

N'A casa: sobre uma palavra-percurso

Por

Larissa Leite Alcântara

Breve resumo

O texto investiga as linguagens da escuta, fala, leitura e escrita a partir de uma perspectiva corporal. Do barulho ao silêncio, passando pelo rito, o leitor é conduzido aos temas por meio do percurso que a autora realiza em sua própria morada, a casa-corpo.

Barulho

O princípio era o verbo.

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

A manhã já passa da metade, que nem vi. O tempo fez-se rio, aquele de Pessoa, o poeta: “Vou vendo e vou meditando / Não bem no rio que passa / Mas só no que estou pensando / Porque o bem dele é que faça / Eu não ver que vai passando”¹. O tempo está nublado, ainda bem. Um me diz que, estivesse sol, daria vontade de sair. Outro arremata finalmentes, pois há mesmo muito o que fazer em casa. Mais um já se aproxima com uma lista. Estou sozinha em casa, não há eletrônicos ligados e o barulho, no entanto, é ensurdecador.

Peço licença para começar minha prática. Trata-se de manter a coluna ereta e os olhos fechados. A mente quieta. Aquele me entrega, novamente, a lista. A mente, quieta. Item número um: trocar as capas das almofadas. A mente. O sofá há de ficar mais aconchegante. Quieta. Deixa os pensamentos irem, como vieram. Coloquei o timer de vinte e quatro minutos – equivalente a um sessenta avos de um dia completo. “É um tempo intrigante. Quero ficar nele, mas também avançar”, reflito, durante a meditação. Deixa ir: “Vou vendo o que o rio faz / Quando o rio não faz nada / Vejo os rastros que ele traz / Numa seqüência arrastada / Do que ficou para trás”². Nada... “Na ribeira deste rio”, de Fernando Pessoa.

Fim da meditação e já curio o novo capítulo do livro que promete revelar o poder da mente focada: “A Revolução da Atenção”, do americano B. Alan Wallace. Como quem está prestes a ler um segredo, olho para os lados. Mas estou sozinha em casa. “A própria percepção que temos da realidade está fortemente relacionada às coisas em que focamos nossa atenção”³, escreve Wallace. “Somente aquilo a que prestamos atenção nos parece real, enquanto aquilo que ignoramos parece desvanecer na insignificância”⁴, continua Wallace. “Cada um de nós escolhe, pela nossa maneira de prestar atenção às coisas, o universo que habita e as pessoas que encontra”⁵, sentencia Wallace.

Em desenvolvimento intrauterino, o feto escuta a mãe, vitalmente atento. Agora, dentro da minha casa, já consciente da minha própria consciência, o que posso escutar além dos meus próprios pensamentos? Ousadia. “A atenção é sempre altamente

¹ Fernando Pessoa, *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/2217>.

² *Idem*.

³ B Alan Wallace, *A Revolução da Atenção*, 2017, p. 20.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

seletiva”⁶, lembra Wallace. E não deixa de ser uma escolha, ainda que opere em níveis inconscientes. Para o autor que se define como um “contemplativo”, “o que nos vem à mente quando perguntamos ‘Quem sou eu?’ consiste das coisas em que prestamos atenção no decorrer dos anos”⁷.

Que tipo de pássaro canta para anunciar o meio-dia? Quem se importa. Minha casa mora em frente a uma pista movimentada. De repente, em meio ao tráfego, silêncio. E um pássaro canta com entusiasmo. Me identifico com o espelho que vem de fora – justo esse, que não consigo enxergar. Entre folhagens miradas da janela, me lembro do teste de personalidade realizado um pouco mais cedo. De acordo com a “A Sabedoria do Eneagrama”, eu sou uma pessoa “Entusiasta”. Esse tipo vê a vida com curiosidade, otimismo e espírito de aventura. Sorrio, vislumbrando a grande aventura de apenas permanecer em casa. Essas pessoas “passam rapidamente de uma ideia à outra. (...) São o tipo de gente que se deixa arrebatado pelo fluxo rápido e contínuo das ideias e pelo prazer da espontaneidade”⁸. Sozinha, aliás. Segundo os autores Don Richard Riso e Russ Hudson, a origem do problema dos entusiastas – pausa para acolher um problema que, até o momento, eu não tinha. Ou apenas não tratava? – estaria na perda do contato com a “orientação interior”.

“Através do teu coração passou um barco / Que não para de seguir sem ti o seu caminho”⁹, poetizou a portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. Perdi o barco, Sophia? A perda desse contato geraria uma ansiedade com a qual os entusiastas tentam lidar mantendo a “mente” ocupada o tempo todo. “Como em seu caso a atividade estimula o raciocínio, elas são impelidas a permanecer sempre em movimento, indo de uma experiência a outra em busca de estímulo”¹⁰, alerta o resultado do teste. Decido sair da sala. Mas já no corredor, me deparo novamente com o contemplativo Wallace, que escreveu: “Enquanto nossas mentes oscilarem compulsivamente entre a agitação e o embotamento, entre um desequilíbrio de atenção e outro, não poderemos jamais descobrir as profundezas da consciência humana”¹¹. Vou para o escritório e me sinto levemente incompreendida. Ali estão livros que ainda não li. Fecho os olhos, sigo ouvindo mais pensamentos do que pássaros. Mas os vinte e quatro minutos não pareceram 24 minutos.

Segundo Wallace, enquanto um treinamento de atletas olímpicos, por exemplo, está centrado principalmente em atingir a excelência “do ponto de vista físico”, “o treinamento da atenção diz respeito a alcançar níveis elevados de desempenho atencional”¹². Mas logo em seguida, ele comenta que, ao se atingir um estágio de prática elevado, um meditador está “pronto para uma revolução extraordinária, que provoca uma mudança radical em seu sistema nervoso e uma mudança fundamental de consciência”¹³. Então, em voz alta, leio um trecho de “O Corpo”, da autora brasileira

⁶ *Idem*, p. 21.

⁷ *Idem*.

⁸ Don Richard Riso; Russ Hudson, *A Sabedoria do Eneagrama*, 2003, p. 272.

⁹ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Navegações*, 1983.

¹⁰ Don Richard Riso; Russ Hudson, *A Sabedoria do Eneagrama*, 2003, p. 273.

¹¹ B Alan Wallace, *A Revolução da Atenção*, 2017, p. 23.

¹² *Idem*, p. 30.

¹³ *Idem*.

Christine Greiner: “Por mais surpreendente que pareça, contadores, filósofos e escritores têm corpo e negar o seu reconhecimento é apenas mais uma das possibilidades de enterrar a discussão no binômio teoria-prática, que nada mais é do que uma extensão do dualismo mente-corpo. Um abismo que pode se tornar fatal”¹⁴. O escritório ganha, então, um sopro vital. Meu corpo, fatal.

