderia, portanto, ser ouvido por longo tempo. Ao lado disso, Brandão (2015, p. 104) acrescenta que tal canto parece ter também a função de encantamento e apaziguamento. Nesse contexto, esse poder de nunca fazer cansar seus ouvintes e de deixá-los encantados pode ser abordado sob a ótica da influência daquela que aparece como sendo a inspiração (*entheos*) do aedo e que canta pela sua boca: a Musa. Ligada imediatamente à memória, sabe-se que ela, a Musa, era filha de Mnemosyne, a memória do mundo. Mas cabe lembrar que a união de Mnemosyne para gerar a Musa é feita com Zeus. Então, escreve Brandão (2015, p. 85), a memória (útero de Mnemosyne) não é irrestrita, ela alia-se ao componente do outro deus que traz aí uma “não-memória”. Ou seja, o sêmen de Zeus inocula na Memória o poder de esquecer. A partir das próprias palavras de Hesíodo, na *Teogonia*, se as Musas aparecem assim em ligação direta com a memória, com o lembrar, elas também trazem o esquecimento, pois fazem esquecer os problemas e pausar as preocupações.

Apresentamos a seguir essa ideia resumida em um pequeno esquema. Acreditamos que ela possa se adequar, enquanto esquema, a outras *performances* poéticas que serão apresentadas no decorrer dessa tese e, em escala mais ampla, se relacionar com a própria questão da arte.

Figura 1 – A Musa e o canto do aedo



Assim também, não por acaso, conforme escreve Dupont (1991, p. 29), o canto do aedo acontece no banquete depois que todos os presentes comeram e beberam e, com isso, puderam fazer esquecer a fome e a sede de seu corpo que é finito, mortal e singular. Somente depois é que o canto do poeta homérico poderá ter lugar, pois somente depois de ser pausada a fome e a sede em seus corpos individuais é que, como ouvintes, eles se disponibilizarão para a conexão com aquilo que é coletivo, que a todos pertence: a memória do mundo. “Os aedos reavivam essa memória involuntária e comum a todos os homens que é a cultura”⁵² (*idem*, p.31). Justamente por isso, o canto do poeta homérico não contém narrativas em primeira pessoa, elas não se referem a vivências pessoais dele mesmo, mas, ao contrário, seu canto “fabrica” uma memória que é de todos. De acordo com Upegui (2018), o aedo se apropria daquilo que não é seu no sentido individual, pessoal, que são as canções da comunidade, e, no momento em que lhe empresta voz, ritmo, é como se o que canta se tornasse seu.

Com o passar dos anos, a época de ouro dos aedos foi aos poucos perdendo sua força. Conforme descreve Kirk, a partir do final do século VII e início do século VI a. C. os poemas homéricos passam a ser transmitidos também

⁵² *Les aèdes ravivent cette mémoire involontaire et commune à tous les hommes qu'est la culture.*

pelos rapsodos que, diferentemente dos aedos, não mais se apresentavam com a cítara, canal imediato de conexão com as Musas. Para Kirk (1985, p. 97), é significativo que,

[...] os *rapsoidói* ou rapsodos do século VI a. C. (e parecem ter existido também desde os fins do século VII) tenham abandonado a lira e não utilizavam acompanhamento musical, e, ao contrário, levavam uma grande vara como instrumento profissional. Isto se deve sem dúvida ao fato de que já não eram em sua maior parte poetas orais criadores, mas meros recitadores, não necessitavam da *kítharis* para proporcionar ênfases e ocultar as vacilações ou obter tempo para pensar, mas que necessitavam de algo que desse força visível e dramática às *representações* – tal como se realizavam então – ante um amplo auditório, representações que tendiam cada vez mais a envolver-se com traquinadas retóricas e emocionais. A vara constituía uma ajuda simples mas útil para essa finalidade⁵³ (*grifos do autor*).

Apresentamos a seguir a reprodução de duas figuras que, conforme legenda também reproduzida abaixo das figuras, podem ser ilustrações de um aedo e de um rapsodo.

⁵³ [...] los *rapsoidói* o *rapsodas* del siglo VI a.C. (y parecen haber existido también hacia fines del siglo VII) hayan abandonado la lira y no utilizaran acompañamiento musical, y en cambio llevaran una larga vara como instrumento profesional. Esto se debe sin duda al hecho de que ya no eran en su mayor parte poetas orales creadores, sino meros recitadores; no necesitaban la *kítharis* para proporcionar énfasis y ocultar las vacilaciones o tomarse tiempo para pensar, sino que necesitaban algo que diera fuerza visible y dramática a las representaciones – tal como se realizaban entonces – ante un amplio auditorio, representaciones que tendían cada vez más a engalanarse con triquiñuelas retóricas y emocionales. La vara constituía una ayuda simple pero útil para este fin.

Figura 2 – Aedo e rapsodo



Legenda: a) Parte da cena figurada de uma jarra ática geométrica recente, c. 730-725 a.C.: O tocador de *kitharis*, que está sentado pode ser um *aidós*, um cantor. [...] é o mais próximo que podemos obter, na atualidade, a uma ilustração contemporânea de um cantor homérico. b) Um rapsodo que recita, de uma ânfora ática de figuras vermelhas encontradas em Vulci, com 490 a.C. Observa-se a vara do rapsodo, seu tamanho e empunhadura e seu uso para lograr ênfasis. (KIRK, 1985, lam. 7).

Com os rapsodos, a poesia oral ganha nova cara e novos espaços, passando a fazer parte de festas oficiais, concursos e jogos. O século VI a.C. marca a difusão da escrita alfabética grega e, se por um lado, traz consigo a concretização do primeiro registro escrito dos poemas homéricos, por outro, assiste ao declínio do aedo. Para Kirk (1985, p. 82) é bastante clara a relação entre os dois eventos, pois a *Ilíada* e a *Odisseia*, por serem poemas orais, foram criadas de acordo com um sistema muito bem elaborado. A partir do momento em que o poeta passa a poder compor por escrito, tal sistema inevitavelmente se debilita, com rapidez.

A proliferação dos rapsodos acompanha esse movimento, situando-os agora no centro da cena, como os responsáveis pela disseminação dos poemas. Para Vernant, independentemente se são os aedos ou os rapsodos, ou,

inclusive, até mesmo atores, não há dúvida de que a voz dos poetas e a concomitante escuta de seus cantos têm papel fundamental na transmissão dos saberes tradicionais dos gregos. Conforme escreve o autor (VERNANT, 1992, p. 23-24), a atividade literária,

[...] que prolonga e modifica, pelo recurso à escrita, uma tradição muito antiga de poesia oral, ocupa na vida social e espiritual da Grécia um lugar central. [...] Homero e Hesíodo tiveram a esse respeito um papel privilegiado. Suas narrativas sobre os seres divinos adquiriram um valor quase canônico; funcionaram como modelos de referência tanto para os autores que os sucederam quanto para o público que os escutou ou leu.

Cabe acrescentar um detalhe significativo com relação às obras dramáticas que surgem na Grécia Clássica (século V) num momento posterior ao da poesia épica, que integraram e, de alguma maneira, deram prosseguimento à atividade “literária”. Trata-se do fato de que, apesar de tais obras dramáticas realizarem-se através das apresentações orais, elas foram compostas como texto escrito. A respeito disso, Ong (1998, p. 160) escreve que o teatro grego “foi o primeiro gênero verbal do Ocidente – e, durante séculos, o único gênero verbal a ser inteiramente controlado pela escrita.”

Conforme vimos, a narrativa grega do poema épico não foi construída dessa maneira. Desde épocas mais remotas, o aedo cantava suas histórias ao som da *kítharis* para guardar memória do passado, louvar o presente e programar o futuro. Enquanto exercia o poder regulador do canto, o aedo também entretinha e encantava seu auditório. O rapsodo, de forma mais sóbria, talvez, em suas *performances* recitadas e moduladas ao ritmo do bastão também transmitia a memória da poesia ritmada e, ao mesmo tempo, conduzia os ouvintes para os valores cidadãos (eis aqui uma forma rudimentar de professor). Estudos sugerem que seu contato com os poemas, para além do encantamento exercido pelo aedo e ouvido desde criança, dava-se, igualmente, por manuscritos que, paulatinamente, depois das versões escritas dos poemas de Homero que passaram a ser feitas desde a segunda metade do século VI a.C.), tornaram-se partituras indispensáveis. Nessa perspectiva, e tomando como exemplo o caminho da poesia oral na Grécia, podemos tomar os aedos posicionados de um lado, com seu canto de narrativas poéticas em conexão com a memória do passado, quase totalmente imersos no universo oral, sem relação

com a cultura escrita e os atores gregos, por sua vez, do outro lado, como protagonistas de uma forma inaugural de arte (oral e cênica) construída a partir de um texto que nasce escrito. Os rapsodos se achariam então, com um pé no universo da tradição oral, na medida em que transmitiam oralmente os conteúdos dos poemas homéricos e hesiódicos de origem oral (principalmente) e o outro pé na tradição escrita, já que o seu acesso a tais poemas passou a se dar também pelos primeiros registros escritos (os manuscritos) que deles iam sendo feitos, muitas vezes em compilações realizadas justamente para os concursos e festivais dos quais eles (os rapsodos) participavam. No tópico 2.2.2 abordaremos com mais detalhes alguns aspectos da chamada cultura dos manuscritos.

Mas, os caminhos da poesia oral não foram nem são lineares e veremos a seguir como, em outros contextos, tiveram lugar novos poetas orais que veiculavam conteúdos em *performances*, com maior ou menor conexão com o universo da escrita.

1.4 OS JOGRAIS E OS GRIOTS

Na Idade Média, tanto na África, como na Europa, ressoou a voz do poeta oral. De acordo com o medievalista Paul Zumthor (1993, p. 63), principalmente o período dos séculos X, XI e XII, (e, em uma escala menor, também os séculos XIII e XIV), correspondeu à época mais brilhante da chamada “literatura medieval”. O autor nos diz que um conjunto de textos legados a essa época – poemas, contos, canções de gesta⁵⁴, narrativas maravilhosas – teve lugar, nesse período, na voz dos intérpretes orais: atores, recitadores, cantores de gesta ou narradores de histórias. Todos eles, comumente chamados de jograis, circularam por povoados e caminhos da Europa. Zumthor escreve (1993, p. 58) que tais intérpretes, muitas das vezes eram cegos e se faziam acompanhar da viela⁵⁵ ou da sanfona. A partir do século XIII, eles passam também a ser chamados de menestréis.

⁵⁴ Gesta: (2). Composição poética, em forma de canção, que narra feitos memoráveis e heroicos, reais ou lendários (HOUAISS, 2009).

⁵⁵ Instrumento músico de corda, que se toca por meio de uma roda movida por uma manivela (FREIRE, 1955).

A hipótese do autor (ZUMTHOR, 1993, p. 21) é a de que o contexto histórico da Europa onde viviam e se apresentavam tais intérpretes orais, “fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (socialização) desses textos”. Portadores da voz poética, os jograis detinham nesse período a palavra pública e seu ofício ligava-se diretamente ao entretenimento, proporcionando o prazer do ouvido ou, melhor dizendo, o prazer “daquilo de que o ouvido é órgão” (*idem*, p.57).

Walter Benjamin, em seu ensaio *O Narrador* (2012, p. 214), reflete sobre a figura por ele nomeada “narrador tradicional”. Referindo-se a ela como o narrador anônimo que bebe na fonte da experiência que passa de boca em boca, o autor (BENJAMIN, 2012, p. 221) encara a narrativa medieval como uma “forma artesanal de comunicação” e chama a atenção do seu leitor para o fato de ela ter florescido não só entre os nômades narradores anônimos e aprendizes ambulantes, que viajavam percorrendo inúmeros caminhos, mas também no ambiente tão propício das corporações de artífices, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. Nesse sentido, para o autor (*idem*, p. 215), o sistema corporativo medieval muito pôde contribuir para o encontro do mestre, que detinha o saber do passado recolhido no curso de seu trabalho sedentário, com o aprendiz migrante que trazia os saberes das terras distantes. Sabe-se que cada mestre outrora fora também um aprendiz ambulante que, ao se fixar numa corporação de artífice em sua própria pátria ou fora dela, sempre tinha a oportunidade de trabalhar numa mesma oficina com novos aprendizes.

Ao longo dos anos, nos processos onde as antigas formas de trabalho manual foram dando lugar à mecanização das forças produtivas, as próprias corporações de ofício foram aos poucos se desfazendo e, com isso, foi desaparecendo a comunidade de ouvintes. Para Benjamin, aqui se inicia o processo de declínio dessa arte de narrar, movimento também intimamente associado à perda da capacidade de intercambiar as próprias experiências que aos poucos foi se instalando entre os homens. Nesse processo, a arte de contar histórias começa a se perder.

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje em todas as

pontas, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 2012, p. 221).

Contemporâneo a esse declínio das associações de artífices e, de alguma maneira, também relacionado a ele, acha-se o alastramento gradual da escrita, seguido da leitura e um pouco mais tarde, da imprensa, conforme escreve Zumthor (1993, p. 63):

A disseminação do uso da escritura e (de maneira mais inexorável) o lento desmoronamento das estruturas feudais arruinaram, há longo prazo, o prestígio dos recitadores, cantores, contadores profissionais de histórias; a imprensa os fez cair numa espécie de sub-proletariado cultural.

O autor ainda salienta que o desaparecimento dos jograis não se dá de maneira abrupta já que, bem ou mal, eles conseguiam sobreviver, e deles se tinha notícia “em toda a Europa até os séculos XV, XVI e XVII, da Península Ibérica à Sicília, dos Bálcãs à Irlanda, da Hungria à Alemanha e à Rússia” (ZUMTHOR, 1993, p. 58). Não mais ocupavam o centro da cena, mas sabia-se que o seu ofício, a narração oral ou a declamação, ou mesmo a leitura pública que muitas vezes passaram a realizar, de alguma maneira sobrevivia em alguns lugares. Inclusive, (*idem*, p.57) entre os séculos XII e XVII e, portanto, convivendo lado a lado com a disseminação da escrita, da leitura e com a própria invenção da imprensa (sec. XVI), registram-se em vários pontos da Europa, escolas de bardos, oferecendo cursos permanentes ou sazonais para esse ofício. Abordaremos no próximo capítulo alguns aspectos que se acham envolvidos no processo de disseminação da escrita e da leitura que acompanhou esse período do declínio dos intérpretes orais descritos por Zumthor.

Voltando nossa atenção para o continente africano, encontraremos lá também o seu poeta oral, que exerceu e ainda exerce papel importante na consolidação da cultura africana: trata-se do griot (em francês) ou djeeli (em bambara⁵⁶). O documentário de Handfest (2007), centrado na emblemática figura do griot e ator Sotigui Kouyaté⁵⁷ apresenta-nos um pouco da história desses narradores africanos, oriundos da região ocidental da África. O Império

⁵⁶ Língua do povo mandinga falada pelo grupo étnico dos bambaras (África Ocidental) (HOUAISS, 2009).

⁵⁷ Sotigui Kouyaté (1936-2010): um dos primeiros atores burquinabés, griot membro do clã Kouyaté, trabalhou na França por mais de 20 anos com o diretor Peter Brook.

Mandinga, que remonta ao século IX, foi o maior Império africano da Idade Média e, durante cerca de 150 anos, ocupou regiões que hoje pertencem ao Mali, Senegal, Gâmbia, Libéria, Serra Leoa, Mauritânia, Benin e Burkina Faso. O documentário aponta o griot, artista da palavra, como aquele que foi o responsável pela transmissão às gerações futuras dos acontecimentos e lendas ligados a esse período. Para além do fato de, em determinadas situações, ele se responsabilizar pela organização de todas as cerimônias, o griot é considerado a memória do continente africano. Ele é a sua própria biblioteca viva e também o guardião das tradições e dos costumes. Não por acaso, em seu artigo⁵⁸ que trata do papel da palavra viva, o griot Toumani recorre a um provérbio de origem africana para trazer a imagem da palavra como sendo uma cauda imaginária do humano – canal de transmissão entre os ancestrais e seus descendentes.

A África é tida como um continente de vigorosa tradição oral. O escritor Hampâté Bâ⁵⁹ (2010, p. 169) chama a atenção do seu leitor para a expressão “tradição oral” que muitas vezes é tomada num sentido mais restrito, referindo-se apenas ao âmbito das histórias, lendas ou dos relatos mitológicos e históricos. No entendimento do autor, contudo, a expressão tem um caráter bem mais amplo e, no que se refere à cultura africana, pode-se dizer que ela abrange “ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação [...]”. A partir desse ponto de vista, todo africano é, de alguma forma, considerado naturalmente um genealogista, na medida em que cada um deles não deixa de ser um canal de transmissão desse enorme acervo de conhecimentos nas mais variadas áreas, produzido ao longo dos anos, por toda uma coletividade. Os anciões africanos, então, encarnariam mais ainda esse papel, além de tudo, por trazerem consigo o acúmulo de experiências vividas. Quando morre um velho na África, é como se uma biblioteca pegasse fogo: essa é uma das frases de Bâ que ficaram bem conhecidas, citadas, por exemplo, por Florence Dupont, em uma de suas obras.

Sotigui avalia (HANDFEST, 2007) que muitos dos colonizadores não puderam entender quem eram exatamente os griots, não souberam reconhecer a

⁵⁸ Kouyaté, Toumani – *O corpo como palavra*. Tradução de Victor Martins de Souza, (Texto no prelo para publicação).

⁵⁹ Amadou Hampâté Bâ (1900-1991): etnólogo, filósofo e historiador malinês.

função social de tais artistas da palavra nem a sua importância dentro da cultura africana. A partir de Zumthor, pode-se confirmar como alguns deles são tratados nos dias de hoje (e aqui tomamos como referência os anos próximos a 1995, quando o seu livro *Introdução à Poesia Oral* foi publicado pela primeira vez). O autor escreve (ZUMTHOR, 2010, p. 241) que não só os partidos políticos muitas vezes se servem dos griots para realizarem sua propaganda, assim como empresários de espetáculos também costumam tirar proveito deles.

Bâ (2010, p. 178) escreve que, se todo africano é de certa maneira um genealogista, o griot é considerado um genealogista especialista e, ao mesmo tempo, deve-se adicionar a isso o fato de que a própria tradição lhe concede o direito de travestir a verdade ou mesmo de embelezar os fatos, no intuito de divertir e interessar o público. O mesmo não seria permitido aos tradicionalistas *doma*⁶⁰ que, em suas histórias, assumem o papel de ensinar sem perder o compromisso com a verdade. Para o escritor (BÂ, 2010, p. 193), os griots podem ser classificados em três categorias: “os griots músicos, (que tocam qualquer instrumento: monocórdio, guitarra, tota tantã, etc)”; “os griots ‘embaixadores’, responsáveis pela mediação entre as grandes famílias em caso de desavença”; e os “griots genealogistas, historiadores ou poetas (ou os três ao mesmo tempo): que em geral são igualmente contadores de histórias e grandes viajantes”.

Zumthor escreve (2010, p. 241) que os griots da África Ocidental exerciam nos períodos pré-colonialistas uma função política de destaque: “conselheiros dos reis, preceptores dos príncipes, membros de uma casta hereditária, detentores da palavra operante.” O autor relata (2010) também que esses mesmos artistas da palavra foram descritos a partir do século XVIII pelos viajantes europeus como cantores profissionais e, pelos árabes, como poetas. Zumthor entende que tal divergência de percepção e denominação de uma mesma figura talvez não tenha se dado por acaso, uma vez que a própria cultura africana faz pouca diferenciação entre poesia e canto. A estudiosa Ruth Finnegan⁶¹ escreve sobre essa íntima relação entre poesia e música no seu livro

⁶⁰ “Conhecedores “ ou “fazedores de conhecimento.” Podem ser mestres iniciados (e iniciadores) de um ramo tradicional específico (iniciações do ferreiro, do tecelão, do caçador, do pescador, etc.) ou possuir o conhecimento total da tradição em todos os seus aspectos. (Bâ, 2010, p.175).

⁶¹ Ruth Finnegan (1933-) escritora e pesquisadora irlandesa, poeta, roteirista e antropóloga.

Oral Literature in Africa (1970, p. 4): "Na verdade, muito daquilo que normalmente é classificado como poesia na literatura oral da África é concebido para ser realizado em um ambiente musical, e os elementos musical e verbal se acham aí interdependentes."⁶² Referindo-se às *performances* artísticas, a autora ainda acrescenta: "Por todo o continente constitui-se padrão comum que as histórias sejam interrompidas de tempos em tempos por uma canção, conduzida por um narrador de histórias, enquanto o auditório atua como seu coro"⁶³ (FINNEGAN, 1970, p. 244). Algumas das vezes, as canções são grandes poemas, enquanto de outras vezes, podem ser versos menores, inclusive com sílabas sem sentido, no intuito de preencherem espaços para a composição do ritmo, confluindo também para o tom específico da apresentação, com repetições sucessivas intercaladas à fala do narrador. Para a pesquisadora, cada história que é narrada lançando mão desse recurso consegue manter a prosa narrativa por um tempo maior. Através do uso divertido das palavras e da atração natural que o elemento musical conduzido para que possa ser repetido várias vezes exercem, a atenção da plateia é assegurada por longos períodos.

No início desse tópico, apresentamos, por meio de Walter Benjamin, a relação que pôde ser estabelecida entre a memória e a criação de um ambiente propício para narrar histórias em torno das mais variadas formas de trabalho manual, quando as pessoas se reuniam nas corporações de ofício, na Europa medieval. Também na cultura africana existe um elo marcante entre a poesia, o canto e o trabalho, com suas características peculiares: "Na África, toda tarefa manual é acompanhada normalmente pelo canto. Nas sociedades tradicionais esta poesia tem um valor ritual; o trabalho se torna dança e jogo" (ZUMTHOR, 2010, p. 92). O autor acrescenta que a poesia aí exerce tanto o papel de facilitar e regularizar o gesto da mão em seu trabalho, como também de desalienar o próprio trabalhador uma vez que esse último, "[...] cantando, se concilia com a matéria trabalhada e se apropria do que foi feito" (idem, p.92). Para Finnegan (1970), neste caso, a canção e a poesia, para serem iniciadas, não dependem da presença de uma plateia, mas do estabelecimento do ritmo do trabalho. Sabe-se que trabalhadores manuais costumam ter o hábito de cantar canções

⁶² *Indeed, much of what is normally classed as poetry in African oral literature is designed to be performed in a musical setting, and the musical and verbal elements are thus interdependent.*

⁶³ *All over the continent it is a common pattern for stories to be interrupted from time to time by a song, usually led by a storyteller, while the audience act as his chorus.*

para acompanhar o seu trabalho. “A ocasião para essas músicas de trabalho inclui quase todos os contextos que envolvam um labor monótono; embora as convenções para o seu uso varie nas diferentes sociedades”⁶⁴ (FINNEGAN, 1970, p.231). As canções geralmente são simples e, assim como acontece às vezes com os trechos que o griot solicita a seu público que cante como refrão em alguns pontos de sua narração, também aqui, para que o ritmo seja composto de forma mais efetiva, algumas palavras sem sentido aparecem com frequência nas letras. A autora (FINNEGAN, 1970, p. 233) avalia que a importância da poesia e do canto que acompanham o trabalho reside no fato de acrescentarem a ele eficiência e prazer. As canções de trabalho, apesar de estarem diretamente envolvidas em uma relação funcional com a atividade que elas acompanham, eventualmente, podem também ser apresentadas como forma de arte para públicos sofisticados (*idem*, p. 239).

Em sua recente pesquisa, o historiador Souza⁶⁵ (2018, p. 53-54) apresenta uma tradução inédita de um importante documento africano de origem oral proveniente da cultura mandinga⁶⁶ e desenvolve a sua análise a partir de alguns pontos desse documento. O autor observa o aumento gradativo de trabalhos no meio acadêmico, na sua área (História Social), levados à frente por especialistas que não hesitam em reconhecer a eficácia das tradições orais para os seus estudos de História da África e também da Diáspora. O pesquisador acrescenta (SOUZA, 2018, p. 58) que justamente “os povos mandinga, mais especificamente as comunidades malinké e bambara, atribuem importantes funções aos griô e jeli.” Destaca-se aí mais uma qualidade do artista da palavra africano que é a de comumente achar-se em conexão com o seu tempo, ou seja, os griots geralmente demonstram a habilidade de desempenhar a sua função em concordância com as circunstâncias impostas e os imperativos do momento.

De qualquer maneira, o griot nunca deixaria de estar em conexão com a visão religiosa de mundo que, conforme escreve Bâ (2010, p. 173), é certamente um postulado de todas as tradições africanas. Acreditando na força espiritual

⁶⁴ *The occasions for these work songs include almost all contexts in which monotonous labour is involved; though conventions as to their use vary in different societies.*

⁶⁵ Victor Martins de Souza: pesquisador e autor de livros sobre a história da África, doutor em História Social pela PUC - São Paulo.

⁶⁶ Raça de negros cruzada com elementos berbere-etíopicos e que sofreram a influência maometana (FREIRE, 1955).

da palavra, o autor enxerga que, para o africano de maneira geral, é possível traçar um paralelo entre as forças divinas que animaram as forças cósmicas que dormiam estáticas e “a fala humana que anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas.” Trata-se de considerar a fala como grande agente ativo da magia africana, sendo magia aqui entendida, diferentemente do que o é para nós, como “controle de forças”. O autor (BÂ, 2010, p. 173) ainda conclui que, “[...] para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo”.

Assim, no contexto da *performance* oral africana, a fala materializa o encadeamento de sons e movimentos, a cadência. Na emissão poética, além da proximidade ou, mais do que isso, do entrecruzamento entre fala e canto já abordado nesse tópico, alia-se a linguagem dos tambores: o elemento da percussão anuncia a palavra, acompanhando-a, ou se revezando com ela. Referindo-se aí ao papel da percussão, Zumthor escreve (2010, p. 188-189) que a batida do tambor sustenta a própria existência dos discursos humanos, acompanhando em contraponto a voz que pronuncia as frases. Dessa forma, o tambor veicula mensagens que se incluem no todo do “monumento” poético oral.

Assim praticada, a percussão constitui, estruturalmente, uma linguagem poética. Manipulado, como é a regra, de forma expressiva, o som do tambor se enriquece de efeitos de intensidade, de conotações melódicas, que às vezes lhe permitem, como entre os lorubá ou os Akan, revezar com o canto no decorrer da *performance*. É nesse sentido que ele assegura a conservação dos discursos da memória.

No âmbito da poesia oral, seja através da fala, do canto, da salmodia⁶⁷, da percussão dos tambores, e/ou da combinação entre eles, o ritmo atua como elemento de base, como um verdadeiro “pano de fundo”. Para Meschonnic (SARRAZAC, 2012, p. 162), no teatro ou em outra *performance* poética oral, o ritmo age mais do que as palavras, na medida em que se dirige diretamente ao corpo do espectador. No capítulo quatro, tópico 4.4, voltaremos a falar desse elemento base, justamente dentro da perspectiva de Meschonnic, buscando também as suas ligações com o texto poético que nasce da escrita.

⁶⁷ Corresponde a uma maneira própria de cantar ou recitar os salmos, em tom uniforme, com pausas iguais e sem inflexão de voz. Empiricamente, Zumthor admite a existência dessas três modalidades: a voz falada, o recitativo escandido ou salmodia e o canto melódico. (2010, p.200).

Seguindo os fios de reflexão propostos por Florence Dupont (1994) e Paul Zumthor (1993), no caminho em direção ao aparecimento da literatura que nasce escrita, no próximo capítulo buscaremos acompanhar, basicamente, algumas transformações oriundas do advento da escrita e da leitura, no mundo da Grécia e Roma Antigas e na Eurásia da Idade Média, respectivamente. Explicitando as diferentes noções que podem se ligar à palavra literatura, serão apresentadas novas situações de *performances* orais poéticas, buscando pensar, em cada uma delas, as relações entre o oral e o escrito.

2. NA ANTESSALA DO TEXTO POÉTICO QUE NASCE ESCRITO

2.1 LITERATURAS E TEXTOS

A expressão “literatura oral” muitas vezes é utilizada para designar os conteúdos que são veiculados pela voz de poetas, jograis e griots ou narradores orais. Comumente usada no campo dos estudos do folclore, refere-se justamente a conteúdos sem uma autoria definida, que são transmitidos de boca em boca e que, aparentemente, demonstram não ter tido relação inicial alguma com a escrita. Sob esse ponto de vista, pode-se considerar que o próprio uso da expressão “literatura oral” já traria em si uma contradição primeira, uma vez que a palavra literatura vem do latim *littera*, que quer dizer letra e, como tal, remete-nos diretamente à escrita.

O estudioso Walter Ong também menciona essa mesma dificuldade – a de tratar as enunciações orais como literatura – e propõe como mais adequado para se referir a tais conteúdos, a utilização do termo “texto”. Conforme esse autor nos lembra (ONG, 1998, p. 22), na raiz da palavra texto, encontra-se “tecer”, que traz um sentido mais compatível com a ação do narrador que narra textos que se originam do mundo oral. Acrescente-se aqui a ligação de “tecer” também com a ação de recitar do rapsodo: *rhapsodein* que, em grego, quer dizer “alinhar rapsódias” ou “costurar canções”.

Os textos chamados literatura oral compartilham de uma base comum que, a cada novo acontecimento onde e quando são realizados por um intérprete oral, vão ganhando e/ou perdendo novos detalhes. Esse aspecto corresponde, segundo Finnegan (1970, p. 8), a uma das características marcantes que distinguem a literatura oral da escrita, nomeada por ela como “variabilidade verbal”:

O que pode ser chamado de o “mesmo” poema ou trecho em prosa tende a ser variável em tal extensão que é preciso se considerar ao menos a contribuição original do artista que está apresentando – e não simplesmente em termos da técnica de apresentação.⁶⁸

⁶⁸ *What might be called the ‘same’ poem or prose piece tends to be variable to such an extent that one has to take some account at least of the original contribution of the artist who is actualizing it – and not simply in terms of technique of delivery.*

Diretamente ligado à noção de variabilidade verbal, mas mais ampla que ela, está o conceito de *movência* trabalhado por Paul Zumthor em vários de seus estudos que abordam a questão da poesia oral (ZUMTHOR, 2010, 1993, 2009).

A *movência* tem relação intrínseca com essa “maleabilidade” própria dos conteúdos orais que, de boca em boca, de geração em geração, de *performance* em *performance*, possibilitam que novas versões sejam sempre compostas, realizando-se em íntima conexão com o momento presente, único, em que os conteúdos são apresentados oralmente a um público. Assim, a *movência* dos textos é a sua criação contínua e liga-se ao modo de ser dos conteúdos orais: textos sempre variantes, que não podem viver senão nessa cadeia aberta das *performances* onde, de alguma maneira, são recriados a cada nova atualização, sem deixarem, entretanto, de ter ligação com as versões precedentes e posteriores. Ela estaria mais fortemente presente nos meios em que o principal canal de expressão da poesia é o oral. Conforme Zumthor escreve (2010, p. 285):

A performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta, de fato, em parte, da *movência* da obra.

O que é central aqui é que se trata de obras que têm como veículo, como canal que possibilita a sua existência, a voz. Assim, elas se ligam imediatamente ao som, ao mundo da audição, àquela voz que, oriunda de alguém, de uma garganta, dá corpo às palavras, vestindo-as de carga sonora, colorindo-as com entonação e imprimindo-lhes um ritmo que estabelece uma ligação entre elas. Os textos orais aqui participam do todo de um acontecimento, inseridos, portanto, no fluir do tempo. Para Zumthor, uma vez que a voz é o domínio onde se dão as variantes que o texto vai assumindo em cada *performance*, ela também, (a voz), é considerada o domínio da *movência* da obra. Mas, se a *movência* é um traço constitutivo dos textos orais e o seu domínio é o mundo da voz, o que poderia ser realizado como registro escrito de tais obras?

Seguindo o fio dessas reflexões, Finnegan (1970, p. 3) nos traz um exemplo colhido no universo da literatura oral africana: ela apresenta a seu leitor um pequeno texto que se refere ao registro escrito de um verso/canção dito por

um artista da palavra, na situação de um funeral. A autora reflete que, bem separada do sentido que se possa extrair do texto como um todo e das associações simbólicas a que as suas palavras e frases se prestam, a atualização do poema, ou seja, a sua entrega a um público através do canal oral, também envolve outros aspectos importantes que não aparecem no verso escrito. Tais aspectos se relacionam com a situação emocional do funeral, a reação das pessoas presentes ao ouvirem os versos, a beleza da voz do emissor, seus soluços, assim como outros detalhes. Conforme escreve a autora (FINNEGAN, 1970, p. 3), a realização oral do poema, no que diz respeito ao “cantor”, envolve também a sua “[...] expressividade do tom, gestos, expressão facial, uso dramático da pausa e do ritmo, a interação da emoção, dignidade, ou humor, receptividade às reações da plateia, etc. etc.”⁶⁹ Tais itens não podem ser considerados como acréscimos ao texto, acessórios que tivessem sido inseridos para acrescentar beleza a um prévio trabalho literário. Ao contrário, eles são **parte** da literatura oral.

Sendo assim, é preciso ter claro que, se temos, por exemplo, em nossas mãos, um texto da chamada literatura oral, na verdade, o que temos nada mais é do que um texto que se refere ao registro escrito daquilo que, emitido em voz alta, integrou um determinado acontecimento bem mais amplo, num lugar e tempo específicos. O texto representa apenas aquilo que foi passível de ser registrado por escrito e assim, de algum modo, congelado. Acrescente-se a isso o fato de que ele pode ter sido alvo de várias modificações para que se tornasse a versão atual (a que figura em nossas mãos), ou então ele pode ser o resultado de uma compilação de elementos colhidos em mais de um evento de características semelhantes que, combinados, resultaram em um único texto. Esse texto chamado literatura oral é, portanto, um registro que teria a função de nos remeter ao acontecimento a que ele pertenceu e, nesse sentido, ele se apresenta como bastante diferente do outro texto, que também é chamado literário, que nasce já no mundo da escritura (e que será examinado mais de perto por nós no capítulo quatro desta tese).

Buscando também explorar as relações entre o escrito e o falado, a autora Florence Dupont reflete sobre o que acontece quando, numa cultura priori-

⁶⁹ [...] expressiveness of tone, gesture, facial expression, dramatic use of pause and rhythm, the interplay of passion, dignity, or humour, receptivity to the reactions of the audience, etc. etc.

tariamente oral, a escrita passa a ser utilizada para registros da sua poesia oral. A autora chama a atenção para o seguinte fato (DUPONT, 1991, p. 13):

Entre uma frase oral e a mesma frase escrita intercalam-se a gramática e a ortografia. Paralelamente, a língua escrita não reconhece nenhuma pertinência àquilo que ela não transcreve: a entonação, a gestualidade, a personalidade do locutor, todo o contexto enunciativo, o sol, a paisagem, a qualidade do ar e os acontecimentos do dia.⁷⁰

Partindo dessa colocação, a autora (DUPONT, 1991, p. 13) apresenta então a ideia de que o termo genérico literatura abarcaria de fato dois tipos de textos escritos. No primeiro tipo, incluem-se aqueles que nascem já como textos escritos e, a respeito dos quais, Dupont acrescenta serem textos “cuja poética explora legitimamente a escritura.” No segundo tipo estão aqueles textos que foram “concebidos na e pela oralidade”. Estes últimos são considerados pela autora como “pretensos textos”, justamente pelo fato de que, quando a escritura quer assumir o seu controle (dos textos, no caso), ela se defronta com as dificuldades como as que foram descritas acima. Na verdade, mais do que dificuldades, elas se apresentam como impossibilidades. A escrita, através do alfabeto, não consegue transcrever tantos elementos que fazem parte do contexto enunciativo da poesia oral e que fazem parte da literatura oral. Assim, sob esse ponto de vista, para Dupont (1991, p. 14), tais textos permaneceriam, de alguma maneira, ilegíveis. Eles não são capazes de realizar um registro fiel do evento de literatura oral. Trata-se de registros escritos de apenas parte do acontecimento que, no passado, quando se realizou, incluiu uma série de elementos não passíveis de se incluírem no documento. Eles representam o que restou como registro escrito de um texto que foi falado integrando um evento maior e, uma vez separados desse contexto, para a autora, de alguma maneira, perderiam sua razão de ser.

Conforme nos lembra Ong (1998, p. 97), a escrita, (ao lado das tecnologias da impressão e do computador), “iniciou a redução do som dinâmico a um espaço mudo, o afastamento da palavra em relação ao presente vivo, único lugar em que as palavras faladas podem existir.” Chamamos a atenção para o

⁷⁰ *Entre une phrase orale et la même phrase écrite se sont intercalés la grammaire et l'orthographe. Parallèlement, la langue écrite ne reconnaît pas aucune pertinence à ce qu'elle ne transcrit pas : l'intonation, la gestualité, la personnalité du locuteur, tout le contexte énonciatif, le soleil, le paysage, la qualité de l'air et les événements du jour.*

fato de que, talvez reste ao recurso da pontuação, que pode ser acrescentada ao texto escrito, a possibilidade de fornecer algum auxílio para, senão chegar a fazer falar esse texto emudecido, pelo menos acenar para outros elementos deste evento oral maior: seu ritmo, sua entonação. (Abordaremos a questão da pontuação no texto poético que nasce escrito no tópico 4.4).

Ainda que o registro escrito (chamado literatura oral) refira-se apenas a uma parte do evento oral, o fato de ele existir e de ter sido preservado significa que, pelo menos, alguma coisa restou como marca das realizações orais de épocas passadas. Se os eventos não tivessem ganhado tais registros, os pesquisadores e tantos outros interessados não poderiam ter acesso, nos dias de hoje, às inúmeras compilações disponíveis nas bibliotecas: um enorme arsenal de poesias, canções e histórias criadas e desenvolvidas oralmente durante um período considerável.

Reconhecemos a importância das reflexões tanto de Finnegan como de Dupont, no sentido de chamarem a nossa atenção para o fato de que a literatura oral engloba elementos que não são passíveis de entrar no registro escrito. Sem falar que a realidade da poesia oral de onde provêm grande parte desses textos, numa certa medida, é bem diversa da nossa, uma vez que a escrita, apesar de existir, era utilizada em âmbitos bastante restritos, (a princípio, ela não se punha a serviço da poesia oral). Sem dúvida, a nossa época (século XXI) abriga os seus poetas orais, repentistas no nordeste brasileiro, griots africanos, e outros. Entretanto, tais poetas orais, nos dias de hoje, encontram-se imersos numa realidade atravessada pelas tecnologias da escrita, da imprensa (quicá também as tecnologias do computador), disseminadas no âmbito de todas ou quase todas as instituições, com as mudanças consideráveis que tal realidade impõe ao próprio modo de pensar e de se expressar, conforme Ong aborda em seu estudo (1998). Acrescente-se aqui que tal reflexão não deixa de ter a sua pertinência também nos dias de hoje, ou em outras épocas, sempre quando estiver em jogo a possibilidade e a abrangência do registro escrito de um evento oral.

De alguma maneira, compartilhando com Dupont parte da mesma opinião sobre o caráter dos textos de literatura oral, Ong escreve que, quando a escrita transcreve um texto da poesia oral, tem-se como resultado, um texto morto. Por outro lado, o autor argumenta que é justamente essa morte que possibi-

lita a abertura de outros novos caminhos, que trariam ressurgimentos do mesmo texto. Conforme ele escreve (ONG, 1998, p. 96), não deixa de ser um paradoxo o fato de que

[...] a mortalidade do texto, seu afastamento do mundo da vida cotidiana, sua rígida fixidez visual, garante sua durabilidade e seu potencial para ser ressuscitado em contextos vivos ilimitados por um número potencialmente infinito de leitores vivos.

Em relação a esse aspecto, a título de ilustração, podemos assinalar aqui que, nos dias de hoje, uma das possibilidades concretas para que um texto (que outrora fez parte de um evento genuinamente oral e agora se encontra “morto” pela escrita) ganhe nova vida é justamente integrar-se como texto-base do acontecimento da narração oral. As incontáveis iniciativas de registrar por escrito textos ligados a acontecimentos variados de poesia oral abriram inúmeras portas para que os artistas narradores orais ou contadores de histórias interessados realizem suas buscas de textos e preparem-nos para serem narrados em voz alta.

A narração oral artística como *performance* poética integra o tema de nossa tese. Na medida em que se insere no campo das artes que primam pelo convívio, ela será exposta e analisada com mais detalhes no capítulo três. Nesse sentido, conforme não será difícil constatar, o narrador oral pode incluir-se na categoria dos leitores vivos, aqui assinalada por Ong.

Acrescentamos que a classificação feita por Dupont dos dois tipos de textos reunidos no vocábulo genérico literatura, discutida por nós no tópico presente, constituiu passo importante para nossa pesquisa. Diversamente dos textos orais, os textos do primeiro grupo, bem comuns para nós hoje em dia, encontram-se desde a sua composição unidos à escritura e ligados a um autor identificado individualmente por um nome. A classificação pode parecer simples, mas ela estabelece uma divisão precisa e útil na delimitação inicial daquilo que constitui a outra parte de nosso tema nesta tese: os textos ligados ao primeiro grupo, ou seja, aqueles textos literários que, desde a sua origem, são escritos. Trataremos mais de perto deles no capítulo quatro.

2.2 DUPONT E OS CAMINHOS DA VOZ

2.2.1 O oral e o escrito lado a lado

Não constitui nosso objetivo nesta pesquisa desenvolver um panorama histórico linear, apontando ou delimitando encadeamentos sistematizados das *performances* poéticas orais e/ou de acontecimentos ligados a elas, que tiveram lugar seja na Grécia ou Roma Antigas, na Europa e África da Idade Média ou em outra época e lugar. Buscando não nos afastarmos da questão da poesia oral, apresentaremos neste tópico (2.2) algumas reflexões ligadas à presença da tradição oral e da tradição escrita, convivendo lado a lado, em situações diversas. Ao focalizar determinadas situações relatadas por pesquisadores da área, nosso intuito, mesmo lançando mão, vez por outra, de alguns fatos encadeados historicamente, é refletir sobre as relações que aí podem ser estabelecidas entre o oral e o escrito. Mais especificamente, buscaremos traçar caminhos que a voz pode percorrer de um ponto a outro, ou seja, seu movimento entre o universo da poesia oral e o universo do texto escrito, visando alcançar o texto poético que nasce escrito, que integra o tema de nossa tese.

Quando uma cultura é classificada como de tradição oral, isso não quer dizer necessariamente que a escrita não exista naquele meio. Dupont, em seu livro *L'invention de la littérature: de l'ivresse grecque au livre latin* (1994) dando continuidade ao projeto do livro anterior, *Homère et Dallas* (1991) propõe-se a buscar a dupla tradição que acredita estar na origem da cultura ocidental. Para ela (DUPONT, 1991), tanto a tradição escrita como a tradição oral têm o seu lugar nesse começo. Nenhuma das duas estaria na condição de ser redutível à outra, assim como nenhuma das duas seria superior à outra.

A autora escreve que, mesmo na Grécia Homérica, que é tida, sem sombra de dúvida, como uma cultura prioritariamente oral, a escritura existia, porém o seu uso era restrito a determinadas situações, fora do âmbito da poesia oral e que nada tinham a ver com o registro de tais eventos nem com as relações que os aedos estabeleciam com as Musas ou com seu público.

Se a cultura homérica é oral e unicamente oral, a razão disso não é uma falta de escritura, mas o papel que é conferido então à escritura, um papel profano e econômico – à diferença dos hieróglifos egípcios que são uma língua sagrada – isso é

porque a relação com os deuses, na Grécia, passa pela via oral (DUPONT, 1994, p. 10):⁷¹.

A autora discorda da concepção da história da escritura considerada como a história de uma técnica que teria acompanhado e proporcionado o progresso da civilização. Para ela (DUPONT, 1994, p. 9), “[...] a história dos signos gráficos não é aquela de uma técnica, mas dos papéis diferentes que cada civilização pôde escolher confiar a uma memória manifestada em inscrições de naturezas diferentes.”⁷² Na Grécia Arcaica, por exemplo, a escrita existia, mas era a “escritura-inscrição”, usada apenas em situações que serviam para fazer falar as coisas mudas, os objetos, os mortos. O processo de interiorização da escrita pelos gregos, que possibilitará a escritura-transcrição, que por sua vez serve para registrar as falas vivas e conservá-las, só aparecerá mais tarde, no momento mencionado no capítulo anterior, por volta do século VI a. C., que corresponde ao declínio dos aedos e à proliferação dos rapsodos. A partir daí, estes últimos poetas/narradores passarão a falar os poemas em conexão com os registros escritos, os manuscritos.