Agora impregnado de mim, o espaço me sugere outra obra: “Crítica da razão metafórica”, da francesa Florence Dravet. “Mente e matéria se acompanham, fluindo juntas, com o movimento”¹⁵, diz. Para Dravet, nosso pensamento “acostumou-se a pensar o mundo e perceber a realidade de maneira fragmentada”, massivamente, no Ocidente: “Até os indivíduos veem sua realidade fragmentada e compartimentada em características psicológicas diferenciadas, ordens diferentes de desejos, de objetivos de vida, de moral, mas também uma suposta separação entre corpo, mente e espírito dentro do ser humano sem que haja a consciência de um fluxo contínuo interconectando tudo isso em um movimento que flui e interconectando tudo isso ao movimento maior universal da Totalidade”¹⁶.

“Características psicológicas diferenciadas”, releio, mirando a obra que sugere nove diferentes tipos de personalidade. Volto a Florence e à sua língua em totalidade. Partindo da premissa de uma concepção do mundo como “totalidade indivisível em movimento fluindo”, de um ponto de vista da física contemporânea, ela defende uma concepção de linguagem adequada a essa percepção física do mundo: “Há linguagens e pensamentos presentes em nossas sociedades que, embora tenham sido subjugados no decurso da história ocidental do conhecimento, se inscrevem na ordem da totalidade”¹⁷. Quero conhecê-los, de corpo inteiro.

¹⁴ Christine Greiner, *O Corpo*, 2006, p. 17.

¹⁵ Florence Dravet, *Crítica da razão metafórica*, 2014, p.21.

¹⁶ *Idem*, p. 14.

¹⁷ *Idem*, p. 20.

Escuta

Desde a 22ª semana de gestação, é possível registrar reações fetais a estímulos acústicos.

Da estante, retiro “Performance, recepção, leitura”, do escritor suíço Paul Zumthor. Ele me desloca para a Antiguidade, explicando que a retórica de então ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, era preciso atravessar as palavras; “mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada”¹⁸. Meu pensamento, uma articulação interiorizada, pois.

É nesse sentido que se diz, “paradoxalmente”, segundo o escritor, que “se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que me fala) constitui para mim um *corpo a corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos”¹⁹. Sigo procurando rastros do meu corpo pela casa. Aqui, estão os livros, as roupas, os instrumentos dele. Quase ouço o dedilhar na guitarra, desprezioso. Raramente, ele me pede para ouvi-lo. Como se raramente fizesse “música”. Conheço muitas das melodias, que se repetem cotidianamente, em um ritmo íntimo e particular. Como ondas, as notas dilatam o tempo da casa.

Agora estou em uma sinfonia, ainda que só. Com Zumthor. Ele me diz que nossos sentidos, na significação mais corporal da palavra, não são somente ferramentas de registro, são “órgãos de conhecimento”: “Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso, a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ele coloca o sujeito no mundo”²⁰. Se antes a pergunta era “Quem sou eu?”, agora se torna “Quem sou eu, no mundo?”. Ao meu redor, está uma verdadeira bagunça. Não há estante suficiente para os livros, que começam a formar pequenas pilhas no chão. É preciso desviar para não pisar em distintos autores.

Caminhar em curvas neste espaço me sugere uma dança, embalada por vozes tão distintas. Entro na roda com Inês, Clarice, Adriana, Ana, Eliane, Gisele, Conceição. Escritoras que me dão as mãos desde que fui convocada a ser. Da estante, nos espia Julia, que certa vez me ofereceu uma imagem: pensar através dos pés. Ela, uma atriz de palco, dizia que precisava escutar e, de imediato, pensar com os pés, responder ao imprevisto da vida com o seu corpo em ação. Pego o seu livro “Pedras d’água – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret” e me dou conta de que a introdução da obra se chama “Uma história que dança”. Fico feliz com a sintonia da imagem e a convidado, então, para o baile.

“Estou pronta para reagir a qualquer coisa que me aconteça; estou presente na precisão da partitura que recorda a si mesma; não estou ausente em um esquema que

¹⁸ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 70.

¹⁹ *Idem*, 71.

²⁰ *Idem*, 75.

me esconde aquilo que acontece em volta. O corpo é inteligente, pronto e não automático depois de se ter liberado da dificuldade de lembrar”²¹, escreve Julia Varley, ao comentar sobre os pensamentos que podem acompanhá-la no ato da cena. Ainda que os escute, o corpo preparado a torna presente. Ela explica que pode estar ocupada com os pensamentos, mas não preocupada. Antes mesmo de se aprofundar sobre o ofício de atriz, a autora se preocupa em frisar que “tudo que uma linguagem pode fazer é falar da experiência”²², abordando o teatro dentro dos sistemas da experiência e da representação.

Para Julia, o agir em cena a permite contar, simultaneamente, situações e acontecimentos diferentes, “forjar as condições de uma experiência”. Quando penso me aproximar da atriz, ela segue: “Queria enfatizar que a escolha de ser atriz pressupõe propensão à ação, em lugar de propensão à palavra. Mais uma vez, insisto na dificuldade de analisar meu modo de ‘pensar com o corpo’ como atriz”²³. Me vejo subitamente imobilizada, me afogando em palavras. Engasgo em meio a lembranças e vislumbres. Finalmente, as vozes se calam. Os pés param. A música chega ao fim. Volto à superfície.

Olho pela janela e vejo um vaivém de carros. Um pássaro pousa em um galho próximo. Escuta. Segundo o Eneagrama, entusiastas “vêm o mundo com olhos escancarados, antevendo embevecidos todas as boas coisas de que desfrutarão”²⁴. “Tendem a ser [pessoas] bem práticas e a envolver-se com milhares de projetos ao mesmo tempo. Seu raciocínio é antecipatório: elas preveem as coisas e geram ideias às carreiras, preferindo atividades que lhes estimulem a mente – o que, por sua vez, gera mais coisas a fazer e pensar”²⁵. Nada mal, mas, segundo o sistema de autocompreensão, “pensar torna-se o mesmo que antever, e isso as leva a não ficar com nada o suficiente para conhecê-lo profundamente ou obter alguma verdadeira satisfação”²⁶.

Ora, no “Performance, recepção, leitura”, Zumthor lembra do “conhecimento antepredicativo”, formulado pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Trata-se de uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói. E o une ao que outro filósofo francês, Mikel Dufrenne, vai denominar como o “virtual”: “Fundado sobre essa acumulação de lembranças do corpo, o virtual, como um ‘imaginário imanente’, ‘a rápida percepção’”²⁷.

Enquanto a atenção errante do pensamento antecipatório poderia levar a uma fuga do presente, o conhecimento antepredicativo ofereceria camadas ao presente “da ordem do pressentir, que vem associar-se ao sentido, e às vezes identifica-se com ele”²⁸. Em sua obra, Zumthor defende que “a nossa percepção do real é frequentada pelo

²¹ Julia Varley, *Pedras d’água*, 2010.