Dando um salto para a Idade Média, focalizando o período em que os jograis formavam a imensa maioria daqueles que se ocupavam da poesia, Zumthor escreve que a escrita também era utilizada nessa época, (bem diferente da realidade da Grécia Homérica, podemos dizer que nesse momento, ela já existia como escrita-transcrição) embora em ambientes bem restritos: “Os clérigos, escritores, gente da escritura no exercício de sua função, precursores certos do mundo moderno, foram na sociedade europeia dos séculos medievais uma minoria ínfima” (ZUMTHOR, 1993, p. 286). Entretanto, apesar de representarem essa pequenina minoria, o autor aponta que a influência que tiveram foi considerável. Zumthor relata também que, a partir do século XII, a Idade Média passará por um lento processo, que coincidirá com o declínio da sociedade feudal, quando o acesso à escrita seguido ao da leitura irá aos poucos se democratizando e penetrando cada uma das instituições da época. O

⁷¹ *Si la culture homérique est orale et uniquement orale, la raison n'est pas un manque d'écriture, mais le rôle qui est conféré alors à l'écriture, un rôle profane et économique – à la différence des hiéroglyphes égyptiens qui sont une langue sacrée –, c'est pourquoi la relation aux dieux, en Grèce, passe par la voie orale.*

⁷² *[...] l'histoire des signes graphiques n'est pas celle d'une technique mais des rôles différents que chaque civilisation a pu choisir de confier à une mémoire objectivée dans des inscriptions de natures différentes.*

jogral foi perdendo o seu lugar de destaque, mas ainda resistiu por longos períodos, conforme abordado no capítulo anterior (tópico 1.4).

Apresentamos também anteriormente (no item 2.1) a noção de *movência* desenvolvida por Paul Zumthor, que se liga ao caráter móvel dos conteúdos orais, na voz de cada intérprete, a cada nova *performance*. Contudo, Finnegan (1970, p. 118) chama a atenção de seu leitor para alguns gêneros de poesia oral na África, onde a variação dos conteúdos é muito pequena. É o caso da chamada *praise poetry* (poesia de louvor), que tem lugar em algumas regiões africanas e que se realiza a partir de solicitações especiais feitas em ocasiões festivas. Observa-se como aqui, o próprio gênero da poesia oral (poesia de louvor) impõe uma maior fidelidade ao texto, exigindo do griot ou bardo uma memorização mais estrita das palavras que farão parte de sua *performance*. A autora (FINNEGAN, 1970) cita como exemplo a ocasião do panegírico do Bantu do Sul, quando, durante a realização oral de grande duração, os poemas variavam apenas na ordem de emissão de algumas palavras ou estrofes. Também é mencionada uma poderosa corporação de bardos em Ruanda, onde a exatidão das palavras dos poemas genealógicos realizados oralmente chegava a ser ainda maior, havendo grande proximidade entre as versões de dois ou mais artistas diferentes. Conforme um exemplo dado de bardos dessa corporação em Ruanda, aconteceu uma mínima variação entre a *performance* oral de quatro deles (cujo texto era atribuído a um poeta do ano de aproximadamente 1820) ao emitirem oralmente um mesmo poema de louvor de 365 linhas.

Para Zumthor (2010, p. 285), estes últimos seriam casos em que haveria uma tendência para a “*movência zero*”. A escritura contribui consideravelmente para diminuir os efeitos de *movência*, mas não é suficiente para desaparecer com eles. Voltaremos a essa questão no capítulo cinco, quando abordaremos a nossa prática de narração oral da literatura que nasce escrita e a importância que aí se impõe em manter-se a fidelidade ao texto.

2.2.2 A cultura dos manuscritos, a escrita-oral e a leitura-auditiva

Estudos mostram que, ao longo dos tempos, na história humana, a conquista da escrita foi antecedida pelo desenvolvimento de vários dispositivos de registro como os desenhos, os entalhes, as marcas, as séries de nós, de objetos e outros. Ong (1998) reflete que o desenvolvimento da escrita deu-se relati-

vamente tardio na história humana⁷³ e, se tomada em seu sentido estrito, ela pode ser considerada como uma “tecnologia que moldou e capacitou a atividade intelectual do homem moderno” (ONG, 1998, p. 99). Entendendo que as tecnologias não devam ser consideradas como “meros auxílios exteriores”, Ong acredita que elas possam ser “transformações interiores da consciência” (*idem*, p. 98). No caso não só da escrita, mas também da imprensa e do computador, para esse autor, elas assumiriam mais ainda esse papel de transformação interior, por se tratarem de tecnologias que dizem respeito diretamente à palavra e ao seu uso.

Conforme questão introduzida no primeiro capítulo dessa tese, a palavra oralizada é som articulado, que acontece como movimento que flui sonoramente no tempo. Para Barthes⁷⁴ e Marty⁷⁵ (1987, p. 38), a escrita seria uma estrutura autônoma que ao longo dos séculos foi preenchida com a palavra e só paulatinamente se “fonetizou”, ou seja, o processo de integrar o som ao seu sistema realizou-se por etapas, com a criação de letras que representam os sons ou os fonemas. A conquista da escrita alfabética significou a aquisição de um registro que buscou o aprisionamento dessa palavra-som dinâmica inserida no fluxo do tempo em uma palavra-escrita estática, numa tentativa de emudecê-la. (ONG, 1998, p. 97).

Zumthor entende que, para que a tecnologia da escrita pudesse se desenvolver, concorreram vários fatores; entre eles, foi preciso que o ser humano, na medida em que ia tomando distância do seu próprio relato, pudesse voltar-se mais para si, na conquista do seu espaço interno. Esse movimento possibilitou o amadurecimento paulatino de um novo modelo de uso da própria língua, a partir do qual o ser humano poderia ir-se tornando capaz de criar textos escritos. O autor destaca que tal processo, na medida em que representou a dissociação entre o código oral e o escrito, resulta na “distinção, pouco a pouco admitida entre um modelo linguístico interno e a capacidade de utilizá-lo, entre a *langue* e a *parole*” (ZUMTHOR, 1993, p. 98). Essa distinção entre língua e fala

⁷³ Referindo-se a dados colhidos a partir de consultas em pesquisadores da área, Ong (1998, p.99) escreve que, apesar de o *Homo sapiens* estar no planeta há cerca de 50 mil anos, o primeiro registro escrito de que se tem notícia foi desenvolvido entre os sumérios na Mesopotâmia apenas por volta do ano 3500 a.C..

⁷⁴ Roland Barthes (1915-1980): escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

⁷⁵ Éric Marty (1955-): escritor, professor de literatura francesa contemporânea, editor das obras de R.Barthes.

equivale àquela entre língua e discurso, sendo que o segundo elemento (fala ou discurso), uma vez que se relaciona com a realização da língua, pode-se dar de várias maneiras, de acordo com as circunstâncias culturais de cada época e lugar.

No caminho que envolve tal amadurecimento, antes de ser capaz de criar seus próprios textos, (no sentido que temos hoje para a composição de um texto que seja poético ou não), o ser humano realizava cópias, inclusive, a princípio, copiando os conteúdos na medida em eles iam sendo oralizados. Como resultados dessa operação da cópia, obtinham-se os primeiros manuscritos. Por se tratarem de textos transmitidos através da voz de alguém que os ditava para o copista (ou escriba) que assim os recebia pela via auditiva, esses manuscritos eram considerados nesse momento uma verdadeira extensão do mundo oral.

Por isso mesmo, em seus primórdios, a habilidade à qual a operação da escrita se ligava diretamente não era a de ler, e sim a de ditar. Em seus estudos sobre os passos iniciais da escrita na Inglaterra Medieval dos séculos XII e XIII, Clanchy⁷⁶ (1979) lembra a seu leitor que, o processo de compor por escrito em latim é *dictare*, que tem exatamente o sentido que temos hoje do verbo ditar. Tomando como exemplo as trocas epistolares comuns nessa época, Clanchy (1979, p. 219) escreve:

Ditar era a forma usual de composição literária e o *ars dictaminis*, ensinado nas escolas como parte da retórica, era a habilidade que a governava. A escrita de cartas era, portanto, uma habilidade intelectual que utilizava a boca em vez da mão.⁷⁷

Frutos do ditado, os manuscritos preservavam uma conexão tão íntima com o universo do qual provinham que pouco se pareciam com aquilo que hoje chamamos texto. Sobre a natureza dos primeiros manuscritos de poesia oral, Ong (1998, p. 36) escreve:

A primeira poesia escrita, em toda parte, parece ser de início, necessariamente, uma mimetização em manuscrito da atuação oral. A mente não tem inicialmente recursos propriamente qui-

⁷⁶ M.T.Clanchy (1936-): professor emérito de História Medieval na Universidade de Londres e membro da Academia Britânica.

⁷⁷ *Dictating was the usual form of literary composition and the ars dictaminis, taught in the schools as part of rhetoric, was the skill governing it. Letter writing was thus an intellectual skill using the mouth rather than hand.*

rográficos. Rabiscam-se em uma superfície palavras que se imagina dizer em voz alta em uma situação oral imaginável. Apenas muito gradativamente a escrita torna-se composição escrita, um tipo de discurso – poético ou não – que é construído sem a sensação de que quem está escrevendo está realmente falando em voz alta (como os primeiros escritores podem bem ter feito ao compor).

Assim, os primeiros textos escritos são frutos de uma situação em que prevalece a sensação de que aquele que escreve esteja falando em voz alta. “A escrita, salvo exceções, constitui-se por contágio corporal a partir da voz: a ação do copista é ‘tátil’, segundo a terminologia mcluhaniana⁷⁸” (ZUMTHOR, 1993, p. 103). Zumthor também acrescenta que o estudo, não só das próprias grafias ligadas a esse período, assim como o das alterações que foram registradas nos próprios manuscritos, sugerem que aquele que realizava a escritura “interiorizava uma imagem das palavras mais sonora do que visual” (*idem*, p.102). Dessa forma, a linguagem que o manuscrito acaba por fixar, de alguma maneira, ainda continua a ser aquela mesma linguagem usada na comunicação direta.

No estudo da poesia oral, em situações em que a cultura era tida como prioritariamente oral (ainda que em graus e em contextos diferentes), interessou-nos focalizar o movimento em que a disseminação gradual da alfabetização abriu caminho para que a escrita se pusesse a serviço da transcrição das *performances* poéticas orais. Ong (1998) chama a atenção de seu leitor para o fato de que, sob um determinado ponto de vista, esses primeiros passos da escrita em direção ao registro do evento de poesia oral correspondem ao abandono da antiga maneira de estocar conhecimentos por meio das fórmulas mnemônicas e a uma subsequente assunção de uma nova maneira de fazê-lo, por meio da escrita. Nesse processo, a chamada cultura dos manuscritos representa a tentativa de saída do registro oral, e os exemplos aqui tomados mostram como essa saída em direção à conquista da escrita não pôde se dar de maneira imediata. Ao contrário, a conquista do que chamamos hoje texto escrito se deu paulatinamente e o manuscrito, se contribuiu para amadurecer o novo modelo linguístico, nem sempre representou a garantia de se chegar a ele. Na verdade, o manuscrito, trazendo muitos traços do “velho” mundo oral,

⁷⁸ M. McLuhan (1911-1980): educador, filósofo e teórico da comunicação canadense, conhecido por vislumbrar a internet quase 30 anos antes que ela fosse inventada.

muitas vezes servia para realimentá-lo, haja vista o fato de intérpretes orais muito se valerem dele para realizarem as suas *performances* de poesia oral, conforme veremos a seguir.

A Grécia Antiga (ou Grécia Homérica) do século VIII a. C. e a Eurásia da Idade Média dos séculos X, XI e parte do XII corresponderam a dois períodos, dois dos “mundos” diferentes pesquisados por nós, quando a poesia oral viveu uma espécie de apogeu. Convivendo com a escrita, cada um a seu modo, tais mundos tinham em comum o fato de ela, a escrita, não se encontrar, naquele momento, a serviço da poesia oral⁷⁹. À sua maneira, entretanto, com as suas próprias peculiaridades, ambos os períodos apresentaram um declínio na condição de destaque dos seus poetas orais (os aedos, no primeiro caso, e os jograis, no segundo), o que, por sua vez, coincidiu com uma disseminação gradual da escrita entre um número bem maior de suas respectivas populações.

Na Grécia Antiga do século VI a. C., a cultura dos manuscritos apresentou-se contemporânea do aparecimento dos rapsodos. Diferentemente dos aedos que, no meio dos banquetes, em conexão direta com a Musa (e/ou a música), eram a um só momento “autor-compositor-intérprete” e realizavam essa tripla função no instante mesmo de seu canto, os rapsodos ocuparão outro lugar, como se fossem agora um tipo de “técnico da fala e da música” (DUPONT, 1994, p. 74) ou um “mero recitador” (KIRK, 1985, p. 97). Os rapsodos, assim como também os poetas e os músicos, não se apresentavam mais no ambiente dos banquetes, mas em eventos festivos de natureza diversa, quando e onde aconteciam os concursos de poesias e de cantos: os festivais. Para prepararem as suas apresentações para os festivais, os rapsodos, em seus ensaios,

⁷⁹ Sobre a diferença fundamental entre a poesia oral na Grécia Homérica de um lado, e a poesia oral, na Idade Média e também em outros lugares da Modernidade onde ela sobreviveu (Iugoslávia e Rússia), de outro lado, Havelock (1996, p. 111-112) escreve: “Mas em países onde a técnica oral sobreviveu, ela não é mais essencial a sua cultura. As analogias modernas tiradas dessas sobrevivências de bolso, exemplificadas na Iugoslávia ou na Rússia, ignoram o fato vital de que as atividades fundamentais do governo e da liderança social nos países europeus durante séculos se fizeram por escrito. *Ou a classe dirigente foi letrada, ou comandou uma organização letrada concentrada nas principais cidades.* O cantor, portanto, torna-se primordialmente um homem de espetáculos e similarmente suas fórmulas estão destinadas à improvisação fácil, e não à conservação de uma tradição magisterial. Mas as de Homero eram exatamente o oposto. Nelas se encaixavam tanto a lei quanto a história, a religião e a tecnologia conhecidas na sua sociedade. Sua arte, portanto, era essencial e funcional como nunca mais o foi desde então. Ela desfrutava de um domínio sobre a educação e sobre o governo que se perdeu logo que a alfabetização foi posta à disposição do poder político. *O papel do cantor balcânico encolheu e se reduziu, há muito tempo, à condição de um contador de histórias (grifo meu).*”

se valiam dos manuscritos onde eram registrados os poemas, poemas que no passado haviam sido cantados nos banquetes, ao som da lira. Os poetas e músicos, por sua vez, produziam seus textos e suas músicas, no período do próprio ensaio, antes da apresentação no festival (DUPONT, 1994). Isso quer dizer que todos esses novos “atores” das *performances* executadas nos concursos – os rapsodos, os poetas e os músicos – na medida em que se separavam do canto e do poema que eram veiculados em suas apresentações, pretendiam com isso ser simples executantes. Mas, de que eles eram executantes? Qual era o conteúdo de suas oralizações? Para Dupont (1994, p. 74), esses novos atores das *performances*

[...] se escondem atrás daquele que teria sido o primeiro ator do processo e que os fazem voltar aos primeiros tempos da cidade; o herói inventor, não se reconhecendo nele pessoalmente nenhuma competência poética nem musical. Um canto viria a eles pelo texto de um autor mítico, o inventor do gênero poético correspondente como Homero, Arquíloco⁸⁰ ou Anacreonte^{81 82}.

Assim, esses manuscritos aqui em questão veiculavam os textos desses “autores míticos”. Por portarem registros feitos a partir de *performances* poéticas **anteriores**, eles representaram um momento da escrita-transcrição, (como mencionado no tópico anterior): a escrita que se põe a serviço do registro e da conservação das falas vivas e, por isso mesmo, eles traziam muitas variações. Referindo-se aqui ao caráter de tais manuscritos, Dupont (1994, p. 79) escreve:

O uso da escritura não implica automaticamente uma textualização no sentido moderno do termo, quer dizer, uma fixação. Aqui, a performance registrada proporia leituras múltiplas, cada “leitura”, no contexto, variando ligeiramente o enunciado.⁸³

⁸⁰ Arquíloco de Paros foi poeta lírico e soldado grego na primeira metade do século VII a.C..

⁸¹ Anacreonte de Teos foi poeta lírico grego, viveu no século VI e V a.C..

⁸² *Ils se cachent derrière celui que aurait été le premier acteur du processus et qu'ils font remonter aux premiers temps de la cité ; le héros inventeur, ne se reconnaissant personnellement aucune compétence poétique ni musicale. Un chant leur viendrait pour le texte d'un auteur mythique, l'inventeur du genre poétique correspondant comme Homère, Arquiloque ou Anacréon.*

⁸³ *L'usage de l'écriture n'implique pas automatiquement une textualisation au sens moderne du terme, c'est-à-dire une fixation au mot près. Ici, la performance enregistrée proposerait des lectures multiples, chaque « lecture » en contexte faisant légèrement bouger l'énoncé.*

É importante ficar claro que a autora traz aqui as noções de “enunciado” e “enunciação” na perspectiva da “Etno-linguística ou Nova Comunicação”⁸⁴. Todo ser humano que fala, aqui e agora, fala no seio de uma cultura e sua fala é determinada pelo contexto cultural, onde e quando ela acontece. “Contexto e fala constituem um acontecimento, uma ação em situação, que os linguistas chamam de *enunciação*. A fala isolada de seu contexto é um *enunciado*” (DUPONT, 1991, p. 16, *grifo meu*).⁸⁵

Assim, os manuscritos traziam enunciados, falas separadas do contexto de enunciação, falas separadas da *performance* de onde foram recolhidos. A chegada da alfabetização, ao possibilitar a transcrição das falas das poesias orais por meio dos manuscritos, alimentava a cultura dos festivais na Grécia Antiga, ao mesmo tempo em que introduzia uma nova forma de memorização por meio do uso da escritura.

Conforme vimos acima, para Dupont, trata-se de uma escritura aberta a uma variabilidade de leituras. Introduz-se aqui também uma primeira noção de autor, não o autor como conhecemos hoje, mas um “autor mítico”, na medida em que eram ligados a ele os textos orais que iam ganhando os seus primeiros registros escritos. Nesse sentido, a cultura dos festivais foi “[...] uma etapa decisiva no processo de fixação de textos canônicos e de invenção dos autores”⁸⁶ (DUPONT, 1994, p. 73). Referindo-se a esse mesmo contexto, Havelock⁸⁷ (1996), por sua vez, aponta uma relação estreita entre a chegada da alfabetização na Grécia e o lento e imperceptível movimento que se iniciou em direção à separação do artista de seu relato.

Voltando o nosso olhar agora para a Idade Média, em que tantos recitadores e cantores profissionais circularam de um extremo a outro da Eurásia, sobre áreas às vezes imensas, Zumthor (1993) chama atenção para o importante papel que tiveram esses intérpretes orais: “A palavra poética vocalmente transmitida dessa forma, reatualizada, reescutada, mais e melhor do que pode-

⁸⁴ A Etno-linguística reúne duas disciplinas contemporâneas: de um lado a Antropologia que se desenvolve na linha de Lévi-Strauss e Etnologia americana e de outro a Linguística de Enunciação (DUPONT, 1991, p. 15).

⁸⁵ *Contexte et parole constituent un événement, une action en situation, que les linguistes appellent énonciation. La parole isolée de son contexte est un énoncé.*

⁸⁶ *[...] une étape décisive dans le processus de fixation de textes canoniques et d'invention des auteurs.*

⁸⁷ Eric Havelock (1903-1988): classicista britânico, passou a maior parte da vida no Canadá e EUA, professor na Universidade de Toronto.

ria ter sido a escrita, favorece a migração de mitos, de temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos, de modas [...]“ (ZUMTHOR, 1993, p. 71).

Entretanto, essa mesma Idade Média não deixou de ser, ao mesmo tempo, também “uma idade da escritura” (*idem*, p. 96), mesmo que nesse momento se tratasse de uma escritura ainda alimentada pelos hábitos mentais fortemente ligados ao mundo oral. Sobre isso, em seus estudos, Clanchy (1979) escreve que, a difusão e democratização da própria escrita parecem ter sido favorecidas justamente pela relação estreita que ela mantinha com a voz, pois os manuscritos apresentavam uma dupla função: ao mesmo tempo em que eram usados para fixar mensagens orais, também eles, com seu modo de codificação das grafias medievais, podiam servir de base para novas oralizações.

Como mencionamos no início desse tópico, a escrita na Europa medieval não se vinculava necessariamente à leitura, cuja aquisição, de maneira mais generalizada, deu-se posteriormente. Quando a habilidade para a escritura começa a se espalhar, raros eram aqueles que sabiam ler e, para Zumthor (1993, p. 104), isso se devia ao próprio fato de a leitura demandar um amadurecimento interno maior. O autor escreve que, até mesmo no período que se seguiu ao século XVI, quando a imprensa foi inventada, eram poucos os que dominavam a leitura e, mesmo entre aqueles que eram letrados, ela permanecia sendo uma operação difícil. Clanchy (1979), por seu lado, chama a atenção de seu leitor para a dificuldade que a leitura representava principalmente na Idade Média dos séculos XII e XIII, de alguma maneira atravessada por fatores de ordem mais prática. Conforme ele relata (CLANCHY, 1979), a leitura não teria se associado à habilidade de escrever nesse período, pois, para o ser humano da Idade Média, a operação da escrita demandava uma destreza enorme em lidar com os pergaminhos e penas, ou mesmo com as tábuas de cera usadas na época. A escrita era considerada uma arte em si. E, se *dictare* refere-se à ação que é tida como a origem do texto, realizada pelo “autor”, *scribere* (escrever, a ação propriamente do escriba ou copista) “exige um esforço muscular considerável: dos dedos, do punho, da vista, das costas; o corpo inteiro participa, até a língua, pois tudo parece pronunciar-se” (ZUMTHOR, 1993, p. 100).

Conforme mencionamos anteriormente (no tópico 1.4), a partir do final do séc. XII, os jograis na Eurásia medieval passam a enfrentar um desprestígio generalizado e aos poucos vão entrando em decadência. Entretanto, no meio eclesiástico, apesar de existirem aqueles que se conservavam bem avessos a esses intérpretes orais, algumas grandes abadias, entre os séculos X e XIII costumavam realizar as “festas de jograis” (ZUMTHOR, 1993, p. 64). Essas eram ocasiões em que aconteciam competições tanto entre os clérigos e os intérpretes como dos intérpretes entre si, refletindo uma fase em que a escrita invadia novos espaços e alimentava novas práticas, através da cultura dos manuscritos.

Nesse contexto, entre os estudiosos medievalistas dos anos de 1900 ligados aos estudos da poesia oral, surge frequentemente a dúvida se o jogral poderia ocupar o lugar de autor ou de intérprete (ZUMTHOR, 1993). Mesmo contando, por exemplo, com a existência de alguns *fabliaux*⁸⁸ ou alguns romances de autores, “o anonimato da maioria dos textos indica a que ponto a sensibilidade medieval nessas matérias, na ausência de qualquer noção de propriedade intelectual, diferenciava-se da nossa” (*idem*, p. 70).

Mas o avanço da cultura dos manuscritos dá-se em meio a uma série de outras mudanças lentas, entre elas, a gramaticalização da língua vulgar. Alarga-se o espaço para o escritor que, no fim do século XII, transita entre a voz e a escritura: “ele entra, instala-se mas conserva a lembrança mitificada de uma palavra original, saída de um peito vivo, do sopro de uma garganta singular” (ZUMTHOR, 1993, p. 273). No campo das *performances* de poesia oral, a partir daí, os textos que aos poucos vão surgindo, mesmo que se criem no registro de uma escritura que funciona em oralidade, darão caminho para novas discussões. Abre-se espaço para o desenho não só das relações entre o texto e sua composição, como também do intérprete com o texto e seu preparo em situação de ensaio, o texto e sua apresentação na *performance*, ou ainda entre o texto e sua recepção pelo público, via intérprete oral.

No geral, trata-se de uma formação paulatina da noção de autor, conforme a conhecemos hoje. No capítulo quatro, abordaremos de perto as especificidades do texto que nasce de uma escritura que se quer separada do esti-

⁸⁸ Pequenas fábulas medievais do século XIII e XIV (ZUMTHOR, 1993).

mulo tátil da voz e, mais especificamente no tópico 4.1, retomaremos o tema da construção da noção de autor.

Gostaríamos de acrescentar aqui ainda alguns dados sobre a conquista da leitura, no processo da transição do registro oral para o escrito: se a habilidade da escrita aparece aí bem mais ligada à operação de ditar que à de ler, a habilidade da leitura, por sua vez, aparece nesse momento bem mais ligada à ação de escutar que à ação de ver, no sentido de examinar minuciosamente com os olhos, (conforme passará a ser depois). Em seus estudos, Clanchy (1979) escreve que a grande ênfase dispensada à palavra falada na Idade Média dos séculos XII e XIII, fazia com que a leitura naquele momento se associasse mais à fala em voz alta do que ao exame dos olhos. Ao mesmo tempo, o autor acrescenta que é muito mais fácil para o medieval, de maneira geral, concentrar-se com os ouvidos do que com os olhos. O que quer dizer que, nesse momento, a leitura é mais auditiva do que visual.

Num certo sentido, os diferentes estágios da leitura em direção àquilo que temos hoje como leitura silenciosa ocular representam os caminhos e des-caminhos da própria voz viva presente na palavra-evento sonoro movimentando-se em direção à palavra-registro escrito.

2.2.3 A cultura do conto e a leitura murmurada

Conforme abordamos em tópicos anteriores desta tese (1.3, principalmente), os aedos homéricos eram profissionais iniciados na arte da cítara que se apresentavam nos banquetes quando, graças à música que tocavam, eram penetrados pela voz da Musa. Assim, em um ritual que os punha em conexão com a memória do mundo (Mnemosyne), durante a sua *performance*, a um só tempo eles faziam as vezes de compositor, autor e ator, envolvendo seus ouvintes em uma espécie de embriaguez que os mobilizava como um todo, em corpo e espírito. Os rapsodos, os poetas e os cantores, não mais em conexão com as Musas, lançavam mão dos manuscritos que poderiam conectá-los com um autor mítico e passaram a se apresentar nos festivais onde aconteciam os concursos de poesia e de música. As epopeias deixam de ser cantadas, e são agora recitadas. De alguma maneira, está em jogo nesse momento, um movimento dos intérpretes de separar-se do canto ou do poema que apresentam. Suas *performances*, apoiadas pelo manuscrito, são ensaiadas e/ou criadas an-

tes das apresentações e, nesse sentido é que eles poderiam ser considerados “re-compositores”, ou então meros executantes. O público dos concursos, por sua vez, não é mais “captado” e mobilizado por inteiro no momento das apresentações, conforme acontecia nos banquetes. Instaura-se uma leve “separação” entre a *performance* e o público espectador, inclusive, é justamente isso que possibilita que ele possa julgá-la. “Sua atenção tem a distância do julgamento”⁸⁹ (DUPONT, 1994, p. 73).

Dando um salto para o Império Romano, por volta do século I e II d. C., nos depararemos aí com mais um capítulo da história da poesia oral, (sem que com isso queiramos traçar um movimento linear e/ou simplista): trata-se da cultura do conto. Mesmo considerando que os contos possam ter existido antes disso, os documentos mais antigos que se referem a eles datam do século I d. C. (DUPONT, 1994, p. 197). Revela-se aí um ambiente onde a vida cultural encontra-se bipartida. De um lado, uma cultura que, chamada “[...] oficial, elitista, identitária e unificada, constituiu-se por meio dos monumentos das obras canônicas e se transmite pelo ensinamento dos retóricos [...]”⁹⁰. Os livros, na medida em que são usados para arquivar o conhecimento sob a forma de registro escrito são considerados pela autora como monumentos, onde a escrita encarcera a voz num registro morto.

O livro é o fetiche de uma civilização aterrorizada pelo esquecimento que, para triunfar frente à mortalidade humana e desafiar o tempo, levanta monumentos de pedra ou de papel, acumula os traços e os testemunhos de um passado do qual ela não conhece mais o que é memorável e o que não é⁹¹ (DUPONT, 1991, p. 14).

De outro lado, e de alguma maneira às margens da cultura dos monumentos, encontra-se “[...] uma cultura popular, movente e obscura, a partir das formas fracas da fala”⁹² (*idem*, p. 197-198). Os nobres da chamada cultura oficial romana demonstram certo desprezo pelos contadores, intérpretes orais da

⁸⁹ *Son attention a la distance du jugement.*

⁹⁰ *[...] culture officielle, élitare, identitaire et unifiée, s’est constituée à travers les monuments des oeuvres canoniques et se transmet par l’enseignement des rhéteurs [...].*

⁹¹ *Le livre est le fétiche d’une civilisation terrorisée par l’oubli qui, pour triompher de la mortalité humaine et défier le temps, élève des monuments de pierre ou de papier, accumule les traces et les témoignages d’un passé dont elle ne sait plus ce qui est mémorable et ce qui ne l’est pas.*

⁹² *[...] une culture populaire, mouvante et obscure, à partir des formes faibles de la parole.*

cultura popular, designados pelos primeiros como *circuladores*. Em relação a esse termo, Dupont (1994, p. 198) escreve:

A palavra evoca ao mesmo tempo os círculos de espectadores que se formavam nas ruas ao redor de todos os artistas da ilusão, malabaristas, faquires, imitadores, charlatões, contadores de histórias falsas e a errância dos vendedores ambulantes de histórias, gente sem lenço nem documento, vivendo parcamente de seus contos, dormindo em pé, tendo apenas a sedução deste alhures de onde eles surgiram e para onde eles logo desaparecerão em seguida.⁹³

O tom pejorativo e de desprezo que recai sobre a figura dos contadores dessa época se liga também ao fato de que eles, assim como todos os outros *circuladores*, são mal pagos, recebem migalhas pela sua “arte”, o que seria o mesmo que dizer que o conto degrada-se ao nível de uma mercadoria de pouco valor. Mas isso não exclui o fato de que todos, nobres ou não, também escutam e contem contos (*idem*, p. 232). Os contos narrados pelos contadores *circuladores* muitas vezes repetem os temas da poesia épica, mas, não mais se farão acompanhar do som sedutor da música, nem se integrarão a algum contexto enunciativo de festa (*idem*, p. 198). O conto pode ser dito em múltiplos lugares e, mesmo que isso se dê também nos banquetes, acontecerá sempre fora da *cena* (*idem*, p. 211), no tom de uma conversação. Inseridos no dia a dia do seu cotidiano, os contadores trazem suas histórias de alhures, de algum desconhecido, e contam-nas de maneira mais natural, no tom de uma conversa, sem impositões retóricas, na situação de comunicação chamada em latim de *sermo*.⁹⁴ Conforme escreve Dupont, (1994, p. 212) “[...] palavra sem arte, *sermo*, palavra murmurada como boato, que escorrega de boca à orelha, palavra que não usa corpo, palavra sem *actio*, sem encenação nem expressividade da voz ou gesto.”⁹⁵

⁹³ *Le mot évoque en même temps les cercles de badauds qui se forment dans les rues autour de tous les artistes de l’illusion, jongleurs fakirs, imitateurs, charlatans et conteur d’histoires fausses, et les errances des colporteurs d’histoires, gens sans feu ni lieu, vivant maigrement de leurs contes à dormir debout, qui n’ont que la séduction de cet ailleurs d’où ils ont surgi et où ils disparaîtront ensuite, et bientôt.*

⁹⁴ A situação de comunicação *sermo* não se trata de uma canção (*canticum*), nem de uma de oratória (*oratio*), mas de uma fala sem nenhum trabalho de estilo, cujo destinatário não poderia ser um público, mas uma fala de homem a homem (DUPONT, 1994, p. 234-235).

⁹⁵ *[...] parole sans art, sermo, parole murmurée comme une rumeur, qui glisse de la bouche à l’oreille, une parole qui n’utilise pas le corps, parole sans actio, sans mise en scène ni expressivité de la voix ou geste.*

Os contadores em *sermo*, sob o ritmo de uma conversação, sem que lhes seja exigida nenhuma *performance* oratória, podem ser aqueles viajantes a pé que, enquanto caminham, não cantam, mas contam. Ou podem também ser aquelas mulheres que, trabalhando, fiando ou tecendo com as mãos, também contam. O contar histórias aqui acontece durante as rotas das caravanas ou no seio do trabalho cotidiano. Para Dupont (1994, p. 198), é significativo que, nesse contexto da cultura do conto, o momento do contar não demande corpo e espírito, ao mesmo tempo. Os contadores do Império Romano captam a atenção de seus ouvintes, mas, diferentemente do que acontecia por meio do canto dos aedos homéricos, trata-se aqui de uma atenção que se limita aos “prazeres parciais do espírito” (*idem*, p. 211). O corpo, então, se encontra liberado para outras ações. (Esse contar histórias que se acha inserido no cotidiano do trabalho nos remete diretamente ao contar histórias como era realizado nas corporações de ofício da Idade Média e também aos cantos de trabalho dos griots – ambos abordados no tópico 1.4.). Assim, nesse ambiente onde se disseminavam os contos no Império, enquanto as pernas e pés caminham ou os braços e as mãos tecem e fiam, as bocas contam, cochicham e murmuram, sussurram e fofocam para orelhas atentas que abrem as portas para o aprendizado dos contos.

Com seus conteúdos em verdadeira *movência* (conforme conceito de Zumthor), em que impera a mobilidade da palavra poética oral, o conto é recomposto a cada vez que é contado, ganha ou perde novos detalhes, sem se fechar em um texto fixo. Os enredos dos contos são formados a partir da apropriação de narrativas provenientes dos mitos épicos: eles reciclam conteúdos dos mitos mortos, que foram conservados pela mitologia ou mesmo das comédias e das mímicas. Dessa forma, os contos estão postos a serviço de uma prolongação da oralidade épica e aí

[...] encadeiam-se sem jamais se fecharem em um texto, são tecidos em torno das guirlandas infinitas de palavras que unem os contadores e o seu público no seio de uma cultura comum.

Os contos são, sob o Império, uma cultura viva⁹⁶ (DUPONT, 1994, p. 198).

Fruto dessa cultura, Dupont (1994) apresenta e comenta o caso exemplar do *O asno de ouro*, também conhecido como *Metamorphosis*, livro supostamente escrito por Apuleio⁹⁷ no século II d. C., tido como o único “romance” da literatura latina que foi integralmente preservado, (juntamente de *Satyricon*, de Petrônio⁹⁸). Nos inúmeros comentários e reflexões desenvolvidas pela autora em torno desse livro, que se trata, na verdade, de um manuscrito em papiro, um aspecto suscitou especialmente nosso interesse, abrindo conexões com uma etapa de nossa prática (a prática da narração oral de cor do texto poético que nasce da escritura), conforme mencionaremos ainda neste tópico.

Inserido na cultura dos contos, o manuscrito *O asno de ouro* foi composto nesse momento do Império Romano em que temas da poesia épica ligados aos mitos encontravam-se de alguma forma degradados e disponíveis. Assim, o livro de Apuleio apresenta-se como uma manipulação da história de Fedra. (DUPONT, 1994, p. 214-215). No preâmbulo desse manuscrito, o autor interpela seu futuro leitor dizendo que seu livro se dirige àqueles leitores que se dispuserem a “viajar com as suas orelhas” (*idem*, p. 230).

Primeiramente, o convite contido nessa expressão remeteu-nos diretamente ao contexto do aprendizado da leitura em seus primeiros passos na Idade Média, descrito por nós no tópico anterior (2.2.2). Conforme apontamos, aquele foi um estágio em que a leitura relacionava-se mais com o sentido da audição do que propriamente com o da visão (associada à decifração dos caracteres escritos). Assim como aqui (no Império), também lá (na Idade Média), a operação da leitura, comparada à nossa leitura-referência da época atual (século XXI) foi uma prática que se dava por meio da dissociação entre duas partes: a operação de decifrar visualmente o texto e a operação de ouvi-lo. Para poder entender o texto era preciso ouvi-lo, o que poderia assim, levar o leitor a viajar com as suas orelhas.

⁹⁶ [...] *s'enchaînent sans jamais se clore en un texte, ils tressent autour du monde des guirlandes infinies de mots qui unissent les conteurs et leur public au sein d'une culture commune. Les contes sont sous l'Empire une culture vivante.*

⁹⁷ Lúcio Apuleio (125-170): escritor e filósofo médio platônico romano.

⁹⁸ Petrônio (27-66): escritor romano, mestre na prosa da literatura latina.

Acrescente-se aqui – e não por acaso, já que o livro *O asno de ouro* está inserido na chamada cultura do conto – que o conteúdo de tal convite ilustra e mostra adequar-se como uma luva a esse momento em que o contador envolve-se parcialmente com o ato de contar e atrai, também parcialmente, a atenção de seu ouvinte. Ambos poderão, enquanto contam ou ouvem deixar livres seus corpos para poderem se dedicar a outras ações (como caminhar, tecer e fiar). As histórias trazidas de alhures pelo contador que, ao contá-las, assume o lugar de alguém que esteve presente lá, onde tudo acontecera, ou então ouviu de quem lá esteve, levam o ouvinte a poder também ir para o mesmo alhures, a “viajar com suas orelhas”. As orelhas são a porta da imaginação que conduz aquele que ouve, através daquilo que escuta e que lhe chega por elas, para alhures.

Um livro que indica em seu preâmbulo que em seu conteúdo há contos que farão o leitor “viajar com suas orelhas” traz aí um convite claro para que o caminho de transmissão do seu conteúdo seja feito através de uma voz que possa conduzi-lo até as suas orelhas, ou seja, o livro deve ser lido em voz alta. Mas Apuleio acrescenta ainda detalhes sobre esse caminho de transmissão-recepção do manuscrito. Conforme ele assegura, também no começo do livro: “Eu encantarei suas orelhas receptivas de um carinhoso murmúrio, desde que você aceite olhar o papiro egípcio, coberto da fina escritura [...]”⁹⁹ (DUPONT, 1994, p. 236). Ora, (acompanhando as reflexões da autora sobre o que assegura o autor d’*O asno de ouro*), se aquele leitor que se dispuser a se submeter ao exercício da leitura receberá um murmúrio carinhoso em suas orelhas, o tipo de leitura que deverá ser feita para conseguir alcançar tal intento não pode ser uma leitura em voz alta (chamada em Roma *recitatio*), nem a leitura silenciosa, muda (*lectio*). Ela deverá ser uma leitura que possa realizar-se com a voz abafada, em cochicho, em sussurro, em “murmúrio carinhoso”: uma leitura em voz baixa para si mesmo. Trata-se de um tipo de leitura que poderia ser posicionada justamente entre as duas outras citadas acima: a silenciosa (*lectio*) e a pública (*recitatio*). Não é muito alta, a ponto de poder ser entendida por alguém além de si mesmo, mas realiza-se com um movimento dos lábios suficiente para articular as palavras. O leitor neste caso é simultaneamente o emissor e o

⁹⁹ *Je charmerai tes oreilles bienveillantes d’un caressant murmure, pourvu que tu acceptes de regarder le papyrus égyptien, couvert de la fine écriture [...].*

receptor da sua própria leitura. Não é difícil constatar aqui que, por se tratar de um tipo de leitura que aciona o aparelho fonador do leitor-único-ouvinte, a leitura murmurada, ainda que minimamente, ativa o lado sonoro das palavras, cria uma nova realidade reconduzindo as palavras para a sua dimensão original de evento.

Valette-Cagnac¹⁰⁰ (1997, p. 305-306) escreve que, comumente, historiadores modernos apresentam em seus estudos uma visão mais técnica opondo, no contexto da leitura romana, apenas dois tipos de leitura: a leitura para os outros, em voz alta (*recitatio*) e a leitura muda, para si (*lectio*). Entretanto, em seu estudo, a autora mostra que a leitura indicada acima como murmurada, na qual o emissor e o destinatário de sua vocalização são a mesma pessoa, aparece com frequência entre os latinos como um modo de acesso direto e imediato ao texto. Trata-se de uma leitura em um degrau intermediário da oralização em que as palavras, se soarem, não soam a ponto de fazerem sentido para algum outro. Ainda que esse outro esteja próximo, ele perceberá apenas ruídos de sussurros indefinidos. Tal leitura poderia, inclusive, se reduzir a um simples movimento dos lábios. De todo modo, qualquer que seja a intensidade sonora, o murmurar, nesse caso, sempre se ligará a uma fala que é articulada (*idem*, p. 51). O acesso que a leitura murmurada dá ao texto liga-se primordialmente ao efeito de trazer a palavra para o mundo da comunicação oral (leitura “fática”), sem colocar em cena ou sem realizar a dissociação entre aquele que decifra a leitura (por meio da visão) e aquele que a recebe (por meio da audição). A dissociação realiza-se no seio da comunicação de si para si, num único leitor que lê, decifra e se escuta.

Assim, *O asno de ouro* é um livro/manuscrito que, fabricado pela escritura, revela-se para o leitor como uma “máquina de fazê-lo dizer contos”¹⁰¹ (DUPONT, 1994, p. 234). Como documento escrito, ele não funciona para fixar as histórias no sentido de barrar ou estancar uma oralidade anterior. Ao contrário, cumprindo uma das funções que o manuscrito possa ter, conforme abordamos no tópico anterior (2.2.2), ele serve como intermediário entre duas situações de oralidade. Se os contos aqui “só podem viver na cadeia aberta das

¹⁰⁰ Emmanuelle Valette-Cagnac: professora de Língua e civilização latina na Universidade Paris 7.

¹⁰¹ [...] *une machine à lui faire dire des contes*.

performances” (*idem*, p. 234), a função do livro na cultura do conto é a de realimentar a própria tradição oral, na medida em que seus leitores lendo para si mesmos, em murmúrio, nutrem-se de novas ideias, aproveitam do seu conteúdo para relaná-los como novos contos no circuito da oralidade.

No contexto dessa pesquisa, foi de grande interesse tomar conhecimento desse tipo de leitura em voz baixa, para si mesmo, que teve lugar nos séculos I e II do Império Romano. Como vimos, trata-se de uma leitura que, ainda que feita em voz bem baixa, reconduz a palavra reduzida à coisa visual, estática, duradoura, presa da escrita para a realidade de palavra articulada. A partir dela, a palavra volta a ser fluxo no tempo, reconquistando seu *status* de evento, tendo como auditório o próprio eu que lê e reproduzindo o modelo sonoro dos contadores de histórias. Com uma pequena variação, reconhecemos nesse tipo de leitura uma das etapas importantes utilizadas por nós no preparo do texto que nasce da escrita para ser narrado de maneira artística. Voltaremos a esse assunto no tópico 5.3.3 desta tese.

2.2.4 *Recitatio*: a leitura pública em voz alta

A *recitatio*, leitura pública em voz alta, foi uma prática importante entre os romanos na Antiguidade. Dupont (1994, p. 254) chama a atenção para uma verdadeira febre de escrita que se disseminou entre os romanos de “alto nível” que “[...] consagravam seus lazes em redigir, por vezes em tempos records, epopeias, tragédias, poemas sábios, tratados filosóficos ou retóricos, narrativas históricas”¹⁰². Mas, escrever só não era suficiente. Para que o novo texto escrito pudesse entrar em domínio público e o autor conseguisse conquistar quem sabe alguma glória, era preciso que ele fosse lido em voz alta para um grupo de ouvintes escolhidos. Somente depois de se submeter ao julgamento daqueles que eram próximos, passando pela aprovação na *recitatio*, é que aquele conteúdo escrito poderia ser editado e, ao mesmo tempo, seu autor se tornaria apto a ligar seu nome a um livro-monumento. Nesse sentido, a leitura pública em voz alta – domínio da oralidade – funcionava como um elo entre duas escritas e evidenciava o prestígio e o poder da fala oral no que tange à promoção do *status* da própria escrita, tornando-a uma escrita aceita socialmente, pronta

¹⁰² [...] consacrent leurs loisirs à rédiger, parfois en des temps records, épopées, tragédies, poèmes savants, traités philosophique ou rhétoriques, récits historiques.

para a publicação em livro. “Em Roma, civilização do livro, do arquivamento e do escrito, somente a fala oral é prestigiosa, só ela pode provar a capacidade de um homem dominar a linguagem”¹⁰³ (DUPONT, 1994, p. 254-255). Através das recitações públicas, o livro-túmulo (tal qual monumento) fazia passar o autor, simbolicamente, para o lado dos mortos.

Para Vallete-Cagnac, uma das características mais originais da cultura romana é revelada exatamente pelo termo em latim *recitatio*: “uma leitura que é uma verdadeira ‘escritura oral’” (1997, p. 111). Ligado diretamente à *recitatio*, o verbo correspondente, *recitare*, associa-se aqui a dois contextos, principalmente: o das leituras político-jurídicas em voz alta, que eram aquelas de caráter mais oficial, realizadas nas assembleias populares romanas e também no Senado; e o das leituras em voz alta dos textos literários, em situações mais particulares, diante de uma plateia mais restrita, escolhida.