²² *Idem*, p. 28.

²³ *Idem*, p. 25.

²⁴ Don Richard Riso; Russ Hudson, *A Sabedoria do Eneagrama*, 2003, p. 272.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Idem*, p. 180.

²⁷ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 75.

²⁸ *Idem*.

conhecimento virtual, resultante da acumulação memorial do corpo”²⁹. Por mais atenta que eu procure estar, embaralho conceitos sobre a percepção do real. E me questiono que papel represento nele – sem ensaio, palco, espectador. Levanto da cadeira e saio do cômodo, sem mais pensar. Preciso espairer. De volta ao corredor, me encosto na parede e visualizo a estrutura da casa, o que a mantém de pé. Me permito demorar, meu esqueleto junto ao dela. Os seus vazios ecoam os mesmos sons que os meus?

A casa, substantivo feminino. Me recordo, nesse momento, da “natureza selvagem” resgatada pela acadêmica Clarissa Pinkola Estés. “Ela implica delimitar territórios, encontrar nossa matilha, ocupar nosso corpo com segurança e orgulho independentemente dos dons e das limitações desse corpo, falar e agir em defesa própria, estar consciente, alerta, recorrer aos poderes da intuição e do pressentimento inatos às mulheres, adequar-se aos próprios ciclos, descobrir aquilo a que pertencemos, despertar com dignidade e manter o máximo de consciência possível”³⁰. Leio em uma única respiração, pego fôlego novo e avanço em seu clássico “Mulheres que correm com os lobos”. Habitando, aos poucos, o meu próprio corpo.

Já sentada no chão do corredor, me deparo com sua reflexão em torno dos ossos, da estrutura desse corpo que nos compõe – a mim e a minha casa, mutuamente. O que nos mantém de pé? Eu dizia buscar “pedaços deixados pelos cantos” e Clarissa, muito sutilmente, me diz que talvez não sejam pedaços quaisquer. São pedaços de histórias. As minhas e as outras, que por identificação ou contraste, atravessam meu coração. Também por isso, me debruço sobre livros, que contam e me recontam, nesse momento. “Tudo o que poderíamos precisar, tudo o que poderíamos um dia chegar a precisar, ainda está saindo aos sussurros dos esqueletos das histórias”³¹, defende Clarissa.

“Penetramos numa história pela porta da escuta interior. A história falada toca no nervo auditivo, que atravessa a base do crânio até chegar ao bulbo do cérebro logo abaixo da ponte de Varólio. Ali, os impulsos auditivos são transmitidos para cima, para o consciente, ou, segundo dizem, para a alma... dependendo da atitude de quem ouve”³². Penso que Clarissa escreve de forma tão assombrosa que parece definitivo. É como se nada mais precisasse ser dito. Mas a história da Larissa não acaba aqui. Abro os ouvidos ao mundo e escuto a mim mesma, entoando – ou, como propõe a autora, uivando.

Clarissa afirma que “todos nós começamos com um feixe de ossos perdido em algum ponto num deserto, um esqueleto desmantelado que jaz debaixo da areia. É nossa responsabilidade recuperar suas partes”³³. É o que faz *La Loba*, a Mulher-lobo, cujo único trabalho é o de recolher ossos. Quando ela é capaz de reunir um esqueleto inteiro, canta sobre os ossos e a criatura-lobo se reconstitui, logo saindo em disparada.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Clarissa Pinkola Estés, *Mulheres que correm com os lobos*, 2014, p. 25.

³¹ *Idem*, p. 31.

³² *Idem*, p. 39.

³³ *Idem*, p. 42.

Em algum momento, o lobo é transformado em uma mulher que ri e corre livremente. Para a autora, o conto bastante resumido neste momento aponta para uma ressurreição acerca do vínculo do mundo subterrâneo com a Mulher Selvagem: “A história de *La Loba* descreve sua casa como aquele lugar no tempo no qual o espírito das mulheres e o espírito dos lobos se encontram – o lugar onde a mente e os instintos se misturam, onde a vida profunda da mulher embasa sua vida rotineira”³⁴.

Assim, as metáforas dessa história exemplificariam o processo completo para devolver a mulher aos seus plenos sentidos selvagens instintivos. “Na história, a velha canta sobre os ossos e, enquanto ela canta, a carne começa a recobri-los. Nós também ‘nos tornamos’ à medida que derramamos a alma sobre os ossos que encontramos”³⁵. Força indestrutível na simbologia arquetípica, os ossos, eu muitas vezes os sinto doer. Já não me levanto com tanta agilidade. Então, decido me colocar de quatro e começo a engatinhar pelo corredor. Estou, agora, inabalável. Escuto além, uma voz da alma. E pergunto, bem baixinho: “Quais são os ossos enterrados na minha vida?”³⁶. As paredes têm ouvidos.

Chego ao meu quarto, onde dei à luz. Próxima ao chão, mas não de quatro. Eu estava sentada em uma banqueta de parto, com as costas apoiadas pelo meu companheiro. Algum tempo depois da experiência, escrevi um relato. Na ocasião, disse: “Parimos juntos, lúcidos, de mãos dadas, no quarto aquecido de nós três. Foi assim o começo de uma nova história... Contem que teve confiança e respeito, que nosso corpo sabe percorrer os caminhos. Respira e escuta”. Segundo Paul Zumthor, “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta”³⁷.

Foi também nesse quarto que ouvi pela primeira vez a “voz” dele. A primeira vez que meu filho tentou se comunicar comigo fora do choro. Não tinha nem fome, nem sono. Aparentemente, incômodo algum. E fez um som, a voz mais bonita que já ouvi. “Voz implica ouvido. (...) Ora, a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto. (...) Uma vez lançada ao mundo, no turbilhão de sensações que a agridem, a criança exhibe o prazer que experimenta com a maravilhosa abertura de seu ouvido”, segue o teórico.

O ouvido capta o espaço ao redor, esteja na frente ou atrás. E, assim sendo, a audição possibilita um estado de presença corporal não apenas mundana. Assim o entende esse pensador sobre o qual me debruço. “O corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me autocomunico. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro”. Me sento na cama, estico as pernas e ligo o abajur que fica em cima da mesa, ao meu lado. Ali estão alguns dos meus livros de cabeceira. Alguns quinze, lidos errantemente. Para dar eco a Zumthor, retiro “Vozes

³⁴ *Idem*, p. 44.

³⁵ *Idem*, p. 51.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 77.

Plurais” do meio da pilha. Nele, a italiana Adriana Cavarero defende uma “fenomenologia vocálica da unicidade”.

Logo no início de seu livro, a autora cita o texto “Um rei à escuta”, do compatriota Italo Calvino. E explica que, no texto, o monarca empreende uma espécie de controle acústico do reino. “No palácio, que como um grande ouvido, tem ‘pavilhões, trompas, tímpanos, espirais, labirintos’, cada som é um indício de fidelidade ou de conjura”³⁸, contextualiza Cavarero. Assediado pela lógica do seu próprio poder, “o rei não pode fazer nada: somente escutar, interceptar sons e decifrar-lhes o sentido”³⁹. Até que, um belo dia, o rei escuta o canto de uma mulher e se surpreende com “o prazer que esta voz põe na existência”⁴⁰, refletindo sobre “o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra tanto quanto é diferente a voz”⁴¹. E ao se chocar com tal unicidade, o rei reflete que “a voz poderia ser o equivalente daquilo que a pessoa tem de mais oculto e de mais verdadeiro”⁴².

“Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes”, delimita Calvino, em “Um rei à escuta”⁴³. E Cavarero o cita para sublinhar a raiz corpórea da unicidade – sugerida por ele. “Caracterizado por órgãos que, com galerias sensibílimas, são internos à cabeça, o sentido da audição tem o seu natural referente em uma voz que vem, por sua vez, de outras galerias internas: a boca, a garganta, o emaranhado do pulmão”⁴⁴. Para a autora, o “jogo” entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: “implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos”⁴⁵. Disso se trata, segundo a autora, a vitalidade de um ser único, capaz de gozar da sua autorrevelação por meio da emissão da voz.

³⁸ Adriana Cavarero, *Vozes Plurais*, 2011, p. 15.

³⁹ *Idem*, p. 16.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*, p.15

⁴⁴ *Idem*, p. 18

⁴⁵ *Idem*.

Fala

Por volta do 1º ano de vida, os bebês emitem a sua primeira palavra e, cerca de um ano mais tarde, começam a falar utilizando frases.

É inevitável não me lembrar do início. Em “Mito e realidade”, o autor Mircea Eliade comenta que “não basta conhecer o mito da origem, é preciso recitá-lo”⁴⁶. Me levanto da cama e permaneço de pé, abrindo espaço para o diafragma. Estou sozinha em casa e, por um momento, sou puro som, sem vergonhas, apenas voz e melodia. Deixo minha voz alcançar os outros cômodos, ampliando minha presença. O gato mia e me dá leves mordidas no calcanhar. Ele parece preocupado com uma soprano inusitada. Para Adriana Cavarero, o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: “ela o excede”⁴⁷. E pode não menos que a negar: “A voz, de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que o diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma coisa só: a unicidade de quem a emite”⁴⁸.

Sigo para o espelho e enxergo tantas em uma face, única. Mulher, mãe, filha, irmã, esposa, amiga. Branca, mas um pouco amarela. Olho puxado, mas não oriental. E uma boca que, por um momento, cala. Enquanto escrevo, penso o quanto embaraçoso poderia ser dizer. A voz titubeia e por meio de tantas palavras, revela o quanto ainda não sei. “A voz é misteriosa, seus limites não se tocam nem se deixam descrever, viaja perto e longe, ri e chora, senta-se e voa. (...) Dizem que a voz é o espelho da alma. Para mim, a voz é o corpo, no sentido mais completo, porque seus músculos e seu sangue, suas células e seu senso vital estão espalhados por todo o meu ser, sem que eu possa localizá-la. Como o corpo, minha voz se apoia com os pés na terra e se dirige a um mundo que me circunda em todas as direções”⁴⁹, escreve Julia Varley, que tem uma demonstração de trabalho sobre a voz baseada em sua experiência de 45 anos como atriz no grupo de teatro Odin Teatret, sediado na Dinamarca. Desejo uma voz que se apoia com os pés na terra.

Não que o caminho tenha sido fácil, partilha Julia: “As teorias e conselhos que escutava no início do meu aprendizado me deixavam sempre mais confusa”⁵⁰. “Minhas dificuldades e as soluções que encontrei para superá-las fizeram aflorar em minha voz características que alguns apreciavam. Fico assombrada e maravilhada: meu ponto fraco parecer ser o mais admirado”⁵¹. Para a atriz, não há um único caminho para o desvelar da voz, única. “Acredito que existam milhares de modos de respirar, de cantar e que cada pessoa deve reconhecer o seu. Encontrar o meu é um processo ainda em curso, cheio de miragens e equívocos, de descobertas e consternação”⁵². Nesse momento, me permito desafinar, mas não desistir de cantar. Entoar. Com uma boca que, por fim, fala. “A voz me ensinou, mais do que outras práticas, que a resistência é

⁴⁶ Mircea Eliade, *Mito e realidade*, 2016, p. 21.

⁴⁷ Adriana Cavarero, *Vozes Plurais*, 2011, p. 28.

⁴⁸ *Idem*, p. 40.

⁴⁹ Julia Varley, *Pedras d'água*, 2010, p. 54.

⁵⁰ *Idem*, p. 56.

⁵¹ *Idem*, p. 57.

⁵² *Idem*, p. 56.

o motor da liberdade, que os obstáculos são sinais que nos levam a descobrir o caminho, que a correnteza do rio precisa de diques para fluir”⁵³, encerra Julia.

Reconhecido por estudos na área de musicologia, acústica da música e ciências da fala, o professor de acústica musical e membro da Academia Real de Música da Suécia, Johan Sundberg, hesita. “Voz não significa sons de fala, nem sons de canto, tampouco qualidade vocal. Parece que sabemos exatamente o que ‘voz’ significa contanto que não queiramos nos aprofundar em seu real significado”⁵⁴, afirma, na obra “Ciência da Voz”. Em seguida, para delimitar seu campo de estudo, o autor define que a palavra ‘voz’ será empregada para “designar os sons gerados pelo sistema fonador quando as pregas vocais estiverem em vibração ou, mais precisamente, pelo fluxo de ar pulmonar que é primeiramente modificado pelas pregas vocais em vibração e depois pelo trato vocal, e por vezes também pela cavidade nasal. Assim, ‘voz’ passa a significar o mesmo que som vocal”⁵⁵. Me pergunto se esse conceito abarca a voz que Julia oferece do palco.

Em um trecho da obra em que fala das “Emoções na fala”, Sundberg cita uma pesquisa realizada pelos pesquisadores tchecos Karel Sedlacek e Antonín Sychra, que pediram a 23 atores que lessem determinada sentença de modo a expressar diferentes estados emocionais: neutralidade, amor, alegria, solenidade, comicidade, ironia, tristeza e medo. “Testes perceptivos realizados por grupos de pessoas com diferentes bagagens culturais mostraram que os ouvintes não necessitavam sequer conhecer a língua utilizada no teste para realizar uma avaliação perceptiva consistente. Assim, a língua nativa dos participantes não exercia grande influência sobre as respostas fornecidas”⁵⁶, delimita o estudo. Agora sim, não, Julia?