Focalizando inicialmente a *recitatio* de textos literários, a autora (VALETTE-CAGNAC, 1997, p. 116) apresenta em seu estudo uma comparação entre o aedo homérico e o leitor público do Império Romano. No primeiro caso, (com o mesmo ponto de vista de Dupont (1994) apresentado no tópico 2.2.2), a produção e a enunciação dos conteúdos poéticos se apresentavam indissolvemente ligadas, o que seria o mesmo que dizer que o aedo, em contato com a Musa, produzia e enunciava as narrativas cantadas, a um só tempo. No segundo caso, o do leitor público, uma mediação é introduzida entre a produção e a enunciação do seu texto, que é a presença do escrito. Nesse sentido, nas *recitationes*, não haveria mais improvisação: mesmo quando acontecia de a leitura realizar-se pelo próprio autor do texto. O leitor na *recitatio* não se permite improvisar, ele segue o texto escrito que está à sua frente, texto que foi justamente composto para ser oralizado. Para a autora, entretanto, mesmo guardando tais diferenças, ambos os intérpretes – o aedo e o leitor público romano – têm em comum o fato de fabricarem os conteúdos orais a partir daquilo que é memorável: no primeiro caso, a conexão estabelece-se com a memória divina do mundo; no segundo, com o próprio texto escrito.

Acontecia, muito frequentemente, de a leitura não se realizar pelo autor do texto. Assim, além dele e do auditório, a *recitatio* tinha a participação de um

¹⁰³ *A Rome, civilisation du livre, de l'archivage et de l'écrit, seule la parole orale est prestigieuse, seule elle peut prouver la capacité d'un homme à maîtriser le langage.*

terceiro elemento, que era o próprio leitor. Para Vallete-Cagnac (1997, p. 116), não parece relevante aqui se esse fato diz respeito ou não à capacidade do autor para realizar ele mesmo a leitura. A presença dos dois, do leitor e do autor na condução da *recitatio*, para a autora, parece refletir a duplicação fundamental implicada na própria escrita. Na *performance* da leitura pública, a dupla presença materializaria o fato de que o acesso para o sentido não passa apenas pela audição, mas teria ainda a necessidade da intervenção de um terceiro, “como se o texto necessitasse de uma mediação, de uma circulação da fala” (*idem*, p. 116). De qualquer maneira, todo o contexto mostra a importância da *performance* da *recitatio*, que se apresenta de maneira um tanto quanto ambígua, já que o sujeito da enunciação não aparece claramente definido: ele parece partilhar os três polos – o do autor, o do leitor e o do auditório (*idem*, p. 119). Conforme veremos ainda nesse tópico, a participação do auditório é de grande importância no evento aqui considerado.

Diferentemente dos aedos e dos rapsodos, que tinham as suas *performances* associadas a eventos festivos, (banquetes e festivais, respectivamente) que por sua vez, sempre se realizavam em locais específicos, as leituras públicas não se ligavam a nenhum evento, a nenhuma atividade pública, nem a nenhum espaço em particular. Isso lhes dava certa autonomia: elas podem acontecer “não importa quando”¹⁰⁴ (VALETTE-CAGNAC, 1997, p. 114). Assim, em Roma, os leitores podiam realizar as suas *recitationes* em locais variados, reuniões informais, algumas vezes em eventos que não haviam sido programados para esse fim, outras vezes nas próprias moradias dos autores ou de algum de seus amigos, ou mesmo em qualquer outro ambiente particular que fosse organizado para esse fim. Porém, conforme escreve essa autora (1997, p. 112-114), na época do imperador Augusto, as leituras públicas se transformam num “fenômeno cultural” e, aos poucos, à medida que o público se torna mais numeroso, há uma tendência à especialização. Isso leva à construção de salas reservadas para as leituras públicas: os Odeons¹⁰⁵ e, de dimensões mais

¹⁰⁴ [...] *n'importe quand*.

¹⁰⁵ Edifício de origem grega, destinado a eventos menores, geralmente musicais e poéticos. Eram edifícios cobertos de tamanho modesto, porém alguns alcançavam grandes tamanhos. Em Roma destaca-se um pequeno edifício, na colina do Esquilino, chamado de auditório de Mecenas. Cilnio Gaius Maecenas (68 a. C.- 8 a. C.) foi um conselheiro influente do imperador Augusto e grande patrocinador de artistas, derivando de seu nome o termo “mecenato”, aquele que fomenta e patrocina as artes (ALBUQUERQUE, 2017).

reduzidas, os *auditoria*, “frequentemente particulares e mais propícios às leituras em pequenos grupos” (*idem*, p. 114).

A respeito das leituras públicas e dos odeons, escreve Salles¹⁰⁶ (1992, p. 97): “Os odeons se especializam nessas formas de manifestação. Pois, apesar de suas dimensões mais reduzidas do que as dos teatros, eles têm a capacidade de receber um grande número de ouvintes.”¹⁰⁷ Valette-Cagnac (1997, p. 114) avalia que, independentemente do fato de que se façam construções especiais para abrigar as leituras públicas, ou que se ocupem espaços já existentes, a configuração de tais espaços se faz tomando como base o espaço teatral: geralmente um semicírculo com os lugares dos ouvintes e um estrado para o leitor. Alguns detalhes, entretanto, distinguem a leitura pública da representação teatral, particularmente o fato de o leitor atuar assentado (diferentemente do orador e do ator). Ter a cadeira sobre o estrado dá a ele uma posição um pouco mais elevada em relação aos ouvintes, mas estar assentado não implica que todo o seu corpo não se coloque em cena. (*idem*, p.114). Para tornar a sua leitura mais eficaz, o leitor lança mão de técnicas do ator e de artifícios do teatro e, nesse sentido, a *recitatio* implica em uma “transformação do corpo do leitor”¹⁰⁸ (*idem*, p. 117).

A partir dos testemunhos antigos que subsistiram acerca das *recitationes*, figura com destaque os de Plínio, o Jovem¹⁰⁹, que discorre, entre outros tantos detalhes, sobre o papel do auditório. Diante de seus ouvintes, o autor, atento à reação que a leitura desencadeia, pode monitorar mais a própria exposição de suas ideias e mesmo polir o seu estilo (SALLES, 1992, p. 100). “A sanção do auditório, mesmo cortês e benevolente, é determinante: um bocejo, um franzir de sobrancelhas, um silêncio atento ou entediado, tantos sinais visíveis que estimulam ou desmoralizam o leitor imediatamente”¹¹⁰ (*idem*, p.100). Assim, o auditório contribui de fato para manter a escritura em um nível mais

¹⁰⁶ Catherine Salles: professora-doutora em Letras da Universidade de Paris X-Nanterre, especialista em civilizações da Antiguidade.

¹⁰⁷ *Puis les odeons se spécialisent dans ces formes de manifestations. Car, malgré leur dimensions plus réduites que celles des théâtres, ils sont à même de recevoir un grand nombre d'auditeurs.*

¹⁰⁸ [...] *transformation du corps du lecteur.*

¹⁰⁹ Caio Plínio Cecílio Segundo (61 d. C.- 113): conhecido como Plínio, o Jovem, orador insigne, jurista, cônsul e senador romano, deixou vasta obra, incluindo correspondências.

¹¹⁰ *La sanction de l'auditoire, même courtois et bienveillant, est déterminante: un bâillement, un froncement de sourcil, un silence attentif ou ennuyé, autant de signes visibles qui encouragent ou démoralisent immédiatement le lecteur.*

elevado já que, a partir das suas reações, um autor novo pode encontrar novas direções e colher dicas que o encorajem a melhorar seu texto (idem, p. 101).

Zumthor, (1993, p. 61-62), por sua vez, também chama a atenção para a importância da leitura pública na Europa da Idade Média, que tinha lugar em situações variadas. Entre elas, justamente na ocasião em que um autor, tendo acabado de escrever o seu livro, apresenta-o diante do seu “mandante”, ou diante de um auditório formado por ouvintes escolhidos, lendo-o em voz alta. Acontecia também de um grupo de amadores solicitar a um leitor profissional que “dissesse” em voz alta o texto desejado. No contexto da expansão da língua vulgar e do próprio uso da escritura, essas práticas de leitura pública teriam sido bastante favorecidas.

Entretanto, comumente, a leitura aí era tida por muitos como um trabalho bem difícil. Conforme abordado anteriormente, mesmo no século XVI, com a invenção da imprensa, poucos tinham o domínio da leitura. Realizando-se com pouca velocidade, ela não fluía como atividade prazerosa. Por razões óbvias, para ter a coragem de se arriscar na leitura pública, era preciso que o leitor já tivesse trilhado um árduo caminho anterior. O processo do seu aprendizado pressupõe que o leitor consiga conciliar o trabalho visual da decifração com o “arquivamento” na sua memória. A nós, em pleno século XXI, imersos em uma cultura não apenas escrita, mas também impressa e digital, não é tarefa simples imaginar a dimensão de tal dificuldade, o que possa ter representado a conquista da leitura naquele momento. Sobre essa questão, Zumthor reflete (1993, p. 105) que, no contexto da Idade Média na Eurásia, mesmo com um considerável aumento dos documentos escritos a partir da metade do século XII,

[...] o olhar não estava acostumado, como está o nosso, à onipresença da escrita na existência e entre as coisas. A memória dos raros leitores armazenava devagar o que o olho progressivamente decifrara [...]. Na decifração, as condições materiais da grafia colocavam quase um problema distinto para cada palavra, percebida ou pelo menos identificada como uma entidade separada. Apenas a articulação vocal permitia resolvê-lo na prática. A leitura envolvia assim um movimento do aparelho fonador, no mínimo batimentos da glote, um cochicho, mais comumente a vocalização, geralmente em voz alta. Os testemunhos dessa prática são ininterruptos, desde o século V até o século XVI.

Considerando-se a expansão das ocasiões de leitura públicas (na Idade Média, aqui mencionada), gerou-se uma demanda pela rápida formação de uma classe especializada de leitores. Tudo indica que essas leituras orais, confiadas aos novos intérpretes especializados, transformavam-se facilmente em espetáculos, já que, conforme escreve Zumthor (1993, p. 62),

[...] muitas representações figurativas que temos de “leitores” sugerem que o livro, na frente deles, sobre o facistol¹¹¹, pode ser apenas um tipo de acessório que serve para dramatizar o discurso – como acontecia não há muito com os bardos servo-croatas, no modo de recitação chamado *z kniga*.

A Idade Média usava os textos com muito mais frequência do que a Grécia e Roma antigas. Entretanto, apesar de os professores terem como prática comum nas universidades medievais preleções sobre os textos, nunca testavam o conhecimento de seus alunos – conforme se faz hoje em dia – através de trabalhos escritos. Nessa circunstância, o que acontecia sempre era o debate oral, uma prática que teve continuidade, mesmo que de modo decrescente, até o século XIX (ONG, 1998, p. 132). Conforme acrescenta esse autor, o debate oral “hoje ainda sobrevive residualmente na defesa de teses de doutorado nos lugares cada vez mais raros onde essa prática ainda subsiste” (*idem*, p.132).

Zumthor (1993) buscou acompanhar em seu estudo o caminho percorrido pela leitura em voz alta na Idade Média até a conquista da leitura silenciosa ocular, que corresponde à nossa leitura silenciosa de hoje. Nesse processo, por meio da interferência imprescindível da voz, a habilidade em dissociar o oral e o escrito amadureceu internamente o novo modelo linguístico trazendo também a capacidade de utilizá-lo.

Entretanto, voltando aqui ainda à leitura pública romana, gostaríamos de assinalar que Valette-Cagnac (1997, p. 305) acredita que não devemos nos contentar em abordá-la em função de uma oposição tradicional entre leitura em voz alta e leitura silenciosa. Para a autora, tal oposição não permitiria refletir sobre as razões que teriam levado a prevalência da leitura em voz alta no Ocidente até a Idade Média. Nesse caminho, para compreender melhor a *recitatio* e o seu papel na antiga Roma, a autora nos convida a renunciar à visão cen-

¹¹¹ Grande estante onde se colocavam os livros (HOUAISS, 2009).

trada na leitura-decifração e buscar focalizá-la no âmbito dos efeitos que ela era capaz de produzir durante as *performances*. O que estava em jogo era não tanto o sentido do que tinha sido embutido no texto escrito, mas, muito mais, a leitura em si, indireta, auditiva, que operava uma dissociação entre aquele que decifra e aquele que recebe. E essa era uma etapa fundamental para produzir o próprio texto, a fala oral era a responsável por seu nascimento. Daqui podemos entender o uso pela autora da expressão “escritura-oral” para se referir às *recitationes*. O texto escrito, para se tornar de fato um texto escrito, precisava passar por essa “fala fixante” (VALETTE-CAGNAC, 1997, p. 305-307).

Acrescentamos aqui mais um detalhe das leituras públicas romanas que especialmente nos chamou a atenção, já que, de fato, dialoga de perto com a nossa prática atual da narração oral de textos “literários”. Trata-se do preâmbulo (*praefatio*) que se constituía como etapa necessária no começo da *recitatio*. Era uma etapa que não fazia parte da leitura propriamente dita, mas funcionava como uma introdução, e, de alguma forma, uma preparação para que a leitura fosse bem acolhida. Nesse particular, as leituras públicas são o berço do prefácio dos livros, destinado a apresentar o texto que se segue, facilitando a sua leitura. Salles (1992, p. 101) compara o preâmbulo das *recitationes* com o prólogo das comédias. Ambos dariam aos espectadores detalhes esclarecedores, que auxiliariam no entendimento daquilo que seria apresentado em seguida. Aos poucos, o *praefatio* ia ganhando certa autonomia e podia também acontecer com a narração de algum incidente, pitoresco ou dramático, que mobilizava a atenção do auditório (*idem*, p.101), sem ter que ter, necessariamente, qualquer relação com o conteúdo em si da leitura. Dupont, no seu livro *L'Acteur-roi* (2003, p. 401), relata que os leitores da *recitatio* podiam também se fazer acompanhar de um músico ou de um mímico-dançarino. Em seu último estágio de evolução, na medida em que passaram a adotar cada vez mais os meios de sedução do teatro, tais *performances* literárias foram se aproximando bastante das representações teatrais, correndo o grande risco, muitas vezes, de se desviarem de seu propósito que era a escuta “literária” do público.

Retomando a questão do preâmbulo, para Valette-Cagnac (1997, p. 127), ele cumpriria uma função que julgamos importante: a “[...] de articular a performance com o que é exterior a ela, de preparar uma transição entre o es-

paço da *recitatio* [...] e o espaço de fora.”¹¹² Conforme dito anteriormente, a leitura pública, justamente por tratar-se de uma *performance* que não se liga a algum evento nem a algum lugar em especial, ganha a autonomia de poder acontecer “não importa quando” e “não importa onde”. O preâmbulo, como a introdução que informa em poucas palavras ao auditório o que vai ser o conteúdo da leitura, dá possibilidade para que os ouvintes possam se situar melhor; ele busca garantir uma mínima preparação a um público que nem sempre estaria a par do que vai acontecer. Ao mesmo tempo, ainda que considerando o caso do preâmbulo realizar-se com uma pequena narrativa pitoresca, que não tenha relação direta com o tema em si da *recitatio*, ele cumprirá o papel de operar a transição de que fala Valette-Cagnac, convidando o público para se desligar de seus problemas e preocupações corriqueiros, e entrar na viagem, que já se inicia. Com as orelhas, principalmente; mas não só com elas. Voltaremos a esse tema no capítulo cinco (tópico 5.3), quando abordaremos mais de perto a prática na narração oral de cor do texto que nasce escrito.

Pode-se dizer que, num certo sentido, no processo da escrita, o som das palavras “emudece” e perde seu valor de coisa evanescente, ao mesmo tempo em que se torna coisa estática, fora do tempo, passível de ser decifrado duradouramente pela visão. “Substituindo a esfera acústica por um mapa visual, o signo escrito traduz o som e o elimina” (CAVARERO, 2011, p. 106). Alguns procedimentos podem, sem dúvida, resultar na restituição desse som eliminado e, na forma de acontecimentos, trazer a palavra viva de volta à cena, reinserindo-a na sua condição de evento oral. A *recitatio*, conforme acabamos de ver, é um deles (ainda que tenha tido um papel voltado para fixar o texto escrito). A narração oral de cor do texto poético que nasce escrito pode ser outro caminho, assim como tantas outras formas de teatro, conforme abordaremos no próximo capítulo, guiados por uma perspectiva da Filosofia do Teatro.

¹¹² [...] d’articuler la performance avec ce qui est extérieur à elle, de ménager une transition entre l’espace de la *recitatio* [...] et l’espace du dehors.

3. AS ARTES CONVIVIAIS EM JORGE DUBATTI E O ACONTECIMENTO DA NARRAÇÃO ORAL OU TEATRO DO RELATO

3.1 O ENFOQUE ONTOLÓGICO DE DUBATTI

Em seu intenso trabalho de pesquisador dentro e fora do ambiente acadêmico, Dubatti vivencia de perto, nos dias de hoje – como crítico e espectador – a efervescente atividade teatral em sua cidade natal e em várias outras mundo afora. Decorrente de uma expansão dos próprios limites do fenômeno teatral, o autor se confronta também com uma determinada disseminação de fenômenos *não teatrais* que se espalham em várias áreas no âmbito social. Nesse contexto, ele é estimulado a pensar mais profundamente o teatro, esboçando questionamentos radicais que correspondem à busca da sua especificidade como arte.

Sabe-se que a investigação filosófica tem acompanhado o ser humano desde sempre e, de certa maneira, ela representa uma resposta à exigência da busca de aprofundamento de seu entendimento do mundo, das coisas, de um objeto. Conforme lembra-nos Viegas¹¹³ (2009, p. 19):

Do grego *philosophia*, “amor à sabedoria”, a filosofia é tão remota quanto o homem. Refletir sobre o próprio ser e sobre todas as coisas, eis o pensar filosófico. (...) A filosofia não tem um campo específico de atuação. O que caracteriza a reflexão filosófica é a maneira de abordagem e não propriamente o objeto. Seja na área científica, artística, existencial, religiosa, etc.

Embora Dubatti admita não ter a pretensão de escrever um texto de caráter propriamente filosófico, nem muito menos de fazer de qualquer de seus livros um tratado de Filosofia, ele acredita que o olhar filosófico dirigido ao acontecimento teatral possa trazer grandes benefícios para o estudo dessa arte. Um deles seria estimular colegas teóricos a se lançarem na mesma direção, abrindo novas possibilidades à Teatrolgia¹¹⁴ (DUBATTI, 2014, p. 11). A importante redefinição do estudo do teatro como *acontecimento* constitui fator determinante no caminho proposto para a Filosofia do Teatro e, para o autor, ele

¹¹³ Sônia Viegas (1944-1989): professora e pesquisadora mineira do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹¹⁴ Teatrolgia ou Ciências do Teatro: conjunto de disciplinas que realizam investigação rigorosa e fundamentada dos problemas que se referem ao teatro (DUBATTI, 2014, p. 8).

marca uma construção científica nova na área (DUBATTI, 2014, p. 18). A leitura do autor argentino justamente nos convida para esse caminho do pensar filosófico no campo do teatro ou, melhor dizendo, no campo da teoria e crítica do teatro, enfocando essa arte a partir de uma perspectiva ontológica.

Mas, o que se poderia entender por perspectiva ontológica? Ao consultar, em Abbagnano¹¹⁵, as ideias que se encontram registradas no verbete *Metafísica* constatamos que esta última apresentou-se no desenrolar da história da Filosofia sob três formas fundamentais diferentes, sendo a segunda delas, a Ontologia. A Metafísica, quando entrelaçada com a Ontologia, seria a “doutrina que estuda os caracteres fundamentais do ser: aqueles caracteres que todo ser possui e não pode deixar de possuir” (ABBAGNANO, 1982, p. 634). Assim, em sua abordagem, Dubatti lança mão do enfoque ontológico na busca da compreensão da singularidade do ser do teatro. Nesse caminho, toda a sua investigação se pautará pela práxis, pela práxis teatral.

O autor constata que, já a partir das últimas décadas do século XIX, desembocando nos primeiros anos do século XX, um movimento aos poucos vai se desenhando na cena do teatro ocidental diretamente ligado a uma expansão dos seus limites. Aparece na cena artística um sem número de diferentes maneiras de expressão teatral e isso conduz o teatro a um alargamento do seu próprio campo de atuação e, ao mesmo tempo, dilui suas fronteiras, chegando a poder constituir-se, inclusive, em uma ameaça a ele próprio. Consequentemente, o teatro, muitas vezes, passa a se misturar e a se confundir com outras artes e até mesmo com a própria vida (fenômeno da “des-delimitação”) (DUBATTI, 2007, p. 7-8).

Paralelamente, algumas áreas como a Sociologia e a Política se apropriam de termos e até mesmo de condutas próprias ao ator e ao meio teatral. Há uma tendência a que tudo seja “espetacularizado”. E precisamente nesse particular, é importante lembrar que o teatro não deve ser tomado como sinônimo de espetáculo, na medida em que, para o autor, ele, o teatro, representa um campo específico dentro desta última categoria, ligando-se intimamente a uma determinada teatralidade.

¹¹⁵ Nicola Abbagnano (1901-1990): filósofo italiano, professor de História da Filosofia na Universidade de Turim.

Ao dirigirmos nossa reflexão para a questão da teatralidade, veremos que ela pode apontar para vários caminhos. Em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2012), no verbete que trata da discussão desse conceito, uma das visões que nos é apresentada, na perspectiva da Modernidade, traz tal objeto definido por sua finalidade externa e por seu devir. Partindo da ideia de que o sufixo “-idade” compreende a noção de potencialidade, a teatralidade seria aquilo “[...] *que quer e pode ser teatro*” (SARRAZAC, 2012, p. 179, *grifo dos autores do verbete*). Assim, nesse ponto de vista, a teatralidade como “de-sejo-falta” de teatro pode ser expressa pelo autor ou projetada num texto pelo encenador e encontra sua origem na própria linguagem, “na fala que faz ouvir o autor”, independentemente de tal fala ter sido intencionalmente criada para o teatro, ou não. Podemos dizer que aqui a teatralidade liga-se diretamente à questão da oralidade, mais especificamente, à oralidade que pode se fazer presente em um texto. Conforme mencionamos no primeiro capítulo (item 1.2), para Meschonnic, a oralidade refere-se a um modo de significar específico que é impresso pelo autor no texto, onde o ritmo e os acentos melódicos das palavras que se ligam à sua pronúncia têm papel fundamental no processo de produção de sentido. Assim, para este último autor, uma dupla teatralidade deve ser considerada em um texto: uma que diz respeito às falas proferidas e outra, do texto em si mesmo. (SARRAZAC, 2012, p. 180).

Dubatti trabalha com o conceito de teatralidade a partir de um foco diverso. Levando-se em conta as suas raízes antropológicas, o conceito ganha um sentido amplo e é apresentado como algo inerente ao humano. Apropriando-se também de elementos da proposta de orientação psicanalítica de Geirola¹¹⁶, Dubatti formula seu conceito de teatralidade como “[...] uma condição do humano que consiste na capacidade do homem de organizar o olhar do outro”¹¹⁷ (DUBATTI, 2016, p. 9). A partir dessa perspectiva, a teatralidade/rede de olhares é fator organizador das relações humanas e participa de todas as práticas sociais. O teatro, a seu tempo, se apropriará dessa teatralidade e lhe dará um uso específico, ligado à **criação do novo**. No âmbito específico do teatro, a teatralidade “[...] é aquilo que faz teatro ao teatro, mas em cada caso essa es-

¹¹⁶ Gustavo Geirola: professor e diretor teatral argentino.

¹¹⁷ *una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro.*

trutura é modelada por diferentes fundamentos de valor”¹¹⁸ (DUBATTI, 2007, p. 14). Entendemos que tais fundamentos de valor têm relação direta com o contexto sociocultural de cada lugar, de cada época. Nesse sentido é mister falar de teatralidades.

Conforme mencionamos, na medida em que a teatralidade estende-se até domínios exteriores ao do teatro, defrontamo-nos com o que é denominado pelo autor argentino como *des-delimitação histórica, teatralidade social* ou *transteatralização* (DUBATTI, 2007, p. 15). Justamente tal fenômeno e os desdobramentos daí advindos instigarão Dubatti a voltar os olhos para as definições correntes no campo teatral, buscando, de forma mais radical, repensar o *ser* do teatro, construindo a sua “Filosofia do Teatro”.

O conteúdo de tais reflexões nos é apresentado em vários itens da sua extensa bibliografia, mais concentradamente na sua trilogia: *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia y Subjetividad* (2007); *Filosofía del Teatro II: Cuerpo Poético e Función Ontológica* (2010); *Filosofía del Teatro III: Teatro de los muertos* (2014); e também num livro mais recente, *Teatro- matriz, Teatro-liminal* (2016).

Apresentaremos e discutiremos em seguida alguns de seus pontos principais, buscando dialogar com outros autores que trataram de temas correlatos.

3.2 O TEATRO – ACONTECIMENTO POÉTICO E POLÍTICO

Como ponto de partida, dentro da perspectiva filosófica dubattiana, esboçam-se as seguintes perguntas: o que é atributo do ser teatral? Ou: o que é o teatro? Quais são as condições mínimas necessárias e suficientes para o teatro poder ser chamado de teatro? Primeiramente, é preciso considerar o fato de o teatro se achar inserido na cultura vivente: ele é acontecimento e, assim como a própria vida, se dá no fluxo do tempo. Nesse sentido, pode-se dizer que o teatro também se encontraria em afinidade com o som e com a voz, conforme abordamos no capítulo um. Para Dubatti, justamente nesse particular é que se encontra o seu primeiro “traço de recorrência”, o que pode ser enunciado com a seguinte frase: o teatro *sucede*. Dito em outras palavras: depreende-

¹¹⁸ [...] *es aquello que hace teatro al teatro, pero en cada caso esa estructura es modalizada por diferentes fundamentos de valor.*

se de nosso objeto de estudo (no momento, em questão), como primeiro atributo, o fato de *ser acontecimento* e, portanto, suceder. Por isso, a ele é conferido o caráter de **circunstancial**, uma vez que está sujeito às particularidades relativas a certo estado de coisas, a cada novo momento, particularidades tais que vão se sucedendo e nunca são as mesmas. Isso coloca o teatro, portanto, em estado de constante transformação.

Ora, esse acontecimento chamado teatro possui “saberes que lhe são específicos” e que só podem se “desprender” ou se dar a conhecer, a partir do contato que se estabeleça com a sua prática. Tal contato pode realizar-se em duas situações: no acompanhamento de seu processo de produção, que envolve o trabalho de atores e técnicos para a criação da obra e também no próprio exercício do espectador em fruição da obra (DUBATTI, 2007, p. 24). Dubatti apresenta e define assim o seu ponto de partida na construção da sua abordagem e que considera de vital importância: encarar o seu objeto de interesse (o teatro) a partir de sua prática, ou seja, a partir da *praxis teatral*.

Se o objeto de estudo aqui é antes de tudo ligado ao próprio *acontecer*, esse ponto de partida define e instaura a Ontologia do Teatro como uma reflexão que, na busca do *ser* de seu objeto de interesse, depara-se com algo que não é estático e, portanto, não se oferece à apreensão como coisa fixa, passível de ser destacado ou desconectado do tempo/espço onde ele *acontece*. Conforme vimos, a tradição da filosofia ocidental é marcadamente logocêntrica, o que significa dizer que sempre se pautou por uma Metafísica baseada em abstrações generalizadoras como *Homem*, *Sujeito* e *Ser*. Para Cavarero (2011, p. 9), tal tradição compromete enormemente a abordagem de temas que, assim como a voz, por exemplo, são vivos e dão-se no fluir do tempo. O teatro, nesse sentido, guarda um paralelo com a voz e ambos os temas deparam-se com dificuldades semelhantes no que se refere a suas abordagens no campo da Filosofia. Por dar-se no próprio fluir do tempo como algo vivo, fluido e fugaz, o teatro requer ser compreendido em seu caráter mesmo de circunstancial, mutante, exposto à situação de cada momento. Por isso o seu *ser* apresenta-se como um *estar* no mundo: é um devir ou um *devenir*. Este último, de acordo com Cunha¹¹⁹ (1982, p. 259) é “o futuro, o vir-a-ser”; substantivação do verbo

¹¹⁹ Antônio Geraldo da Cunha (1924-1999): linguista e etimólogo brasileiro.

francês *devenir*, ‘tornar-se, passar de um estado para outro’ e, este, do latim *devenire*”.

Não por acaso, serão mencionadas e incluídas pelo autor da trilogia outras manifestações artísticas (DUBATTI, 2007, p. 126) que compartilham com o teatro a sua matriz de teatralidade, mas que, por outro lado, se diferenciam dele em um ou outro aspecto, instaurando-se assim nessa região limítrofe do acontecer. Voltaremos a esse assunto no próximo item deste capítulo (tópico 3.3).

Como atesta Estal¹²⁰, prefaciando o *Filosofia del Teatro II*, o discurso de Dubatti sobre o teatro, talvez exatamente pela clareza inicial que ele demonstra ter ao lidar com o “acontecer-objeto”, ocupa um lugar diverso daquele ocupado pelo discurso filosófico vigente (DUBATTI, 2010, p. 10-11). Para Estal, na medida em que Dubatti busca trilhar o caminho do seu pensamento voltado para um *ser* que é *estar*, ele desloca suas reflexões para a borda, para ali onde tudo ainda é, mas pode já deixar de ser. É justamente nessa borda que o pensamento se depara com o desafio de pensar aquilo que não é, pensar o *vir-a-ser*, tão bem identificado com o *estar* do teatro. Ou seja, para Estal, a condução das reflexões sobre o acontecimento teatral realizada por Dubatti se dá no exercício do seu próprio pensar também como um *acontecimento*. E isso faz com que os leitores que o acompanhem se aventurem, junto com ele, no caminho de um *pensar/acontecimento*: um pensar que se faz como tal em seu próprio exercício, na direção do não conhecido, do não estabelecido, daquilo que se constrói no próprio tecer do pensar.

Na composição da sua abordagem, conforme nos diz Estal, toda obra de Dubatti é atravessada pelo “[...] impulso até a criação de uma linguagem que possa alojar um pensamento aberto”¹²¹ (DUBATTI, 2010, p. 7). Nesse caminho, Dubatti elabora conceitos próprios entrelaçados que formam uma rede de “termos técnicos”. Encontra-se já inscrita nessa terminologia a própria concepção de teatro do autor: noções que instrumentalizam os leitores, estudiosos ou amantes do teatro no posicionamento do seu olhar em direção ao acontecimento

¹²⁰ Eduardo del Estal (1954-): poeta, pintor e ensaísta argentino, licenciado em Filosofia pela Universidad de Buenos Aires (U.B.A.).

¹²¹ [...] *impulso hacia la creación de un lenguaje que pueda alojar un pensamiento abierto* [...].

teatral. Não se trata aqui de “descobrir” o que é o teatro, mas adequar a visão para aquilo que *acontece* no teatro.

O meio pelo qual o acontecimento teatral se dá é o de ações corporais de um indivíduo observadas e recebidas em tempo real, sem mediação tecnológica, por outro indivíduo. Tais ações atuam como estímulos múltiplos no corpo desse outro, que não os recebe simplesmente, mas, mais do que isso, percebe-os (DUBATTI, 2007, p. 34). O verbo perceber, em Cunha, aparece como “adquirir conhecimento de, por meio dos sentidos, entender, compreender” (CUNHA, 1982, p. 595). Vemos que a recepção das ações corporais que compõem o acontecimento teatral não se refere a uma recepção passiva, pois, através dos canais dos sentidos, os conteúdos são organizados e compreendidos. Para que tal percepção aconteça sem mediação tecnológica, o primeiro indivíduo que pratica as ações corporais (artista) e o segundo que as percebe (espectador) devem se encontrar em uma mesma encruzilhada cronotópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana, que pode ser uma sala, uma rua, um bar, uma casa de espetáculos etc..

Esse encontro de pelo menos dois indivíduos nessa encruzilhada espaço-temporal única, marcado por conexão sensorial estreita entre seus integrantes, conexão esta que pode atravessar todos os sentidos, é denominado *convívio*. O ato de perceber as ações em convívio, em tempo real, sem intermediação tecnológica, por pelo menos um dos indivíduos em convívio, denomina-se *expectação*¹²².

Entretanto, até aqui, o entendimento de tal convívio, devir/acontecimento convivial, como algo que se instaura a partir de ações corporais compartilhadas ao vivo em um mesmo espaço por dois ou mais indivíduos, poderia perfeitamente não se distinguir do cotidiano da vida. Tal situação poderia se dar, por exemplo, em qualquer reunião social de conhecidos. Para tornar o acontecimento convivial mais específico ainda e, com isso, aproximar mais o foco do nosso objeto de interesse deste momento (o teatro), cumpre-nos acrescentar que ele é um acontecimento de singularidade (DUBATTI, 2007, p. 34). Ele traz algo relevante, uma vez que, a partir dele, **o novo se cria**.

¹²² Seguindo o exemplo de Jorge Dubatti, usaremos a palavra *expectação*, da mesma maneira como ele usa *expectación*, não nos referindo à ação de esperar alguma coisa (significado do uso corriqueiro da palavra tanto em espanhol como em português), mas, referindo-nos à ação de *ser testemunha ocular de algum acontecimento, poético ou não*.

Esse algo novo que é criado será justamente o que nos autorizará a nomear o acontecimento, diverso do cotidiano, como acontecimento teatral. Nesse sentido, o acontecimento teatral marca um “salto ontológico” com relação à própria vida. A partir deste salto, instaura-se uma realidade outra paralela à vida: a *poíesis* ou realidade poética (DUBATTI, 2007, p. 8). O termo *poíesis* é usado pelo autor dentro da perspectiva aristotélica e refere-se, a um só tempo, tanto à ação de criar como ao resultado da criação, que é o objeto criado, estando os dois, inseparáveis¹²³ (*idem*, p. 90).

Configuram-se assim, para Dubatti, os três sub-acontecimentos que compõem o acontecimento teatral: o convívio, a *poíesis* e a expectativa. Com esses três elementos o autor formula duas definições para o teatro que correspondem a dois enfoques diversos e, de certa forma, também complementares: o teatro como acontecimento tripartido (definição lógico-causal) e o teatro como zona de experiência e troca de subjetividades (definição pragmática). Cada uma delas será abordada nos próximos tópicos deste capítulo (3.3 e 3.4).

Cabe acrescentar que toda a concepção de arte e de teatro do autor, amparada por sua trajetória vivenciada como espectador, crítico e teórico do teatro mundial nas últimas décadas, leva-o a considerar também todo o teatro como “político” ou, mais amplamente, toda prática ou ação poética como política (DUBATTI, 2007, p. 196). Na verdade, esse poder político advém da própria poesia, do seu poder como metáfora, de suas múltiplas possibilidades de produzir sentido.

Diéguez¹²⁴ em suas investigações sobre o teatro e a arte performática no Peru, na Argentina, na Colômbia e no México, ao buscar refletir sobre o ser do teatro, a estrutura do fazer artístico e sobre a própria condição do artista, também destaca o aspecto político da arte. Para ela, todo artista deve ser considerado, antes de tudo, como cidadão, e toda arte, em sua apresentação pública, sempre contemplará a sua dimensão política. Conforme ela escreve:

Não somos seres supremos como estrelas distantes do mundo, somos todos cidadãos que através do posicionamento da tribuna artística – que é uma tribuna por excelência política – temos

¹²³ Tanto em espanhol como em português o mesmo acontece, por exemplo, com as palavras criação e produção, que se referem ao mesmo tempo a uma ação e ao resultado dela.

¹²⁴ Ileana Diéguez: Professora cubana do Departamento de Humanidades na *Universidad Autónoma Metropolitana*, México.

um espaço privilegiado para poder colocar o pensamento ou o que se quer dizer, tanto de uma maneira direta, quanto através de uma dimensão metafórica (DIÉGUEZ, 2012, p. 203).

As performances analisadas pela estudiosa são apontadas como práticas poéticas que, de alguma maneira, ao quebrarem as convenções do palco, indicam novos rumos para o engajamento político. Vale dizer que, a partir de esclarecimento da própria autora, o emprego do termo “político” aqui se refere às premissas colocadas por Rancière¹²⁵ ao problematizar a “política” e o “político”. Nessa perspectiva, Diéguez acredita que “[...] na ação cidadã se constrói o ‘político’, enquanto a ação governamental e a ação institucional estão tratando de construir uma ‘política’ oficial” (DIÉGUEZ, 2012, p. 204). A autora aponta que, inclusive, seria desnecessário o questionamento sobre essa presença da dimensão política na arte, pois o poético está desde sempre atrelado a uma determinada posição, como um posicionamento político.

Reiterando essa postura, Dubbati nos fala da inevitabilidade de escapar-se da dimensão do político não só no âmbito da arte como no da própria vida. Conforme nos diz, ali,

[...] onde surja uma metáfora artística intensa, uma condensação feliz de teatralidade, inevitavelmente haverá acontecimento político. Porque é politicamente que o homem habita o mundo e a metáfora artística, um dos catalisadores mais potentes da dimensão política da vida¹²⁶ (DUBATTI, 2007, p. 198).

Assim, de acordo com os dois autores latino-americanos, o lugar do artista cidadão é reforçado, bem como a capacidade político-metafórica do teatro como arte.

3.3 O ACONTECIMENTO POÉTICO TRI-PARTIDO

A proposta dubattiana de desmembrar o acontecimento teatral em três sub-acontecimentos surge como recurso didático, com a finalidade de buscar propiciar um entendimento mais claro e aprofundado do acontecimento teatral

¹²⁵ Jaques Rancière (1940-) filósofo francês com trabalhos em estética e política, professor da ‘European Graduate School’ e professor emérito da Universidade de Paris III.

¹²⁶ [...] donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es politicamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida.

como um todo. Todos os três elementos, tomados como sub-acontecimentos – convívio, *poíesis* e expectativa – estão intimamente ligados entre si e não existem separadamente: o segundo depende do primeiro e o terceiro dos dois anteriores. Portanto, não se deve perder de vista o todo do acontecimento poético e, no que se refere à sua divisão em três sub-acontecimentos, sempre considerar que, na verdade, o que pode ser buscado são as relações lógico-causais que possam se estabelecer entre eles. E esse é o entendimento do que seja de fato uma definição denominada lógico-causal.

O convívio poético é a noção/sub-acontecimento central que, de certa maneira, engloba as outras duas. Sem convívio não pode haver *poíesis* nem pode haver a expectativa. Não por acaso o autor afirma que as estruturas conviviais são base da teatralidade (DUBATTI, 2007, p. 43). Conforme vimos, o convívio será poético na medida em que, pelo menos um dos indivíduos que dele compartilham – no caso, o protagonista, representado pelo ator – crie uma nova realidade, poética.

O reconhecimento das ações físicas e/ou físico-verbais *in vivo* como o meio por meio do qual a *poíesis* teatral é criada, amplia o campo conceitual do teatro, incluindo aí outras manifestações artísticas afins que compartilham com ele a sua matriz de teatralidade. O autor enumera como principais delas: a dança, o teatro de bonecos, o teatro de objetos, o *impro* (improvisação), o teatro de sombras, o circo, o *stand-up*, a mímica, o teatro de rua, o teatro do relato (ou narração oral), o teatro neotecnológico. Paralelamente, ao longo de toda a sua trilogia, ao utilizar a denominação de ator para se referir a esse primeiro indivíduo que pratica as ações corporais que criam a *poíesis*, o autor dá a entender que tal categoria englobe também a dos outros artistas como o cantor, o bonequeiro, o bailarino, o mímico, o músico, o narrador oral, o *performer*. Todos esses artistas, por compartilharem com o ator o papel de protagonistas, produtores primeiros de *poíesis* em convívio, encontram-se no rol dos “artistas cênicos conviviais”, cujas ações (físicas ou físico-verbais) engendram os acontecimentos poéticos. Esses últimos, por sua vez, todos eles, admitem ser abordados a partir da estrutura tripla dos sub-acontecimentos, podendo, entretanto, no próprio exercício da sua arte, divergir do teatro em um ou outro aspecto menor (DUBATTI, 2007, p. 49).

Dubatti relata ter sido alvo de questionamentos, por parte de alunos ou colegas da área, acerca dos motivos que o levam a não mudar o título da sua investigação da trilogia para “Filosofia das Artes Cênicas”. Se, conforme vimos no parágrafo anterior, o autor quer abranger com a categoria “teatro” outras tantas artes, não seria mais adequado o uso da expressão “artes cênicas”? Porém, o autor insiste em manter a denominação “Filosofia do Teatro”, alegando que o fundamental para ele é o fato de que, assim como o teatro, as outras artes aí incluídas em sua reflexão, se constituem como artes que primam pelo convívio. Todas elas são manifestações artísticas que exigem a presença aurática – conforme Benjamin (e que será retomada ainda nesse tópico 3.3) – do ator e do espectador, combinando os três elementos do convívio, da expectativa e da *poíesis* corporal na produção do acontecimento teatral. Diferentemente, a categoria “artes cênicas” é muito mais ampla, pois pode abarcar aquelas outras manifestações artísticas que, assim como o cinema, as artes digitais etc., pautam-se pelo *tecnovívio*, situação onde a cultura vivente admite ser *des-territorializada* pela intermediação tecnológica (gravações, registros filmicos, transmissões pela internet etc.) (DUBATTI, 2014, p. 124).

Acrescente-se aqui o detalhe relevante da palavra grega *théatron* que, etimologicamente, mostra-se bastante apropriada para englobar todas as artes que combinam os três elementos. Conforme escreve o autor argentino (*idem*, p. 16):

[...] em seu sentido etimológico, a palavra grega *théatron* liga-se à ideia de espaço-lugar, de territorialidade e, por extensão, de convívio, de reunião; por outro lado, reenvia à raiz do verbo *assistir*, que se conecta em sentido amplo com o *perceber* (inclusive *entender*, *théatron* compartilha da mesma raiz de *theoría*) e, desta maneira, se vincula com a expectativa; também se relaciona com o verbo *theáomai*, não somente “ver”, como “ver aparecer”, e esse algo envolvido inclui a *poíesis*: vamos ao teatro para ver aparecer *poíesis*¹²⁷.

Além do ator e espectador, deve-se incluir no convívio poético também a presença do técnico, que, quando existe, sem dúvida participa e dá suporte

¹²⁷ [...] en su sentido etimológico, la palabra griega *théatron* implica la idea de espacio-lugar, de territorialidad, y por extensión de convívio, de reunión; por otra parte, reenvía a la raíz del verbo *mirar*, que conecta en un sentido amplio con el *percibir* (incluso *entender*, *théatron* comparte la misma raíz con *theoría*), y de esta manera se vincula con la expectativa; además, se relaciona con el verbo *theáomai*, ya no solo “ver” sino “ver aparecer”, que implica un algo que es visto aparecer, y ese algo implicado incluye la *poíesis*: vamos al teatro a ver aparecer *poíesis*.

para o ator. Ainda que, em alguns casos, possa haver convívio teatral sem a presença do técnico (por exemplo, em um monólogo improvisado, em uma narração do teatro do relato ou numa cena de teatro de rua onde os próprios atores realizam a tarefa de técnicos), em muitas das vezes, alguns dos técnicos atuam intervindo diretamente na configuração do acontecer poético, na criação da *poíesis* (DUBATTI, 2007, p. 50). Parece-nos bem interessante (e merecido) que Dubatti reconheça no papel do técnico o status de co-criador da *poíesis*, junto com o ator. Por outro lado, o autor traz o exemplo de uma situação em que o técnico teria uma função diferente, que é o caso do operador da máquina de projeção do cinema. Aqui o técnico não é considerado co-criador da *poíesis*. Na medida em que ele exerce uma ação estritamente mecânica, operando a projeção do filme, é considerado apenas um manipulador da máquina e não interfere no processo de criação (DUBATTI, 2014, p. 125).

O salto ontológico que corresponde à criação da nova realidade (a *poíesis*) só pode se dar através das ações físicas ou físico-verbais do ator (com a participação do técnico, em alguns casos). Conforme assinala o autor, para que

[...] haja teatro, alguém deve fazer-dizer algo com seu corpo diante da percepção do outro, ambos estando presentes. *Drama* (em grego) significa ação e, em matéria de teatralidade, essa ação deve ser corporal, seja ela puramente física ou físico-verbal¹²⁸ (DUBATTI, 2007, p. 35).

Entendemos que a dança e a mímica podem ser exemplos de manifestações artísticas que criam a sua *poíesis* através de ações físicas. O teatro, por sua vez, em suas variadas formas, cria a sua, principalmente através das ações físico-verbais. O autor ainda esclarece que, afora esses dois tipos de ações, podemos ter as *ações puramente verbais*. Essas aconteceriam no teatro somente em situações excepcionais, por exemplo, em momentos em que palavras ou frases escritas aparecem na cena, expostas para serem visualizadas em alguma “tabuleta” ou em outro objeto, ou sendo projetadas no cenário, ou ainda, quando acontecer de as palavras participarem da composição da cena como trechos de gravações, para serem ouvidas. No geral, entretanto, na

¹²⁸ [...] *haya teatro alguien debe hacer-decir algo con su cuerpo ante la percepción de otro, ambos presentes. Drama (en griego) significa acción, y en materia de teatralidad esa acción debe ser corporal, ya sea puramente física o físico-verbal.*

grande maioria das vezes, a palavra emitida no teatro será sempre **corporal** (*idem*, p. 40, *grifo meu*).

A *poiesis* é vivenciada no momento mesmo da sua criação e a sua natureza é temporal e efêmera. Ela é a própria ficção, a realidade outra que é criada, diferente daquela do cotidiano. Por isso pode-se dizer que, através dela, realiza-se um salto ontológico. Os “objetos artísticos” ou “objetos poéticos” operam nessa outra realidade criada e “[...] não são prolongamento do regime pragmático da experiência cotidiana¹²⁹” (*idem*, p. 91). Eles serão regidos por outra ordem diferente, de natureza metafórica.