Ampliando as vias de interpretação para os fenômenos da voz, Paul Zumthor propõe uma separação entre os estudos da oralidade e da vocalidade. Enquanto a oralidade seria o funcionamento da voz como portadora de linguagem, a vocalidade se concentraria no conjunto das atividades e dos valores da voz que lhe são próprios independentemente da linguagem. Mas o pulo do gato, de volta à Adriana Cavarero, é “pensar a relação entre voz e palavra como uma relação de unicidade que, mesmo soando principalmente na voz que ainda não é palavra, continua a ressoar na palavra a que a voz humana é constitutivamente destinada”⁵⁷.

E é nesse momento que a autora reforça que o ato de falar é relacional: “Isto que, nele, sempre e acima de tudo se comunica, para além dos conteúdos específicos que as palavras comunicam, é a relacionalidade acústica, empírica e material das vozes singulares”⁵⁸. Para Cavarero, exatamente porque a palavra tem uma consistência sonora, “falar é comunicar-se na pluralidade das vozes”⁵⁹. Não são poucos os autores

⁵³ *Idem*, p. 58.

⁵⁴ Johan Sundberg, *Ciência da Voz*, 2018, p. 21.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Idem*, p. 203.

⁵⁷ Adriana Cavarero, *Vozes Plurais*, 2011, p. 29.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ *Idem*.

que defendem a voz como uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. “Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo”, defende Zumthor. “A voz é uma carta que, uma vez escrita, não pertence mais a você, e, sim, à pessoa à qual é endereçada. A generosidade é, para mim, a premissa de uma voz que vibra no espaço”⁶⁰, declara Julia Varley.

Me questiono o que posso fazer pelo mundo, de casa, do meu pequeno mundo. Pois ainda caminho entre cômodos, como se algo fosse acontecer. O teórico norte-americano Mortimer J. Adler defende que a fala e a escuta são sempre, e exclusivamente, sociais. “Elas sempre envolvem confrontos humanos. Geralmente, compreendem a presença física de outras pessoas - o orador falando para ouvintes que estão ali enquanto ele ou ela fala, o ouvinte escutando um falante que lá se encontra”⁶¹, afirma, no livro “Como falar, como ouvir”. Segundo o autor, o traço social do falar e do ouvir é satisfeito quando o discurso ininterrupto e a escuta silenciosa dão lugar à conversa, ao debate ou ao colóquio: “O que todas as três partilham é a via de mão dupla na qual as pessoas se tornam tanto falantes quanto ouvintes, alternando entre um papel e outro”⁶².

Adler enfatiza o termo colóquio, que pode envolver tanto um debate premeditado, quanto um uma conversa despropositada. Ainda assim, lembra do aspecto de “comunidade” que o termo “comunicação”, preterido pelo autor, carrega. “Sem a comunicação não pode existir comunidade alguma. Os seres humanos não podem constituir uma comunidade ou partilhar de uma vida em comum sem se comunicarem uns com os outros. É por isso que o colóquio, o debate ou a conversa são os modos mais importantes de fala e de escuta. Se o aspecto social da fala e da escuta fosse sempre anulado, como acontece no discurso ininterrupto e na escuta silenciosa, haveria pouca ou nenhuma comunidade entre falantes e ouvintes”⁶³, defende o americano. Para Adler, fala e escuta merecem ser formalmente estudadas, para que a comunicação seja cada vez mais eficaz, gerando uma “comunidade vigorosa e próspera de seres humanos”⁶⁴.

“O que torna tudo isso tão espantoso e notável é o fato de a fala e a escuta, duas habilidades aparentemente inatas, serem muito mais difíceis de ensinar e assimilar do que as habilidades, paralelas, da escrita e da leitura”⁶⁵. O autor lembra que nos séculos que antecederam Gutenberg e o prelo, falar e ouvir desempenhavam um papel muito maior na educação do que escrever e ler. “Isso se dava porque, na falta do papel impresso e com livros disponíveis somente para muito poucos, aqueles que possuíam algum tipo de instrução - seja através de educadores particulares, das academias do

⁶⁰ Julia Varley, *Pedras d'água*, 2010, p. 58.

⁶¹ Mortimer J. Adler, *Como falar, como ouvir*, 2013, p. 19.

⁶² *Idem*, p. 20.

⁶³ *Idem*, p. 21.

⁶⁴ *Idem*, p. 22.

⁶⁵ *Idem*, p. 12.

mundo antigo e das universidades medievais – aprendiam ouvindo o que seus professores expunham”⁶⁶.

Mas nem todos os autores enxergam um limite tão bem desenhado entre os quatro usos da linguagem, que se agrupariam nesses dois pares paralelos: fala e escuta; escrita e leitura. A necessidade de uma “eficácia” no processo de comunicação também pode ser questionada. É o pressuposto de obras como “A utilidade do inútil”, que aborda “a útil inutilidade da literatura”. Para o autor do que chama de um “manifesto”, Nuccio Ordine, os versos não se dobram ante a lógica da pressa e da utilidade: “Em vez disso, às vezes, o inútil é necessário para tornar as coisas mais belas”⁶⁷.

Ao abordar especificamente “a arte de contar histórias”, o pensador alemão Walter Benjamin sugere que “a metade da arte de contar está em despojar de explicações a história contada”⁶⁸. O pensador descreve, no texto “O contador de histórias”, a influência da informação na arte de contar que, segundo ele, torna-se cada vez mais rara. “Cada manhã nos informa acerca das novidades do globo terrestre. E mesmo assim somos pobres em histórias dignas de nota. A razão é que nenhum fato mais nos atinge sem estar cercado de explicações”⁶⁹, afirma Benjamin. Para o autor, a informação “frequentemente não é mais exata do que relatos dos séculos anteriores. Entretanto, enquanto estes podiam lançar mão do maravilhoso, a informação deve soar plausível”⁷⁰. Essa característica tornaria a informação “irreconciliável” com o espírito do conto.

Volto a Florence Dravet que convoca, por sua vez, o que chama de racionalidade poética, “para a qual não há certeza, não há segurança, não há resposta, a não ser no mistério, no incompreensível, naquilo que só a palavra mágico-mítico-poética é capaz de dizer”⁷¹: “Na racionalidade poética, ao imaginar o mistério – em ambos os sentidos produtivos e hermenêuticos, o espírito humano supera as limitações de sua própria linguagem e estende a esfera de seu pensamento e, conseqüentemente, de sua língua para o domínio das novas possibilidades. Ele se torna um criador, um dramaturgo, um demiurgo. Arrisca-se nos domínios de uma razão não logocêntrica, que não busca argumentação lógica através da linguagem do já conhecido, mas atua por associações de sentidos, escavações da forma, condução sonora, induções psicofísicas sensíveis, motivações estéticas”⁷². E fico com esse narrador, a nomear não menos que o ser das coisas.