Em relação ao terceiro sub-acontecimento, o da expectativa, Dubatti chama a atenção para o seguinte ponto: o espectador, no processo de desfrute da *poiesis* criada pelo artista, não apenas recebe e percebe, mas também participa da criação. Na maioria das vezes, é uma criação *a posteriori* e, de certa maneira, “dirigida”, pois ela acontece a partir daquilo que ele, o espectador, recebe do ator. No acontecimento da expectativa, o espectador, ao receber a *poiesis* que está sendo produzida, reage e desfruta dela criando também a sua *poiesis*. Dubatti denomina a criação do artista/ator como “criação produtiva” e a criação do espectador, como “criação receptiva” (2007, p. 58). Assim, tanto o ator e o técnico, como também o espectador, criam em convívio.

Conforme vimos, as estruturas conviviais, base do acontecimento teatral, integram a cultura vivente, se manifestando no contato presencial entre artista, técnico e espectador e nos remetem diretamente à noção de *aura* em Benjamin. Para ele (BENJAMIN, 2012, p. 181-197), a *aura* diz respeito ao “aqui e agora” da obra de arte, à sua existência única, no lugar em que a mesma se encontra. No caso do ator de teatro, entendemos que a *aura* é aquilo que nos traz o “tempero” da coisa viva ao relacionar-se intimamente com a atuação desse ator, imediatamente expectada¹³⁰ por uma plateia específica. Tal atuação nunca se mostra a mesma, renova-se a cada sessão, no seio do acontecer do convívio, através de ações corporais novas compartilhadas com um público diferente. Nessa perspectiva, Benjamin marca a diferença entre o ator de teatro e o de cinema. No caso desse último, o “aqui e agora” seria, de certa forma,

¹²⁹ [...] no son prolongación del régimen pragmático de la experiencia cotidiana.

¹³⁰ Optamos por manter grafados com “x” as conjugações do verbo *expectar*, seguindo a mesma linha adotada em relação ao conceito *expectação*, conforme nota 122.

esvaziado, uma vez que a sua atuação como ator de cinema estabelece-se diante de um “grêmio de especialistas” (composto pelo diretor, produtor, operador, iluminador, etc.) e diante de uma câmera. Nesse sentido, o ator de cinema, diferentemente do ator de teatro, é um intérprete que representa – não para um público – mas para si mesmo. Contrariamente, o teatro, dentro da perspectiva benjaminiana, é considerado a arte *aurática* por excelência.

Outros âmbitos diversos do teatro, como o cinema, a televisão, a *web*, incluindo aqui mesmo as transmissões de falas e acontecimentos em tempo real, por se ampararem em recursos tecnológicos, permitem o alcance de um número enorme de espectadores, isto é, de tele-espectadores. Tais canais (artísticos ou não) – formas de tecnovívio – justamente por não exigirem o convívio presencial entre atores e espectadores, garantem uma reprodução de acontecimentos registrados tecnologicamente *ad infinitum*.

Nos tempos atuais, quando as tecnologias digitais se desenvolveram muito e invadiram múltiplos espaços, ocasionando não só uma democratização do acesso a elas, mas também provocando uma verdadeira revolução na questão da comunicação entre as pessoas, aparecem na cena teatral trabalhos que se utilizam delas, em maior ou menor grau: é o chamado *teatro neotecnológico*. Em artigo recente, Muniz¹³¹ e Dubatti (MUNIZ & DUBATTI, 2018) tratam do tema e focalizam na sua análise três montagens teatrais recentes que se utilizam das tecnologias digitais, em duas cidades escolhidas da cena sul-americana, Buenos Aires e Belo Horizonte. Os autores se propõem a enfrentar o desafio de pensar o significado da *presença* em um espaço teatral fundido com mídias tecnológicas. Ao mesmo tempo, têm o intuito de abrir caminho para, a partir da abordagem ontológica do teatro, lançar a reflexão sobre a questão da ruptura que o uso da tecnologia midiática em cena pode representar. Da análise desenvolvida pelos autores, pode-se apreender que, no confronto com a tecnologia digital, com o *tecnovívio* e com a *desterritorialização* como elementos inseridos na cena, sobrevive a presença física do ator e a sua relevância na composição do convívio poético ou das estruturas conviviais poéticas.

¹³¹ Muniz, Mariana de Lima e (1976-): atriz, diretora teatral e professora titular na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, orientadora desta tese.

Vimos como Dubatti, em sua busca por expressar a especificidade do teatro, apresenta e discute os três sub-acontecimentos, em suas mútuas relações na composição do acontecimento teatral, dando destaque para a importância do convívio. A partir dos três elementos, o autor elabora a sua definição lógico-causal triádica: “[...] o teatro é a expectativa de *poíesis* corporal em convívio”¹³². (DUBATTI, 2010, p. 33).

Ao lado dessa definição, tomando um ponto de vista diverso e num certo sentido complementar, o autor compõe outra definição, que buscaremos desenvolver a seguir: a definição pragmática do teatro.

3.4 O TEATRO ZONA DE EXPERIÊNCIA E TROCA DE SUBJETIVIDADES

Uma definição é dita pragmática quando busca focalizar o sentido do que está sendo definido na prática da vida, ou seja, o significado a partir da perspectiva do vivenciado ou o vivencial. Dentro da “Filosofia do Teatro”, tal definição focaliza e desenvolve um aspecto de importância central. Vejamos.

O convívio faz parte da vida cotidiana. Ele se insere na cultura vivente, que é um campo bastante vasto, composto por convívios de diversas qualidades. Em se tratando do acontecimento teatral, importa considerar um tipo bem específico de convívio: o poético. Dois pontos principais diferenciam o convívio poético dos outros tipos de convívios. O primeiro ponto – imediatamente ligado à definição pragmática do teatro aqui focalizada – diz respeito à sua relação propagadora frente ao acontecimento poético e “expectatorial”: o convívio aqui gera uma multiplicação mútua dos três sub-acontecimentos que, por sua vez, configuram-se num espaço de compartilhamento novo. O segundo ponto diz respeito à distribuição das diferentes tarefas que são atribuídas a cada um de seus integrantes. De um lado atores (e técnicos) através de ações corporais que podem ser físicas ou físico-verbais, criam a *poíesis* – ato denominado criação produtiva. De outro, os espectadores a expectam e, por sua vez, também criam – nesse caso, criação receptiva – a partir dela (DUBATTI, 2007, p. 49).

A definição dubattiana pragmática do teatro se volta assim exatamente para o estabelecimento dessa zona especial de convívio poético que é ao mesmo tempo criada e vivenciada por seus integrantes. Nas palavras do autor,

¹³² [...] *el teatro es la expectación de poíesis corporal en convivio.*

“[...] o teatro é a fundação de uma zona peculiar de experiência e subjetividade na qual intervêm convívio-poíesis-expectação”¹³³ (DUBATTI, 2010, p. 33). Na verdade, o acontecimento convivial-poético-expectatorial é que gera a zona de experiência e subjetividade. Essa zona estabelece-se numa tal dinâmica que, mesmo sendo resultado de uma multiplicação dos três elementos, não é possível mais discernir dentro dela claramente cada um deles. Ela é uma zona de experiência comum criada por aqueles que integram o convívio poético e é também um espaço de troca múltipla de subjetividades (*idem*, p. 40-41).

Vê-se que a noção de convívio poético aparece como central em ambas as definições do teatro (na lógico-causal e na pragmática). Dubatti revela que, para que pudesse desenvolver essa noção, foi de fundamental importância o seu contato com os estudos de Dupont acerca dos rituais do banquete na Grécia e Roma Antigas, ocasião em que a poesia oral era compartilhada em um regime nomeado por ela como *convivialité*.

No que tange aos banquetes na Grécia Homérica, conforme vimos no tópico 1.3, o aedo tem o papel de mediador. Ao invocar as Musas através da cítara, ele faz com que elas cantem por meio de sua boca, estabelecendo um contato do ser humano com a memória divina do mundo. “Os *aedos* reavivam esta memória involuntária e comum a todos os homens, que é a cultura”¹³⁴ (DUPONT, 1991, p. 31). A sua apresentação é dirigida a todos, ela só acontecerá se todos os presentes lhe derem seu consentimento. Forma-se assim, através de suas palavras, de seu canto, um elo de “sociabilidade convivial”. Já nesse momento, tais práticas poéticas representam um tipo de convívio, melhor dizendo, um momento excepcional dele, uma vez que aqui ele inclui a manifestação da ordem do divino no rito de reunião: os ouvintes se conectavam com a própria memória divina, intermediados pelo poeta oral, o aedo (DUBATTI, 2016, p. 12). Trata-se de práticas literárias orais inseridas numa estrutura básica de reunião social que já pressupunham seu compartilhamento ao vivo.

No regime da convivialidade poética configurado no acontecimento teatral, os campos subjetivos do ator e do técnico não querem se impor ao campo subjetivo do espectador. Atores, técnicos e espectadores se unem num desejo

¹³³ [...] *el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convívio-poíesis-expectación.*]

¹³⁴ *Les aèdes ravivent cette mémoire involontaire et commune à tous les hommes qu'est la culture.*

de construção de uma zona de experiência que gera um terceiro campo: uma nova zona de subjetividade que os modifica e que não é a soma de suas subjetividades individuais, mas constitui-se numa outra zona, nova, onde vigora o que o autor chama de “*hermanamiento*”, ou seja, “um tornar-se irmão”. Todos aqueles que compõem o convívio poético se beneficiam desse terceiro campo subjetivo (DUBATTI, 2010, p. 35).

Dubatti chama a atenção para o fato de que muitos dos vínculos conviviais que aí se dão não são percebidos ou são percebidos apenas parcialmente. Nesse intercâmbio *aurático* do convívio poético, há mais *experiência* do que linguagem, ou seja, o que acontece no convívio teatral vai além daquilo que é percebido por seus integrantes e ultrapassa aquilo que eles próprios, ao vivenciá-lo, poderão relatar sobre ele. Esse é o chamado caráter de *experiência*, o que remete o teatro – reunião de indivíduos numa mesma encruzilhada espaço-temporal em convívio poético – a uma escala bem antiga do ser humano, ligada à sua origem:

O convívio refere-se a uma escala ancestral da humanidade, uma vez que nasceu na primeira vez em que dois seres humanos se encontraram. Vamos até as origens míticas da espécie: Adão e Eva ou o salto do rebanho de animais para a tribo ou a criança no ventre da mãe (DUBATTI, 2014, p. 125)¹³⁵.

Para ilustrar o caráter da *experiência*, o autor (2007, p. 156) menciona a “zona *in-fante*” a que se refere Agamben, e que seria justamente aquela fase da criança em seu processo inicial de desenvolvimento: por não estar desde sempre unida à sua capacidade linguística, ela se encontra nessa zona *in-fante* (AGAMBEN, 2005, p. 14, *grifo do autor*). O caráter da *experiência* como “zona *in-fante*” tem assim relação direta com a *poíesis*: o “ente poético” criado em convívio possui “[...] traços ontológicos singulares, a partir dos quais se produzem processos de semiotização que nunca se completam ou se esgotam”¹³⁶ (DUBATTI, 2007, p. 89). A *poíesis* é muito maior do que aquilo que possa ser abarcado por um só dos elementos em convívio. É próprio de sua natureza emanar sentidos que ultrapassam aquilo que os integrantes do convívio pode-

¹³⁵ *El convivio reenvía a una escala ancestral de la humanidad, ya que nació la primera vez que dos seres humanos se encontraron. Nos vamos a los orígenes míticos de la especie: Adán y Eva, o el salto de la manada de animales a la tribu, o el niño en el vientre de la madre.*

¹³⁶ [...] *rasgos ontológicos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan.*

rão perceber e sentir. Cada um dos indivíduos – artista, técnico ou espectador – tem a sua vivência própria da *poíesis* convivial e parte do que vivenciam, não é passível de ser relatado.

Dois dos exemplos aqui utilizados por Dubatti para ilustrar situações míticas de convívios primeiros, inaugurais, remetem-nos à analogia que pode ser estabelecida, de forma mais ampla, entre a história do ser humano enquanto indivíduo e a história do ser humano, enquanto espécie. Podemos assim pensar que tanto a primeira infância ao nível de cada um de nós, como a nossa infância enquanto humanidade, na medida em que se relacionam com uma fase anterior à realização da fala, ligam-se ao registro da *experiência*. E, assim, enquanto realizamos na prática uma vivência de integrarmo-nos ao convívio poético, seja como atores, técnicos ou espectadores, por encontrarmo-nos integrados ao universo do convívio *aurático* teatral, remetemo-nos aos registros de convívio ancestrais, que marcam o reencontro do convívio em uma subjetividade ancestral de unidade.

A *experiência*, em sua relação direta com esse extrapolar de sentidos não compreendidos, esse universo que, por instantes, é vivenciado, mas excede a nossa capacidade de poder falar sobre ele, remete-nos também a Meschonnic (1982) que, em sua abordagem do campo da poesia e da voz, explicita que aí se dá um “transbordamento de significância”. Abordaremos esse ponto de vista de Meschonnic no tópico 4.4.

Liga-se diretamente a essa questão, o ofício do diretor teatral e a consciência que esse profissional possa ter do seu papel na produção de sentido em uma montagem de teatro. Retomemos aqui a noção de teatralidade exposta por Dubatti (a partir da colocação de Geirola), entendida como o jogo de sustentação de olhares, ligada à própria condição humana, na sua capacidade de organizar e dominar o olhar do outro. A partir dessa concepção de teatralidade, podemos refletir com os autores aqui citados (Dubatti e Geirola) que, todo o processo de montagem e direção de uma peça teatral se ligaria a uma série de estratégias pensadas pelo diretor (e equipe) para organizar, guiar e dominar o olhar do espectador. Tais ações, por sua vez, relacionam-se também diretamente com o processo de geração de sentido, ou, se preferirmos, com os “processos de semiotização”. Esse fato poderia, sob um determinado ponto de vista, conferir a ilusão de bastante poder ao diretor.

Podemos nos perguntar: Consegue o diretor, com as suas solicitações e demandas frente aos atores numa montagem, significar o que queira? O que buscou significar um diretor num processo de montagem corresponde àquilo a que os espectadores terão acesso? Com certeza, não. Entra em jogo aqui a consciência que o diretor possa ter de seus próprios limites como profissional que conduz o processo criativo num espetáculo. Na verdade, conforme nos adverte Dubatti, o domínio do diretor em relação a essa condução da geração de sentido é sempre parcial (DUBATTI, 2007, p. 151). Ao considerar que a *poíesis*, como corpo poético, opera também como entidade autônoma, um diretor, por mais competente e criativo que seja, poderá interferir apenas parcialmente no processo de semiotização de uma montagem teatral. A cada “atualização” da *poíesis*, ou seja, a cada apresentação da montagem, entrarão em jogo outros fatores que sem dúvida escapam ao seu domínio de diretor: a *poíesis* receptiva, criada por um grupo específico de espectadores em convívio presencial e o “o caráter auto-poético” da própria *poíesis* (*idem*, p. 152).

Instalado o regime de presença no convívio poético, todos os seus integrantes em suas inter-relações, que se renovam a cada sessão, são de alguma maneira reenviados às suas próprias infâncias, voltam a ser *in-fantes*. Nesse sentido, num regime horizontal, espectadores, técnicos e atores têm um acesso parcial ao corpo poético, partilhando significados que excedem às capacidades dos mesmos de falarem sobre eles.

3.5 O TEATRO-MATRIZ E A LIMINARIDADE

Em um de seus trabalhos mais recentes, *Teatro-matriz, teatro liminal* (2016), Dubatti propõe dois conceitos que, se por um lado contribuem para traçar uma espécie de conclusão ao que foi exposto nos três volumes da “Filosofia do Teatro”, por outro, enriquecem mais ainda a discussão desenvolvida, constituindo-se em novas ferramentas teóricas concretas para a investigação sobre da História do Teatro.

O primeiro conceito é o de *teatro-matriz* que, como o próprio nome já antecipa, refere-se a uma “matriz-acontecimento” – noção criada pelo autor na busca de uma estrutura comum a todos aqueles acontecimentos artísticos que, como vimos anteriormente, compartilhem com o teatro dos três elementos do

convívio, da expectativa e da *poíesis*, mas que às vezes podem diferir também em algum aspecto. Conforme ele enumera:

A partir desta (re)ampliação do registro genérico do teatro para o teatro-matriz, considera-se teatro tanto as formas convencionais (teatro em prosa ou em verso representado por atores em salas especialmente projetadas para tal) como o teatro de mímica, de bonecos e de objetos, do novo circo, de papel (à la japonesa, o *kamishibai*), de *impro* (improvisação), de dança, de movimento, de sombras, do relato (ou narração oral), de rua, de alturas ou as infinitas formas do teatro musical, o *stand-up*, o teatro neo-tecnológico (com aplicações de internet, projeções, hologramas, autômatas, etc.) entre outros¹³⁷ (DUBATTI, 2016, p. 13, *grifo do autor*).

Na verdade, o autor considera a noção *teatro-matriz* como uma *precuela teórica* que é a denominação que é utilizada quando um conceito é formulado numa época posterior, buscando nomear algo que já acontecia muito antes. Ele pretende traçar um caminho da história do teatro, em que essa estrutura formal ontológico-histórica maior, fundadora e geradora do teatro-matriz, pudesse abarcar as suas várias manifestações desde as origens ancestrais na Grécia Antiga, passando pela Idade Média e Moderna, até os dias de hoje, considerando sempre as especificidades de cada época, que implicam em visões de mundo bem diferentes (*idem*, p. 12).

O segundo conceito, o de *liminaridade* teatral, liga-se diretamente aos fenômenos teatrais do mesmo nome que são aqueles acontecimentos limítrofes que nos deixam em dúvida, por suscitarem o questionamento do tipo: Isso é teatro? Tais fenômenos compartilham com o teatro alguns de seus traços, mas trazem também outros que os afastam dele e, por isso mesmo, instalam-nos na borda, na fronteira entre a arte e a própria vida. De acordo com o autor, entre esses fenômenos, incluem-se:

(...) *performing arts*, teatro performático e *happening*, *serata* (as *veladas* italianas do futurismo), *varieté*, *music hall*, circo, intervenções urbanas, ações políticas como os *escrachos*, as instalações com presenças corporais vivas, teatro pós-dramático,

¹³⁷ A partir de esta (re)ampliación del registro genérico, del teatro a teatro-matriz, se considera teatro tanto a las formas convencionalizadas (teatro de prosa o en verso representado por actores en salas especialmente diseñadas) como al teatro de mimo, de títeres y objetos, de nuevo circo, de papel (a la manera japonesa, el *kamishibai*), de *impro* (*improvisación*), de danza, de movimiento, de sombras, del relato (o narración oral), de calle, de alturas o las infinitas formas del teatro musical, el *stand up*, el teatro neotecnológico (con aplicaciones de internet, proyecciones, hologramas, autómatas, etc.), entre otros.

teatro invisível (Augusto Boal), teatro ambiental, teatro rácico, teatro dos transportes públicos, biodrama, etc ¹³⁸ (DUBATTI, 2016, p. 13, *grifo do autor*).

A nosso ver, esses dois conceitos (*teatro-matriz* e *liminaridade*) – ao lado do da *transteatralização* – ajudam a acompanhar o caminho do autor, no seu intuito de refletir sobre fenômenos artísticos tão variados, seja no que diz respeito à sua forma de manifestação, seja pela época em que aconteceram. Eles contribuem para pôr ainda mais em evidência as artes pautadas pelo convívio poético.

3.6 A NARRAÇÃO ORAL OU TEATRO DO RELATO

Nos capítulos anteriores desta tese, apresentamos alguns momentos singulares em circunstâncias diversas na história ocidental europeia e africana, quando práticas artísticas de poesia oral tiveram lugar seja com os aedos homéricos ou com os rapsodos gregos, com os contadores de histórias da Roma antiga, seus “circuladores” e leitores públicos em *recitatio*, com os jograis e menestréis eurásianos ou com os griots africanos. Em cada um desses casos, refletindo sobre as relações aí estabelecidas entre o oral e o escrito, foi possível, vez por outra, reconhecer detalhes que, de alguma maneira, se aproximam de nossa prática e podem dialogar com ela, prática que se dá hoje, no século XXI, principalmente a partir de textos da obra do autor Guimarães Rosa. Buscaremos reunir esses detalhes no capítulo cinco dessa tese.

O mergulho na “Filosofia do Teatro” de Jorge Dubatti, por outro lado, nos capacita teoricamente para refletir sobre o lugar que a narração oral como acontecimento artístico convivial ocupa e poderá ocupar nos dias de hoje e no futuro próximo. Partindo das artes conviviais – ou, o que vem a ser a mesma coisa, aquelas artes que se inscrevem na estrutura do *teatro-matriz* – nosso interesse nesta tese é nos aproximarmos do acontecimento da narração oral ou teatro do relato e refletir acerca de suas especificidades. Mais do que isso, no âmbito desse acontecimento, focalizar a narração oral, na medida em que ela

¹³⁸ (...) performing arts, *teatro performático* y happening, serata (*las veladas italianas del futurismo*), *variété*, music hall, *circo*, *intervenciones urbanas*, *acciones políticas como los escrachés*, *las instalaciones con presencias corporales vivientes*, *teatro postdramático*, *teatro invisible* (Augusto Boal), *teatro ambiental*, *teatro rácico*, *teatro de los transportes públicos*, *biodrama*, etc.

se ocupa de trazer à cena a narração de textos literários (autorais) ou, de acordo com a expressão que vimos utilizando, textos poéticos que nascem da escrita. Mas, trataremos mais diretamente de tal especificidade ligada a esses textos no capítulo quatro. Por ora, tentemos entender o teatro do relato, de forma mais geral, sob as lentes da “Filosofia do Teatro”.

Conforme foi visto, o teatro e as demais artes conviviais são denominados manifestações de “teatralidade poética” em que os artistas, por meio de suas ações, produzem o acontecimento poético ou a *poíesis*, instaurando uma nova ordem ontológica marcada pela convivialidade (DUBATTI, 2007, p. 89). A *poíesis* se diferencia da vida cotidiana justamente por promover, por meio dessa passagem que Dubatti qualifica de ontológica, a instalação de um regime de ser diverso. Por pertencerem à cultura vivente e dependerem diretamente das ações corporais como meio e matéria da *poíesis* e, ao mesmo tempo, também mostrarem-se irredutíveis à intermediação e reproduzibilidade tecnológicas, as artes conviviais se constituem como “matrizes estruturais diferenciáveis”. Como tais, elas se distinguem das artes não conviviais que se constituem como outras matrizes poéticas que têm lugar, por exemplo, na literatura gráfica. Dubatti esboça um quadro comparativo entre as matrizes estruturais de diferentes manifestações artísticas, especificando a maneira como o ente poético se manifesta em cada uma delas, se admitem ou não a intermediação e reproduzibilidade tecnológica, assim como os diferentes meios e matérias onde a *poíesis* se realiza, em cada caso.

Conforme podemos acompanhar no quadro comparativo apresentado pelo autor (DUBATTI, 2007) e que se encontra reproduzido na página seguinte, a literatura, quando considerada no seu aspecto gráfico, uma vez que se utiliza da palavra escrita, manuscrita ou impressa como meio e matéria da *poíesis*, manifesta o seu ente poético *in vitro*. Isso quer dizer que a literatura gráfica não depende das estruturas conviviais para ser fruída e, nesse sentido, de acordo com o autor, a palavra aqui não seria “corporal”. Contrariamente ao teatro e à narração oral que necessitam do convívio para manifestar o seu ente poético *in vivo*, o leitor, que nesse caso toma o lugar do espectador, realiza a sua viagem de fruição do texto poético em *tecnovívio*, ou seja, em companhia de um objeto, o seu livro (*idem*, p.180).

Matrizes estruturais	Ente poético <i>in vivo</i> ou <i>in vitro</i>	Meio e matéria da <i>poiesis</i>	Intermediação/reprodutibilidade tecnológica
Teatro	<i>In vivo</i>	Ações corporais físicas e físico-verbais	Não é admitida: corpos presentes do ator e do espectador não podem ser substituídos
Cinema	<i>In vitro</i>	Ações corporais físicas e físico-verbais ou animação	É constitutiva: corpo ausente do ator, presente através de um campo sógnico (substituição)
Literatura (gráfica)	<i>In vitro</i>	Palavra escrita manuscrita ou impressa (grafismo linear)	É constitutiva: diversas formas de suporte do grafismo (livro, fotocópia, digitalização, ciberespaço, etc.)
Música (instrumental)	<i>In vivo</i> ou <i>in vitro</i> (gravações)	Sons produzidos através de instrumentos (não diretamente corporais)	É admitida (pode ser gravada e conservada)
Artes plásticas	Exibição objeto <i>in vivo</i> (por impressão aurática – Benjamin -, em presença ou ausência do artista) ou <i>in vitro</i> (por exemplo, arte digital)	Imagem, volume (bidimensional, tridimensional)	É admitida em algumas manifestações (arte digital, reprodução, xilogravura, etc.)

(DUBATTI, 2007, p. 180)

Dubatti identifica também outras manifestações artísticas “em cruz”, assim denominadas por combinarem elementos de matrizes estruturais diferentes citadas em seu quadro comparativo, entre elas, a “literatura oral *in vivo*” (*idem*, p. 181). Apesar de o autor não fornecer muitos detalhes acerca dela, entendemos tratar-se aqui da leitura oral de obras literárias que, uma vez gravada, gera os áudios-livros. Na opinião do autor, a literatura oral *in vivo* poderia dar-se tanto como um acontecimento sustentado pela matriz de teatralidade (convívio), como também, (e, nesse particular, diferentemente do teatro do relato), admitiria a oralidade indireta, ou seja, uma vez gravada, ela poderia ser reproduzida tecnicamente, sem prejuízo para o ouvinte.

A “literatura oral *in vivo*” é uma manifestação artística que parece se aproximar do nosso objeto, na medida em que lança mão dos textos poéticos autorais. A diferença básica reside na maneira como o texto é entregue ao público: lido em voz alta com as implicações daí advindas. No acontecimento da

narração oral do texto literário autoral, o texto segue as palavras que o autor escreveu, mas é narrado de cor, e isso faz toda a diferença. Voltaremos a esse assunto no capítulo cinco e nas considerações finais.

Ao detalhar o acontecimento convivial que se instala a partir de ações físico-verbais, Dubatti (2007) reflete sobre *os caminhos da palavra – som articulado* –, instrumento da comunicação oral estabelecido em convívio. Entendemos que esse aspecto interessa diretamente tanto ao acontecimento da literatura oral *in vivo*, como ao do teatro do relato. Trata-se da *audibilidade* que se impõe entre o falante, o texto, o contexto e o ouvinte e que, sem dúvida, tem papel importante na escolha do texto literário que será lido ou narrado de cor. Conforme escreve Dubatti:

Chamamos alta audibilidade à capacidade de um texto falado de ser ouvido, compreendido e lembrado/memorizado por um ouvinte. Chamamos baixa audibilidade às dificuldades de um texto oral para ser ouvido, compreendido e recordado/memorizado. [...] Muitos textos literários não foram escritos para ser ditos em voz alta e requerem o suporte visual¹³⁹ (2007, p. 75).

Buscando detalhar um pouco mais a noção acima, Dubatti enumera aspectos elucidativos da ocorrência da alta e baixa audibilidade do texto literário, entre eles: a estrutura textual aditiva ou subordinativa, o vocabulário simples ou complexo, o ritmo com velocidade variada ou única, a unidade e linearidade ou multiplicação da sequência narrativa. (*idem*, p.76). Entendemos que tal conceito é bastante válido para a nossa prática, principalmente no momento de escolher o texto ou elaborar a sua versão a ser narrada. Voltaremos a ele mais à frente (também no capítulo cinco, tópico 5.3.2).

Focalizando a narração oral à luz dos elementos da filosofia dubattiana apresentados por nós até aqui, podemos dizer que nela, narrador oral e espectador encontram-se em uma mesma “encruzilhada espaço-temporal” em convívio poético, ocasião em que a *poíesis* é criada pelo primeiro e expectada pelo segundo que, por sua vez, também cria a partir daquilo que recebe. Na criação da *poíesis*, as ações corporais do narrador oral, que é veículo inicial da criação,

¹³⁹ *Llamamos alta audibilidad a la capacidad de un texto hablado de ser oído, comprendido e recordado/memorizado por un oyente. Llamamos baja audibilidad a las dificultades de un texto oral para ser oído, comprendido e recordado/memorizado.(...) Muchos textos literarios no han sido escritos para ser dichos en voz alta sino que requieren del soporte visual.*

são ações do tipo físico-verbais, uma vez que, necessariamente, não só envolvem a fala, como se concentrarão nela. Como em qualquer arte convival, a palavra será sempre corporal (DUBATTI, 2007, p. 40), mas, entendemos que aqui essa palavra corporal configura-se principalmente no ato da sua enunciação concreta pela voz. Sem dúvida o corpo todo do narrador participa da criação da *poíesis*, ainda que a percepção do espectador volte-se prioritariamente para a voz, o olhar e, de acordo com o “estilo” da narração desenvolvida, também poderão se sobressair os gestos das mãos.

A voz, que é o canal primeiro por meio do qual a *poíesis* é criada no teatro do relato, vai além das palavras que ela articula: ela se manifesta como *vocalidade*. Ao mesmo tempo, sem dúvida é uma voz que, como extensão do corpo inteiro que está em cena, se relaciona mais estreitamente com o olho, que busca tocar o ouvinte de maneira mais intimista e com o gesto das mãos que sustenta o fluxo do que é dito. No emblemático ensaio d’*O Narrador*, Benjamin (2012) faz uma referência a Paul Valéry¹⁴⁰, para nos dizer que, na narração oral, a alma, o olho e a mão encontram-se inscritos num mesmo campo. Conforme escreve:

(Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito). A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesanato, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada (BENJAMIN, 2012, p. 239).

Por seu turno, pode-se dizer que a expectativa da *poíesis* na narração oral converge um peso maior para os sentidos da audição e da visão. E, como toda *poíesis* compartilhada em convívio envolve percepções outras que nem sempre são codificáveis, narrador e espectador criam e expectam conteúdos conectados a todos os sentidos corporais, a respeito dos quais nem sempre conseguem verbalizar.

Dubatti (2007, p. 37) escreve que, quando a literatura, de maneira mais indiscriminada, é tomada exclusivamente em sua forma gráfica, ela implica em “ações verbais” e pode ser considerada como *teatralidade em potência*. Entre-

¹⁴⁰ Paul Valéry (1871-1945): filósofo, escritor e poeta da escola simbolista, cujos escritos incluem interesse em Matemática e Música.

tanto, no momento em que a mesma é trazida para a situação de convívio, envolvendo agora ações geradas pelo corpo do artista, transmuta-se para o universo da cultura viva, alterando o seu estatuto que passa a ser o de *teatralidade em ato*.

A narração oral é um dos procedimentos que pode conduzir o texto escrito em seu regime de coisa estática que se oferece duradouramente à visão (*teatralidade em potência*), para o regime de coisa sonora, na condição de evento de som articulado, inserido no tempo, de caráter evanescente (*teatralidade em ato*). Mas todo o teatro, (e não só o teatro do relato), também não faz essa transposição? Haveria alguma diferença?

Apresentamos a seguir um dos caminhos que podem ser considerados no desenvolvimento dessa questão: o ator, tomado aqui como o ator de teatro, de forma mais genérica, representa o personagem; o ator, a princípio, pode representar infinitos papéis. O ator-narrador, que atua no teatro do relato, por outro lado, não pode: ele representa apenas um papel.

O ator, mesmo que possa representar o papel de um narrador, ou representar um personagem que execute a ação de narrar, sempre poderá também representar infinitos outros papéis. No teatro do relato, não acontece assim. Ao ator do teatro do relato cabe apenas o papel do narrador que narra e, como narrador onisciente, transita entre a narração propriamente dita e as falas de personagens variados que possam estar em seu texto, em primeira pessoa. Muitas vezes, o ator-narrador faz movimentos ou vozes que apenas aludem a esse personagem que aparece no trecho narrado, ou pode acontecer também de ele incorporar mais plenamente trejeitos corporais do tal personagem que fala, lançando mão de técnicas de interpretação variadas. Mas, ainda assim, ele vai representá-lo no máximo por alguns instantes. Isso se dará transitoriamente, já que, como ator-narrador, ele sempre retornará à sua condição de narrador onisciente.

Esse caráter do teatro do relato, como acontecimento cuja *poíesis* produtiva se concentra a princípio em um único ator-narrador que fala todos os textos – os das narrativas e descrições e os das falas dos personagens – dá ao acontecimento um caráter singular: a viagem ficcional (ou poética) é propiciada muito mais pelo texto oralizado (ou narrado), do que pelo texto representado. Mais por um intérprete que conta como foi do que por outro que mostra como

é. Por isso mesmo, a partir da habilidade do narrador, o texto narrado poderá mais facilmente ganhar o centro da cena.

A dimensão da voz como *vocalidade* também tem oportunidade de ganhar seu foco, mais ainda se se tratar de textos poéticos. Sobre isso falaremos no próximo capítulo. É claro que há muitas formas diferentes de narrar e há narradores que explorarão mais ou menos recursos teatrais na sua narração. Nesse sentido, podemos dizer que há atores do relato que são mais atores em si e outros, mais narradores.

Tanto os textos escritos que tiveram a sua origem no mundo oral como os que nasceram da escrita podem servir de base para o acontecimento da narração oral. Podemos dizer que, qualquer um deles, tanto melhor se presta para serem narrados de cor, quanto mais atenderem aos quesitos ligados à noção de *audibilidade*. O acontecimento da narração oral que nos interessa focalizar nesta tese é aquele que tem como base a literatura, os textos poéticos que nascem da escrita. Nem sempre o narrador encontra a versão pronta para ser preparada e narrada. Nesse caso, será necessária a adaptação ou a edição do texto, para “criar” a versão a ser narrada oralmente. A adaptação pode acontecer em diferentes graus: ela varia desde um processo que implique uma desconstrução generalizada do texto original (para ser reconstruído, reescrito em seguida, gerando a versão a ser narrada) até o “grau zero de adaptação”, ou seja, quando o texto, tal qual se encontra escrito, corresponde à versão que será levada à cena, o que resultará em uma narração *ipsis litteris* (ou bem próxima a isso). Trataremos diretamente desta questão da edição no capítulo cinco, tópico 5.3.2.

No caso do nosso objeto, a maneira com a qual o narrador (ou o dramaturgo) se relaciona com o texto, no intuito de preparar a versão a ser usada, será determinante. No capítulo quatro, optamos por analisar as especificidades desse texto – o texto poético que nasce escrito, guiados por alguns autores pesquisados. Já no capítulo cinco, mais diretamente a partir de nossa prática em narrar esse tipo de texto (especialmente do autor Guimarães Rosa) e de preparar jovens narradores para a mesma prática, abordaremos, entre outras coisas, alguns aspectos técnicos, por exemplo, a maneira como o narrador, nesse caso, pode e deve se relacionar com ele no momento do preparo da ver-

são a ser narrada e no momento do treino oral e da narração em si – partilhada no convívio poético.

4. A LITERATURA COMO O TEXTO POÉTICO QUE NASCE DA ESCRITA

4.1 A LEITURA SILENCIOSA E O NASCIMENTO DO AUTOR

O delineamento inicial da figura do narrador oral, conforme feito no final do capítulo anterior, ainda que não tenha esgotado o que possamos escrever sobre ela, abre caminho para voltarmos agora para a segunda parte do nosso objeto, que é o texto poético ou o poema, quando entendido no sentido mais amplo como “ato de literatura”, ao qual nos dedicaremos no capítulo presente. A partir daqui, optamos por pincelar já alguns elementos mais concretos, aqui e ali, que se ligam diretamente à nossa prática, apresentada mais adiante no capítulo cinco.

A composição da noção de autor é uma questão que já foi abordada amplamente por inúmeros autores. Ela caminha lado a lado com o nascimento da literatura e, nesse sentido, por ligar-se diretamente com nosso tema, entendemos que ela (a composição da noção de autor) representa uma espécie de pano de fundo dentro de nossa pesquisa. Vimos falando dela no exame de práticas diferentes de poesia oral que foram apresentadas até aqui, como a dos aedos, a dos griots, dos rapsodos, jograis medievais, contadores e leitores da Roma Antiga. A partir do capítulo três, a passagem pela filosofia do teatro dubbattiana, nos capacita teoricamente para incluir em nossa lista de intérpretes em *performances* poéticas orais, a figura do narrador oral ou ator do teatro do relato, da época atual. Nesse caminho, lançando mão da bibliografia base consultada por nós, optamos por continuar adotando uma reflexão mais livre, retomando o que já foi dito sobre o autor, acrescentando alguns outros aspectos que possam desenvolver um pouco essa noção, sem ter a pretensão de esgotá-la.

No tópico 2.2.2 mostramos, guiados pelos estudos de Dupont, como a cultura dos festivais na Grécia Antiga representou um momento de manifestação da poesia oral diferente do anterior, (aquele dos aedos homéricos), na medida em que os novos “atores” das *performances* dos festivais pretendiam aí ser apenas executantes. A autoria dos poemas apresentados nos festivais não é mais atribuída a eles (aos poetas orais ou “atores”), mas é delegada a outro, a um “autor mítico”. Surge então um primeiro esboço da noção de autor, como

instância diferente daquela do emissor do poema e que, de alguma maneira, salvaguarda a autoridade das apresentações. Para Dupont (1994, p. 74), a maneira como a epopeia passa a ser apresentada nos concursos parece reveladora dessa nova posição e relaciona-se, sem dúvida, com o primeiro passo em direção à invenção do autor: a epopeia não é mais cantada e sim, recitada. Os “recitadores” serão não por acaso, os rapsodos, que são “cosedores de cantos” e marcadores do ritmo. Eles alinhavam odas, que anteriormente tiveram lugar em uma *performance* de um banquete; costumam cantos, que já teriam feito parte de outro concurso e realizam suas apresentações marcando o ritmo das narrativas com um bastão. Ainda que eles próprios possam ter atuado de alguma maneira em sua recomposição, esses cantos são aí considerados a obra de um poeta mítico, divino.

Conforme citação e figura 2 apresentadas no tópico 1.3 desta tese, referente à figura dos rapsodos, Kirk menciona a grande vara – *rabdos* – com a qual esses poetas se faziam acompanhar durante suas declamações. Também para esse autor (KIRK, 1985, p. 97), é significativo que os poemas não sejam mais cantados, ao som da *kítharis*. A grande vara que aí toma lugar do instrumento musical liga-se diretamente ao fato de os novos “atores” não serem mais os criadores dos conteúdos poéticos apresentados. Eles são seus recitadores e a vara aparece como um instrumento que traz força visível e dramática àquilo que passa a ser então, **representado**. “A transição da lira para a vara está estreitamente relacionada, portanto, com o trânsito do verdadeiro cantor oral ao recitador, o ator, o reproduzidor de memória”¹⁴¹ (KIRK, 1985, p. 282). A vara, que servia também como báculo¹⁴² para o recitador errante que viajava de cidade em cidade ou de aldeia em aldeia, era um artefato que, durante as *performances* poéticas, contribuía para “dar ênfase às palavras”. Para o autor, essa função já é suficiente para justificar a descendência da vara do *skeptron* ou cetro, que era um tipo mais elaborado do que a vara e que, nas assembleias heroicas, passava de falante em falante (*idem*, p. 283).

Nesse novo contexto, a *performance* poética se reconfigura. Para Dupont (1994, p. 75), com os rapsodos,

¹⁴¹ *La transición de la lira a la vara está estrechamente relacionada, por lo tanto, con el tránsito del verdadero cantor oral al recitador, el actor, el reproduzidor de memoria.*

¹⁴² Bastão alto, cajado, bordão (FREIRE, 1955).

[...] o poema torna-se o centro da performance e não mais o homem o dizendo e formando um todo inseparável com o próprio poema. Quem garante a performance não é mais o cantor, mas aquele que chamaríamos “o autor”, dito de outra maneira, aquele que tem autoridade para defender o canto sem que ele seja seu autor no sentido moderno do termo, quer dizer, que está na origem de uma fala nova que seria seu prolongamento.¹⁴³

A partir dos rapsodos, justamente sob esse novo modelo de recitar um texto que foi criado por outrem, surgem na Grécia os *hypocrités*, os atores, cujo sentido original é “intérprete”. Ao final do tópico 1.3, mencionamos o fato de o teatro grego não só ter sido o primeiro gênero verbal do Ocidente a ser inteiramente controlado pela escrita, como também de ele ter permanecido por vários séculos nesse lugar (ONG, 1998). Para Dupont, trata-se aí de uma escrita do tipo inscrição, uma vez que, “[...] o sujeito da enunciação é o personagem, o grande mudo ao qual o ator empresta sua voz. Não há teatro ateniense possível sem escrita-inscrição”¹⁴⁴ (DUPONT, 1994, p. 96).

Conforme indicamos no tópico 2.2.1, a escrita-inscrição é usada, não para registrar as falas dos seres humanos, mas para fazer falar as coisas mudas, por exemplo, no caso das lápides funerárias. Em seu estudo sobre as relações entre escrita e leitura na Grécia Antiga, Svenbro¹⁴⁵ (1993) escreve que, na escrita-inscrição, o escritor depende necessariamente da voz do leitor, e esse, por sua vez, ao ler (em voz alta), empresta sua voz às palavras escritas. Só que, nessa perspectiva, para poder emprestar sua voz e fazer a leitura acontecer, o leitor precisa, de alguma maneira, se dispor a subjugar-se à própria inscrição, às próprias palavras do escritor. Conforme escreve Svenbro:

No momento da leitura, o leitor cede sua voz àquilo que está escrito e ao escritor ausente. Isso significa que a sua voz não é a sua própria voz quando ele lê. Enquanto ela é empregada para trazer vida às letras mortas, ela pertence ao que está escrito. O leitor é um instrumento vocal usado pela palavra escrita (ou

¹⁴³ [...] le poème devient le centre de la performance et non plus l'homme le disant et formant un tout inséparable avec le poème lui-même. Le garant de la performance n'est donc plus le chanteur, mais celui qui a autorité pour défendre le chant sans qu'il en soit l'auteur au sens moderne du terme, c'est-à-dire à l'origine d'une parole nouvelle qui serait son prolongement.

¹⁴⁴ [...] le sujet de l'énonciation est le personnage, le grand muet. Il n'y a pas de théâtre athénien possible sans écriture-inscription.

¹⁴⁵ Jesper Svenbro (1944 -) : poeta e filólogo sueco, especialista da poesia na Antiguidade Clássica.

por aquele que a escreveu) a fim de dar corpo ao texto, uma realidade sonora¹⁴⁶ (1993, p. 3).

Assim, quando o leitor (na Grécia Antiga), diante de uma lápide funerária, lê, por exemplo, “Eu sou o túmulo de fulano de tal”, não haveria nenhuma contradição, já que a voz que fala a palavra “Eu”, naquele momento, não pertence ao leitor, mas à inscrição da lápide. Podemos dizer que, nesse contexto, o ator e o leitor (em voz alta, sem destinatário) gregos compartilhariam a condição de ambos estarem diante de um texto que, de alguma maneira, “exige ser lido”. Ambos se disponibilizam a serem instrumentos de uma determinada oralização, e, ao emprestarem sua voz para dar voz a outrem, abrem mão de si mesmos por aqueles instantes, à diferença que, no caso do ator, a oralização do texto se faz diante de um público e resulta em um acontecimento da arte convival, (conforme terminologia dubattiana).

Não é nossa opção aqui adentrar o universo do ator e do teatro atenienses; entretanto, gostaríamos de acrescentar ainda outro detalhe que acreditamos possa nos ajudar a ter uma visão, mesmo que mais geral, sobre a origem do teatro (afinal, o narrador oral é visto por Dubatti como um tipo de ator). Trata-se do seguinte detalhe apresentado por Dupont, no que tange ao nome *theatron*: no contexto do teatro ateniense, para que o espectador das apresentações teatrais possa se esquecer de que aquele que fala é, ou um artista bem conhecido, ou um vizinho próximo a ele, e consiga assim ver o personagem que ele representa, o ator usa uma máscara dionisíaca. “É por isso que o teatro grego se chama um *theatron*, que significa ‘lugar do olhar’, o espectador deve ver o rosto do personagem-máscara a fim de que o papel que ele ouve, pronunciado pelo ator, se encaixe com a máscara [...]”¹⁴⁷ (DUPONT, 1994, p. 95). Remetemo-nos aqui à análise de Dubatti, (citada por nós no tópico 3.3) que, ao referir-se também ao *theatron*, amplia ainda o seu entendimento do termo grego de “lugar do olhar” ou “lugar do ver”, para “lugar do ver aparecer”. Compartilhando com o espectador de uma mesma encruzilhada espaço-temporal, o ator

¹⁴⁶ *The writer necessarily depends on the voice of the reader. At the moment of reading, the reading relinquishes his voice to what is written and to the absent writer. That means that his voice is not his own as he reads. While it is employed to bring the dead letters to life, it belongs to what is written. The reader is a vocal instrument used by the written word (or by the one who wrote it) in order to give the text a body, a sonorous reality.*

¹⁴⁷ *C'est pourquoi le théâtre grec s'appelle un theatron qui signifie « lie du regard », qui le rôle qu'il entend prononcer par l'acteur embraye sur le masque [...].*

ateniense dá voz e vida ao “grande mudo” e, por meio de suas próprias ações físico-verbais e fazendo uso de máscara, permite que o espectador veja aparecer ali o personagem, o tempo e o lugar referentes a um alhures invisível: ator e espectador criam e compartilham, enfim, a *poíesis*.

No capítulo dois desta tese, acompanhamos também alguns momentos, tanto no Império Romano como na Idade Média, da leitura auditiva, em que a palavra, para fazer-se lida, precisava ser ouvida, ou seja, ela necessitava da voz como estímulo tátil. A leitura pública romana (que, como prática, se estendeu por toda a Idade Média), de maneira especial, representou uma etapa em direção ao amadurecimento da noção de autor, ainda que através de um caminho bem inusitado. Para produzir o material que será lido em voz alta, num momento, então, que antecede à *recitatio* propriamente dita, o autor dita o seu texto ao escriba (*dictatio*) (VALETTE-CAGNAC, 1997, p. 164). Esse é um ato de escritura oral, que se mostra paralelo ao que acontecerá na *recitatio*. Esta última, por sua vez, configurar-se-á como o momento decisivo, quando o ato da fabricação do texto vai se articular com o ato da sua recepção (*idem*, p. 163). Para a autora, isso nos permite refletir sobre a *recitatio* como um caminho que inverte as relações habitualmente traçadas entre escrita e leitura: “[...] ao invés de engendrar uma fala, o texto **nasce** de uma fala e guarda os traços indelévels dessa oralização primeira”¹⁴⁸ (*idem*, p. 307, *grifo meu*). Trata-se da “fala fixante” (mencionada anteriormente), uma fala que empresta à escrita a maior parte de suas características, gerando um “texto oral” ou uma “escritura falada”. Pode-se então considerar que, nesse momento, a noção de autor liga-se à produção de um texto que possui um tipo de forma híbrida: ele não pertence nem à literatura escrita, nem à oral. Para Valette-Cagnac (*idem*, p. 308), esse fato, sem dúvida, atesta a importância de se renunciar à partição tradicional que opõe civilizações orais de um lado e civilizações escritas, de outro. Assim, para caracterizar a Roma das *recitationes*, a autora prefere lançar mão da categorização de Zumthor de “oralidade mista”, que diz respeito à circunstância tal onde a escrita, coexistindo com a oralidade, exerceria sobre ela uma influência de maneira mais externa, parcial ou retardada (ZUMTHOR, 2010, p. 36).

¹⁴⁸ [...] au lieu d'engendrer une parole, le texte naît d'une parole et garde des traces indélébiles de cette oralisation première.

A leitura silenciosa e puramente ocular será uma aquisição paulatina, que irá se instalando paralelamente à leitura auditiva, na medida em que o próprio ato de ler consiga se liberar dessa estreita dependência do estímulo da voz. Na Antiguidade, alguns autores, esforçando-se por mostrar a superioridade da leitura pelos olhos em relação à que é feita pelos ouvidos, fazem um elogio da leitura silenciosa como sendo aquela que permitiria um acesso mais direto ao texto e, inclusive, mais agradável (VALETTE-CAGNAC, 1997, p. 63).

Zumthor (1993) escreve que, para o ser humano medieval, a aquisição da habilidade da leitura ocular em silêncio depende de um determinado amadurecimento interno que permite a ele tomar certa distância do que está sendo lido. É como se o ser humano adquirisse a habilidade de ler silenciosamente, na medida em que pudesse então se posicionar dentro de si mesmo, separado daquilo que lê: a conquista do mundo interior permite assim que ele se relacione com o que lê como uma alteridade. Ele se torna capaz de imaginar os sons das palavras que lê, sem precisar necessariamente ouvi-las. Para compreendê-las, não é necessário mais pronunciá-las em voz alta. Ong se refere a esse novo modelo como aquele que envolve uma separação entre o ser que conhece e o que é conhecido (ONG, 1998, p. 55).

O movimento ligado à aquisição desse novo tipo de leitura na Idade Média é acompanhado e bastante estimulado pelo alastramento e pela multiplicação dos escritos em circulação, a tal ponto que, “[...] no século XIV, as universidades, tendo instituído as bibliotecas abertas aos estudantes, são levadas a emitir regulamentos que exigem a leitura silenciosa [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 105). Instaurada a leitura silenciosa ocular, anuncia-se uma nova situação. Conforme prossegue o autor:

Uma esfera de intimidade se cria entre o leitor e o texto, na qual o intercâmbio se intensifica enquanto o contexto exterior se distancia e se apaga. Não é mesmo por acaso que, no meio letrado, o termo *escrever* comece a ter o sentido de “*compor* (uma obra, um texto)” (*idem*, p.106).

Não deixa de ser interessante isso, que pode parecer um paradoxo: somente enxergando-se separado do texto que lê é que o leitor poderá ser capaz de realizar trocas mais efetivas com ele. O ser humano amadurece em direção à conquista de seu próprio espaço interior e, a partir daí, enquanto leitor em

leitura silenciosa, ele se torna capaz de se enxergar separado do texto que lê. É preciso se “desmisturar” do que não somos para, melhor enxergando a nós mesmos como diferentes do outro, poder, a partir daí, com esse outro poder estabelecer uma relação próxima ou uma relação de troca. Entendemos que a criação de tal “esfera de intimidade”, aqui mencionada por Zumthor, entre leitor e texto, liga-se diretamente à possibilidade da introspecção, como prática humana que foi adquirida. Na introdução de seu livro – o estudo principal da autora que vimos acompanhando aqui e que trata das raízes gregas e latinas da literatura – Dupont (1994, p. 8) escreve que, apesar da introspecção ser uma prática inserida no nosso cotidiano, viventes do século XX, (e XXI, podemos acrescentar), como um processo quase natural, é preciso lembrar que ela não fazia parte do dia a dia do ser humano grego e romano, ou seja, ela representou uma conquista posterior.

Parece-nos que a prática da introspecção aqui (ou um passo importante dela) se relaciona diretamente com a capacidade em separar *langue e parole* (língua e discurso) a que Zumthor se refere. Tal capacidade significa justamente a possibilidade de introjetar o novo modelo linguístico e, a partir daí – e só a partir daí – estar apto para criar textos escritos. Trata-se daqueles textos, conforme escreve Dupont (citado no tópico 2.1), que poderiam também ser agrupados com o nome de literatura, “cuja poética explora legitimamente a escritura” (DUPONT, 1991, p. 13).

Retomando ainda uma vez a última citação que fizemos de Zumthor (a que se refere à criação da esfera de intimidade entre leitor e texto), gostaríamos de abordar a seguinte questão: o que seria o “contexto exterior” a que se refere o autor, que vai se distanciando e apagando ao mesmo tempo em que se cria a esfera de intimidade entre o leitor e o seu texto? Entendemos que o que precisa ser apagado e distanciando, para dar lugar à esfera de intimidade do leitor com o seu texto, seja justamente o mundo do oral. A voz alta e o ouvido que não somente acompanhavam como também integravam o movimento da leitura são retirados do centro da cena, deverão agora silenciar-se. Em outras palavras e usando aqui um conceito caro ao autor (ZUMTHOR, 2005, p. 70): a situação onde havia *tatibildade*, ou seja, presença tátil, fisiológica da voz, dá lugar àquela onde o som, agora como imagem sonora, passa a ser introjetado, possibilitando que o leitor realize a leitura silenciosa. Dessa maneira,

pode-se dizer que a aquisição paulatina da leitura silenciosa, que inclui certo distanciamento do mundo exterior e a conquista do interior, representa o campo propício que dá acolhimento ao nascimento do autor (conforme temos hoje).

Mas certamente tal noção de autor, por ter sido gestada de maneira bem gradual, ainda conviverá, no período em que vai se instalando, com os dois tipos de leitura: a oral e a silenciosa. Sobre isso escreve Roger Chartier¹⁴⁹ (1999), ao discorrer sobre a história da leitura no mundo ocidental. O autor dá o exemplo do chamado “século de ouro” da literatura espanhola (que vai essencialmente do século XVI ao XVII), quando a voz continua tendo papel importante na transmissão dos textos. “A leitura em voz alta é então qualificada como o modo corrente, esperado, visado, da apropriação das obras, qualquer que seja seu gênero” (CHARTIER, 1999, p. 124). Nesse contexto, a prática da leitura em voz alta, realizada por um leitor oralizador para um público de ouvintes, cria o que o autor chama de “grupo de leitores populares”, formado tanto pelos anal-fabetos como por aqueles que estavam “mal-alfabetizados” e que, de outra maneira, certamente, não poderiam se familiarizar com a literatura culta.

Paralelamente, veem-se os progressos da leitura silenciosa, não só entre os mais letrados, como também entre os mais humildes. Essa leitura passa a ser vista, muitas vezes, como um encantamento perigoso, já que, abolindo a necessidade da intermediação da voz, ela anula a distância entre o mundo do texto e o mundo do leitor (CHARTIER, 1999, p. 125).

A noção de autor, na proporção em que aos poucos vai se configurando, é assim contemporânea da instituição literária. Entretanto, retrocedamos ainda para retomar esse conceito de instituição literária. A prática de Dupont como pesquisadora e professora, focalizando as diferentes *performances* de poesia oral que tiveram lugar em culturas antigas, os seus respectivos registros e as várias formas que se ligaram à sua recepção levaram-na a desconfiar daquilo que ela achou por bem denominar “literatura sem leitores”. Em outras palavras, em seus estudos, a autora percebeu tratar-se de escritos que não eram destinados a um “público literário”. Ela trabalha assim com a ideia de que somente quando passou a existir a “instituição literária” é que poderíamos falar de literatura, no sentido que tomamos aqui para o termo como textos poéticos que nas-

¹⁴⁹ Roger Chartier (1945-): historiador francês, pensador da história cultural, professor titular no Collège de France desde 2007.

cem da escrita e, sendo assim, o nascimento da literatura seria algo relativamente recente (na história ocidental) (DUPONT, 1994, p. 14-15). A “instituição literária” reflete um contrato estabelecido entre o escritor e o leitor e seria uma invenção do século XIX, pois foi ele que definitivamente estabeleceu o culto ao texto e instalou a noção de autor, que havia primeiramente emergido no século XVI (DUPONT, 1994, p. 24). Zumthor (2014, p. 16), por sua vez, também entende que a noção de “literatura” seja historicamente delimitada no espaço e no tempo. Em se tratando da civilização europeia, o autor prefere situá-la, primordialmente, no período entre os séculos XVII ou XVIII e os dias de hoje.

Independentemente de alguma pequena divergência que possa haver entre esses dois autores – Dupont e Zumthor (que são referências para nós nessa pesquisa) – quanto ao nascimento da “literatura” e, mesmo considerando a restrição de Zumthor ao chamar a atenção de que o termo refira-se principalmente à cultura europeia, gostaríamos de examinar esse tema mais de perto. Interessa-nos saber o que há de característico nesses textos ditos “literários”, entender o que eles possam ter trazido de novo, já que são esses textos que alimentam o acontecimento da narração oral, centro aqui de nossa pesquisa (na verdade, conforme veremos no capítulo cinco, não se abordarão todos eles, sem restrição, já que alguns não se prestarão a ser narrados em voz alta).

Uma determinada relação entre o texto literário e o seu leitor, por meio da leitura silenciosa, principalmente, foi aos poucos se estabelecendo, seja a partir do século XVI, ou um pouco mais tarde, e viu-se instalada no XVIII ou XIX, chamada aqui “instituição literária”. Esse tema pode ser abordado segundo dois pontos de vista: o da composição do texto, que é a sua escrita pelo autor, e o da recepção do texto, *a priori*, por meio da leitura silenciosa, pelo leitor. É o que buscaremos fazer nos próximos tópicos deste capítulo.

4.2 A “FIGURA PARA O OUVIDO”

“*Alle Kunst ist [...] im Wesen Dichtung*”, escreve Heidegger¹⁵⁰ (2010, p. 182) em seu conhecido ensaio publicado pela primeira vez em 1950, que discute a origem da obra arte. “*Toda arte é [...] em essência poíesis*” escreve Cas-

¹⁵⁰ Martin Heidegger (1889-1976): filósofo alemão, professor universitário e escritor – pensador seminal na tradição continental e hermenêutica filosófica do século XX.

tro¹⁵¹, em sua tradução da frase. A respeito da opção pelo termo *poíesis*, para a palavra *Dichtung*, em lugar de poesia (como é comumente traduzida), Castro (*idem*, p.238) apresenta uma justificativa em nota explicativa. Está claro que aquilo que se põe na obra de arte e que dá a ela o seu caráter de obra de arte é apresentado por Heidegger na palavra *Dichtung*. No entendimento do tradutor, se fosse escolhida “poesia” para a tradução dessa palavra para o português, muito se perderia do sentido original do vocábulo alemão. Castro entende que aquilo que Heidegger quer explicitar ao escolher a palavra *Dichtung* como essência da arte envolve um significado mais profundo. O verbo *dichten*, etimologicamente, tem o sentido de *colher, reunir*, e *Dichtung*, assim, se liga ao movimento de “colher e reunir o sentido”, onde o sentido seria a própria linguagem. O tradutor acrescenta que, em grego, *poíesis* é a palavra que se refere especificamente àquela ação que dá sentido (e não a qualquer outra ação). Explica-se assim porque ela, a *poíesis*, aparece então na tradução, como mais apropriada (*idem*, p. 239).

Como vimos (capítulo três), no âmbito da filosofia do teatro, o (sub) acontecimento poético nomeado também *poíesis* por Dubatti consiste na produção de um ente poético, dotado de “processos de semiotização” que nunca se esgotam ou se completam. Desde o começo, o autor, ao falar da *poíesis* teatral, quer enfatizar o caráter do **fazer**, inscrito na gênese da palavra e sua afinidade com o acontecer da poesia no teatro. As artes conviviais pautam-se assim, necessariamente, pela *poíesis* convivial (que inclui aqui, tanto a poesia como processo como em seu resultado), criada a partir de ações físico-verbais do artista em cena, em convívio com o espectador. Criação e recepção de *poíesis* são compartilhadas numa encruzilhada cronotópica.

O poeta e ensaísta Paul Valéry (2011) traz em sua obra elementos que contribuem para adentrar na reflexão da criação e recepção da obra de arte, sendo que, no que se refere à ação da recepção, o autor prefere tratá-la como “consumo” da obra. Em sua *Primeira aula do curso de poética* (2011), buscando restabelecer o sentido primitivo da própria *poética*, Valéry chama a atenção para a sua ligação (da *poética*) com o *poieîn*, que se refere à noção simples do *fazer*. Com isso, ele quer trazer à baila a íntima relação que pode ser estabele-

¹⁵¹ Manuel Antônio de Castro (1941-): português naturalizado brasileiro, escritor, tradutor e professor Titular de Poética da UFRJ, Brasil.

cida entre aquilo que é denominado *obra do espírito* e o *ato físico*. As obras do espírito seriam “aquelas que o espírito quer fazer por seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir” (VALÉRY, 2011, p. 197). O autor acrescenta que as obras do espírito só teriam existência como ato: o ato de sua produção, realizado pelo autor, e o ato de seu “consumo”, realizado pelo leitor, ouvinte ou espectador. Para ele (VALÉRY, 2011, p. 201), fora desses atos, permanece apenas um objeto que, por sua vez, não ofereceria nenhuma relação com o espírito.

Em outro de seus textos, focalizando a escrita poética, Valéry (1999) volta-se para o primeiro desses atos, no caso, o ato realizado pelo escritor ao compor o seu texto poético. Para ele, no momento de escrever sua poesia, o autor precisa necessariamente atender a dois tipos de exigências. Uma delas liga-se ao sentido, à ideia, ao conteúdo, que entendemos poder também ser traduzido como “o que” se quer comunicar. O outro tipo de exigência se relaciona diretamente com o ouvido: inclui a forma, as relações entre as palavras, o ritmo que de alguma maneira as atravessa, a sua expressividade e carga sonora, o que, por sua vez, poderia ser traduzido por “o como” se vai comunicar. Para Valéry, no âmbito da linguagem poética (escrita), as duas exigências são independentes e reclamam a mesma atenção do poeta. A poesia (que ampliamos aqui para texto poético) é assim definida como

[...] *a arte de obrigar continuamente a linguagem a interessar imediatamente o ouvido (e através destes, tudo o que os sons podem excitar por si mesmos) ao menos quanto interessa à mente*. Um verso é, ao mesmo tempo, uma sequência de sílabas e uma combinação de palavras; e como esta combinação deve compor-se em um sentido provável, assim a sequência de sílabas deve compor-se em uma espécie de figura para o ouvido, que se imponha, com uma necessidade particular e quase insólita, à dicção e à memória, simultaneamente (VALÉRY, 1999, p. 18, *grifo do autor*).

O ato de composição do texto poético, por ter de atender, necessariamente, a essas duas exigências apontadas acima, apresenta como resultado um texto que, mesmo fazendo uso das mesmas palavras e lançando mão da mesma sintaxe (princípios e regras que interligam as palavras e frases entre si) da linguagem de uso cotidiano, resultam em linguagens que têm efeitos e qualidades bem diversas. Acompanhemos o pensamento do autor.

Confrontando a linguagem de uso cotidiano com a linguagem poética, Valéry (2011, p. 211) busca traçar as relações que aí se estabelecem entre o som e sentido. Na linguagem de uso cotidiano, nosso pensamento passa pelas palavras, sem se deter muito nelas. As palavras, que são nessa circunstância usadas para expressar um pedido, um desejo, um pensamento ou uma opinião sobre determinado assunto, tão logo cumpram seu papel, tornam-se desnecessárias e se vão, ou seja, viram esquecimento. A breve vida das palavras, aqui no caso da linguagem comum, tem correspondência também na sua composição: cada palavra, nesse caso, seria “[...] uma montagem instantânea de um som e de um sentido. Sem qualquer relação entre eles” (*idem*, p.219).

Por outro lado, em se tratando da palavra poética, as coisas se dariam de forma diversa. Ao ser recebido ou “consumido” por uma primeira vez, o “[...] poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser” (*idem*, 221). Nesse caso, então, as relações entre som e sentido, entre forma e conteúdo das palavras se transformam, deixam de ser casuais e passam a ser necessárias. No texto poético som e sentido se pertencem e reclamam-se um ao outro incessantemente numa relação de igual para igual.

Para ilustrar a sua visão daquilo que se dá com a linguagem poética, Valéry (2011, p. 221-222) nos convida a visualizar a imagem de um pêndulo que oscila permanentemente entre dois polos simétricos. De um lado, o autor localiza a forma da palavra, ou seja, tudo o que diz respeito às características sensíveis da linguagem: o som, o ritmo, as entonações, o timbre ou, conforme resume “a Voz em ação” (*grifo do autor*). De outro, tem-se o conteúdo da palavra, ou tudo aquilo que se relaciona com seu sentido: as imagens, as ideias, as excitações do sentimento e da memória que ela pode suscitar. Para Valéry, a linguagem poética traduzida na imagem do pêndulo instaura uma “troca harmoniosa” entre forma e conteúdo, dando igual importância a cada um dos dois lados, que nada mais são do que a voz e o pensamento. Cada significado que é produzido no poema, “longe de destruir a forma musical comunicada, reclama essa forma” (VALÉRY, 2011, p. 222), completa o autor.

Levando-se em conta essas duas exigências constitutivas da linguagem poética, aquela tradução que desconsidere a primeira delas (a figura para o ouvido) e componha um texto apenas em conformidade com o sentido, o con-

teúdo do texto, de alguma maneira, mata o mesmo. Para o autor, o tradutor em seu ofício, assim como busca o sentido na outra língua, precisa também estar atento à musicalidade do texto poético, à sua *substância sonora*, procurando atender às exigências impostas pela forma, pelo ritmo e harmonia entre as palavras e frases. E nesse sentido, a fidelidade restrita ao sentido seria de fato uma espécie de traição (VALÉRY, 1999, p. 19).

O tema da tradução é amplo por demais e, se tocamos nele, em um tópico ou em outro, é apenas na medida em que nos ajude a entender melhor a especificidade da linguagem poética. Por ora, gostaríamos de reter a imagem do texto poético no que diz respeito a seu aspecto de *figura para o ouvido*, como resultado de uma das exigências a que o escritor, no ato de compor a sua obra, precisa atender. Importa-nos, especialmente, também relacionar essa *força cantante* (VALÉRY, 1999, p. 19), conforme também nomeia o autor, com o caráter vivo da linguagem poética. Aí, onde som e sentido se pertencem e se reclamam um ao outro, configura-se um consumo diverso daquele da linguagem do uso cotidiano. “A linguagem, aqui, não é mais o intermediário que a compreensão anula, uma vez terminado seu ofício; ela age através de sua forma, cujo efeito é de fazê-la, súbito, renascer e reconhecer a si mesma” (*idem*, p.20).

Uma forma que é *força cantante*, e clama por ser falada em voz alta e ser ouvida, por outro lado, permanece sempre aberta a suscitar novas imagens, renascendo de si mesma. Dessa maneira, ela acaba por deixar o seu “consumidor” – leitor ou espectador – meio insatisfeito, assunto que abordaremos no próximo tópico.

4.3 AS FRESTAS DO TEXTO E O LUGAR DO LEITOR

Os textos poéticos antigos parecem não se dirigir a nenhum público literário, no sentido que temos hoje para isso, ou seja, tudo indica que eles não se destinavam a uma recepção em que o leitor pudesse criar por ele mesmo a beleza e o sentido. Para Dupont (1994, p. 14), tal constatação aponta para a necessidade de se buscar definir a literatura simultaneamente a partir de dois pontos de vista: o da sua produção e o da sua recepção. A autora remete aqui,

então, à proposta de Charles¹⁵², para quem só haveria literatura lá, “[...] onde existe, em horizonte de espera, uma instituição literária”¹⁵³ (CHARLES, 1977, p. 14). A retórica de um texto literário, ou seja, a forma de que o autor lança mão para compor e apresentar o enunciado em seu texto impõe, com efeito, um tipo de enunciação bem particular e, de alguma maneira pré-existente, graças à instituição literária. Vejamos.

Charles parte da ideia de que a leitura, em toda a sua complexidade, deve ser tomada como uma relação e, nesse sentido, só artificialmente seria possível fazer uma separação entre o livro e o leitor. O livro não pode ser tomado como uma instância separada e independente do leitor, pois, “[...] a leitura faz parte do texto, ela está inscrita aí”¹⁵⁴ (CHARLES, 1977, p. 9). Justamente na leitura e pela leitura, pode-se dizer que um texto se constitua como literário. O autor reconhece que tal afirmação sem dúvida acaba por conferir um poder enorme à leitura; entretanto, para ele, por outro lado, isso seria certamente compensado pelo fato de o texto literário, de alguma maneira, ordenar que seja lido.

O texto poético, por meio de sua leitura, vai convencer o leitor sobre a sua pertença à literatura. Mas, o que haveria nessa leitura de tão singular, que convença ao leitor que ele está lendo literatura? Para Charles, essa leitura “inscrita” num texto que clama por ser lido é marcada por “frestas” que lhe são constitutivas (*idem*, p. 62). São vãos, como locais identificáveis e que suscitam aberturas de sentido prontas para serem preenchidas de novo e sempre, a cada leitura. “O livro não é considerado como tal, mas, como um se dar a ler, aguardando significado, pronto para a metamorfose. Em nenhum caso é uma ‘obra acabada’”¹⁵⁵ (CHARLES, 1977, p. 61, *grifo do autor*). O livro ou o seu texto apresenta-se cheio de frestas e vãos, que entendemos não ser outra coisa senão aquilo que comumente é chamado de *as entrelinhas* do texto poético, ou seja, passagens que dão vazão a ideias, intenções e emoções que não foram diretamente explicitadas ou expressas e que, muitas vezes, fazem com que o leitor momentaneamente retire seus olhos do texto, dando asas ao “olho da

¹⁵² Michel Charles: professor francês na Escola Superior de Paris da rue d’Ulm.

¹⁵³ [...] où existe, en horizon d’attente, une institution littéraire.

¹⁵⁴ [...] la lecture fait partie du texte, elle y est inscrite.

¹⁵⁵ Le livre n’est pas envisagé comme tel, mais en tant qu’il est à lire, en attente de sens, prêt à la métamorphose. En aucun cas il n’est une « oeuvre achvée »

imaginação”. Dessa forma, pode-se justificar o modelo de leitura imposto a essa “obra inacabada” que é o texto literário. Cada leitor preencherá, a cada leitura, imaginativamente, essas frestas do texto – que permanecerão abertas para novamente poderem abrigar outras interpretações.

O escritor Bartolomeu Queirós (2012) parece comungar do mesmo ponto de vista de Charles, apesar de expô-lo de forma diversa. Para que possamos entender o fio de seu pensamento, consideremos primeiro, que o autor parte do princípio de que toda memória é ficcional e, sendo assim, não faz sentido falar de uma memória pura. Em entrevista concedida a Yunes¹⁵⁶, ele diz: “Na memória mora o vivido e o sonhado, mora a vida que eu vivi e a vida que eu sonhei viver. A memória é essa mistura, essa conversa entre realidade e fantasia” (YUNES, 2012). Em outro momento, Bartolomeu acrescenta que, o bom texto de literatura é aquele que vai propiciar uma conversa com a fantasia do leitor (SPERRY, 2011). A fantasia é aquilo que temos de mais genuíno, mais nosso. O grande fenômeno literário acontece assim, quando, por meio da leitura, a fantasia do escritor conversa com a do leitor e, nesse processo, “juntos, constroem uma terceira obra que não será editada” (YUNES, 2012). Percebe-se que o leitor de literatura aqui também tem um papel determinante nesse processo: somente ele, enquanto leitor, diante de um texto que se quer literário, poderá dizer se se trata de uma obra ou não. A ele, caberia essa tarefa de promover o texto a literário, ou não. Para Bartolomeu, a função mais profunda da literatura reside nessa capacidade que o próprio texto tem de tocar o leitor em sua fantasia, de encontrá-lo e promover o espaço propício para que ele possa “se dizer”. Um leitor que, estimulado pela fantasia do escritor, permita que a sua também aflore e, assim, tenha o que dizer. Bartolomeu (SOUZA, 2011) acrescenta em outra entrevista que o texto poético pode “tocar a coisa”, sem nenhuma pretensão de esgotar o que se possa dizer dela. O autor do texto poético sabe que não é proprietário “por inteiro” daquela coisa da qual se propõe a falar e ele sempre deixará lugar para que o leitor possa trabalhar aquela emoção junto com ele, autor. Cabe ao leitor acrescentar legenda àquela emoção.

¹⁵⁶ Eliana Yunes : professora de Literatura Comparada pelo PUC, Rio de Janeiro, criou o PROLER (Programa Nacional de Leitura) da Biblioteca Nacional.

Se o fato de encontrar-se nesse estado à espera de um leitor que o signifique faz parte do texto literário, isso indica que ele merece ser conservado. Uma vez lido e “preenchido” de um determinado significado, por um leitor, ele sempre poderá ser relido, pelo mesmo leitor ou por tantos outros. Na categoria de transformável, aberto a novas possibilidades de significação, o texto permanece vivo. Por outro lado, na medida em que tais aberturas (a que Charles se refere) – as frestas ou entrelinhas – são consideradas como constitutivas do texto, o leitor inevitavelmente sairá da leitura, em alguma medida, insatisfeito. Charles apresenta aqui a hipótese daquilo que ele denomina “efeito literário”: a manutenção do desejo de ler e, ao mesmo tempo, a sua insatisfação. Esse suposto “efeito literário” poderia ser também traduzido desse modo: “[...] é preciso motivar a leitura; é preciso decepcionar a leitura”¹⁵⁷ (1977, p. 61). As expectativas que movem o leitor até a leitura literária não são satisfeitas por completo e, justamente isso realimenta a sua revisitação ao texto ou a sua própria busca de outros textos da mesma laia.

Zumthor (2014), ainda que com a maior parte de seus estudos concentrados na área da cultura medieval, também se dedica a refletir sobre a leitura silenciosa, canal de recepção do texto literário, contemporânea do aparecimento da literatura como instituição. O autor opta por abordar a questão do ponto de vista do leitor: mais do que a operação abstrata da leitura, interessa a ele interrogar-se sobre o leitor lendo. E, a partir dessa perspectiva, a experiência da leitura, processo de percepção do literário, passa inevitavelmente pelo corpo do leitor (ZUMTHOR, 2014, p. 16).

Zumthor (*idem*, p. 37) relata ter sido instigado a ampliar o espectro de sua pesquisa sobre o funcionamento da voz poética, por volta do ano de 1975, quando realizou vários contatos no próprio campo, em diferentes regiões do mundo onde acontecem manifestações de poesia oral. O autor pôde assim estabelecer, por ele mesmo, relações pessoais com diversos “praticantes da voz”, conforme cita: repentistas brasileiros, *griots* do Burkina Faso; *rakugoka* do Japão; e outros cançonetistas ou recitantes na América e Europa. Suas principais constatações após essa experiência? O único modo vivo de comunicação poética é a *performance*, que se apresenta como um fenômeno heterogêneo, de

¹⁵⁷ [...] il faut motiver la lecture ; il faut décevoir la lecture.

difícil definição. Entretanto, mesmo diante de tal dificuldade, Zumthor reafirma o seu pensamento de que a transmissão da obra poética, pela voz ou pela escrita, só pode se dar por meio de uma *performance* (ZUMTHOR, 2014, p. 56). No caso do texto poético escrito, o autor insiste no fato de que o leitor realmente ouve as palavras que lê, e não no sentido metafórico. “Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2014, p. 55). Nesse sentido, mesmo em leitura silenciosa, uma vez que ela se dá como em uma *performance*, a comunicação da linguagem poética se faz como presença viva, o encontro do leitor com o autor é estritamente individual e constitui-se como uma experiência única.

Comparando a recepção do texto poético por meio da leitura silenciosa e a que se dá por meio da *performance* “clássica” de poesia oral (intérprete e espectador na mesma encruzilhada cronotópica), Zumthor considera que leitor e espectador, em ambas as situações, recebem estímulos sensoriais em seu próprio corpo, estímulos que produzem prazer. No caso específico da leitura literária, sucede que, momentaneamente, a leitura deixaria de ser simples decodificação e informação. Sobrevêm outros elementos no texto que vão além destas duas operações e que as transformam. Trata-se de elementos que emocionam seu leitor, que lhe causam prazer. O prazer seria aqui, inclusive, um critério absoluto de poeticidade ou *literariedade* na identificação do texto poético (ZUMTHOR, 2014, p. 38).

Cabe-nos acrescentar que Zumthor se refere também a determinadas correntes de pensamento alemãs, ligadas à hermenêutica e recepção estética, cujos críticos, curiosamente, diríamos, descrevem o texto poético e sua recepção de maneira a confirmar os pontos de vista de Charles e Queirós apresentados por nós, a respeito destas questões. Assim escreve Zumthor sobre os estudiosos alemães:

O texto poético aparece, com efeito, a esses críticos, como um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher, *Lehrstellen*, disse um, *Unbestimmtheistellen*, segundo outro, “passagens de indecisão”, exigindo a intervenção de uma vontade externa, de uma sensibilidade particular [...] e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocu-

pado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação (ZUMTHOR, 2014, p. 54).

Cabe, aqui então, concluir que a literatura apresenta como traço constitutivo o que comumente se chama de “as entrelinhas” do texto poético, que parece coincidir com o que Charles descreveu como suas as frestas ou buracos, ou com o que os autores alemães chamaram de espaços brancos/“passagens de indecisão”, ou a possibilidade de intercâmbio das fantasias do leitor e do escritor a que Queirós se refere ou ainda, em Zumthor, com aquelas passagens em que a leitura, momentaneamente, deixa de ser mera decifração de caracteres que trazem informação ao leitor e, conectando-se diretamente com a sua emoção, lhe dá prazer. Para Dupont, este traço constitutivo da literatura, revestindo-se da singularidade própria a cada leitor,

[...] instaura então uma situação de enunciação que deverá sem cessar se renovar, reencontrando assim o tempo da repetição próprio à oralidade. Mas ela terá substituído aos corpos presentes, uns por outros, [...] a busca infinita pelo sentido, a frustração perpétua do leitor¹⁵⁸ (DUPONT, 1994, p. 16).

Eis o “efeito literário” a que se refere Charles e que abriga a um só tempo o desejo de ler e a sua insatisfação permanente. Se cada *performance* de poesia oral caracteriza-se por ser única e irreplicável, cada leitura literária também será selada por um encontro singular, em que o leitor, a seu modo, preencherá de sentido, com a sua fantasia, aquilo que o autor em seu texto sempre deixa em aberto. E justamente essa abertura, esse estado permanente de espera de uma nova metamorfose é que deixará o leitor em algum nível insatisfeito. No lugar de co-criador que lhe é dado ocupar, ele desfruta um prazer momentâneo: a sua própria fantasia emerge e dialoga com a fantasia do escritor, e assim o leitor inventa beleza e imagina sentido. Mas, em alguma medida, ele parece saber que nunca poderá acessar tantas outras possibilidades de criação de sentido que moram nas frestas do texto, à espera de novos leitores e por isso sairá da leitura insatisfeito.

¹⁵⁸ *La littérature instaure donc une situation d'énonciation qui devra sans cesse se renouveler, retrouvant ainsi le temps de la répétition propre à l'oralité. Mais elle aura substitué aux corps présents les uns aux autres, [...], la recherche infinie du sens, la frustration perpétuelle du lecteur.*

Ao referir-se a esse tempo de repetição inscrito na leitura literária do leitor do século XX, Zumthor (2014, p. 60) nos diz que ele vem marcado por uma dupla necessidade: a de conhecer e a de ouvir, ao mesmo tempo. Essa dupla necessidade, por sua vez, não encontraria a sua contraparte numa linguagem que foi composta a partir de dupla exigência – a do sentido e a do ouvido, conforme escreve Valéry? Ao modo de recepção sensorial que solicita todo o corpo do leitor, “a leitura ‘literária’ não cessa de trapacear a leitura” (ZUMTHOR, 2014, p. 66). Ela busca, a todo momento, reconduzir o leitor para o lugar de espectador. Sobrevive, como pano de fundo na leitura literária, um desejo de resgatar a unidade perdida da *performance* oral. Estimulado sensorialmente em seu corpo, cada leitor, por seu turno, ao deparar-se com as frestas do texto literário, lugares onde a leitura escorrega para além da simples decodificação e informação e sugere uma pausa, é levado a tirar seus olhos momentaneamente do texto, trazendo à tona o que ele tem de mais seu, a sua fantasia. Em conversa com a fantasia do escritor, nas palavras de Queirós, a fantasia do leitor, conferindo sentido, legenda o livro do mundo.

E assim, a literatura, tomada como *invenção* relativamente recente, inaugura a escrita de textos que exigem ser lidos, mas não unicamente isto. O texto inscrição, destinado a fazer falar as coisas mudas, também não tinha essa mesma exigência? A grande novidade que se alia aqui a essa exigência de ser lido reside no lugar que é dado ao leitor ocupar: não mais instrumento de uma oralização, mas o lugar de sujeito da enunciação, o que lhe confere novo estatuto. O leitor estabelece agora com o que lê uma relação nova, inventada. Conforme escreve Dupont, (1994, p. 16): “O leitor tornando-se o pai do escrito lido é capaz de defendê-lo, de comentá-lo, ele tem o domínio da língua que o produz, e portanto do seu sentido¹⁵⁹”. Esse é o poder do leitor de literatura. Em estado de leitura diante de um texto à espera de metamorfose, ele cria sentido, confere beleza, traz à tona o que tem de seu.

¹⁵⁹ *Le lecteur devenant le père de l'écrit lu est capable de le défendre, de le commenter, il a la maîtrise de la langue qui le produit, et donc de son sens.*

4.4 RITMO E VOZ: A GRAFIA DO TEMPO E O LUGAR DO POEMA

Todo fenômeno verbal tem o seu ritmo, escreve Paz¹⁶⁰ (1982). A maneira como as palavras se ligam umas às outras não é fruto do acaso. O ritmo atua como um ímã, regendo suas aproximações e separações, num movimento que abrange todo o idioma. No caso da poesia, por exemplo, o poeta não se expressa em vocábulos soltos, há uma unidade inseparável que é a frase poética e que tem como elemento constitutivo o ritmo. Ele atua aí convocando as palavras por meio das métricas, das rimas, assim como de outros processos como o das repetições de fonemas idênticos ou parecidos no começo de várias palavras (aliterações), ou da semelhança entre palavras de línguas diferentes, indicando origem comum (paranomásia). O poeta em sua criação, na maioria das vezes voluntariamente, lança mão desse motor que é o ritmo, como “agente de sedução” (PAZ, 1982, p. 63-64).

Com uma visão que pode se assemelhar à de Paz em alguns pontos, mas que vai bem além dela, Meschonnic (2006, p. 1) apresenta o ritmo como o “gosto do sentido”, que se encontra não em uma palavra em separado, mas em todas elas, conjuntamente. Conforme abordado no tópico 1.2 desta tese, para esse autor, o ritmo rege a oralidade como um fluxo que ilumina o sentido de todo o discurso. Atuando assim como um “organizador do discurso”, o ritmo é da ordem do contínuo, de tal maneira que não é possível que ele seja abarcado pelo modelo dual do signo.

Diferentemente do estatuto das coisas no signo, o ritmo, interior ao discurso, embora seja linguagem, é o único efeito de não-linguagem que é o corpo. Estatuto particular, por meio do sentido, que faz com que o signo o deixe passar, sem vê-lo¹⁶¹ (MESCHONNIC, 1982, p. 705).

Assim, como fluxo contínuo que rege o universo do oral, organizando a fala (ou o discurso), o ritmo encontra-se atrelado ao sentido e não encontra correspondência no modelo dual do signo.

¹⁶⁰ Octávio Paz (1914-1998): poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano. Recebeu o Nobel de Literatura em 1990.

¹⁶¹ *A la différence du statut des choses dans le signe, le rythme, intérieur au discours, tout en étant langage, est le seul effet et l'activité du non-langage qu'est le corps. Statut particulier, à travers le sens, qui fait que le signe le laisse passer, sans le voir.*

Para o autor (1989, p. 245), a visão tradicional marcada pela oposição entre o oral e o escrito (que, por sua vez, seria um dos efeitos da dicotomia inerente ao signo), inevitavelmente conduz à confusão que normalmente é feita entre a noção do *oral* e a noção do *falado*. Meschonnic observa que, no contexto do empirismo tradicional (que endossa a dualidade do oral-escrito), o oral é considerado, não pelo que ele próprio é, mas a partir de uma aceção negativa, ou seja, o oral fica restrito àquilo que não é o escrito. Essa mesma questão já foi assinalada por nós no tópico 2.2.1, amparada pelas posições de Dupont e Zumthor que, nesse particular, confluem para o mesmo ponto de vista de Meschonnic, a saber: a oralidade precisa ser tomada fora dessa oposição de oral-escrito, pois ela tem as suas próprias qualidades. A ausência de escrita e a simples noção da “passagem da boca à orelha” (*idem*, p. 246) não diz nada (ou diz bem pouco) sobre aquilo que o oral tem de específico: ele é muito mais do que isso. Nessa discussão, Meschonnic remete à estudiosa Finnegan que, em 1977, já havia assinalado essa falha, registrando a sua constatação de que o oral na literatura até então era definido somente a partir de critérios sociológicos, ou seja, considerando apenas seu modo de produção, de recepção e de transmissão. O oral permanecia assim carente de uma definição que o contemplasse em sua positividade, no sentido de distinguir aquilo que, enquanto linguagem, ele teria de específico (*idem*, p.245).

O mundo do discurso é aquele do “sujeito ativo, dialogante, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem, com a sua fisicalidade” (MESCHONNIC, 2010a, p. XXI). A dualidade do signo, pertinente para o mundo da língua, não se adéqua ao mundo do discurso. Regido pela força contínua do ritmo, o discurso ultrapassa essa noção bipartida e descontínua que vigora no âmbito da língua. Torna-se então necessário considerá-lo sob outra perspectiva que seja capaz de abarcar agora essa “nova” concepção do oral, como fluxo contínuo organizador do sentido. Para o autor (*idem*, p.246), insistir na dualidade do signo para o mundo do discurso seria aqui como forjar uma oposição que lhe soa como caduca. Ele entende que, para pensar o discurso, é preciso um novo modelo construído a partir de conceitos próprios ao mundo do discurso. Configura-se a necessidade de se apresentar uma nova maneira de ver as coisas lá, “onde a literatura, a poesia em particular, impede o signo de passar. Assim como o corpo (gestos, ritmo, mímica, entonação) não passa no

signo¹⁶²” (*idem*, p. 244). Entendemos que aqui se encontram os acontecimentos, *performances* de poesia oral abordados nessa tese que, para além dos aspectos textuais da poesia, envolvem os aspectos performáticos do acontecimento.

No intuito de apresentar outro caminho para preencher a lacuna aqui mencionada com relação à definição de oralidade, o autor propõe uma teoria crítica do ritmo, amparada num modelo que estabelece uma tripartição entre as instâncias do escrito, do falado e do oral (MESCHONNIC, 1989, p. 253). Nessa perspectiva, o oral – fluxo que dá luz ao sentido – não é necessariamente nem o falado, nem o escrito, mas ele pode realizar-se tanto em um como em outro. É importante destacar também que o fluxo contínuo da oralidade que organiza o discurso tem duplo viés: ele é subjetivo, na medida em que é bem próprio a cada um, individualmente e, por outro lado, traz as suas marcas de inscrição em uma época e lugar, compartilhando traços culturais específicos, em contextos diversos. Assim temos uma oralidade própria da África ocidental da Idade Média e outra do Brasil do século XXI, por exemplo.

A entonação é um modo de manifestação da oralidade no falado. Pode soar paradoxal, mas nessa teoria crítica do ritmo em que vige o modelo tripartido do oral, falado e escrito, justamente a escrita, a escrita poética, especificamente, seria a realização por excelência da oralidade (MESCHONNIC, FLORENTINO e QUEIROZ, 2006, p. 8). Conforme mencionado no tópico 3.1, o escritor, no processo de compor seu texto, imprime aí um determinado modo de significar, em que o ritmo e os acentos melódicos das palavras e frases (que, por sua vez, se relacionam diretamente com sua pronúncia) exercem função central para produzir o sentido e isso seria a própria oralidade desse texto escrito: a manifestação de um gestual, de uma corporeidade e de uma subjetividade na linguagem. O autor avalia que, no século XX, a oralidade começa a ser descoberta para além das fronteiras do teatro, mostrando-se presente também na literatura (MESCHONNIC, 2010a, p. XXIV).

Falar de oralidade é falar de voz. Meschonnic chama a atenção para a importância de que não se confunda a voz física, que é aquela que pronuncia as palavras, com a voz “metáfora de originalidade mais íntima” (1982, p. 280).

¹⁶² [...] où la littérature, la poésie en particulier, empêche le signe de passer. Pas plus que le corps (gestes, rythme, mimique, entonation) ne passe dans le signe.

Assim como a oralidade manifesta-se em dupla vertente, a subjetiva e a histórica, a voz também é vista desta forma: ao mesmo tempo em que é única, individual, portadora de características fisiológicas, está atravessada por tudo que distingue uma época, um ambiente, uma maneira de fazer literatura, de compor a poesia. E do mesmo modo que o discurso não é abarcado pelo signo, a voz também não o é: há nela mais significante do que significado. A isso o autor chama do “transbordamento de significância”, ou seja, o modo de significar (as palavras usadas, as ligações estabelecidas entre elas, o ritmo imposto, a entoação etc.) vai além do conteúdo, do sentido, da significação.

O transbordamento de significância na voz, para além da significação, pode ser enunciado também assim: “[...] não sabemos jamais *tudo* o que diz uma voz, independente do que ela diz¹⁶³” (MESCHONNIC, 1982, p. 294, *grifo do autor*). E, da mesma maneira que a voz, o poema, no sentido amplo, como “ato de literatura”, também escapa ao signo e revela esse transbordamento de significância. Não por acaso, o lugar do poema é o lugar da voz. “A voz é o mais antigo poema, pois ela é poder de fala, de dizer. Isso é a epopeia. Aí, onde a relação entre voz e *epopeia* é anterior à especulação sobre a noção de *poesia*, criação ou fabricação, é que ela transborda”¹⁶⁴ (*idem*, p. 295, *grifo do autor*). E nesse ponto, inevitavelmente, somos levados a voltar nossa atenção até os cantores de odas, os aedos homéricos (que foram abordados por nós no tópico 1.3) e que, por meio das lentes de Meschonnic, podem ser revisitados agora como portadores da voz por excelência, uma voz que é puro transbordamento de significância e que se traduz como poder do dizer. Quem enuncia a epopeia ainda não é chamado poeta, mas cantor de odas, voz, é também o poema mais antigo.