⁶⁶ *Idem*, p. 13.

⁶⁷ Nuccio Ordine, *A utilidade do inútil*, 2016, p. 18.

⁶⁸ Walter Benjamin, *A Arte de Contar Histórias*, 2018, p. 28.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ Florence Dravet. *Crítica da razão metafórica*, 2014, p. 103.

⁷² *Idem*.

Leitura

Do ponto de vista estritamente cognitivo, a maioria das crianças pode começar a ler aos quatro anos de idade.

Me sinto menos culpada em ter ignorado as notícias do dia. O que eu faria com elas, afinal? Em outro tempo, as estaria produzindo, dentro da redação do jornal. Por vezes, em um prolongado estado de ansiedade, correndo contra o tempo para fechar a notícia antes de fecharem a edição. Muitas vezes lenta, inadequada. Sigo para o quarto do meu filho, de onde olho pela janela e escuto o espreguiçar das árvores. A voz do pássaro voa longe, como ele. Como crescem rápido, as crianças! Guardo comigo algumas frases soltas, de quem ainda está descobrindo a linguagem. Adorei quando disse ter “dentes afinados”, ao imitar o som de um bicho valente qualquer. A sinestesia também é sugerida pelo autor Erich Soares Nogueira, que apresenta, no livro “Os sentidos da Voz”, a vocalidade na obra do escritor João Guimarães Rosa. Para isso, o estudioso brasileiro se vale de um novo espaço de pesquisa que considera, junto aos aspectos textuais, aqueles elementos da voz que excedem a palavra, associados aos valores simbólicos que ganham em variados contextos sociais. Nogueira defende que os estudos de vocalidade incidem na tensão que se estabelece entre a própria palavra e a voz, “seja no âmbito da expressão oral, seja no âmbito da escrita literária”⁷³.

Para se contextualizar, o autor traça um paralelo com a experiência cotidiana para explicar as diferenças entre a palavra oralizada e vocalizada – em uma clara referência a Paul Zumthor -, trazendo ainda um debate em torno do utilitarismo: “Em favor de um bom funcionamento da linguagem ou de seu caráter mais utilitário, a voz é, por assim dizer, silenciada. No entanto, são essas mesmas vozes que nos fazem escutar breves rupturas ou desvios de sentido, desejos ainda mal formulados pela linguagem, interpelações que nos convocam a uma ação, marcas mais ou menos definidas de lugares sociais etc. Como elemento às vezes dissonante em relação ao que é dito pela palavra, a voz continuamente produz essas linhas de fuga que resistem à transparência e à eficiência que o uso da linguagem tem por fim”⁷⁴.

E propõe, então, “escutar” o texto rosiano que, “mais do que recriar ficcionalmente um falar do sertão, um mundo da oralidade, (...) tende a ser flatus vocis [sopro da voz], habitando esse lugar inconclusivo do querer-dizer, onde a escritura pode simultaneamente revelar e ocultar os mistérios do sertão”⁷⁵. Não são poucos os recursos utilizados por Guimarães Rosa, que vão da criação de novos vocábulos para “dizer a voz”, à presença determinante de gêneros orais em sua obra; passando, sobretudo, pelo trabalho ficcional em torno dessas formas. “Pode-se pensar que Guimarães Rosa tenha levado a palavra a seu ponto de voz para, justamente, indicar que pode haver lugar para uma nova linguagem literária, linguagem porosa e fronteira que adere a tantas vozes dissonantes de seu sertão. É quando a vocalidade, como um dos princípios de composição literária, insistentemente expõe a materialidade do significante, misturando formas mais ou menos reconhecíveis que

⁷³ Erich Nogueira, *Os Sentidos da Voz*, 2018, p. 52.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ *Idem*, p. 105.

continuamente reabrem e vibram todo um campo de sentido”⁷⁶, defende Erich Nogueira.

Imediatamente, me transporto para aquela noite na poltrona de amamentação – transformada em poltrona de leitura -, quando eu decidi flertar com a literatura. Há tempos eu não lia um livro, um conto sequer. Temendo me comprometer com um romance, escolhi o “Primeiras estórias”, de Guimarães Rosa. Publicado em 1962, foi a estreia do escritor no campo das narrativas curtas. Percebi, então, que eu estava bem desavisada sobre o que encontraria. Meu corpo se estremeceu. Senti vontade de ler em voz alta, oferecer a obra à vizinha, fazer essas histórias correrem meio mundo, como uma boa nova. Publicado em 1962. Perdi o barco, Guimarães? Subitamente, fui lançada de volta ao rio. Estava com as pernas recolhidas em cima da poltrona. De dentro da canoa, olhava para os lados e não via ninguém. A tarde cai vagarosamente, estou de volta à poltrona. “Na ribeira deste rio / Ou na ribeira daquele / Passam meus dias a fio / Nada me impede, me impele / Me dá calor ou dá frio”⁷⁷. Me sentia levemente paralisada, dentro d’A terceira margem do rio.

“Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa. Era a sério. Encomendou a canoa especial, de pau de vinhático, pequena, mal com a tabuinha da popa, como para caber justo o remador. Mas teve de ser toda fabricada, escolhida forte e arqueada em rijo, própria para dever durar na água por uns vinte ou trinta anos. Nossa mãe jurou muito contra a ideia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada não dizia. Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta. Sem alegria nem cuidado, nosso pai enalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. (...) Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais”⁷⁸.

E, novamente, retorno a Zumthor, que integra a dimensão corporal à leitura. Para o autor, os possíveis sentidos do texto resultam de uma dinâmica complexa, aberta, já que a interação entre texto e leitor comporta também uma vibração: “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório porque só pode ser ocupado por um instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação”⁷⁹.

Erich Nogueira se apresenta como um distinto leitor de Guimarães Rosa, cuja obra descreve como uma “experiência literária que só se realiza corpo a corpo com uma

⁷⁶ *Idem*.

⁷⁷ Fernando Pessoa, *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/2217>.

⁷⁸ João Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”, in *Primeiras Estórias*, 2016, p. 67.

⁷⁹ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 50.

palavra que, exatamente porque mantém essa margem de não dito, pode dizer mais e alçar-se para um plano metafísico”⁸⁰. Ele explica que o estudo da vocalidade em um autor de literatura não se deu ao acaso. De acordo com Nogueira, o texto literário está no âmbito de uma “interação que se realiza como tomada efetiva do texto pelo sujeito, que faz soar a singularidade de sua voz na palavra lida, e como um ‘desapossamento’, por assim dizer, dessa mesma voz em sua abertura à voz da linguagem literária e às vozes narrativas que ali se enunciam”⁸¹. Assim, segundo o estudioso, aquela mesma singularidade da voz, então sublinhada por Adriana Cavarero, quando projetada no discurso ficcional, multiplica-se em outras singularidades vocais. “Logo, aquele outro aspecto definidor de voz – seu caráter sempre relacional – configura-se, mais exatamente, entre a voz do leitor e esse conjunto de vozes que emanam por via da ficção”⁸², defende Nogueira.