No que diz respeito ao trabalho da tradução, que realizou duplamente (como tradutor e como pensador dessa atividade), Meschonnic destaca que é preciso valorizar o jogo dos significantes, que flui num encadeamento que dá ritmo ao texto. Porém, em sua avaliação, tal aspecto é normalmente deixado de lado pelas traduções, em favor do sentido. Para o autor, se o tradutor não leva

¹⁶³ [...] on ne sait jamais tout ce que dit une voix, indépendamment de ce qu'elle dit.

¹⁶⁴ La voix est le plus ancien poème, parce qu'elle est puissance de parole, de dire. Ce qu'est l'épopée. En quoi la relation entre voix et épopée est antérieure aux spéculations sur la notion de poésie, création ou fabrication, qu'elle déborde.

em consideração o ritmo – que é a própria força do texto – e sim o signo, ele acaba por *desescrever* o texto (MESCHONNIC, 2010b, p. 3).

O significante, na sua semântica serial, é a força. Traduzir-escrever é traduzir a força. E a força não se opõe ao sentido, como, no signo, a forma se opõe ao conteúdo, mas a força é o que leva e traz o sentido. É o movimento do sentido. Nada mais simples. A coerência do continuum, contra a coerência do signo (*idem*, p.19).

Por isso o autor propõe uma “poética do traduzir”, que se fixe mais no modo de significar que propriamente no sentido estrito, que dê mais atenção ao contínuo do ritmo e da prosódia – acento e entonação das palavras – do que ao descontínuo do signo (2010, p. XXXV). Nesse sentido: “*Traduzir não o que dizem as palavras, mas o que elas constroem*” (*idem*, LXII).

A relação entre a escrita e o ritmo traz inevitavelmente à cena a questão da pontuação. Para o autor (2006), a maior parte dos filólogos não conhece a história da pontuação nem dá a devida importância a esse aspecto em seus estudos. Ele entende que a pontuação tem função ao mesmo tempo sintático-semântico-rítmica. Contudo, muito ainda precisa ser feito para que ela deixe de ser vista como algo específico apenas do texto escrito: “A edição dos textos literários do passado mostra que ainda somos analfabetos da oralidade¹⁶⁵” (MESCHONNIC, 1989, p. 247). Estudos de manuscritos do século XVI, por exemplo, indicam que a pontuação que aparecia nos textos era mais oratória do que gramatical, o que quer dizer que ela referia-se mais aos momentos de pausa, para descanso momentâneo da voz e/ou para a própria respiração, do que propriamente às regras da gramática. Estas últimas, por sua vez, a partir daí se ligarão cada vez mais fortemente a determinada padronização da articulação lógica do pensamento (*idem*, p. 248-249).

Referindo-se também à questão da pontuação, Valéry (1973, p. 473), por sua vez, comenta que costumava receber críticas frequentes pelo abuso que fazia em seus escritos não só das palavras sublinhadas, como dos travessões e das aspas. Na verdade, ele considerava a pontuação ordinária insuficiente e, de certa maneira, “viciosa”, confessando-se bastante insatisfeito com os recursos de que dispunha para pontuar seus escritos. O que poderia ser feito,

¹⁶⁵ *L'édition des textes littéraires du passé montre que nous ne sommes encore que des analphabètes de l'oralité.*

por exemplo, para se indicar ao leitor um determinado tom que se desejasse imprimir ao começo da frase? – se perguntava este autor. Na busca de encontrar caminhos e soluções para questões dessa ordem, Valéry sonhava poder integrar à escrita outros sinais de pontuação que facilitassem a comunicação do escritor: seriam os “signos de dicção”, de maneira semelhante aos que existem na notação musical, como sinais musicais, por meio dos quais o escritor pudesse grafar com maior precisão o ritmo e a oralidade de seu texto e, dessa maneira, orientar mais claramente seu leitor, funcionando como um guia para as leituras. Seriam eles: “Sinais de velocidade, de fortemente articulado – pausas de diferentes durações. De ‘vivace’, ‘solenne’, staccato, scherzando”¹⁶⁶ (VALÉRY, 1973, p. 474).

A pontuação, por muito tempo nas mãos dos filólogos e historiadores, não foi valorizada numa perspectiva focada no ritmo. Vigorava esta tendência para ignorar a pontuação inicial no intuito de modernizar o texto, corrigindo-a e trocando os sinais mediante uma lógica mais gramatical. Para Meschonnic (2014), trata-se de um desprezo em relação aos preciosos sinais, que sem dúvida, se referem à grafia do ritmo e da oralidade, elementos fundamentais do texto. Esta postura só contribuiria para serem desfeitos os laços com o elemento oral do discurso. Na visão do autor, o ritmo protagoniza uma nova visão que deve ser reconhecida como uma “poética da pontuação”. Nesta perspectiva, a pontuação é considerada a parte visível da oralidade do texto escrito. Funcionando como uma grafia do tempo, ela faz o elo com o ritmo do texto. Por meio do espaço, a pontuação desenha uma física da escritura que pode ser vista como uma forma de figuração do tempo e, por meio do visível, uma física da leitura, como figuração da própria voz, daquilo que é audível (MESCHONNIC, 2014).

Se uma concepção marcadamente lógico-gramatical no século XIX (que, de certa maneira, ainda se faz presente na representação acadêmica da pontuação) muito contribuiu para que se banisse o laço com a oralidade dos textos literários, o poeta Mallarmé¹⁶⁷ (dentre outros) representou um marco para a poesia francesa e mundial, justamente nesse aspecto. Seu famoso *Un coup de*

¹⁶⁶ *Signes de vitesse, de fortement articulé – des arrêts de différente durée. Des “vivace”, “solenne”, staccato, scherzando.*

¹⁶⁷ Stéphane Mallarmé (1842- 1898): poeta e crítico literário francês, promoveu uma renovação da poesia na segunda metade do século XIX.

dés, longo poema de versos livres, trouxe à cena do mundo da literatura uma tipografia revolucionária: esse poema apresenta um jogo gráfico de brancos sobre a linha e sobre a página. Apesar de ser uma pontuação das mais antigas¹⁶⁸, o branco não era “oficialmente” reconhecido como um signo de pontuação tradicional, como a vírgula ou o ponto. Com Mallarmé, verdadeiro inventor de uma visualidade do pensamento, o branco ganha novo *status* de pontuação, deixando com isso aflorar a relação que pode ser estabelecida entre uma visualidade, com a disposição dos espaços em branco na página, e uma oralidade da linguagem tornada visível por eles (MESCHONNIC, 2014). “Veremos, passando do oral ao visual, que precisamente *não há heterogeneidade entre os dois*, mas uma passagem e uma continuidade¹⁶⁹” (MESCHONNIC, 1982, p. 296, *grifo meu*). Meschonnic remete aqui à cena da leitura em voz alta do poema *Un coup de dés*, feita (e comentada) por Valéry, que o levou (o próprio Valéry) a exclamar logo em seguida:

“Creio que sou o primeiro homem que viu essa obra extraordinária”, esta cena é como a cena primitiva das relações entre o visual e a voz, entre o ritmo oral e o ritmo tipográfico. [...] A entrada do branco, e do teatro mental na página, se faz introduzindo os brancos na voz (MESCHONNIC, 1982, p. 296).

Caminho aberto, outros e outros autores lançam mão, mais ou menos conscientes, do ritmo-motor para sua escritura, ato de literatura, grafando o tempo em seus textos poéticos, iluminando rotas inusitadas que vão do tipográfico ao oral, abrindo (ou reabrindo) os caminhos entre a leitura e o audível. O escritor mineiro João Guimarães Rosa sem dúvida é um deles. No capítulo seguinte trataremos da prática da narração oral de seus textos. Trata-se de uma prática que tem sua morada inicial no *Museu Casa Guimarães Rosa*, na pequena cidade de Cordisburgo, no coração de Minas Gerais. Focalizaremos também, brevemente, no tópico 5.2, alguns aspectos ligados à forma, ao ritmo e à oralidade dessa obra que é base para um acontecimento de palavra viva por meio das jovens vozes do *Grupo Miguilim*.

¹⁶⁸ Em sua pesquisa sobre a pontuação, Cagliari (1995, p. 179) escreve que, a partir do séc. VIII a separação de palavras com espaços em branco já passa a ser uma regra geral.

¹⁶⁹ *On verra, passant de l'oral au visuel, que précisément il n'y a pas d'hétérogénéité entre les deux, mais un passage, et une continuité.*

5. O ACONTECIMENTO DA PALAVRA VIVA NO MUSEU CASA GUIMARÃES ROSA

5.1 O GRUPO MIGUILIM DE CONTADORES DE ESTÓRIAS DE CORDISBURGO

A história do *Grupo Miguilim* começou a ser gestada quando, em 1993, a Dra. Calina Guimarães¹⁷⁰, prima de Guimarães Rosa, leitora e admiradora da sua obra, aposenta-se de seu trabalho como médica obstetra e professora na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e retorna à sua cidade natal, Cordisburgo, no centro de Minas Gerais. Sensível, perspicaz e comunicativa, Calina percebe que a obra de Rosa, a despeito de ser traduzida em muitas línguas, apreciada e estudada em tantos lugares do mundo, na pequena Cordisburgo, para a grande maioria de seus conterrâneos, permanecia praticamente desconhecida. Dessa maneira, nas palavras de Régis Gonçalves¹⁷¹, voltando ao torrão de origem, Calina “veio a se defrontar com uma nova missão: a de devolver ao ‘burgo do coração’, o orgulho de ter entre seus filhos o autor da mais significativa obra da literatura brasileira contemporânea” (GONÇALVES, 2010, p. 79-80).

Em 1994, a médica fundou a *Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa*, de fins culturais, sem fins lucrativos, para que pudesse ser, a partir de então, a entidade responsável pela realização de projetos voltados ao *Museu Casa Guimarães Rosa*, não só no que dissesse respeito à sua conservação e ampliação, como também às ações propriamente culturais de promoção e divulgação da obra de Rosa. Inaugurado em março de 1974, o Museu estava praticamente inativo naquele momento e, depois de passar por uma reforma de vários meses, foi reaberto em 1995.

Reinstalada em Cordisburgo, Calina se aproximou de um grupo de jovens alunos da 7ª série da *Escola Estadual Cláudio Pinheiro de Lima*. Tratava-se de jovens que haviam acabado de receber o primeiro lugar em um concurso promovido pela própria escola, com uma montagem de teatro, baseado no con-

¹⁷⁰ Calina Guimarães (1925-2018): médica, professora universitária, prima de Guimarães Rosa, criou a Associação dos Amigos do Museu Casa Guimarães Rosa e o *Projeto Grupo Miguilim*.

¹⁷¹ Régis Gonçalves (1940-): jornalista e escritor mineiro de Santa Bárbara, graduado em Ciências Sociais pela UFMG, vive em Belo Horizonte.

to *Corpo Fechado*, do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Calina passou a se reunir com eles para conversas e pequenas aulas sobre a obra roseana e convidou-os algumas vezes para se apresentarem no Museu com a peça do *Corpo Fechado*, alimentada pela ideia nascente de vir a treiná-los para se tornarem guias no recém-reaberto espaço. Na verdade, ela confessaria mais tarde, gostaria de realizar o sonho de sua irmã, encampado por ela, de empreender algum projeto que pudesse estimular e beneficiar o desenvolvimento de jovens de Cordisburgo. Nesse momento, Calina ainda não tinha muita clareza dos detalhes de tal projeto e seguia investindo nos jovens estudantes pensando em formá-los para serem guias no Museu. Em maio de 1995, ela assistiu a uma apresentação em Belo Horizonte de narração de contos literários na Sala Juvenal Dias no Palácio das Artes, montagem de nosso grupo, o então *Tudo Era Uma Vez*, que estreava seu primeiro trabalho voltado para a narração do texto literário. No programa da noite – “Contos de amor: encontros e desencontros” – foram narrados seis trechos de autores da literatura brasileira, dentro da temática prevista.

Da sua experiência de espectadora em convívio poético no espetáculo “Contos de Amor”, Calina parece ter saído transformada: seu projeto ganhou nova convicção. Ouvir o “Primeiro encontro de Riobaldo e Diadorim” do *Grande Sertão: veredas* (1984a) de Guimarães Rosa, com trechos de outros cinco autores que foram narrados naquela noite, de alguma maneira, revelou à prima do escritor a peça que faltava naquele tabuleiro. A partir daí, ela percebeu que o projeto que empreenderia em Cordisburgo com os seus jovens atores-estudantes incluiria a sua formação, não só como guias no *Museu Casa Guimarães Rosa*, mas como guias/narradores, especializados na narração de trechos da obra roseana. Logo em seguida, ela nos convidou, a nós duas, as narradoras da noite, para irmos a Cordisburgo ministrar as primeiras oficinas àqueles jovens (e a outros, certamente).

Nasce assim, no ano seguinte, em 1996, o *Projeto Grupo Miguilim de Contadores de Estórias de Cordisburgo*, ao qual Calina passará a se dedicar de corpo e alma, acompanhando de perto a formação das primeiras turmas, selecionando e treinando os textos, ensinando boas maneiras e tópicos da vida de Rosa, convidando amigos, estudiosos e especialistas ligados ao Arquivo Guimarães Rosa (Instituto de Estudo Brasileiros/IEB-USP) para que viessem a

Cordisburgo conhecer e ouvir os jovens narradores de Rosa. Paralelamente, Calina teve também papel fundamental na transformação da “Semana Roseana” – evento anual que acontece na cidade, por ocasião da data de nascimento de Guimarães Rosa e que atualmente está na sua 31ª edição. Até então, o evento acontecia na cidade, praticamente sem envolver atividades diretamente ligadas à obra literária de Rosa. A partir da atuação da prima de Rosa, a “Semana Roseana” foi ganhando nova cara com apresentações de narrações do *Grupo Miguilim*, reunindo também trabalhos acadêmicos e artísticos de outras procedências, “guimarasianamente” inspirados.

O nome Miguilim, que foi dado ao Grupo, homenageia o personagem central da primeira das sete novelas de *Corpo de Baile*: um menino de oito anos curioso e cheio de vivacidade, que mora com sua família num lugarejo no sertão mineiro, “longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, [...] distante de qualquer parte” (ROSA, 1984b, p. 13). Assim como Rosa, Miguilim é míope e parte para a cidade grande para comprar seus óculos e poder enxergar o mundo de um jeito novo. Os integrantes do *Grupo Miguilim* foram nomeados de “contadores de *estórias*”, em uma espécie de deferência ao autor da obra de quem os jovens narradores tornaram-se porta-vozes mirins. Sabe-se que Rosa fazia questão de distinguir o termo *estória* de *história*, conforme se pode ver no seu primeiro prefácio de *Tutaméia*: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota” (ROSA, 1979, p. 3, *grifo do autor*).

No decorrer desta tese, optei por me referir ao intérprete do acontecimento da narração oral de texto poético como “narrador oral”. Conforme apresentado no capítulo três, Dubatti refere-se ao narrador oral também como ator de teatro do relato. Evitei aqui usar a denominação “contador de histórias” por reconhecer que ela se associa comumente à atividade de contar com suas palavras, independentemente de o texto-base ser proveniente da tradição oral. Sem preocupação com a fidelidade à versão escrita, nos moldes do narrador tradicional, o contador de história modifica a versão a cada narração, acrescenta ou retira palavras e trechos, o que se afasta do acontecimento objeto desta tese. Entretanto, reconheço que, no dia a dia da profissão, essa diferenciação não é feita.

Os contadores de histórias ou narradores orais do *Grupo Miguilim* logo passaram a ser chamados pela forma simples e carinhosa de miguilins¹⁷². O Grupo encontra-se hoje na sua décima geração, sendo que por ele já passaram mais de 160 integrantes. A proposta é que o jovem permaneça no Projeto até se formar no Ensino Médio, quando é estimulado a dar continuidade a seus estudos, o que necessariamente se daria fora da cidade. O processo de formação dentro do Projeto precisa dar-se de forma ininterrupta: enquanto uma turma de miguilins veteranos atua no Museu e se recicla em “Oficinas de formação continuada”, onde aprende a narrar textos de maior complexidade, outra turma de miguilins novatos frequenta as “Oficinas de Introdução”, em que aprende primeiro a narrar textos mais simples. O processo introdutório de formação, que dura em torno de dois anos, culmina quando o jovem, em cerimônia no Museu, narra um texto de Rosa diante de um público de familiares e amigos e recebe a camiseta-uniforme do Grupo, distintivo que sela a sua entrada oficial no Grupo.

Para fazer parte do Grupo, os miguilins devem cumprir plantões no Museu, se revezando em escalas semanais na recepção de seus visitantes. Acredito que este é um dos pontos altos do Projeto, na medida em que ele pode tornar-se um aliado para o desenvolvimento do senso de responsabilidade e no enfrentamento dos desafios que a convivência em grupo impõe. Além de tudo, a boa formação do narrador de Rosa carece de treinos frequentes e o Museu, que recebe um número de visitantes considerável durante todo o ano, constitui-se num laboratório permanente para tais treinamentos. Lidar com a variedade de público, que nem sempre é formado por pessoas que conseguem a quietude necessária para ouvir as narrações, constitui desafio constante para o contador de histórias de Rosa.

Além de atuar no Museu em plantões permanentes e participar das “Semanas Roseanas” com estreia de trabalhos de narração ligados ao tema do ano, o Grupo é convidado para narrar Rosa em vários outros locais. Para José Osvaldo dos Santos¹⁷³, o Brasinha, “os miguilins são verdadeiros arautos, que

¹⁷²Para nos referirmos ao personagem do *Campo Geral*, ao Grupo Miguilim ou ao Projeto, usaremos o nome Miguilim, com maiúscula; para indicarmos os contadores de histórias de Cordisburgo, que fazem parte do Grupo, usaremos miguilim ou miguilins, com minúscula.

¹⁷³ José Osvaldo dos Santos (1952-): cordisburguense, amante e pesquisador autodidata da obra de Guimarães Rosa, diretor do Grupo *Caminhos do Sertão*.

anunciam Guimarães Rosa, levando para Cordisburgo e para outras cidades do Brasil a grande literatura”¹⁷⁴. Neuma Cavalcanti¹⁷⁵, por sua vez, denominou os miguilins como embaixadores de João Guimarães Rosa. Por narrarem de cor sua obra em escolas, universidades, casas de cultura, eles levam Brasil a fora o sertão roseano e muito contribuem para que outros adolescentes leiam e gostem de literatura¹⁷⁶. Grande admiradora e apoiadora do Projeto criado por Calina, Neuma montou, exclusivamente para os jovens contadores de histórias, dois textos que são as “Autobiografias adulta e infantil de Guimarães Rosa”. Reunindo trechos de correspondências de Rosa, entrevistas e de seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, ambas as autobiografias integram o repertório do Grupo, a cada nova geração e, ao lado dos textos da obra em si, têm grande acolhida do público ouvinte.

Marily da Cunha Bezerra¹⁷⁷ destacou-se por promover inúmeras ações que contribuíram fortemente para a formação de uma “comunidade de roseanos” que uniu pessoas variadas, entre paulistas, mineiros e gente de outros lugares, estudiosos, amantes e apoiadores de ações culturais por meio da literatura. Marily foi sem dúvida uma das grandes divulgadoras e incentivadoras do *Projeto Grupo Miguilim* e, ao lado de Fátima Coelho¹⁷⁸, foi a responsável pela criação do *Grupo de Contadores de Estórias do Morro da Garça*. Marily costumava dizer que vislumbrava um lugar de destaque no futuro cenário artístico cultural brasileiro para os contadores de histórias de Rosa.

A experiência da proximidade com a literatura roseana que a narração oral de seus textos proporciona abre muitas novas possibilidades para os jovens, principalmente para aqueles que se dedicam. A singularidade e riqueza deste texto literário são fortes aliados para o processo de sua formação. Seus livros, por trazerem uma mistura de poesia e de filosofia, ajudam-nos no processo de formação do *Grupo Miguilim*: um meio para a educação da sensibilidade e da imaginação, ao mesmo tempo em que é estímulo para o pensar.

¹⁷⁴ Isso foi dito na mesa-redonda “Roda de conversa: Grupo Miguilim – Reminiscências e depoimentos”, na XXIX Semana Roseana, 12 de julho de 2017.

¹⁷⁵ Neuma Cavalcante: professora de Literatura Brasileira na UFC. Curadora do Acervo de Escritores Cearenses da UFC e do Acervo Guimarães Rosa IEB/SP (1994 a 2004).

¹⁷⁶ Depoimento dado ao *Grupo Tudo Era Uma Vez*, em abril de 2001.

¹⁷⁷ Marily da Cunha Bezerra (1939-2007): cineasta, ativista cultural, estudiosa da obra roseana, uma das idealizadoras do “Circuito Turístico G. Rosa” e da “Casa da Cultura do Sertão”.

¹⁷⁸ Fátima Coelho e Castro: política morrogarcense, incentivadora cultural, realizadora do “Encontro de Arte e Cultura ao Pé da Pirâmide do Sertão”, que homenageia Rosa.

Soma-se a tudo isso a experiência de enfrentar públicos variados para narrar os trechos de Rosa que pode amadurecer o jovem em vários níveis, desenvolvendo a sua capacidade de expressão.

Dôra Guimarães, narradora oral co-fundadora do *Grupo Tudo Era Uma Vez*, integrou-se à direção do *Grupo Miguilim* em 2000 e eu, em 2004. Por motivos de saúde, Calina precisou aos poucos ir se afastando do Projeto e, em 2006, deixa definitivamente a cidade. Várias vezes ao ser indagada a respeito dos objetivos do *Projeto Grupo Miguilim*, ela gostava de frisar, bem humorada, que a narração de textos de Rosa era apenas uma desculpa, um pretexto. Por meio disso, ela acreditava ter encontrado um motivo concreto para promover o sentimento de grupo, desenvolver o gosto pela literatura e pela arte, proporcionando aos jovens de Cordisburgo a oportunidade de passarem a sua adolescência de maneira saudável e feliz.

Figura 3 – Diretoras e fundadora do Grupo Miguilim



Elisa Almeida, Calina Guimarães e Dôra Guimarães. Acervo do *Grupo Miguilim*. Maio de 2005.

Figura 4 – Primeira geração do Grupo Miguilim



Leandra Rosa, Fábio Barbosa, Magna Martins, Guilherme Castro, Mércia Figueiredo, Ivanês Joviano, Fabiane Vieira, Zé Maria Gonçalves. Setembro de 1997. Foto Ronaldo Alves

Figura 5 – XXX Semana Roseana



Ana Maria Chagas e Lavínia Carvalho em cena. Julho de 2018. Foto Ronaldo Alves.

Figura 6 - Miguilim guiando no Museu Casa Guimarães Rosa.



Março de 2019. Foto Ronaldo Alves.

5.2 GUIMARÃES ROSA: POESIA E VOCALIDADE

O capítulo quatro tratou da especificidade do texto literário a partir da visão de diferentes autores. Conforme dito, o acontecimento da narração oral examinado no capítulo atual e ilustrado pela atuação do *Grupo Miguilim* tem como “matéria-prima” justamente esse texto, mais especificamente, o texto de Guimarães Rosa. Escolhi focalizar neste tópico, ainda que brevemente, apenas alguns aspectos da obra roseana que, diga-se de antemão, apresenta uma fortuna crítica considerável e que não cessa de crescer.

Busquei priorizar os estudos que se referem a elementos ligados à linguagem inovadora de Rosa, entendendo que eles possam apontar para a intrínseca relação do ritmo, oralidade e pontuação na obra e reforcem a opção da narração oral de seus textos, respeitando-se o quanto possível a sua forma. No trabalho desenvolvido pelo *Grupo Tudo Era Uma Vez* e pelo *Grupo Miguilim* (assim como pelos outros três anteriormente mencionados) não se narra Rosa com as próprias palavras, nem muito menos se acrescenta ao texto nada que não seja do autor. Por outro lado, isso não significa que não precisemos lançar

mão de alguns procedimentos dramatúrgicos para compor a versão a ser usada no acontecimento, conforme será apresentado no tópico 5.3.2.

Parece acertado que Rosa também levava em conta a existência de alguns dos traços próprios à literatura, levantados no capítulo anterior, e lançava mão disso na sua escrita. Por exemplo, conforme se vê, em carta inédita¹⁷⁹ para sua tradutora para o inglês, Harriet de Onís¹⁸⁰, quando ele escreve a respeito do caráter do texto literário:

A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida. [...] Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí o recurso às rimas, às assonâncias, e principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente (ROSA, 1964a).

Zilly¹⁸¹ (2017), atualmente dedicado à corajosa empreitada da segunda tradução do *Grande Sertão: Veredas* para o idioma alemão, demonstra compartilhar com o que Rosa escreveu no trecho de sua carta, transcrito acima. Em artigo recente, o tradutor escreve, se referindo ao estilo do autor do *Grande Sertão*: “pouca ou nenhuma articulação entre orações, sintagmas ou palavras, que ficam soltas, autônomas, livres como versos em um poema” (ZILLY, 2017, p. 10).

Reinaldo¹⁸², por sua vez, em seu livro (2005), faz uma viagem pela obra do escritor mineiro, guiada justamente pela “música subjacente” que, confirma ela, permearia toda a escritura do autor mineiro, como ordenação rítmica e secreta da língua. “Uma música que anima o sentido, subverte-o para encontrar sua raiz primeira, e garantir ‘maior expressividade’” (REINALDO, 2005, p. 25). A autora não cita Meschonnic, mas não parece ser sua leitora?

Outros estudiosos se debruçaram sobre a questão do ritmo e da oralidade que atravessam o texto roseano, apontando que isto dá ao leitor a exata

¹⁷⁹ Toda a correspondência até o momento inédita entre Guimarães Rosa e Harriet de Onís encontra-se disponível para consulta no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/ USP).

¹⁸⁰ Harriet de Onís (1899-1969): tradutora, escritora e editora americana, conhecida nos Estados Unidos como divulgadora da literatura hispano-americana.

¹⁸¹ Bertold Zilly: tradutor e professor alemão, atualmente trabalha como professor convidado na Universidade Federal de Santa Catarina.

¹⁸² Gabriela Reinaldo: doutora em Semiótica e Comunicação pela PUC-SP, professora na Universidade Federal do Ceará (UFC).

sensação de estar ouvindo o que lê, muitas vezes também, despertando seu desejo de fazer a leitura em voz alta, como é o caso de Ward¹⁸³ (1984). Em seu trabalho recente dedicado diretamente à questão da *vocalidade* (conforme conceito desenvolvido por Zumthor) na obra de Rosa, Nogueira (2014) escreve que a voz aparece na ficção roseana como elemento central e tem lugar determinante no desenvolvimento de algumas histórias, convocando ininterruptamente a escuta do leitor. Mais que isso até, para esse autor, criada no próprio corpo da palavra, a voz “lança ao leitor um ‘sopro de sentido’” (NOGUEIRA, 2014, p. 7).

Sabe-se que a *vocalidade* presente no texto roseano tem relação intrínseca com o uso que o escritor faz da pontuação. No tópico 4.4 desta tese foi introduzida a discussão de como são visíveis inter-relações entre o ritmo, a oralidade e a pontuação no texto literário. Neste sentido, não é de admirar que tais relações tenham sido alvo de investigação na obra de Rosa. Instigada pelo emprego absolutamente inusitado que o escritor faz da pontuação em sua obra literária, Martins¹⁸⁴ (2006) dedicou a sua pesquisa de doutoramento a analisar justamente esse aspecto. A autora escreve que a pontuação roseana, para além de ser um traço de estruturação lógica da sua dicção, é também um mapa orientador da entonação, bem próximo do discurso oral. Ela apresenta inúmeros exemplos em que Rosa opta por ignorar as regras gramaticais da pontuação e mesmo as de ortografia, no intuito de imprimir em seu texto o ritmo oral e maior expressividade. Assim, o escritor mineiro, ao usar e abusar não só dos sinais mais usuais de pontuação – “índices orientadores da leitura em voz alta e da produção de sentido” (MARTINS, 2006, p. 11) – como também do negrito, itálico, aspas e capitulares, recria a oralidade própria à cadência do falar do habitante do sertão no norte de Minas, sul da Bahia e parte de Goiás, lugares onde ele planta as suas estórias e personagens. Como uma de suas conclusões, a autora escreve que, no texto roseano, a pontuação muito contribui para que o leitor possa “identificar um possível sentido do texto, ou auxiliá-lo a desenredar a trama textual repleta de armadilhas” (*idem*, p.156).

¹⁸³ Teresinha Souto Ward: estudiosa da obra rosiana, com orientação para a pragmática linguística e mecanismos da competência literária.

¹⁸⁴ Aira Suzana Ribeiro Martins: doutora em Letras pela UERJ, professora do programa de mestrado profissional em práticas de educação básica do Col. Pedro II.

Num ensaio bem anterior, Oswaldino Marques¹⁸⁵ (1957) distingue o caráter inovador do texto de Rosa. Trata-se de um texto que recebeu o prêmio “Euclides da Cunha”, em um concurso em 1956, e que, apesar de conter uma análise que, naquele momento, dizia respeito apenas ao livro *Sagarana*, lançado em 1946, o ponto de vista apresentado pelo crítico de fato pode se estender para toda a obra roseana. Marques identifica na obra a coexistência do “Rosa poeta” com o “Rosa inventor” e, a partir daí, o enquadramento indistinto de sua escrita em duas esferas: a da prosa e a da poesia. Essas duas esferas se fundem numa nova forma de expressão literária que, por falta de termo corrente, é nomeado pelo autor como *prosoema*. Conforme ele escreve:

[...] se por um lado, o gênero cultivado pelo autor – o conto e a novela – lhe reclamam uma *descrição* da vida, o seu propósito fundamental é, bem ao contrário, *expressá-la*. Como resultante, a sua frase não é, salvo em raros instantes de menor plenitude, uma alternância entre sequências discursivas e inturgescimento emotivo – um duelo entre a prosa e a poesia – mas um enlace amoroso das duas, dando gênese ao que, antes, à falta de um termo melhor, denominamos *prosoema* (MARQUES, 1957, p. 80, *grifos do autor*).

Franklin de Oliveira¹⁸⁶ (1986) avaliará, anos depois, num artigo também sobre Guimarães Rosa que, a partir da publicação de *Sagarana*, a grande revolução guimaroense teria sido definida por vários autores, (inclusive Oswaldino Marques) por meio dos aspectos da dimensão formal da obra. Uma prosa marcante, com “[...] intenso poder de visualização, tão vigoroso frêmito plástico e uma tão numerosa multiplicidade de timbres, ritmos e acordes, na sua musicalidade polifônica [...]” (1986, p. 476), que, de fato, impressionou a crítica. Ainda segundo Oliveira, coube a Paulo Rónai¹⁸⁷ em um ensaio no mesmo ano do lançamento de *Sagarana*, abordar a questão da inovadora e singular técnica de narrar do escritor, com um estilo que, “desarticulando a sintaxe tradicional, subvertendo a semântica dicionarizada” (*idem, ibidem*), fazia ir pelos ares a dicção literária anterior a ele.

¹⁸⁵ Oswaldino Marques (1916-2003): poeta, ensaísta e tradutor brasileiro, nascido no Maranhão.

¹⁸⁶ José Ribamar Franklin de Oliveira (1916-2000): jornalista e crítico literário brasileiro. Em 1983, recebeu o prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra

¹⁸⁷ Paulo Rónai (1907-1992): tradutor, revisor, crítico, professor húngaro naturalizado brasileiro de francês e latim, no Colégio Pedro II no Rio de Janeiro.

Entretanto, prossegue Oliveira, com o surgimento de *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*, dez anos depois, “os sismógrafos da crítica registraram duas novas convulsões no nosso raso território literário”. Com essas duas obras de 1956,

[...] a tônica revolucionária deslocava-se da estrutura fraseológica para a unidade da palavra. A revolução Roseana passou, nos dois livros, a se operar no interior do vocábulo. A palavra perdeu a sua característica de termo, entidade de contorno unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multisignificativa. De objeto de uma só camada semântica, transformou-se em núcleo irradiador de policonotações. A língua rosiana deixou de ser unidimensional. Converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação (OLIVEIRA, 1986, p. 477-478).

Desprezando a sintaxe gramatical, Rosa vai buscar os ingredientes para compor a sua revolução sintática na matriz mineira dos arquétipos linguísticos. E, ao estabelecer um choque de contrários entre o culto e o rústico, o erudito e o popular, ele lança mão de outra sintaxe mais expressiva, que o faz chegar à admirável unidade nova de seu estilo. Para Oliveira (1986, p. 503), muito mais do que uma simples prosa poética, como resultado, Rosa chega a uma verdadeira escrita artística.

Ao restabelecer a imprevisibilidade criativa da forma literária, Rosa, com as suas invenções vocabulares, suas desarticulações sintáticas, as translações de significado, as mutações semânticas, as associações de som e sentido, seus hífens, itálicos, barras, grifos, grifo-alemão, usando a pontuação com senso musical e a disposição da frase com sensibilidade visual, reagiu contra a rude manifestação repressiva que nivela a bela arte de escrever ao tique-taque telegráfico (OLIVEIRA, 1986, p. 519).

Assim como entende Meschonnic, verifica-se na escrita artística de Rosa forte ligação do ritmo e da oralidade com a produção do sentido e o leitor é posicionado diante de uma obra que clama para ser falada em voz alta e, neste sentido, ela também se apresenta como um “prato cheio” para os narradores orais, mesmo levando-se em conta que alguns trechos da obra não sejam propriamente adequados para serem narrados em voz alta.

A fruição da literatura se oferece de várias maneiras. A narração oral aqui pesquisada, instaurada em regime de *poiesis* convivial, difere em alguns

aspectos daquela em leitura individual silenciosa ou ainda leitura em voz alta, em grupo. Desde 2003, a *Oficina de Leitura João Guimarães Rosa*¹⁸⁸, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo (USP), reúne interessados que realizam em grupo leituras em voz alta de livros de Rosa. Uma das principais diferenças que a leitura (em voz alta ou não) apresenta em relação ao acontecimento da narração liga-se à possibilidade que a primeira oferece de ser interrompida onde se queira, abrindo oportunidades para conversas sobre o texto, além da possibilidade de voltar atrás para reler algum trecho. O acontecimento da narração oral, por sua vez, conforme veremos no próximo tópico, instaura as trocas múltiplas entre narrador e seu público, criadas e compartilhadas via texto narrado de cor, no momento da narração em curso que, via de regra, não é interrompida.

5.3 O ACONTECIMENTO DA NARRAÇÃO ORAL DE GUMARÃES ROSA

5.3.1 A Narração de literatura como *performance*

Céspedes¹⁸⁹ (1991) se destaca como um narrador oral e pesquisador que, a partir de suas experiências principalmente em Cuba, em outros países da América Latina e na Espanha, muito contribuiu para a reflexão teórica da narração oral como prática artística. Em seu livro *El arte escénico de contar cuentos*, o autor se refere à narração oral como uma arte cênica com suas características próprias, assim como o são o teatro, a dança, a pantomima, entre outras. Visando delimitar com maior clareza a especificidade desta arte, o autor parte de uma visão mais abrangente quando remete aos *cuenteros*, como todos aqueles “[...] que na rota dos séculos uniram a palavra viva à linguagem do olhar, da mímica, do gesto, da postura, do movimento, da proximidade, entre

¹⁸⁸ Criada em 2003 pelo, professor Dieter Heidemann, vice-diretor do IEB na época, a Oficina de Leitura funciona com encontros semanais abertos, sem custos para os interessados. Atualmente é coordenada por Rosa Haruco, Regina Pereira e Linda Rivitti. Existem outros grupos de leitura de Guimarães Rosa nas cidades mineiras do Morro da Garça e Andrequicé; em Cordisburgo, dentro da programação das Semanas Roseanas.

¹⁸⁹ Francisco Garzón Céspedes (1947-): narrador oral cênico cubano, diretor da “Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica”.

outras linguagens não verbais da comunicação humana¹⁹⁰ (CÉSPEDES, 1991, p. 12).

A *narração oral cênica* estaria assim inserida como uma prática mais específica no âmbito da *cuenteria*. Mesmo reconhecendo que a atividade de qualquer *cuentero* sempre envolva componentes cênicos, Céspedes prefere incluir a palavra “cênica” na denominação da arte de narrar foco de seu estudo. Com isso ele quer ressaltar exatamente os aspectos que julga importantes e diferenciadores dentro de seu campo de atuação e que dizem respeito a: “[...] uma consciência, uma intenção, uma preparação, uma prática e uma maestria cênicas [...]” (CÉSPEDES, 1991, p. 29).

Também a narradora oral Ana María Bovo¹⁹¹ (2002) explicita esta questão, partindo de outro ângulo. Em seu livro *Narrar, ofício trémulo: conversaciones con Jorge Dubatti*, no relato de seu caminho pessoal rumo à profissionalização da narração oral, Bovo reflete sobre alguns pontos da sua prática e admite ter se inspirado na figura do narrador espontâneo, como modelo estético. A autora é indagada por Dubatti justamente sobre as diferenças entre o narrador espontâneo e o profissional. Para ela, um dos pontos principais que os distingue refere-se à questão do treino, do preparo da narração. A autora escreve que, em seu processo de formação, o narrador oral deve buscar uma “[...] espontaneidade ‘produzida’ ou ‘provocada’ a partir de um alto nível de consciência técnica e reflexiva¹⁹²” (BOVO, 2002, p. 16).

Ainda que não seja adotado o adjetivo “cênico” para o narrador oral de literatura, conforme faz Céspedes, compartilho com ele (e também com Bovo), sobre a importância do treino sistemático, do uso de técnicas para a busca da naturalidade ou espontaneidade “produzida” no caminho para o reconhecimento de nossa prática como artística, da nossa profissionalização.

No começo de seu livro, o narrador cubano (CÉSPEDES, 1991) tece várias pequenas definições para o narrador oral cênico. Todas elas, sem exceção, são construídas em torno de um elemento comum que caracteriza o intér-

¹⁹⁰ [...] que en la ruta de los siglos han unido a la palabra viva el lenguaje de la mirada, de la mímica, del gesto, de la postura, del movimiento, de la proximidad, entre otros lenguajes no verbales activos en la comunicación humana.

¹⁹¹ Ana María Bovo: narradora oral, atriz, dramaturga e docente argentina, participou da direção da “Escuela del Relato” em Buenos Aires de 2001 a 2005.

¹⁹² [...] espontaneidad “producida” o “provocada” desde un alto nivel de conciencia técnica y reflexiva.

prete como aquele que narra “à viva voz e com todo o seu corpo”. Elegi uma delas, conforme abaixo:

A narração oral é uma arte viva, de sempre, onde o ser humano, ao narrar à viva voz e com todo o seu corpo, reinventa o conto para contá-lo cada vez diferente, com cada público, e participa de um processo criativo que motiva a história que conta e que é sempre um processo artístico em movimento¹⁹³ (CÉSPEDES, 1991, p. 13).

Fica bem claro aqui que o narrador oral de literatura que atua no acontecimento foco desta tese difere do narrador apresentado por Céspedes em seu estudo. Como escreve este autor, o narrador pesquisado por ele “interioriza o texto verbal para reinventá-lo cada vez com o público” (*idem*, p.30) e, nesse sentido, completa o autor mais à frente (*idem*, p.30), ele utiliza a memória e não a memorização. O nosso narrador de literatura, por sua vez, precisa realizar a memorização do texto poético, interiorizar suas palavras e fixá-las e, neste sentido, ele não reinventa o conto, a cada narração.

Entretanto, acredito que o acontecimento da narração oral de literatura também possa ser considerado tal qual um “processo artístico em movimento”, (conforme expressão de Céspedes), quando for pensado na perspectiva do acontecimento/*performance*. Ainda que o narrador oral de texto literário se mantenha fiel à sua versão escrita e busque utilizar, a cada nova narração, as mesmas palavras, que são palavras do autor do texto, cada acontecimento se caracterizará por um encontro único e irreplicável.

Referindo-se a este mesmo tema, a narradora Cléo Busatto¹⁹⁴ demonstra compartilhar desta posição. Ela escreve:

A efemeridade da ação performática também é característica da ação narrativa oral. Uma contação de histórias nunca irá se repetir, por mais que a história narrada esteja memorizada, palavra por palavra. A possibilidade de participação, não só intelectual e emocional, mas física do público, faz com que ela seja única, pois pode sofrer alterações por conta da plateia (BUSATTO, 2006, p. 32).

¹⁹³ *La narración oral es un arte vivo, de siempre, donde el ser humano, al narrar a viva voz y con todo su cuerpo, reinventa al cuento para contarlo cada vez distinto, con cada público, y participa de un proceso creador que motiva con el cuento que cuenta y que es por siempre un proceso artístico en movimiento.*

¹⁹⁴ Cleo Busatto: contadora de histórias, escritora e arte-educadora, Mestre em Literatura, Teoria Literária (UFSC), tem vários livros publicados de literários a teóricos da oralidade.

Assim, o narrador, ainda que com a história memorizada, nunca se repete. Minimamente que seja ele narrará de forma diferente: as modulações de sua voz e a emoção que imprimirá à narração serão únicas a cada vez, diante de um público que também não é o mesmo. Ainda que fosse um público formado pelos mesmos espectadores, estes se encontrarão também num momento diferente, o que altera a sua participação. Configura-se assim a narração de literatura como *performance*, acontecimento único e irreplicável e, nesse sentido, podemos dizer que ela participa também de um “processo artístico em movimento”.

A narração oral, no geral, caracteriza-se por ser uma arte convival de caráter intimista. Com isto quero dizer que ela preferencialmente deveria ser instalada em espaços menores, onde a proximidade física entre narrador e plateia permita que o primeiro faça contato com seus espectadores também pelo toque do seu olhar. Isabel de los Rios (1992), autora que foi referência para o desenvolvimento das técnicas do *Grupo Tudo Era Uma Vez*, destaca a importância do olhar e ensina como se deve buscar dosá-lo no momento da narração: nem aquela “vista d’olhos” que passa rapidamente por todos os espectadores e não enxerga ninguém, nem aquele olhar que se detém em uma única pessoa por mais tempo. Escreve Rios:

É importantíssimo olhar nos olhos das pessoas, o olhar estabelece a comunicação imediatamente e, embora nem todos sejam olhados, todos sentirão como se tivessem sido. Os olhos também constituem pontos de apoio que fornecem feedback ao narrador para conhecer a aceitação da história. Este é um momento muito rico e imprescindível; o olhar não deve ser fugaz, nem tampouco incômodo; deve encontrar-se em um ponto tal que o ouvinte se sinta tocado, mas não invadido¹⁹⁵ (RÍOS, 1992, p. 42).

Para Busatto (2006), o contador de histórias do século XXI atua numa área muito próxima às artes cênicas. Ela escreve que a atuação da narração oral e a atuação do teatro encontram-se separadas por “[...] marcas frágeis, quase imperceptíveis, já que os elementos constitutivos de cada uma delas são

¹⁹⁵ *Es importantísimo mirar a los ojos de las personas, la mirada establece la comunicación inmediatamente y aunque no todos sean mirados, todos se sentirán como si lo hubiesen sido. Además constituyen puntos de apoyo que van retroalimentando al narrador para conocer la aceptación del cuento. Este es un momento muy rico e imprescindible; la mirada no debe ser fugaz pero tampoco incómoda, debe encontrarse en un punto tal en que el oyente se sienta tocado pero no invadido.*

praticamente os mesmos” (BUSATTO, 2006, p. 32). Para a narradora, a busca do contato com o olhar está justamente entre estas pequenas marcas que distinguem a narração oral do teatro, pois “a contação de histórias pede olho no olho, intimidade e cumplicidade com o ouvinte [...]” (*idem*, p. 32). Já no teatro, prossegue Busatto, em boa parte das vezes, a atuação se dá “[...] com o conceito da quarta parede, ou seja, estabelece-se um distanciamento entre ator e espectador, muitas vezes originado pelo espaço físico onde a ação cênica ocorre” (*idem, ibidem*).

Sabe-se que, algumas vezes, a narração pode se dar em recintos mais amplos, com plateia bem numerosa, sendo necessário, inclusive, o uso de microfonia. Ainda nestas circunstâncias, acredito que o narrador deva buscar tocar com o olhar, individualmente, alguns dos espectadores, dividindo as direções, elegendo aqui e ali aqueles que serão olhados. Se a narração acontecer com iluminação cênica, entendo que se deva preferencialmente buscar uma luz que não bloqueie por completo o contato do olhar.

Conforme assinalado anteriormente (tópico 2.2.4), as *recitationes* foram *performances* literárias do Império Romano que não se ligavam necessariamente a eventos festivos (nem a banquetes, nem a concursos). Ao contrário, elas podiam se dar “não importa quando, não importa onde”. Esse aspecto, sob um determinado ponto de vista, dialoga de perto com a nossa prática. A narração oral é uma arte “despojada”, na medida em que pode se dar em espaços variados, de maneira simples e sem maiores “protocolos”. O *Grupo Miguilim* se apresenta regularmente na parte superior ao jardim que fica atrás da casa do Museu e às vezes também se apresenta em qualquer dos cômodos internos por onde guia os turistas, assim como em salas de aula de escolas variadas, em livrarias ou bibliotecas, em auditórios ou salas de espetáculo. Entendo que, assim como no caso das *recitationes* romanas, esse aspecto empresta a essa modalidade de arte convival certa autonomia: ela não depende de maiores aparatos técnicos para que possa acontecer. O que não impede que a narração possa se dar também em formato de espetáculo, lançando mão de recursos “teatrais”, (como luz, figurino, cenário), direção cênica e/ou acompanhamento musical, com trilhas especialmente compostas para serem executadas ao vivo durante a narração sem que, com isso, perca o seu caráter de teatro do relato.

Mas tal autonomia certamente não é ilimitada: em qualquer espaço onde se pretenda fazer a narração, é necessário estar atento para o quesito da *audibilidade*, que se relaciona também com o ambiente, o espaço onde se dará o acontecimento. Conforme Dubatti (2007) chama a atenção de seu leitor, a invasão e interferência de ruídos podem fechar o canal de comunicação a ponto de comprometer o acontecimento poético e, sendo assim, faz-se necessária a “proteção às interferências (ruído)” (DUBATTI, 2007, p. 77). A *audibilidade* pode ligar-se também ao tipo de texto que será base do acontecimento, como será abordado no próximo tópico.

Em se tratando do acontecimento poético da narração oral de literatura, entendo que ele requeira um ambiente com alta *audibilidade*. Preferencialmente, devem ser espaços fechados, preservados de ruídos, onde o público possa estar bem acomodado. Nossa experiência confirma que, justamente por se tratar da oralização de um texto literário, que envolve construções poéticas singulares, o texto oralizado precisa ser ouvido e expectado com clareza, incluindo-se aqui cada final de palavra, cada vírgula, cada pausa, cada silêncio. Pequenos ruídos e outras interferências comuns aos espaços abertos, parques e praças públicas dificultam que as atenções possam ser mobilizadas aqui mais completamente para a instalação da *poíesis* convival e, por isso, tais locais não são indicados para este acontecimento.

O preâmbulo das *recitationes* (tópico 2.2.4) é outro aspecto que remete ao universo da narração oral. Conforme vimos, esse era o momento em que era apresentado o que seria lido, às vezes um resumo ou um texto com informações que auxiliassem o público a acompanhar a leitura oral. Guardadas as suas diferenças, a narração oral também tem o seu preâmbulo. Ela consiste no momento que antecede a narração, quando o narrador de maneira mais solta, informa ao público o trecho que vai ser narrado, seu autor e, conforme o caso, poderá também acrescentar alguma informação sobre o contexto da obra de onde foi retirado o trecho ou mesmo contar um pequeno caso que sirva para introduzir a sua narração.

Sabe-se que, em situações mais específicas, pode acontecer do acontecimento da narração inserir-se num contexto tal que contemple a produção de um folder/programa impresso que informe ao público a respeito do repertório que será narrado e da equipe artística e técnica responsável por sua realiza-

ção. Nestes casos, o público já estará de certa maneira informado e preparado para o que vai acontecer, o que dispensa que o próprio narrador anuncie o que vai narrar.

Entretanto, é muito comum que a narração se dê em situações mais informais, onde o próprio narrador oral faça a sua apresentação, como é o caso do dia a dia do *Grupo Miguilim* no *Museu Casa Guimarães Rosa*. Se tal apresentação tem o intuito claro de informar aos ouvintes sobre o conteúdo que eles ouvirão e mesmo divulgar a obra, por outro lado, há uma finalidade mais encoberta que também se cumpre com a apresentação: convidar o espectador para se preparar para ouvir, ou para “viajar com suas orelhas”, conforme expressão usada por Apuleio no prefácio de seu “livro-oral”, apresentado no tópico 2.2.3. Dessa maneira, estimula-se que o espectador também faça a sua parte no sentido de contribuir para a boa *audibilidade*. E assim, a apresentação (preâmbulo) funciona como uma transição entre o cotidiano da vida de onde o público vem em direção ao regime de *poíesis* convivial para onde ele irá, que deverá se instaurar por meio da narração, no momento seguinte. Justamente esses elementos foram assinalados por Valette-Cagnac (1997), quando da sua análise sobre a função do preâmbulo da *recitatio*: o preâmbulo tem a função de articular o mundo exterior com o mundo interior à *performance*.

Por fim, retomando o que foi apresentado no capítulo três, para Dubatti, o acontecimento do teatro do relato (ou narração oral) se dá por meio de ações físico-verbais de um ator/narrador que, em convívio poético com seu público, cria poesia (*poíesis* criativa). O espectador também cria a partir do que recebe e percebe (*poíesis* receptiva).

Acrescento aqui, lançando mão do exposto no capítulo quatro que, no caso do acontecimento da narração do texto literário, as ações físico-verbais que criam a poesia apoiam-se em um texto que o ator/narrador traz memorizado e que traz as suas características próprias. Por conseguinte, parece acertado dizer que a *poíesis* criativa da narração oral, aqui neste caso, incorpora, no próprio acontecimento poético, os traços do texto literário. O texto memorizado foi composto a partir de duas exigências concomitantes: a de sentido e a de ouvido, ou seja, suas palavras da forma como foram organizadas, remetem a um *sentido provável* e, ao mesmo tempo, a uma *figura para o ouvido*, a partir de Valéry. São palavras que se encontram unidas por um ritmo, que é a própria

oralidade do texto e que organiza o sentido de maneira bem peculiar, manifestando-se como um gestual e uma corporalidade na escrita, ou ainda uma subjetividade na linguagem, como ensina Meschonnic. Por outro lado, se se trata de um texto que, de acordo com Zumthor, em leitura silenciosa já estimula o corpo do leitor, cabe concluir que este texto poderá estimular em escala mais ampliada até, quando for narrado/ouvido em voz alta: primeiramente, pelo caráter do texto poético em si e, secundamente, pela voz que é *vocalidade*, usada como meio de expressá-lo. Partindo da perspectiva de Dupont e Charles, parece-me que o espectador em certa medida ocuparia o lugar do leitor, ou seja, um lugar de autor/criador, alguém que é convidado a preencher momentaneamente de sentido as frestas do texto literário (coincidindo aqui exatamente com o subacontecimento da expectativa em Dubatti, que considera que o espectador também cria). Ou ainda, pelo entendimento de Bartolomeu Queirós, (que transpõe da situação de leitura silenciosa para a da narração): o espectador, ao receber/perceber o texto narrado, faz emergir a sua fantasia, que dialoga, aqui, não apenas com a fantasia do escritor, que escreveu o texto narrado, mas com a do dramaturgo que possa tê-lo recriado ao editá-lo e com a do narrador oral, que se empresta em *vocalidade* – corpo e alma – para dizê-lo.

Parece acertado considerar que a *poésis receptiva* (aqui criada pelo espectador a partir do que recebe do narrador oral de literatura, e que também é compartilhada), carrega alguns traços singulares. Ela também colore o acontecimento da narração com as especificidades do tipo de recepção envolvido. O texto que é recebido e percebido provém de uma narração que pulsa em *vocalidade*, ou seja, onde/quando as sonoridades da palavra que é dita em voz alta dizem tanto quanto, ou mais que o sentido que ela busca transmitir. Ainda que não seja possível abarcar (no sentido de ter consciência de) tudo o que é vivenciado como experiência em convívio poético, a *poésis criativa* aqui acontece majoritariamente por meio do canal da voz e suas nuances. Zumthor (1993) nos diria que se trata de um tipo de *performance* que introduz no centro da cena “aquilo de que o ouvido é órgão” e, acrescento aqui, por isso mesmo, ela “idealmente” requer do espectador uma recepção majoritariamente pela escuta. O estado de silêncio interior, somado à condição de alta *audibilidade* tanto do espaço físico onde se dará o acontecimento, como do próprio texto em si: essa

seria a condição ideal para a *poíesis receptiva* do acontecimento da narração oral de literatura.

Acredito que aqui mora um fator importante e que sempre divido com meus alunos por ocasião das oficinas de narração: em sua formação, o narrador de estórias precisa praticar a escuta do outro e isso reverbera na escuta de si mesmo e em sua própria capacidade de narrar. O maior incentivo que se pode dar a alguém que aprende a narrar é a escuta. A qualidade da escuta liga-se diretamente à qualidade da leitura, entendendo-se leitura aqui, metaforicamente, como a recepção que é feita da *poíesis*. A leitura/recepção de *poíesis* liga-se a muitas outras situações: quando o espectador assiste a um filme, a um espetáculo de teatro, a um concerto musical. A narração oral de literatura liga-se a um tipo de leitura, sem a presença física do livro-objeto, mas numa recepção das palavras do livro ditas em voz alta por alguém que manifesta naquele momento o seu jeito individual de sentir e expressar o texto. Ler aqui é principalmente escutar: escuta-se o que o autor do texto tem para dizer e escuta-se também a maneira própria daquele narrador, naquele momento. Com esta reflexão, antecipo um ponto importante ligado ao treino da narração: o exercício da escuta acompanha o exercício do narrar. (O treino da narração será abordado em alguns de seus aspectos mais especificamente no tópico 5.3.3).

Com isso, pode-se dizer que a narração oral envolve a prática de ler segundo duas orientações: aquela clássica, em que ler é decifrar os caracteres; e outra, ler é escutar. Neste último caso, pode-se dizer que a narração oral sem dúvida desenvolve e valoriza a escuta, sentido preterido pelo bombardeio de estímulos visuais comuns à vida moderna, nos apressados tempos que vivemos hoje.

Mas, ainda que se reconheça que a recepção/expectação na narração de literatura tenha como porta de entrada principal do corpo o sentido da audição, é preciso não perder de vista que a palavra em cena é sempre corporal e que a *poíesis* teatral só é possível com os corpos presentes em sua dimensão aurática (DUBATTI, 2010). Neste sentido, a narração, como arte convivial envolve os corpos por inteiro em percepções e trocas múltiplas que chegam até nós também pelos outros sentidos, ainda que nem sempre saibamos disso.

Neste tópico mesmo foi abordada a importância do olhar na narração. Os gestos que acompanham naturalmente o fluxo do que é dito são bem-

vindos, e entendo aqui que eles podem ser inclusive treinados e neste sentido, compõem aquilo que a narradora Bovo (2002) chamou de “espontaneidade produzida”.

Segue-se agora a apresentação dos principais elementos da prática de formação para a narração oral de trechos de Rosa, conforme se dá no *Projeto Grupo Miguilim*, começando com a escolha do texto a ser preparado para ser narrado em voz alta.

5.3.2 A escolha e edição do texto para a narração oral

Básica e de grande importância, a etapa de escolha do texto envolve o que chamaremos aqui de “procedimentos de dramaturgia”, que têm como meta a definição da versão que será preparada para ser narrada de cor. No caso do trabalho com o *Grupo Miguilim*, tais procedimentos são realizados por nós duas, Elisa Almeida e Dôra Guimarães, diretoras do grupo. Sem que tivéssemos conhecimento do conceito de *audibilidade* desenvolvido por Dubatti (2007, p. 75-77), entendo agora que ele – até certo ponto – corresponda a um dos critérios intuitivamente aqui adotado por nós.

Escolho os trechos da obra de Rosa buscando avaliar se eles apresentam clareza suficiente para poderem ser falados em voz alta, se implicam em uma dicção mais fluida e, neste sentido, se terão boa *audibilidade*. Sabe-se que Dubatti (2007, p. 76-77), na apresentação deste conceito, enumera alguns elementos formais que se relacionam com ele e que poderiam ser identificáveis no texto, como o nível de complexidade da frase e do vocabulário usados pelo autor, a clareza ou opacidade do texto, a estrutura textual aditiva ou subordinativa etc.. No nosso caso, não me pauto estritamente pela identificação dos elementos formais levantados pelo autor, e sim pela noção da *audibilidade* de maneira mais genérica e, como mencionei, intuitivamente. Entendo, também, que aquilo que parece apresentar clareza e dicção fluida no texto nem sempre corresponda a critérios objetivos e/ou absolutos. Busco, ao mesmo tempo, não perder de vista que tenho à minha frente um texto poético com o qual interajo de maneira diversa, a cada nova leitura. Nesse sentido, elementos subjetivos ligados à minha maneira de pensar e sentir o texto no processo da edição, sem dúvida, interferirão e, sendo assim, sempre poderá haver variações nas escolhas feitas em momentos diferentes, para um mesmo trecho da obra. É impor-

tante estar atento para o fato de que aqueles trechos que forem escolhidos e editados para a narração, ainda que nem sempre possam ser mantidos na íntegra como na versão original, não deixem de ter o elemento do inusitado e do misterioso inerente à própria poesia.

Para melhor descrição dos procedimentos dramatúrgicos adotados para escolher as versões que serão narradas, lançarei mão de uma terminologia específica, criada e apresentada por Juarez Dias¹⁹⁶ em seu livro, *Narrativas em cena* (2015). Este autor desenvolve seu texto em torno do exame teórico-analítico de espetáculos contemporâneos que encenam romances literários e apresenta como objeto de estudo o trabalho de Freire-Filho¹⁹⁷ e Brites¹⁹⁸. Nesse contexto, Dias aponta a etapa da *edição* do texto como o gesto dramatúrgico primordial que norteia o trabalho de ambos os encenadores. “A *edição* incide no duplo movimento de desconstrução e reorganização do material de origem e sua escrita independe de uma ordenação linear [...]” (DIAS, 2015, p. 72). A partir daí, o autor enumera cinco gestos de escrita como procedimentos básicos da *edição*, que, acreditamos, possam nos auxiliar a expor nossa maneira de editar o texto literário para a narração. Buscando sua inspiração nas operações matemáticas, os gestos são descritos por Dias, conforme transcrito abaixo:

Os procedimentos básicos de *edição* [...] são *subtração* (exclusão e eliminação), *adição* (acréscimos extratextuais ao original), *divisão* (distribuição de textos por ator/personagem) e *multiplicação* (repetição/reiteração de personagens, excertos ou informações). A esses acrescenta-se o *deslocamento* como recurso de manipulação, ordenação e reorganização, que se refere à edição propriamente dita (DIAS, 2015, p. 72, *grifo do autor*).

Entendemos que o termo “desconstrução”, que é usado por Dias para se referir a uma das etapas do processo da edição dos textos no caso dos encenadores por ele pesquisados, não seja muito adequado para nossa realidade. Tal ação não corresponde exatamente ao que adotamos como prática neste

¹⁹⁶ Juarez Guimarães Dias (1978-): escritor, dramaturgo, encenador, professor do Departamento de Comunicação Social, co-coordenador do Núcleo de Estudos Neepec da UFMG.

¹⁹⁷ Aderbal Freire-Filho (1941-): diretor teatral e apresentador de TV brasileiro. Criador do conceito *romance-em-cena* para definir alguns de seus espetáculos.

¹⁹⁸ João Brites (1947-): encenador, cenógrafo e artista plástico português. Fundador e diretor, desde 1974, do Teatro *O Bando*.

âmbito, ao contrário de outros dos gestos dramatúrgicos nomeados pelo autor. Consideremos a dramaturgia neste momento como procedimento que inclui os gestos que buscam tanto a identificação e/ou produção das versões que serão usadas no acontecimento da narração oral, como também a definição dos narradores que vão preparar cada trecho. Alternam-se aqui as situações onde se fazem necessários gestos diferentes. Vejamos.

Às vezes, após estudo minucioso do texto, avaliamos ser possível trabalhar com um conto inteiro de Guimarães Rosa. Nesse caso, o gesto dramatúrgico recai em decidir se um único narrador preparará a narração de todo o conto, ou se ele se dividirá em tal narração com outro(s) narrador(es) e, neste último caso, onde se darão as divisões. Pode-se dizer que esse seria o momento do gesto dramatúrgico da *divisão*. Há os casos em que um trecho ininterrupto, ou seja, uma sequência tal qual foi escrita e publicada (de uma novela, de um conto ou do romance) é escolhido e destacado para ser preparado por um único narrador. O procedimento dramatúrgico, nesse caso, consiste na definição do começo e do fim do trecho.

Em outros momentos (e isso não é pouco comum), o procedimento envolve o gesto da *subtração*, quando são excluídos expressões ou trechos inteiros avaliados como portadores de baixa *audibilidade*, pelo menos para o que se quer naquele momento. Trata-se às vezes de trechos muito descritivos, de difícil compreensão ou mesmo trechos de outras histórias paralelas, intercaladas, que não se queira no momento usar. Utilizamos também o gesto do *deslocamento*, agrupando trechos afins e que não se encontram em sequência linear na obra.

Entretanto – é importante deixar claro – nossos procedimentos de dramaturgia não envolvem a operação da *adição*, já que, em nenhuma hipótese, acrescentamos qualquer texto ao original, nem muito menos nos propomos a reescrever trechos com as nossas próprias palavras. Também praticamente não fazemos uso da *multiplicação*.

Algumas vezes – e, no caso do *Grupo Miguilim* isso acontece pelo menos uma vez por ano, por ocasião da preparação das apresentações para a “Semana Roseana” – montamos uma sequência de textos de uma mesma novela ou conto para serem narrados na mesma ocasião, ou trechos de diferentes livros da obra que se refiram a uma mesma temática, ou que possam cons-

truir algum fio narrativo. Tais grupos de textos são distribuídos entre os narradores miguilins de uma determinada turma para apresentação conjunta. O último gesto realizado aqui se refere mais uma vez ao da *divisão*.

Elizabeth Ziani¹⁹⁹ (2017), em sua tese de doutoramento, dedicou-se ao estudo daquilo que nomeia como *Território Literário: experiências com a literatura de Guimarães Rosa no sertão de Minas Gerais*. Um de seus focos de estudo dirige-se ao *Projeto Grupo Miguilim de Cordisburgo*. Ao analisar os procedimentos da edição dos textos da obra a serem narrados realizados por nós, diretoras do Grupo, Ziani destaca o processo de criação que eles envolvem. O que nomeei aqui como edição, por meio de procedimentos dramatúrgicos descritos, Ziani classifica em sua pesquisa de “adaptações criativas”, que se dão por meio da “escolha dos cortes”, tendo em vista os assuntos e temas em questão. A autora reflete que tal procedimento

[...] tem o objetivo primeiro da transmissão oral e oferece uma nova composição do texto fonte, mas o processo de criação está sempre presente e tem sua marca no domínio da obra que possibilita repensá-la na oralidade. Dessa forma, o trabalho realizado aproxima-se de enredos orais e merece ser considerado como adaptações criativas da obra (ZIANI, 2017, p. 68).

Há ainda um ponto que merece ser abordado, que diz respeito ao processo criativo de Rosa e que, a partir de determinado ponto de vista, também interfere na edição das versões que realizamos para a narração. Em uma de suas cartas a Onís, Guimarães Rosa (1959) admite não ter o intuito de facilitar as coisas para o leitor, ao contrário, ele quer causar o estranhamento, não induzir o repouso na “bengala dos lugares-comuns”. Rosa quer que seu leitor se movimente de alguma maneira, para poder alcançar e fruir a poesia de seu texto. Essa questão – que vale para o texto de Rosa, mas que pode valer para outros textos literários – coloca-nos diante da questão dos diferentes tipos de recepção possíveis no caso do texto literário (mencionada no tópico 5.2).

Uma coisa é a recepção do texto pela leitura silenciosa: o leitor tem o livro em suas mãos e, como tal, tem a liberdade de interromper a leitura por uns instantes, quem sabe retirar os olhos da página e se permitir divagar sobre o que acaba de ler. Poder voltar dois parágrafos atrás, reler o que o intrigou ou

¹⁹⁹ Elizabeth Ziani: doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa /USP. Professora e pesquisadora nas áreas de literatura, memória e bordado.

que passou despercebido, mas que, num momento posterior, pareceu ter ganhado novo sentido. Poder se deixar demorar em alguma passagem que o emocionou. Poder encerrar sua leitura hoje e, em qualquer outro momento de sua vida, reler todo o livro ou parte dele. Praticamente o mesmo pode se dar com a leitura em voz alta em grupo, como é o caso (mencionado no tópico 5.1) da *Oficina de Leitura João Guimarães Rosa*.

Outra coisa é o espectador, em regime de convívio poético, ouvir um trecho que não lhe cabe interromper para pedir ao narrador que volte atrás e repita alguma parte da narração. Esta diferença imposta pelo próprio caráter *performático* do acontecimento da narração oral parece demandar um texto de linguagem e compreensão um pouco mais acessíveis. Alia-se aqui a prerrogativa do tempo “viável” que se poderá/deverá ter para cada situação de narração e ainda o conteúdo da estória que se busca focalizar, em cada caso. Todos estes fatores podem interferir no processo de escolha e edição das versões e acabam funcionando como uma espécie de justificativa, para nós, da sua real necessidade. Vale acrescentar que, como leitora e amante da obra de Rosa, esta etapa do trabalho, ainda que necessária, mostra-se muitas vezes dolorosa.

Por fim, tomemos uma frase de Rosa, que, em correspondência a Onís (ROSA, 1964b) parece vir subverter o que descrevemos antes, ou talvez possa nos ajudar a não fechar a questão da escolha e edição do texto com critérios definitivos. Pede o escritor à sua tradutora: “Não a clareza – mas a poesia, a obscuridade do mistério, que é o mundo.” Se a poesia não anda de mãos dadas com a clareza, isto nos indica que, para a boa edição do texto poético para ser utilizado no acontecimento da sua narração oral, melhor fosse trilhar um caminho intermediário que pudesse contemplar a *audibilidade*, somente até certo ponto, sem deixar de fora o mistério e a poesia do texto. As fronteiras aqui são fluidas e poderão, sem dúvida, apresentar variações.

5.3.3 Miguilim: o treino da narração e o acontecimento da narração em si

O *analfabetismo funcional* é definido pelo quadro em que a pessoa é capaz de ler e escrever algumas frases, mas não de interpretá-las. De acordo com dados recentes do IBGE (junho de 2019), no Brasil o analfabetismo absoluto tem sofrido ligeira queda nos últimos anos – em março de 2019, ele teve a

marca de 11,3 milhões de pessoas, 6,8% da população (GAZETA DO POVO, 2019). Entretanto, segundo dados da ONG Ação Educativa e do Instituto Paulo Montenegro (em parceria com o IBOPE), calcula-se que o *analfabetismo funcional* tem crescido e atinja cerca de 1/3 de jovens e adultos, o que significa que 38 milhões de brasileiros sejam *analfabetos funcionais*, e isto atingiria, inclusive, cerca de 30% de alunos universitários (BEZERRA, 2019, *grifo do autor*).

Para que a criança possa ser inscrita como candidata a integrar o *Projeto Grupo Miguilim*, é necessário que ela seja moradora de Cordisburgo, tenha a idade entre nove e doze anos e esteja relativamente bem alfabetizada, o que aqui significa ter um domínio inicial de leitura e compreensão de texto (isto é, que ela não se encaixe na categoria de *analfabeto funcional*). Não é difícil perceber que a permanência da criança no Projeto contribui em larga escala para aprimorar o processo de leitura, com boa compreensão do que lê e apropriação do texto.

Antes de iniciar a formação propriamente dita, o Projeto conta, há vários anos, com a participação de Lúcia Goulart²⁰⁰, que realiza alguns encontros com o grupo de “aspirantes a miguilim”. Nestas ocasiões, os meninos e meninas têm a oportunidade de ouvir a história do *Grupo Miguilim* e são convidados a se apresentar diante dos colegas, expondo, cada um à sua maneira, suas expectativas em fazerem parte do Projeto. Eles participam de dinâmicas e recebem textos simples de contos populares, que deverão ser narrados no grupo, de forma mais livre. Com encontros quinzenais, esta etapa dura por volta de seis meses. Somente num segundo momento, quando o aluno pôde demonstrar o seu interesse (que nesse momento liga-se diretamente ao interesse e apoio dos pais ou responsáveis ao Projeto), cumprindo presença nestes encontros, ele poderá ingressar nas oficinas ministradas pelas diretoras do Grupo.

Com um máximo de 15 vagas para cada turma, a “Oficina de Introdução”, ministrada por nós, as narradoras-diretoras do *Grupo Miguilim*, marca o início “oficial” do processo de formação do futuro contador de estórias e é composta por dois módulos. Os encontros acontecem quinzenalmente e envolvem exercícios lúdicos de aquecimento corporal e vocal, com o intuito de desinibir,

²⁰⁰ Lúcia Goulart de Castro (1960-): pedagoga aposentada, coordenadora do *Museu Casa G. Rosa* de 2000 a 2004, membro da *Associação dos Amigos do Museu Casa G. Rosa*.

buscar o entrosamento da turma e aquecê-la de maneira que todos possam se conectar mais vivamente com os procedimentos propostos.

As técnicas básicas de narração são introduzidas, paulatinamente, no módulo inicial, por meio do preparo de um primeiro texto mais simples, de tradição oral ou mesmo literário, de menor complexidade. Este primeiro módulo dura em torno de quatro meses e encerra-se com uma pequena apresentação de narração dos textos realizada no *Museu Casa Guimarães Rosa* para familiares e amigos. Vale dizer que este momento ainda não marca a entrada do aluno no *Grupo Miguilim*.

No segundo módulo da “Oficina de Introdução”, o aluno passa a trabalhar com o seu primeiro texto de Rosa, que geralmente é do conto *Campo Geral*, do livro *Manuelzão e Miguilim*, em versão definida pela direção, editada ou não, (conforme apresentado no tópico anterior). Aquilo que foi realizado no primeiro módulo da Oficina com um texto mais simples, será repetido e intensificado agora com o texto de Rosa e o aluno tem a oportunidade de exercitar-se, tirando dúvidas, treinando dificuldades, buscando, ao mesmo tempo, aprofundar sua prática e familiarizar-se com as técnicas de preparo.

Fazemos pequenas explanações sobre a obra roseana, no intuito de contextualizar, para o aluno, os trechos que ele tem em mãos. Todos também têm a oportunidade, neste momento, de assistir a apresentações de narrações de trechos de Rosa, realizadas por nós diretoras ou por miguilins convidados. Intercalando-se exercícios variados de técnica vocal, canções com trava-línguas e jogos de aquecimento corporal, o jovem narrador é convidado a realizar inúmeras leituras do seu texto, individualmente e em grupo, buscando a sua compreensão, que se mostra ampliada, quando o texto é lido em voz alta.

As primeiras leituras são acompanhadas de pequenas interrupções criadas como oportunidades para que os alunos/narradores possam se expressar sobre o que eles próprios entendem de determinadas passagens. O *Léxico de Guimarães Rosa*²⁰¹ pode ser de grande utilidade aqui, para consulta aos vocábulos novos criados pelo autor que, vez por outra, aparecem no texto.

As leituras dos textos se alternam entre silenciosa; em voz baixinha para si mesmo; em voz alta, em grupo; e em voz alta, para si mesmo (sendo que

²⁰¹ Elaborado por Nilce Sant’Anna Martins, pesquisadora e professora na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP, especialista na área de Estilística.

esta última depende do espaço de que se dispõe, para que cada aluno, sozinho, possa realizá-la, sem interferir na leitura do outro). Ao mesmo tempo em que se busca a compreensão, as leituras visam exercitar o ritmo, buscar o tom que possa ser imposto à narração do texto, além da boa pronúncia, testando-se possíveis entonações de forma a criar familiaridade com o que se lê. Aos poucos, as palavras começam a fluir de maneira natural na voz do leitor/narrador. A cada novo encontro quinzenal, o aluno deve apresentar a leitura em voz alta para a diretora que coordena a oficina de seu grupo. Incentiva-se, por meio de tantas repetições, que a leitura não seja mecânica e sim expressiva, isto é, que o leitor/narrador vá construindo seu jeito próprio de comunicar a emoção das passagens narradas, ao mesmo tempo em que o texto vai sendo assimilado.

Somente depois de se alcançar uma leitura fluida e natural, com ritmo e expressão/entonação que caminhem junto com o entendimento e a expressão/criação da poesia do texto, é que o aluno é autorizado a passar para a etapa de memorizá-lo, o que geralmente também será feito por meio da voz – alta ou baixinha, para si mesmo.

Esta etapa do treino do texto remete-nos à leitura murmurada da qual tratamos no tópico 2.2.3. Lá, conforme apresentado, no contexto da “cultura do conto” do Império Romano, foi denominada leitura murmurada aquela em que o leitor minimamente aciona o aparelho fonador, de forma que o emissor e o ouvinte do texto sejam a mesma pessoa. Assim como lá, a palavra poética aqui se manifesta corporalmente, por meio da voz, da *vocalidade*, ainda que baixinha, mas já como som articulado.

A leitura murmurada tem em comum com a leitura silenciosa, o fato de se dar por meio de um leitor em companhia apenas de si mesmo: uma única pessoa realiza o ato (praticamente concomitante) de decodificar o que está escrito e receber/perceber os conteúdos, mensagens e sentimentos que o texto possa veicular. Ao mesmo tempo, a leitura murmurada difere da silenciosa, justamente por não ser silenciosa. Por meio do aparelho fonador, a decodificação e recepção/percepção do texto toma nova dimensão: ao narrar para si mesmo em voz murmurada, o leitor/narrador sente, ouve e percebe em escala mais ampliada (comparativamente à leitura silenciosa) o peso e o colorido das palavras, o ritmo e a beleza próprios ao texto literário. Suas palavras veiculam

poesia e, ao extravasarem o âmbito do pensamento-imaginação, vestem sua roupagem sonora, vibrando o corpo do leitor/ouvinte de si mesmo.

Com tais características, a leitura murmurada (e também a leitura em voz mais alta para si mesmo) mostra-se aqui como um recurso valioso para o treino do texto poético que será narrado em voz alta. O aluno/narrador já em processo de memorização do texto, em que se intercala a leitura à narração de pequenos trechos já memorizados, lança mão de tal recurso. Ele não tem à sua frente ninguém que, naquele momento, como espectador, possa compartilhar com ele o acontecimento da narração em *poíesis* convivial e, por isso mesmo, encontra-se mais à vontade para as inúmeras repetições auditivas do texto. Por meio do canal da voz, o texto ganha o seu lugar concreto no mundo do falado/ouvido e o narrador exercita-se em várias possibilidades rítmicas e de entonação. Pode-se dizer que, como ouvinte de si mesmo, ele experimenta o *transbordamento de significância* que é a sua própria voz, (ainda que não tenha conhecimento do que seja isso). Ele tem a oportunidade também de, aos poucos, perceber a *vocalidade* do texto roseano. A um só tempo, as sonoridades do texto poético ressoam pelo seu corpo em sua voz que sai e retorna a si mesmo e, dessa maneira, ele poderá mergulhar nesse laboratório vivo, repetindo as frases quantas vezes queira, de si para si, experimentando novas entonações e descobrindo possibilidades, trazendo à tona novas nuances no texto e mesmo se emocionando de novo. Trata-se aqui de uma maneira viva, recomendada por nós, que se impõe como treinamento de memorização do texto.

Quando o texto já está memorizado (ou quase memorizado), mas ainda não muito firme, em outras palavras, quando a narração oral ainda não tem a fluidez e a naturalidade necessárias para que o narrador esteja pronto para se apresentar, por exemplo, para o visitante do *Museu Casa Guimarães Rosa*, passa-se a uma nova etapa. É o momento em que o texto deve ser narrado para alguém mais próximo, num ambiente mais restrito. O aluno então elege um (ou mais de um) ouvinte para treinar a narração oral, o que comumente se dá com algum familiar ou colega do Grupo. Ele narra também para a diretora de seu grupo. Ainda que se constitua numa etapa/ensaio, este é um momento importante que, por instaurar a situação de *poíesis* convivial, traz uma diferença substancial ao treino da narração. Conforme vimos, em regime de convívio

poético, o espectador estabelece trocas com o ator/narrador e também cria a partir do que recebe.

Desde a etapa das primeiras leituras, até a narração em si, incentiva-se que o aluno/narrador busque exercitar, de maneira mais consciente, o seu “olho da imaginação”, ou seja, busque visualizar, internamente, as imagens sugeridas pelo texto poético narrado. No tópico 4.3, ao escrever sobre a especificidade do texto literário, apresentei o que Charles (1977) identificou como as frestas do texto literário, reconhecidas como aqueles lugares localizáveis em que o autor deixa o sentido em aberto e o leitor (geralmente em leitura silenciosa) é convidado a, momentaneamente, preencher o texto com a sua fantasia, criando seu sentido. Conforme mencionamos lá, este é o momento/lugar quando/onde o leitor é convidado a acionar o seu “olho da imaginação”.

No contexto da emissão/recepção do texto poético pela via do acontecimento da narração oral de literatura, o “olho da imaginação” também pode e deve ser acionado nas frestas do texto, pelo narrador oral, em primeiro lugar, na medida em que está em suas mãos (ou melhor, em seu corpo e em sua voz) construir imaginativamente aquilo que vai narrando e “entregar” as imagens poéticas criadas a seu público ouvinte.

Como narradora oral, entendo que aqui se encontra um aspecto importante de nossa prática, do qual se deve procurar tomar consciência para apurar seu exercício e poder ir adquirindo certo domínio. Busco esclarecer melhor do que se trata: com o texto poético bem memorizado, a ponto de que não seja preciso esforço de memória para repeti-lo, o narrador em cena (em *poíesis* convivial) “aciona” o seu “olho da imaginação”. Em outras palavras: nas passagens da narração em que lhe é dado preencher as frestas que o autor construiu em seu texto, o narrador oral exercita-se, visualizando internamente as imagens convocadas pelo texto narrado. Tais frestas, por sua vez, também vão ganhando novos sentidos pelos espectadores em convívio poético. Não por acaso Dubatti aqui nos diz que o regime de *poíesis* compartilhada envolve muitos sutis significados e sentimentos que vão bem além de nosso entendimento, daquilo que poderíamos ser capazes de expressar. É um aprendizado que requer maturidade do ator/narrador, certo domínio e tranquilidade para que possa ser instaurado no acontecimento.

Na formação do *Grupo Miguilim*, só será possível entrar neste âmbito da prática com os alunos maiores, que já venceram as primeiras dificuldades com as quais se depararam. Para preparar o campo para o exercício do “olho da imaginação”, procuro sempre chamar a atenção do miguilim para o fato de que, no momento da narração, por motivos vários, o narrador pode se desconcentrar e perder a conexão com as imagens poéticas do texto, correndo o risco de fazer da narração um ato mecânico. Cuidar para que isso não aconteça é vigília constante. Estar em cena centrado, de maneira a poder narrar com expressão, visualizando as imagens que o texto sugere, criando sentido por meio das palavras poéticas do autor é exercício contínuo que garante a qualidade do acontecimento. O artista narrador deve, no momento mesmo do acontecimento, estar pronto a ser o primeiro a encantar-se com a poesia que sai de sua boca, exercitando a narração de seu texto como se fosse pela primeira vez e, nesse sentido, de alguma forma, ele não deixará de ligar-se à raiz do antepassado aedo que mora dentro dele. Visualizando imagens e criando sentido, o narrador conecta-se com a poesia que vai sendo criada, e conecta-se também com seu público que, por sua vez, também cria mediante aquilo que é recebido, o que ouve e percebe, instaurados todos no regime de *poíesis* convivial.

Diz-se que um narrador se apropriou do seu texto ou de sua história, quando, em cena, após inúmeros treinos, não é necessário maior esforço para que ele se lembre das palavras do autor; quando elas fluem e saem de sua boca com naturalidade. Gislayne Matos²⁰² e Inno Sorsy²⁰³ (2007), ao escreverem sobre o ofício do contador de contos populares, mencionam também este ponto. Para as autoras, a apropriação da história aqui coincide com sua assimilação, de acordo com a citação abaixo:

Apropriar-se de uma história é processá-la no interior de si mesmo. É deixar-se impregnar de tal forma por ela que todos os sentidos possam ser aguçados e que todo o corpo possa naturalmente comunicá-la pelos gestos, expressões faciais e corporais, entonação de voz, ritmo etc. (MATOS e SORSY, 2007, p. 9).

²⁰² Gislayne Avelar Matos: contadora de história, educadora e terapeuta familiar sistêmica. Criou em Belo Horizonte o “Convivendo com Arte” para formação de contadores de histórias.

²⁰³ Inno Sorsy: *performer* africana, professora, consultora na arte de contar histórias e especialista em técnica vocal, reside na Inglaterra.

Sobre o mesmo tema, Bia Bedran²⁰⁴ (2012, p. 63) escreve em seu livro: “Costumo dizer que uma história passa a habitar dentro da gente quando seu enredo passa a se mostrar sem tropeços no pensamento e calmamente se exterioriza pela voz, pelo gesto e pelo olhar.” As três autoras, contadoras de histórias aqui mencionadas, Gislayne Matos, Inno Sorsy e Bia Bedran, trabalham basicamente com contos populares e escrevem sobre o ofício de narrá-los, num tipo de prática em que não há a necessidade de memorização estrita do texto. Entretanto, no tocante à apropriação da história pelo narrador de literatura, entendo que não haja diferença.

Mas, retornemos ao segundo módulo da “Oficina de Introdução” de formação do *Grupo Miguilim*. Quando o aluno já puder narrar três textos da obra roseana, ele frequentará um estágio no *Museu Casa Guimarães Rosa*, acompanhando um miguilim (veterano) que já atua recebendo os turistas, e já sabe guiá-los pela exposição do Museu. A visita geralmente é encerrada com a narração de um trecho de Rosa e, neste ponto, o aprendiz-de-miguilim já pode atuar. Esta fase é supervisionada por outro membro do Projeto, o coordenador local do *Grupo Miguilim*, Fábio Barbosa²⁰⁵ que, além de apresentar ao aluno um roteiro que ele precisa dominar para saber guiar o turista, trabalha também questões ligadas à postura do narrador no Museu, às suas condutas de boas maneiras. O objetivo do estágio é que o aprendiz-de-miguilim consiga dominar todo o percurso sozinho e assimile as regras básicas que precisa respeitar para fazer parte do Grupo, regras que não representam para ele, neste momento, completa novidade, uma vez que já haviam sido apresentadas pelas diretoras nas “Oficinas de Introdução”.

Assim que o aluno concluir essa etapa, ele está pronto para integrar a cerimônia de formatura no *Museu Casa Guimarães Rosa*, quando narrará um trecho de Rosa para o público convidado e receberá a camiseta-uniforme do Grupo, integrando-se ao *Projeto Grupo Miguilim*.

Incluído nas escalas de plantões semanais do Museu, o recém-formado miguilim não interrompe a sua formação de narrador oral; ele continua a frequentar quinzenalmente agora as “Oficinas de Formação Continuada” com as

²⁰⁴ Beatriz Martini Bedran (1955-): conhecida pelo nome artístico de Bia Bedran, compositora, cantora, atriz, educadora e contadora de história, nascida em Niterói.

²⁰⁵ Fábio Barbosa (1980-): assistente social e contador de histórias, coordenador local do *G. Miguilim*, membro do *Caminhos do Sertão*, dirige o *Contadores de Estórias do M. da Garça*.

diretoras, onde poderá preparar novos textos de maior complexidade, sempre se exercitando mais e buscando se apropriar dos textos que narra. Ele participará anualmente dos ensaios para a “Semana Roseana”, quando são estreados novos trabalhos de narração e, em breve, poderá ser escalado para viajar com outros colegas do *Grupo Miguilim* para se apresentar fora de Cordisburgo em escolas, bibliotecas, livrarias e salas de espetáculo, abrindo eventos culturais, divulgando a obra de Rosa, encantando públicos variados.

Como formadora e diretora do Grupo há mais de 15 anos, tenho consciência de que o processo de preparo do texto realizado com o *Grupo Miguilim* concentra-se em técnicas de leitura e compreensão do texto poético, uso da voz, memorização, ritmo, entonação e expressão da fala. Apura-se a sensibilidade e expressão do texto com o exercício do “olho da imaginação”. Entretanto, conforme tenho dito ao longo de toda a tese, tomo aqui mais uma vez as palavras de Dubatti para afirmar que toda palavra narrada é corporal. O corpo inteiro está em cena, e a voz, o olhar, os gestos são aqui as suas extensões que ganham maior destaque na arte do narrador oral. Nesse sentido, “Oficinas de técnica vocal e corporal” são necessárias na formação do *Grupo Miguilim*. Ao longo dos anos, apenas pontualmente pudemos contar com profissionais dessas áreas específicas que contribuíssem com a formação do Grupo nesses quesitos. Por carência material de patrocínio e apoio continuados, o Grupo conta apenas com os profissionais citados (duas diretoras, um coordenador local, uma pedagoga e um professor, ex-miguilim²⁰⁶) que têm se disponibilizado a levar o Projeto a qualquer custo e que, no caso das diretoras, realizam nas oficinas de narração exercícios vocais e corporais, na medida de suas limitações.

O narrador oral geralmente sai do *Grupo Miguilim* quando encerra o Ensino Médio. Minha experiência de acompanhar de perto o caminho da formação de várias gerações do grupo mostra que inúmeros de seus integrantes conseguem um amadurecimento tal, principalmente nos últimos anos da sua estada, que se tornam ótimos narradores, alguns deles, inclusive, com um extenso repertório. Outros miguilins não conseguem tanto, mas, ainda assim, enxergo os incontáveis benefícios que alcançam, ao fazerem parte do Projeto.

²⁰⁶ Yan Heyder de Oliveira, graduado em Pedagogia (UNOPAR), especialista em Gestão de Instituições Federais de Ensino (UFMG), integrou o *Grupo Miguilim* na turma de 2004.

O esforço pessoal do aluno amplia suas próprias possibilidades, reflete no seu amadurecimento como um todo: a proximidade com o texto literário da qualidade do roseano, em leituras e narrações continuadas, contribui para expandir os horizontes do contador de estórias, melhora seu grau de compreensão e sua fluidez em leitura e é um instrumento para a educação da imaginação, da sensibilidade e do pensar.

O contato próximo com o contador de estórias mais velho e mais experiente serve como estímulo e exemplo para que o iniciante se empenhe em preparar novos textos e aprenda a enfrentar os desafios da convivência grupal. No dia a dia do Museu, há o desafio constante de receber públicos diversos, entre os quais aqueles que nem sempre colaboram para o estabelecimento da *audiabilidade* necessária para o acontecimento da narração. Mas são frequentes também os grupos de interessados, ou mesmo até, estudiosos e amantes da obra roseana, que dão um retorno diferenciado, se interessam, se deixam emocionar com as narrações e valorizam a ação do Grupo. Estar pronto para receber e guiar uns e outros é exercício para a confiança de si mesmo e educação da autoestima.

Luiza Castro²⁰⁷, que dedicou sua monografia de final do curso de especialização em *Patrimônio Cultural na Contemporaneidade* ao estudo do *Projeto Grupo Miguilim*, realizou pesquisa de campo com entrevistas e o que ela nomeia de “observação participante”. Como espectadora da Semana Rosena de 2011, Castro escreve em sua pesquisa, referindo-se ao *Grupo Miguilim*:

O trabalho do “Grupo” é capaz de emocionar e transportar o espectador para o universo Roseano em apresentações de extraordinária simplicidade, desprovidas de cenários ou qualquer outra caracterização, usando só e exclusivamente os recursos da narrativa. A linguagem sertaneja, as expressões de Rosa são incorporadas pelos “Miguilins” com uma entonação apropriada que, ao mesmo tempo, revelam dramaticidade e, paradoxalmente, naturalidade (CASTRO, 2012, p. 22).

Passaremos agora ao último tópico, começando por apresentar a casa primeira do miguilim.

²⁰⁷ Luiza Gontijo de Castro (1987-); bacharel em Turismo e Serviço Social, especialista em Patrimônio Cultural pela PUC Minas Gerais; fotógrafa profissional.

5.3.4 Museu/*Mouseion*, expressão criativa da memória e o direito à literatura

Figura 7 – Museu Casa Guimarães Rosa



Foto de Ronaldo Alves. (FERREIRA, 2018).

A casa onde o escritor João Guimarães Rosa nasceu e viveu até os nove anos de idade – uma construção do século XIX, localizada em frente à estação ferroviária da cidade – tornou-se, desde 1974, o *Museu Casa Guimarães Rosa* (MCGR). Hoje vinculado à Superintendência de Museus e Artes Visuais (SUMAV), órgão da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, o Museu é coordenado por Ronaldo Alves²⁰⁸. Reúne bom acervo de fotos, aproximadamente 700 documentos textuais, toda a obra literária, originais manuscritos ou datilografados, a exemplo de *Tutaméia* (última obra que Rosa publicou em vida), edições de traduções para línguas estrangeiras, matrizes de xilogravuras usadas em volumes como *Corpo de Baile* (1956), máquina de escrever, rascunhos de trabalhos, coleção com as gravatas-borboleta do escritor e outros objetos pessoais. O MCGR conta também, na parte frontal da edificação com uma reconstituição livre, no cômodo original, do armazém de Florduardo Rosa, pai do escritor, que era comerciante. É conhecido o fato de que, quando menino, Joãozinho, como costumava ser chamado pelos familiares, gostava de ficar dentro do balcão, quietinho, ouvindo tudo o que falavam tantos que circulavam por

²⁰⁸ Ronaldo Alves (1964-): graduado em Pedagogia e História (FEMM, Sete Lagoas), com especialização em Pedagogia (UNI-BH), coordena o MCGR desde 2006.

ali. Sobre isso, escreve Fragata²⁰⁹, no livro onde conta a infância do escritor, em prosa poética:

Seu Fulô era dono de venda. Mil cheiros misturados no ar, de café, amendoim, quirera, carne-seca, queijo, bacalhau, fumo, cachaça, querosene, adubo, couro das selas e arreios. Cheirava até a pena de ave porque as galinhas eram vendidas bem vivinhas e cocorentas. Todo santo dia um entra e sai de vaqueiros, lavradores, fazendeiros, benzedeiros, garimpeiros, escravos, mascates, beatas, viajantes. Um tanto de histórias que cada um tinha para contar de lugares, de milagres, de namoros, de valentias, de apostas, de palhaçadas. Do lado de dentro do balcão, Joãozito tudo escutava, nem piscava: mais ouvia, mais queria ouvir. Menino de muita memória, guardava cada palavra. Adorava histórias (FRAGATA, 2016, p. 10).