Para o autor, a voz desestabiliza o sentido daquilo que veicula. Ele cita o canto como a expressão máxima desse “excesso” na voz falada. Já na escrita, o seu correspondente seria, justamente, a literatura. “Pode-se dizer, comparativamente, que os estratos sonoros que a linguagem literária dá a escutar, fazendo dela uma espécie de texto-partitura, podem gerar uma predominância acústica que, como no canto, podem comandar a significação”⁸³. Justo como o rei que, acostumado aos sussurros conspirantes do palácio, é tomado de assalto por uma outra voz. Ou como a aspirante a justiceira que, criando resistências ao supor desvelar a realidade – jornalisticamente –, é surpreendida pelo não dito, pelo enviesado. Estou diante das mesmas letras, mas que se reúnem de forma tão transgressora.

Olho para dentro e encontro, finalmente, matéria de poesia. Crio, então, residências, vislumbres de ser. “Todo texto poético é, nesse sentido, performativo”⁸⁴, enfatiza Paul Zumthor, citando um aspecto sobre o qual pesquisou mais profundamente: a “performance”. Para o autor, esse fato se dá, pois, no discurso poético, ouvimos – e não de maneira metafórica – aquilo que ele nos diz. “Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica, e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como meu lugar de um dia”⁸⁵. Olho para o lado e me deparo, novamente, com Florence citando os poetas, para os quais “a palavra evoca aquilo que ela nomeia: o ser das coisas”⁸⁶. Para a autora, no entanto, “a palavra literária não apenas evoca, mas convoca e provoca”⁸⁷. Isso porque “quando a palavra traz as coisas à vigência, vemos, ouvimos, percebemos com os sentidos e reagimos a essa vigência”⁸⁸.

⁸⁰ Erich Nogueira, *Os Sentidos da Voz*, 2018, p. 103.

⁸¹ *Idem*, p. 69.

⁸² *Idem*, p. 70.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 50.

⁸⁵ *Idem*, p. 51.

⁸⁶ Florence Dravet. *Crítica da razão metafórica*, 2014, p. 67.

⁸⁷ *Idem*, p. 68.

⁸⁸ *Idem*, p. 68.

Escrita

A criança vai desenhar até o momento em que encontra algo para desenhar que não se pode desenhar: o seu próprio nome.

Acredito que já me perdi nessa escrita, ao tentar encontrar algo em que me agarrar. Vou para a cozinha, ou em pouco tempo já não ficaria mais de pé. Abro a geladeira, como se ela me desse inspiração para cozinhar alguma coisa. Sigo agarrada aos livros, que ganham sujidades e temperos. Nessa obra que me acompanha, Paul Zumthor propõe uma diferença entre duas espécies de práticas discursivas, sendo uma delas a “poética”. “A diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas”⁸⁹.

Me abro aos perfumes, mas a plenitude parece algo bem distante no tempo. Quanto tempo levaria esse prato, no fogo? No entanto, “que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer”⁹⁰, lembra Zumthor. Daqui a pouco eles chegam, gostaria que estivesse pronto a tempo. “O Prazer do Texto”, obra de Roland Barthes, se debruça despretensiosamente sobre o tema. Ali, o autor também investiga a relação entre leitor e escritor, em diálogo conosco. “Se leio com prazer esta frase, esta história ou esta palavra, é porque foram escritas no prazer. Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure, sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”⁹¹.

Entro no jogo, trazido novamente por Barthes em uma aula inaugural proferida na França, em 1977 – transformada no livro “Aula”. O texto reproduz a interessante fala do pensador: “A nós (...) só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura”⁹². Guimarães trapaceou comigo, alterando o status da minha poltrona. De dentro da minha canoa, sou totalmente outra, a partir de uma nova linguagem em mim. Em provável referência, Zumthor afirma, em seu “Performance, Recepção, Leitura”, que “a leitura ‘literária’ não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer”⁹³.

⁸⁹ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 34.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, 1999, p. 9.

⁹² Roland Barthes, *Aula*, 2000, p. 16.

⁹³ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 64.

De volta à “Aula”, Roland Barthes defende que “a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia)”⁹⁴, indicando, também, em sua obra sobre o texto, que o prazer da leitura vem de certas rupturas: “Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica”⁹⁵.

Sou lançada, novamente, à terceira margem. Estou ilhada em minha canoa de papel, que não combina com o fogo, o desejo de expressão. “O brio do texto (sem o qual, em suma, não há texto) seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas”⁹⁶, afirma Roland Barthes, no “Prazer do Texto”. Intuitivamente, seleciono os ingredientes. Sem precisar lembrar, meu corpo é, agora, inteligente. Com cebola, alho, verduras, legumes, alguns temperos frescos, improviso. Um vinho para arrematar. Ao prazer.

Segundo Paul Zumthor, a literatura é fundada de “um encontro saboroso que se produziu entre a linguagem poética e essa técnica extraordinária da escritura que ela encontrou em seu caminho”⁹⁷. E a escrita, para o autor, surgiu como uma “revolta contra o tempo”⁹⁸, conservando ainda esse primeiro elã. Ao abordar o aspecto temporal, Zumthor defende que, “neste sentido, poesia e escrita tendem, por meios não comparáveis, ao mesmo fim”⁹⁹. Eu me explico, quer dizer, ele se explica: “Comunicar não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação. Ora, quando se toca no essencial (como para aí tende o discurso poético... porque o essencial é estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo para nós), nenhuma mudança pode deixar de ser concernente ao conjunto da sensorialidade do homem”¹⁰⁰, encerra o autor. Preciso reler e fico com essa imagem: o essencial é sensorial.

Eu diria, até mais do que isso, trazendo a francesa Florence. Segundo a autora, “os poetas (...) não abrem mão, sob o pretexto de que a língua passou a ser considerada unicamente como um sistema de representação, de buscar no nível poético da

⁹⁴ Roland Barthes, *Aula*, 2000, p. 21.

⁹⁵ Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, 1999, p. 10.

⁹⁶ *Idem*, p. 21.

⁹⁷ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 46.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 49.

linguagem uma autenticidade genuína que faz da palavra a realidade e não apenas uma representação da realidade”¹⁰¹. A comida está pronta. Em outro trecho da obra “Crítica da razão metafórica”, Dravet defende a poesia como a “apreensão lúcida do real”, sendo ela a “a linguagem do homem cujo corpo, mente e espírito estão, conjuntamente, em estado de vidência-audiência”¹⁰². A campainha toca.