Figura 8 – Venda de Seu Fulô - Sala Grande Sertão: veredas, Estas Estórias e Ave, Palavra.



Foto Ronaldo Alves

Na composição do seu “acervo imaterial”, a partir de 1996, o MCGR passou também a dispor das estórias vivas de Guimarães Rosa, nas vozes do *Grupo Miguilim*, que, por sua vez, foi reconhecido pela Prefeitura da cidade, em 29 de dezembro de 2011, como “Patrimônio Imaterial do Município de Cordisburgo”.

Em seu artigo *Museu como processo*, Tereza Scheiner²¹⁰ (2008) apresenta a ideia de museu para além da percepção limitada de espaço físico, onde se guardam objetos ou documentos. Para a autora, de maneira geral, aquilo que move o museu no tempo e assegura-lhe a existência “[...] além da presen-

²⁰⁹ Cláudio Fragata (1952-): escritor de livros infantis e juvenis, jornalista e professor de escrita criativa brasileiro; vencedor do prêmio Jabuti em 2014.

²¹⁰ Tereza Cristina Moletta Scheiner: museóloga brasileira, consultora para Museologia no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, desde 2005.

ça de acervos, da excelência técnica ou do interesse dos públicos: está na sua própria essência enquanto representação simbólica e na sua intrínseca – e constante – capacidade de transformação” (SCHEINER, 2008, p. 36). Assim, o museu deve ser entendido como fenômeno e, a proposta da autora de investigá-lo é menos como produto, do que como ideia, ou como processo.

Scheiner (2008) se propõe a fazer uma breve reconstituição da trajetória do surgimento do museu no ocidente. A percepção tradicional do museu como instituição permanente ligada ao espaço físico para armazenamento de acervos, segundo ela, teria provavelmente se originado no pensamento europeu do século XVI. Parece ter sido também nesta época, que a origem do museu teria se vinculado à palavra grega *mouseion*, ou seja, “templo das Musas”. Ora, se a origem do museu conecta-se com a ideia de “templo das Musas”, isso nos levaria a pensá-lo relacionado “[...] a um local específico (templo)²¹¹, onde se guarda o sagrado (musas) – provável origem da ideia de museu como espaço sacralizado de guarda da memória” (SCHEINER, 2008, p. 36-37, *grifo meu*). Vê-se que, nesta perspectiva, permanece a visão tradicional de museu como espaço físico.

Não satisfeita com esta visão de museu/templo, espaço físico, a autora propõe, então, uma revisão da gênese do conceito de *mouseion* e nos convida a retroceder às sociedades arcaicas, em direção a uma Grécia ligada ao passado micênico, anterior ao século VIII a. C.. E não seria justo aí que se pode dizer que as Musas correspondam àquela memória involuntária comum a todos, que é a cultura? Memória essa que será reavivada pelo canto do aedo? Conforme apresentamos no tópico 1.3? Sobre isso, escreve Scheiner:

Lembremos que, nas sociedades arcaicas, o mito é dado como real, e que toda configuração cosmogônica é de caráter mítico. E que as musas são as responsáveis, no panteão grego, pela manutenção da identidade do seu próprio universo. Elas não são deusas, são as *palavras cantadas* – expressão criativa da memória via tradição oral, trazidas à luz da consciência pela ação dos poetas, para tornar presentes os fatos passados e fu-

²¹¹ “[...] ‘templo das musas’, frequentemente confundido com o local (em Delfos) onde as musas falavam, pela voz das pitonisas; ou com o *Mouseion* de Alexandria, primeiro centro cultural conhecido do ocidente, fundado no século III a.C. (SCHEINER, 2008, p. 36).

turos, reinstaurando o tempo e o mundo a partir de sua origem²¹² (SCHEINER, 2008, p. 39, *grifo meu*).

Transfigura-se assim a noção de “templo da Musa”, trazendo à tona a ideia de museu agora como espaço simbólico de presentificação da palavra, espaço intelectual possível “de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação” (*idem*, p. 40) e que, nesse sentido, não estaria sujeito a um lugar específico. O museu é tomado agora como um “fenômeno, como algo que se dá em processo, essencialmente vinculado à dinâmica dos processos culturais” (*idem, ibidem*).

O resgate da origem da palavra Museu, proposto por Scheiner (*mouseion/museu/musas/templo da palavra, expressão criativa*) (2008) e a ideia do lugar que o miguilim ocupa quando dá voz à obra de Rosa e a compartilha com os espectadores, abriram-me a possibilidade de pensar o acontecimento da narração de Rosa com o *Miguilim* em uma ampla analogia com o acontecimento da epopeia do aedo homérico. Busco apresentar essa ideia abaixo, por meio da figura 9, com um esquema que é uma variação-ampliação do que foi apresentado na figura 1 (tópico 1.3). Assim como a musa, memória do mundo/palavra-cantante se fazia presente por meio da voz do aedo, a memória de Rosa, sua obra, ganha corpo na voz do miguilim, palavra-narrada. Nem seria preciso destacar que inumeráveis são as diferenças que marcam este intervalo de cerca de vinte e nove séculos, que separa aedos e miguilins. Entretanto, ainda assim, entendo que entre as duas realidades, caberiam alguns paralelos.

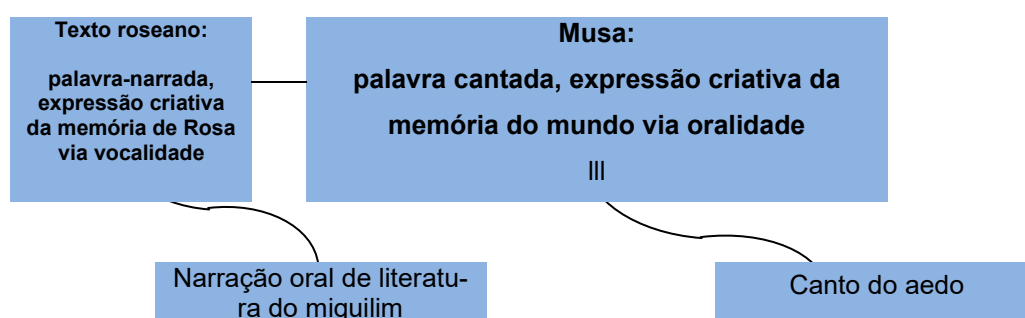
Parto do que escreve Cavarero sobre o aedo homérico (2011, p. 25): “É a voz, com seus ritmos sonoros, que organiza as palavras do canto épico. O semântico, ainda não submetido às leis congelantes da escritura, dobra-se à musicalidade do vocálico”. Apresento aqui, como sugestão para reflexão, o seguinte paralelo: a voz que organiza as palavras na narração de literatura traz de cor um texto que tem seu ritmo e oralidade próprios. O semântico agora se dobra à *vocalidade* de um texto “cuja poética explora legitimamente a escritura” (DUPONT, 1991, p. 13) e que, por suas próprias características, foi criado também sob a égide de uma *figura para o ouvido* e, nesse sentido, pode contrapor-

²¹² A autora aqui remete a HESÍODO, em *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e trad. Jaas Torrano. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1991.

se com, ou pelo menos equilibrar as leis congelantes da pura escritura, que Cavarero menciona.

Este seria um caminho possível de abordagem do valor simbólico do *Projeto Grupo Miguilim*. De alguma maneira, repito, em uma ampla analogia, (conforme figura abaixo) aedos e miguilins se irmanam em suas *performances* orais como expressão criativa da memória via *vocalidade*, em conexão com a *Musa/Mouseion/museu* processo.

Figura 9 – A Musa e o canto do aedo - o texto roseano e a narração oral do miguilim



Para também chamar a atenção, ainda que brevemente, do lado mais social e político do *Projeto Grupo Miguilim*, retomo o que foi apresentado no tópico 3.2, com base em Diéguez (2012), em sintonia com Dubatti (2007). Ao pensar a condição da arte, a autora destaca o espaço privilegiado que o artista ocupa: por apresentar-se publicamente, ele se encontra posicionado na “tribuna artística”. Aí ele exerce a sua liberdade, expressando-se diretamente ou por metáforas, o que justifica para a autora a eleição deste lugar como “tribuna política por excelência”.

No século XXI, na pequena Cordisburgo, cidade no interior mineiro com menos de nove mil habitantes, crianças e adolescentes formam-se como miguilins, abrem espaço para a recepção da literatura roseana via acontecimento da narração oral e mostram como é possível provocar um olhar diferente para as coisas.

Em seu ensaio *O direito à literatura*, Antônio Cândido (1988) defende a literatura como um bem que não pode ser negado a ninguém. No desenvolvimento de seu ponto de vista, o autor adota a distinção entre *bem compressível*

e *bem incompressível* feita pelo sociólogo francês Lebre²¹³, com quem Cândido considera ter tido a sorte de conviver. Escreve o crítico literário:

[...] são bens incompressíveis não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompressíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo à justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, à arte e à literatura (CÂNDIDO, 1988, p. 176).

Tomando a literatura no sentido que engloba qualquer criação poética, ficcional ou dramática “[...] em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações [...]” (*idem, ibidem*), Cândido entende que o caráter “de coisa organizada” intrínseco à obra literária, atua em nossos níveis profundos, tornando-a alimento para aquilo que temos de mais humano e, até independentemente de nossa vontade, fazendo-a atuar como fator organizador de nosso pensamento e de nosso sentimento. “Ela não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (*idem, p.179, grifo do autor*).

Por tudo isso, Cândido entende que as pedagogias e as políticas educacionais deveriam se empenhar em poder levar a todos, todo o tipo de literatura, inclusive a chamada erudita. Ele apresenta alguns exemplos concretos de práticas educacionais que atuam nesta linha, em outras partes do mundo, entre elas, as que são adotadas na Itália, onde a *Divina Comédia* é conhecida e consumida em todos os níveis sociais, como alimento humanizador. O autor considera um verdadeiro preconceito a ideia de que só as minorias seriam capazes de apreciar a chamada literatura erudita e acredita que a luta no campo dos direitos humanos deva incluir também a implementação de políticas educacionais que proporcionem a fruição da arte e da literatura em todos os níveis (*idem, p. 193*).

Infelizmente, períodos de desgoverno dificultam e impedem a continuidade e expansão de programas e de iniciativas de incentivo à leitura literária de

²¹³ Louis-Joseph Lebre^t (1897-1966): sociólogo francês, padre dominicano, fundador do movimento Economia e Humanismo, que atuou no Brasil entre 1940 e 1960.

maior alcance. O perfil do cidadão médio de Cordisburgo reflete o estado precário da educação no Brasil, com índices altos de analfabetismo funcional. Em outras palavras, pode-se dizer que o cidadão cordisburguense não tem o perfil de um leitor de literatura, não é um leitor de Guimarães Rosa. Nesse sentido, entendo que o *Projeto Grupo Miguilim* representa um ganho para a cidade. Acredito que, nestes 23 anos, a sua existência representa um vetor de divulgação da obra roseana na cidade, um aliado no processo de formação dos jovens e uma ação política que dá duplamente à poesia lugar de destaque: primeiro, por divulgar os textos literários em si e constituir uma ação de incentivo à sua leitura; segundo, pela maneira como tais textos são levados a público: por meio da narração oral.

No acontecimento da palavra viva de Rosa, o miguilim empresta-se em voz, corpo e alma, veste a palavra poética com as modulações de sua voz, as nuances de sua emoção. A literatura de Rosa vai se espraiando e ganha aos poucos também o coração do cidadão de Cordisburgo. Democratiza-se o bem cultural, resgatando valores locais promotores de identidade local e cidadania. Isto pôde confirmar também Castro em sua monografia sobre o *Grupo Miguilim*:

As identidades dos participantes e da comunidade são reforçadas. Há um sentimento positivo de pertencimento ao lugar. Com respeito às famílias das crianças e dos adolescentes, elas acabam também por se interessar pela obra do escritor ao acompanharem os filhos em suas atividades no “Grupo”. Nesse aspecto pode-se considerar que o “Grupo de Contadores de Estórias Miguilim” contribui para introduzir o universo literário em ambientes onde normalmente isso dificilmente aconteceria (CASTRO, 2012, p. 19).

Cada um dos 160 miguilins que desde 1996 passou alguns anos de sua vida no Grupo narrou uma série de textos de Rosa, no Museu e fora dele, em ocasiões variadas. Estes textos foram muitas vezes treinados em casa, em voz alta, para os pais ou outros familiares e amigos que se dispuseram a ouvi-los. Por ocasião das “Semanas Roseanas”, quando as apresentações de narrações do *Miguilim* costumam ser o ponto alto da programação, atraindo um público considerável, os familiares e amigos, moradores da cidade comparecem às apresentações, orgulhosos por terem um miguilim em cena. Ao lado dos vários visitantes que acorrem ao evento, entre estudiosos e amantes da literatura de

Rosa de várias procedências diferentes, todos espectadores atentos em convívio, unem-se no compartilhamento da *poésis*.

Assim como Cândido, Bartolomeu Queirós também entendia a literatura como direito de todos e sonhou com um Brasil mais literário. Yunes relata (2012) que Bartolomeu foi um dos ícones do programa de leitores “PROLER - Programa Nacional de Incentivo à Leitura”, criado pela Biblioteca Nacional, nos anos 90. O escritor percorreu o Brasil, dando palestras e ministrando oficinas, fortalecendo o plano de ações que visavam concorrer para fazer do nosso país uma sociedade leitora. Na Feira do Livro, em Parati, 2009, ele lançou o seu “Manifesto por um Brasil Literário” (FERRAZ, 2009) onde atesta publicamente o direito de todos de participarem também da produção literária e a necessidade de se reconhecer esse direito, ainda não escrito. A literatura, por proporcionar ao leitor um diálogo com a fantasia do escritor, é um caminho onde “[...] democratiza-se o poder de criar, de imaginar, de romper o limite do provável”, declara Queirós (FERRAZ, 2009). Aí reside justamente a sua força. A educação – continua o autor – por meio da literatura que deve ser oferecida ao aluno desde a infância, precisa assumir o seu lugar não só de informação, mas de transformação: formar cidadãos mais capazes de darem corpo às suas capacidades criativas (*idem*).

Tomado na perspectiva de museu/processo/espço intelectual possível, o MCGR aparece como instituição/museu literário templo da obra viva/palavra narrada. Nele, a atuação do *Grupo Miguilim* configura-se como expressão criativa da memória do escritor. Nestes 23 anos de sua existência, a literatura roseana se faz viva nas vozes dos guias miguilins que a recriam, atualizando-a a cada *performance* narrativa. O texto literário pré-existe ao miguilim, mas narrado em voz alta, ele se renova segundo inflexões próprias a cada contador de estória, sujeito a modulações de voz que são únicas a cada vez, marcando encontros de convívios poéticos que não se repetem.

Como intermediários, os miguilins/arautos de Rosa conectam, via palavra poética viva, o espectador/visitante com o autor e sua obra. Esta palavra viva poética extravasa as paredes do Museu, invade outros espaços: as casas de cada miguilim, outros locais da cidade de Cordisburgo e outras cidades, Brasil afora. A obra se espraia assim, não só pelas vozes dos próprios jovens narradores que atuam fora do MCGR e fora da cidade, mas, também e princi-

palmente, pelo impacto que o acontecimento da narração causa em muitos espectadores. Encantados, saem em busca dos livros de Guimarães Rosa, para lê-los ou relê-los, planejam retornar a Cordisburgo para ouvir novamente os miguilins e trazem novos amigos para ouvi-los também.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde muito cedo na história ocidental, a “literatura” ou a “poesia” era motivo de reunião entre as pessoas para a sua partilha. Antes mesmo que a escrita estivesse a seu serviço, como no caso das *performances* dos aedos homéricos, de grande parte das dos jograis e dos griots da Idade Média, o poético era compartilhado como palavra cantada/recitada/narrada, o que sempre demandava intérprete e espectador(es) num mesmo espaço/tempo.

À medida que a transcrição dos eventos poéticos começou a poder ser realizada por meio da escrita, a cultura dos manuscritos abrigou outros intérpretes. Assim, os rapsodos, os contadores de contos e leitores romanos protagonizam novas *performances* poéticas orais, em que a escrita e o oral, convivendo lado a lado, realimentavam-se um ao outro.

O caminho do amadurecimento da escrita e da leitura foi, num certo sentido, o caminho da própria aquisição da introspecção quando o ser humano, amadurecendo a capacidade para a leitura silenciosa, não precisava mais do estímulo tátil da voz e conseguia ouvir os sons das palavras em sua imaginação. Separado do que lê – o que corresponde à separação entre *língua* e *fala* (ou *discurso*) – ele se dispõe internamente para jogar o jogo das palavras que nascem escritas, e torna-se apto para criar literatura. O narrador oral é o intérprete de nossa época que, em sua prática, pode lançar mão de textos transcritos da tradição oral ou de textos criados por escrito, literários, que trazem suas especificidades.

O acontecimento da narração oral do texto literário é assim uma manifestação que herda traços da cultura vivente que, desde os banquetes homéricos, vigorava em regime de *convivialidade*, termo usado por Dupont (1994) e, por outro lado, lança mão do texto poético que nasce escrito, invenção recente na história ocidental. Narrador e espectador se unem no desejo de construção de uma zona de experiência que gera um terceiro campo: uma nova zona de subjetividade que os modifica e que não é a soma de suas subjetividades individuais e sim outro campo, onde ambos criam instaurados num regime de trocas “horizontais”. Esse é o entendimento de Dubatti (2007, 2010) para todas as artes conviviais que compartilham com o teatro de sua matriz de teatralidade.

A “teatralidade poética” da narração oral prima por um tipo de convívio que se estabelece de maneira mais intimista e, aqui no caso, por meio de ações específicas de um narrador que traz para o centro da cena o texto literário dito em voz alta, previamente memorizado. Mais do que memorizar, o narrador deve submeter-se a um treino tal, que o possibilite apropriar-se do texto, saber dizê-lo “de cor”. Diferentemente do sentido que passou a ser associado a essa expressão, pejorativamente também ligada à palavra “decoreba”, indicando uma fala que é mecânica, de alguém que repete sem entender, o sentido de “de cor” de que lançamos mão aqui – aprender de cor, ou saber de cor, ou falar de cor – liga-se à raiz da palavra, que vem do latim *cor, cordis*, coração. “De *cor*, por ter sido o coração entendido não só como a sede dos sentimentos, mas também como a sede da inteligência, do saber” (CUNHA, 1982, p. 216). Assim, falar de cor é falar “coraçõemente”, como usa Rosa em uma de suas correspondências.

Desta maneira, após longo treino que envolve processos cognitivos, rigor e disciplina, o narrador apropria-se do texto poético e o narra de cor, de corpo e alma (alma entendida aqui como sede dos sentimentos), com tal desenvoltura e naturalidade, que o texto soa seu. Trata-se de um texto autoral pré-existente que pode ser continuamente reinventado na voz do narrador e ganhar contornos e coloridos próprios, entonações e modulações outras a cada acontecimento. No momento presente da narração, o narrador de literatura atualiza pausas e ritmos, anuncia frestas, sugere sentidos, criados em sutil exercício de seu olho da imaginação em conexão com um espectador também em diálogo com sua própria fantasia. O texto literário, dessa maneira, comunica um frescor como se estivesse sendo interpretado pela primeira vez.

A *poíesis* fruto da “criação produtiva” – aquela que é construída pelo ator/narrador em cena – nasce de ações físico-verbais que se concentram principalmente na fala, seguida do olhar e de um gestual que pode ser mais ou menos contido e que pode ser também treinado, sempre acompanhando o fluxo do que é dito. Assim como aparece no exemplo prático do *Grupo Miguilim* apresentado neste texto, não por acaso, o treino do jovem narrador de Cordisburgo revela a importância da palavra corporal construída via sucessivos treinos dirigidos principalmente às ações na fala. Parte significativa do treinamento volta-se diretamente para o trabalho da voz com o texto, com inúmeras leituras

que vão se alternando com as narrações dos trechos já memorizados: leitura murmurada, de si para si em voz baixinha ou em voz alta, individual ou em grupo, ou a narração/leitura para um primeiro ouvinte. Por meio delas, o narrador busca tons, imprime ritmos, perseguindo a poesia que vive no texto e dando a ela seu lugar de direito na voz e em seus calares, onde/quando podem se abrir momentaneamente incontáveis sentidos que moram em suas entrelinhas.

O narrador, desde o preparo da narração, não fala o texto com suas palavras, ao contrário, busca manter-se fiel à sua forma original criada pelo autor e/ou editada pelo dramaturgo, marcando as palavras que foram escolhidas – *força cantante* que lhe é própria. No treino de si para si, ele ouve o texto na própria voz e, seguindo as pistas da pontuação imprime-lhe ritmo e sentido calando brancos, *rallentando* frestas, aludindo a espaços imaginários à espera de um espectador que chegará em breve e se unirá a ele no mesmo desejo comum de partilhar poesia, integrando-se ao convívio poético, no exercício de sua “criação receptiva”. Tomando o caso da obra de Guimarães Rosa, especificamente, a pontuação tem papel fundamental, ela é grafia do tempo no texto escrito, pista para a busca de sentido, para a entonação e ritmo que poderá se imprimir às frases.

O texto literário apresentado como uma invenção recente (século XIX) na história ocidental reflete uma espécie de contrato estabelecido entre leitor e autor a que Dupont (1994) nomeia de “instituição literária”. Vigora aqui uma situação de enunciação que busca sem cessar se renovar e onde, de acordo com Charles (1977), a busca infinita pelo sentido tem o seu contraponto na frustração perpétua do leitor. Para Dupont, tal visão aponta para o reencontro da literatura de nossa época atual com o tempo de repetição próprio à oralidade. Tomando aqui as palavras da autora, podemos dizer que os narradores miguilins, porta-vozes da literatura roseana, reencontram-se com o tempo de repetição da oralidade, conectando-se, em pleno século XXI, por meio de pequenos elos, com alguns dos intérpretes, que protagonizaram diferentes capítulos da história da poesia oral no Ocidente e também na África e que foram visitados em nossa pesquisa.

Aos leitores romanos em *recitatio*, os miguilins podem conectar-se na medida em que o acontecimento da leitura pública apresentava relativa autonomia, podendo instalar-se “não importa onde, não importa quando”, sem mai-

ores aparatos. As narrações de literatura de hoje e *recitationes* romanas ligam-se também por meio de seus preâmbulos/apresentações que, se por um lado têm a função de informar ao espectador o conteúdo do que será narrado/lido, por outro, cumprem estabelecer ligação entre o mundo exterior e o interior à *performance* poética. E, por fim, elas se unem à forma de recepção da poesia oral, que se dá concentradamente por meio de uma escuta “literária”.

Por sua vez, o narrador de literatura de hoje herda dos contadores de histórias *circuladores* da cultura do conto do Império Romano, o tom de conversação, de naturalidade, sem grandes impositações retóricas. Também os contadores/leitores de Apuleio, a quem se dirige o convite no prefácio de “O asno de ouro” para encantar as próprias orelhas com um “carinhoso murmúrio” unem-se aos narradores miguilins, uma vez que estes últimos se utilizam da leitura murmurada como um rico recurso de treino e memorização do texto literário.

Em relação aos jograis e menestréis da Idade Média, podemos pensar que deles herdamos a ideia de que o ofício de narrar pode e deve ser treinado: conforme relata Zumthor (1993), no século XVI registram-se em vários pontos da Europa, escolas de bardos, com cursos permanentes e sazonais voltados para este aprendizado.

Por outro lado, os contadores de estórias de Rosa podem se conectar sem dúvida também com os griots da chamada *praise poetry* (poesia de louvor), na medida em que este gênero de poesia oral impõe uma maior fidelidade ao texto, exigindo do intérprete uma memorização estrita das sequências dos versos de longos poemas. Conforme chama a atenção Zumthor (2010), a *movência* dos textos – que diz respeito à maleabilidade inerente aos conteúdos orais e que possibilita a criação contínua de novas versões – tão própria à tradição oral, sofre aqui maior influência da escrita e isso contribui para diminuir os seus efeitos, sem que com isso seja capaz de eliminá-los por completo.

Os rapsodos foram os primeiros, dentre os intérpretes orais aqui investigados, a lançarem mão do texto escrito – o manuscrito – como suporte ao ensaio da *performance* poética, etapa que parece ter sido inaugurada com eles. Os manuscritos representam um primeiro passo em direção ao amadurecimento da noção de autor. Ainda que neste momento trate-se de um autor mítico, tais escritos de alguma maneira marcam o início de uma relação que se estabelece

com um texto-referência de outrem para a *performance*. Com isso, para Dupont (1994), o poema ganha o centro da cena, tomando o lugar que era ocupado até então pelo poeta oral enunciando-o e formando com ele um todo inseparável. Tal mudança reflete a nova condição dos rapsodos: a de “meros” recitadores. Por tudo isso, pode-se dizer que, de certa maneira, os narradores miguilins de literatura estabelecem pequenos elos também com os rapsodos.

Por fim, ou melhor, voltando ao começo, nossos narradores de literatura ligam-se aos aedos, na medida em que ambos fabricam conteúdos orais a partir do que é memorável. Os aedos, em conexão com a memória do mundo (Mnemosyne); os miguilins, em conexão com o texto roseano memorizado e apropriado. Com os primeiros, a produção e enunciação dos conteúdos poéticos se dão a um só tempo, encontram-se indissolivelmente ligados. Com os segundos, a produção e a enunciação se dão em momentos diferentes e são intermediadas pelo processo de memorização do texto poético roseano. Com sucessivos treinos em voz murmurada, de si para si e de si para um primeiro ouvinte, o texto é fixado e, com isso, fabrica-se a ligação entre a produção do texto – feita por Guimarães Rosa – e a sua enunciação, feita por seus arautos de Cordisburgo.

Na perspectiva de Meschonnic (1982), a oralidade e ritmo são constitutivos do texto poético que nasce escrito e, como fluxos organizadores, trazem o “gosto do sentido”. Fazer vir o texto poético para a voz seria como dar vazão a algo que já se encontra desde sempre conectado a ela, tomar assento, posicioná-lo onde lhe é de direito estar posicionado, habitar a sua morada de fato.

O *Projeto Grupo Miguilim* abre uma janela em direção à democratização da literatura. Os jovens contadores de histórias de Cordisburgo levam a palavra de Rosa a muitos ouvidos, a muitos lugares, a muitos corações, estimulando que mais pessoas se tornem leitores de literatura. No acontecimento em que vige a palavra viva de Rosa, jovens narradores, diante de públicos variados, abrem-se em diálogos com a própria fantasia e ensinam uma forma nova de compartilhar poesia.

Como uma espécie de leitores sem portarem o livro-objeto, mas trazendo o livro-poesia de cor na memória, os miguilins tomam seus lugares na tribuna artística. Posicionam-se frente àquilo que o ser humano tem de mais seu que é o próprio poder de criar: trazem à tona a própria fantasia por meio de um

texto poético de valor reconhecidamente universal, constroem cidadania, democratizam o poder de imaginar, de romper as fronteiras do possível.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia Nicola Abbagno**. Tradução de Alfredo Bosi. 2ª Edição. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

AGAMBEN, G. **Infância e História**: Destrução da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ALBUQUERQUE, M. Odeons e Auditórios. **História da arte e arquitetura**, 11 abril 2017. Disponível em: < <http://bit.ly/OdeonseAuditorios>>. Acesso em: 6 jul. 2019.

BÂ, A. H. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. **História Geral da África**: metodologia e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.

BARBOSA, T. V. R.; CAETANO, A.; CORRÊA, P. **Ilíada de Homero**: tradução em quadrinhos. Tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Andrezza Caetano. Belo Horizonte: RHJ, 2012. Ilustrações de Piero Bagnariol.

BARTHES, R. M. E. Oral/Escrito. In: _____ **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa nacional/Casa da Moeda, v. 11 Oral/escrito: argumentação, 1987. p. 32-57.

BEDRAN, B. **A arte de cantar e contar histórias**: narrativas orais e processos criativos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Edição revista. ed. São Paulo: Brasiliense S.A., 2012.

BEZERRA, J. Analfabetismo no Brasil. **TodaMatéria**, 2019. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/analfabetismo-no-brasil/>>. Acesso em: 2 dez. 2019.

BOVO, A. M. **Narrar, ofício trémulo**: conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2002.

BRANDÃO, J. L. **Antiga Musa**: Arqueologia da ficção. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BUSATTO, C. **A arte de contar histórias no século XXI**: tradição e ciberespaço. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

CÂNDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 1988. p. 171-193.

CÉSPEDES, F. G. **El arte escénico de contar cuentos**: La narración oral escénica. Madri: Editorial Frakson, 1991.

CAGLIARI, L. C. Breve história da pontuação. In: _____ **Anais do IV Congresso Brasileiro de Linguística aplicada**. São Paulo: UNICAMP, 1995. p. 177-183.

CASTRO, L. G. D. **Perspectivas futuras do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim como Possível Patrimônio Cultural Imaterial. 2012. Trabalho de conclusão de curso (Especialização)**. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Curso de Pós Graduação em Patrimônio Cultural na Contemporaneidade, 2012.

CAVARERO, A. **Vozes Plurais**: Filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CHARLES, M. **Rhétorique de la lecture**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

CHARTIER, R. Leituras e leitores "populares" da Renascença ao Período Clássico. In: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999. p. 117-134.

CHION, M. **El sonido**: música, cine, literatura. Tradução de Enrique Folch González. Barcelona - Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica y Editorial Paidós, 1999.

CLANCHY, M. T. **From memory to written record**. London: Edward Arnol Publishers Ltd, 1979.

CUNHA, A. G. D. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DIÉGUEZ, I. Práticas e poéticas do político. In: RAMOS, L. F. **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: Abrace, 2012. p. 203-226.

DIAS, J. G. **Narrativas em cena**: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal). Rio de Janeiro: Móbile, 2015.

DUBATTI, J. **Filosofia del Teatro I: Convívio, Experiência y Subjetividad**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, J. **Filosofia del Teatro II: Cuerpo Poético y Función Ontológica**. Buenos Aires: Atuel, 2010.

DUBATTI, J. **Filosofia del Teatro III: El Teatro de los Muertos Buenos**. Buenos Aires: Atuel, 2014.

DUBATTI, J. **Teatro-Matriz, Teatro Liminal: Estudios de Filosofía del teatro y Poética Comparada**. Buenos Aires: Atuel, 2016.

DUPONT, F. **Homère et Dallas: Introduction à une critique anthropologique**. Paris: Hachette, 1991.

DUPONT, F. **L'invention de la littérature: de l'ivresse grecque au livre latin**. Paris: Éditions La Découverte, 1994.

DUPONT, F. **L'Acteur-roi: le théâtre dans la Rome Antique**. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

EVARISTO, C. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FERRAZ, R. 1 vídeo (9 min) Manifesto por um Brasil Literário: Entrevista com Bartolomeu Campos de Queirós. **Publicado por movimentoBlit**, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PqdfteigTW0>>. Acesso em: 31 out. 2019.

FERREIRA, I. Guimarães Rosa é recriado em prosas, pinturas e bordados. **Jornal da USP**, São Paulo, 15 maio 2018. Disponível em: <<http://bit.ly/GuimaraesBordado>>. Acesso em: 9 set. 2019.

FINNEGAN, R. **Oral Literature in Africa**. Oxford: Clarendon Press, 1970.

FRAGATA, C. **João, Joãozinho, Joãozito: o menino encantado**. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2016.

FREIRE, L. **Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, Editora, 1955.

GAZETA DO POVO. Taxa de analfabetismo no Brasil. **Gazeta do Povo**, 2019. Disponível em: < <http://bit.ly/2TaxaAnalfabetismo>>. Acesso em: 21 nov. 2019.

GONÇALVES, R. **Retratos erráticos**. Belo Horizonte: Editora e Comunicação, 2010.

HANDFEST, A. 1 Filme (57 min.) Sotigui Kouyaté: um griot no Brasil. **Publicado por SescTV**, 2007. Disponível em: <https://youtu.be/sJd1te_3pjl>. Acesso em: 30 mar. 2019.

HAVELOCK, E. A. **Prefácio a Platão**. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico da língua portuguesa, versão 3**. [S.l.]: Editora Objetiva Ltda, 2009.

KIRK, G. S. **Los poemas de Homero**. Tradução de Eduardo J. Prieto. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985.

MARQUES, O. Canto e plumagem das palavras. In: MARQUES, O. **A seta e o alvo. Análise estrutural de textos e crítica literária**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. p. 9-129.

MARTINS, A. S. R. **A pontuação não-gramatical de Guimarães Rosa: um estudo semiótico. (Tese de Doutorado)** Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

MATOS, G. A.; SORSY, I. **O ofício do contador de histórias**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MAZZARI, M. O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos maravilhosos infantis e domésticos - 1812-1815**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosacnaif, 2012. p. 9-22.

MCCAUGHREAN, G. **Odisseia: Homero**. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 2003.

MESCHONNIC, H. **Critique du Rythme**: anthropologie historique du langage. Paris: Lagrasse Verdier, 1982.

MESCHONNIC, H. **La Rime et la vie**. Lagrasse: Verdier, 1989.

MESCHONNIC, H. **Poética do Traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

MESCHONNIC, H. Traduire: écrire ou désécrire. **Scientia Translationis**, Florianópolis, 7, n. Universidade Federal de Santa Catarina, 2010b. 1-22.

MESCHONNIC, H. La ponctuation: Graphie du temps et de la voix. **La Licorne**: Revue de langue et de littérature française, Poitiers, n. 52, s.p., 8 abr. 2014. Disponível em: <<http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5856>>. Acesso em: 11 out. 2018.

MESCHONNIC, H.; FLORENTINO, C.; QUEIROZ, S. Linguagem, ritmo e vida / extratos traduzidos por Cristiano Florentino, revisão de Sônia Queiroz, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/linguagemritmoevida>>. Acesso em: 17 dez. 2018.

MUNIZ, M. L.; DUBATTI, J. Cena de Exceção: o teatro neo-tecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. v.8, n.2, p. 366-389, Junho 2018.

NOGUEIRA, E. S. **Vocalidade em Guimarães Rosa (Tese de Doutorado)**. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem - Universidade Estadual de Campinas, 2014.

OLIVEIRA, F. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. (.). **A literatura no Brasil (volume V)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 475-526.

ONG, W. **Oralidade e cultura escrita**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus Editora, 1998.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REINALDO, G. **"Uma cantiga de se fechar os olhos"**: mito e música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

RÍOS, I. D. L. **Apuntes para un taller de narración oral**. Caracas: Editora Isabel de los Ríos, 1992.

ROSA, João Guimarães. [**Correspondência**]. Destinatário: Harriet de Onís. Rio de Janeiro, 2 de maio de 1959. 1 carta. Arquivo IEB - USP, Fundo João Guimarães Rosa, código de referência: JGR-CT-03,018. 1959.

ROSA, João Guimarães. [**Correspondência**]. Destinatário: Harriet de Onís. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1964. 1 carta. Arquivo IEB - USP, Fundo João Guimarães Rosa, código de referência: JGR-CT-03,061. 1964a.

ROSA, João Guimarães. [**Correspondência**]. Destinatário: Harriet de Onís. Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1964. 1 carta. Arquivo IEB - USP, Fundo João Guimarães Rosa, código de referência: JGR-CT-03,082. 1964b.

ROSA, J. G. **Tutaméia**: terceiras estórias. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, J. G. **Grande Sertão**: veredas. 16ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b.

SALLES, C. **Lire à Rome**. Paris: Les Belles Letres, 1992.

SARRAZAC, J.-P. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosacnaif, 2012.

SCHEINER, T. C. O Museu como processo. In: JULIÃO, L.; BITTENCOURT, J. N. **MINAS GERAIS SECRETARIA DE CULTURA. Caderno de diretrizes museológicas 2**: curadorias, exposições e ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. p. 34-47.

SCHNEIDER, M. La musique dans le civilisations nun européenne. In: ROLAND, M. **Histoire de la musique**. Paris: Gallimard, 1963. p. 131-214.

SOUZA, H. G. 1 vídeo (25 min). Programa Vereda Literária (entrevista) com o escritor e editor Bartolomeu Campos de Queirós. **Publicado pelo canal heltongs 1**, 20 Julho 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/J2TET0bNVbA>>. Acesso em: 28 set. 2019.

SOUZA, V. M. **A aljava e o arco**: o que a África tem a dizer sobre direitos humanos - um estudo da Carta Mandinga (Tese de Doutorado). São Paulo: [s.n.], 2018.

SPERRY, D. 1 Vídeo (28 min). A palavra conta. **Publicado pelo movimentoBlit**, 15 Outubro 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/TIOwKhlma5s>>. Acesso em: 25 set. 2019.

SVENBRO, J. **Phrasikleia**: an anthropology of reading in Ancient Greece. Tradução de Janet Lloyd. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

UPEGUI, M. V. Palabras aladas: La figura del aedo en los poemas homéricos. **Co-herencia**, Medellín, v. 15, p. 29-66.

VALÉRY, P. **Cahiers**. Paris: Gallimard, v. I, 1973.

VALÉRY, P. Variações sobre as Bucólicas, tradução de Raimundo Nonato. **Suplemento Literário**, belo Horizonte, 1999. 16-24.

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, J. A. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 209-227.

VALÉRY, P. Primeira aula do curso de poética, Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, P.; BARBOSA, J. A. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2011. p. 195-227.

VALETTE-CAGNAC, E. **La lecture à Rome**: rites et pratiques. Paris: Belin, 1997.

VERNANT, J. P. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1992.

VIEGAS, S. Filosofia, uma boa conversa. In: MARQUES, M. P. **Sônia Viegas. Escritos. Filosofia Viva**. [S.l.]: [s.n.], v. 1, 2009. p. 19-24.

WARD, T. S. **O discurso oral em Grande Sertão**: veredas. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Instituto Nacional do Livro Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

YUNES, E. 1 Vídeo (20 min). Entrevista com Bartolomeu Campos de Queirós. **Publicado pelo canal CatUnescoLeitura**, 16 Janeiro 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3D2pTIRidhc>>. Acesso em: 25 set. 2019.

ZIANI, E. M. **As dobras do texto**: trajetórias da obra de Guimarães Rosa pelo sertão (Tese de Doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras - USP, 2017.

ZILLY, B. "Procuro chocar e estranhar o leitor": Grande Sertão: Veredas - a poética da criação e da tradução. **Fronteira Z**, São Paulo, p. 4-31, dezembro 2017. ISSN 1983 4373.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. **Falando de Idade Média**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

ANEXO 1

ITENS DO CURRÍCULO DA AUTORA COM RELEVÂNCIA PARA A TESE

Durante o período da minha graduação em Psicologia na UFMG (1979-1984), cursei três disciplinas isoladas no curso de Filosofia, duas delas com a professora Sônia Viegas, especialista em Filosofia Grega, responsável pela minha iniciação na área e pela acolhida à minha ideia de estudar o pensamento dos contos de fadas no Mestrado (Filosofia/Universidade Federal de Minas Gerais– UFMG) em 1991.

O *Grupo Tudo Era Uma Vez*, fruto de minha parceria com Dôra Guimarães (1993-2012), produziu e organizou o evento “A quinta das histórias” na “Biblioteca Pública Estadual e Prof. Luiz de Bessa de Minas Gerais” entre os anos de 1996 e 1997; evento mensal quando estabelecíamos as temáticas e convidávamos outros narradores para dividirem os programas conosco.

Listo abaixo nossos principais trabalhos de narração em formato de espetáculo, com os respectivos anos de suas estreias, com os quais circulamos por algumas cidades brasileiras. O primeiro deles foi uma participação especial como narradoras no espetáculo da *Cia. Sonho e Drama*: 1) “Aníbal Machado – quatro, oito, sete” (1994), direção de Cida Falabella. As outras montagens que aqui seguem tiveram realização e produção do *Tudo Era Uma Vez*: 2) “Contos de Amor: encontros e desencontros” (1995), direção de Cida Falabella; 3) “Riobaldiadorim: encontros no sertão” (1998), direção de Cida Falabella, música original e execução ao vivo de Maurílio Rocha²¹⁴; 4) “Mula-Marmela: estórias de mulheres em Guimarães Rosa” (2000), direção de Cida Falabella, música original e execução ao vivo de Maurílio Rocha; 5) “Rola-mundo: contando Drummond” (2002), direção de Tarcísio Ramos²¹⁵, música original e execução ao vivo de Maurílio Rocha; 6) “Diadorim, no sirgo fio dessas recordações” (2004), direção de Marily Bezerra; 7) “Deus ou o Diabo para o jagunço Riobaldo”, (2007), direção de Cida Falabella, música original e execução ao vivo de Maurílio Rocha e participação especial do Grupo Miguilim; 8) “Dão-Lalalão, os

²¹⁴ Maurílio Rocha (1963-): músico, doutor em Estudos Avançados em Ciências Musicais (Lisboa), professor na Escola de Belas Artes/ UFMG e autor de livros didáticos.

²¹⁵ Tarcísio Ramos (1964-): bailarino, diretor e dramaturgista mineiro, professor de Técnicas Corporais no Teatro Universitário/UFMG, doutor em Artes, EBA/UFMG (2018).

sinos do amor” (2008), direção de Beatriz Myrrha²¹⁶. Paralelamente, aconteceram também duas outras montagens, trabalhos-solo em que atuei como narradora, montados a convite do “Museu Abílio Barreto” de Belo Horizonte, dentro do projeto “Contando a História”: 9) “Alfabelorizonte” (2000), direção de Cida Falabella; 10) “Baticum, a infância de Belo Horizonte – memórias” (2004), direção de Antonio Edson²¹⁷.

Fora do Brasil, o *Tudo Era Uma Vez* participou do FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica), Porto, Lisboa (2002), com o espetáculo “Riobaldiadorim: encontros no sertão”. Em 2008, participei individualmente do *Segundo Encuentro de Narración Oral em Paraguay*, Assunción, com narração oral de Guimarães Rosa para um público formado principalmente por estudantes de português no Paraguai e, em 2012, do *VII Festival Internacional de Cuenteria Fabricantes de Histórias*, Chia, Colômbia, com narração de Rosa em espanhol, para o público geral do festival.

Em 2013, participei como preparadora de narração na montagem “Fábulas errantes”, do projeto “Pé na rua” (*Galpão Cine Horto*), com roteiro a partir dos contos de Grimm e direção de Mariana Muniz. Em 2016, integrei a mesa redonda “Casa de Autores” na *Conferência Internacional Portugal Literário*, Universidade de Letras de Lisboa, Portugal, representando o *Museu Casa Guimarães Rosa*, (*Projeto Grupo Miguilim*). Compuseram a Mesa representantes da “Fundação José Saramago”, da “Casa Fernando Pessoa” e do “Museu Ferreira de Castro”. No mesmo ano – no “Portuguesish-Brasilianisches Institut” (PBI), Universidade de Colônia, Alemanha – atuei na “Narração artística de trechos da obra de Rosa” e ministrei o “Workshop de narração de Rosa”. Em 2017, participei como narradora convidada na montagem do *Grupo Trupersa* (FALE-UFMG), “Rosa, der Weltbürger”, com direção de Anita Mosca²¹⁸, concepção de Tereza Virgínia²¹⁹, que estreou na primeira edição do evento “O cosmopolitismo do sertão e as traduções de João Guimarães Rosa”, realizado pela FALE/UFMG em Cordisburgo, Minas Gerais.

²¹⁶ Beatriz Myrrha: (1968-): contadora de histórias mineira, atriz, diretora, escritora, musicista e maetrina do “Coral dos Desafinados”.

²¹⁷ Antonio Edson (1955-): ator fundador do *Grupo Galpão* (desde 1982), Belo Horizonte, mineiro de Leandro Ferreira, formou-se no Teatro Universitário (TU) em 1980.

²¹⁸ Anita Mosca (1975-): dramaturga, diretora, atriz e tradutora italiana. Já apresentou seus espetáculos na Itália, Espanha, Suíça, Líbano, Jordânia, Cuba, Argentina e Brasil.

²¹⁹ Tereza Virgínia Barbosa: professora titular nas Faculdades de Teatro (EBA) e Letras (FALE) UFMG, diretora de tradução da Trupersa, trupe de tradução e encenação de teatro antigo.