¹⁰¹ Florence Dravet, *Crítica da razão metafórica*, 2014, p.36.

¹⁰² *Idem*, 46.

Rito

Articulação de um sentido que, nos limites da linguagem, representa o excesso desse limite.

No meu caldeirão, remexo também palavras e sons. Com pitadas de poesia e de Paul. Zumthor se senta à mesa e me volta com o falatório. Dizendo ele, a linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se no tempo biológico, “que ela manifesta e assume, sendo assumida por ele, e sem ter sobre ele algum poder, incapaz de o abolir, e em contraparte, destinada a dissipar-se nele”¹⁰³. Já a prática poética “se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem (então, virtualmente, o sujeito e suas emoções, suas imaginações, comportamentos) desse tempo biológico”¹⁰⁴.

Segundo o autor, esse esforço se realiza de modo diferente, segundo os contextos culturais. Ainda assim, “percebemos sempre essa vontade às vezes cega, mas radical, essa energia vital presente nos começos de nossa espécie e que luta em nós para roubar nossas palavras à fugacidade do tempo que as devora. Pouco importa saber aqui se esse esforço pode ou não chegar a um fim; o que conta é que, nesse esforço desperta uma consciência e se formaliza o ritual, que ele funda e irriga com a sua energia”¹⁰⁵. Zumthor chama os demais. A mesa está servida.

Quem pede a palavra é Mircea Eliade, citando sua obra “Mito e Realidade”. Ali, ele afirma que ao “viver um mito”, o indivíduo evoca a presença dos personagens daqueles mitos e torna-se contemporâneo deles. “Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no Tempo primordial”¹⁰⁶, defende. “Reviver esse tempo, reintegrá-lo o mais frequentemente possível, assistir novamente ao espetáculo de obras divinas, reencontrar os Entes Sobrenaturais e reaprender sua lição criadora é o desejo que se pode ler como em filigrana em todas as reiteraões rituais dos mitos”¹⁰⁷.

Assuntando a conversa, agora achegada mais perto de sua pesquisa, fala pela primeira vez Ernst Cassirer, autor de “Linguagem e Mito”. Ao relacionar ambas as áreas, ele nos indica que “nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm”¹⁰⁸.

Zumthor aproveita a deixa para frisar, uma vez mais: a palavra “poética” – criadora de mundos. E cita, então, a similaridade entre performance e poesia, a partir da ótica do rito. “A 'poesia' (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de 'literatura') repousa, em última análise, em uma ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e

¹⁰³ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 45.

¹⁰⁴ *Idem*, 46.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ Mircea Eliade, *Mito e realidade*, 2016, p. 22.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Ernst Cassirer, *Linguagem e Mito*, 2013, p. 65,

poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito¹⁰⁹. Lembrando que, para o autor, a performance é o ato de presença no mundo. E entre o “consumo” de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só residiria na “intensidade da presença”¹¹⁰. De qualquer forma, a performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador – ou leitor – uma situação de enunciação e a noção de enunciação leva a pensar o discurso como um acontecimento.

Erich Nogueira pede a palavra para reforçar que entre os diferentes valores atribuídos às emissões vocais, sobretudo às suas marcas corpóreas, destaca-se sua força essencialmente criadora. “É como se o dinamismo da voz, apesar de sua impermanência, ou exatamente por conta dela, tivesse o poder de mobilizar magicamente o cosmos, de modo a criar novas presenças. Com o sopro vocal, aliás, é que os seres humanos também dinamizam uma palavra para fazer dela um evento dotado de poder sobre o mundo”, defende.

Em sua obra “Os Sentidos da Voz”, Nogueira indica, ao analisar contextos e tradições culturais, “diferentes lugares dados à voz em termos de participação na ordem da significação, contrastando a perspectiva da tradição logocêntrica, que silencia os sentidos da voz como ação sonora que cria sentido, mundos, seres, que se alia à busca do divino, ou como forte elo rítmico que agrega e sustenta toda uma cultura. (...) Com efeito, sua destacada ação criadora pode ser entendida como a expressão máxima, no âmbito metafísico-religioso, deste seu outro elemento definidor: voz é presença. (...) A voz se enuncia como presença sonora, irrompe em um tempo presente e como presença viva de um sujeito”¹¹¹.

Ernst Cassirer responde afirmando que é possível atribuir ao som da linguagem função idêntica à da imagem mítica. “Também a palavra, como o deus ou o demônio, não é para o homem uma criatura por ele próprio criada, mas se lhe apresenta como algo existente e significativo por direito próprio, como uma realidade objetiva. Tão logo a faísca tenha saltado, tão logo a tensão e a emoção do momento tenham se descarregado na palavra ou na imagem mítica, enceta-se, em certa medida, uma peripécia do espírito; sua excitação, enquanto simples estado subjetivo, extinguiu-se, desabrochou na conformação do mito ou da linguagem”¹¹². Para este autor, há um vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico-religiosa, que se expressa, sobretudo, no fato de que “todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer”¹¹³.

Cassirer enfatiza, no entanto, que as condições para a conformação mítica são contrárias ao pensar teórico e discursivo, “pois, se este tende à expansão, à concatenação e à conexão sistemática, as apreensões linguística e mítica, ao contrário,

¹⁰⁹ Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, 2018, p. 43.

¹¹⁰ *Idem*, p. 64.

¹¹¹ Erich Nogueira, *Os Sentidos da Voz*, 2018, p. 42.

¹¹² *Idem*, p. 55.

¹¹³ *Idem*, p. 64.

tendem à condensação, à concentração e à caracterização isolada”¹¹⁴: “A consciência não se coloca, aqui, em atitude de livre reflexão diante do conteúdo, a fim de elucidá-lo em sua estrutura e conexões regulares, a fim de analisá-lo em suas diversas partes e condições, mas pelo contrário, é aprisionada pela inteireza imediata deste. Não desdobra o conteúdo particular; não avança nem retrocede a partir dele, para considerá-lo sob o ângulo de suas ‘causas’ ou de seus ‘efeitos’, mas descansa na simples existência deste conteúdo”¹¹⁵.

Nesse momento, ofereço o vinho. É conveniente parar um instante, tomar fôlego antes de prosseguir. Se eu descuidar, engasgo novamente entre palavras, quando o momento sugere: apenas descansar. É a vez do alemão Hans Ulrich Gumbrecht, autor de “Serenidade, Presença e Poesia”, entrar na roda. Ele contextualiza que, “não por coincidência, os primeiros poemas da tradição ocidental, as canções de Safo e Píndaro, em louvor de belas mulheres jovens e atletas de destaque, pertencem à circunstância ritual de falar com os Deuses”¹¹⁶. Segundo o escritor, ao menos alguns tipos de atenção inter-relacionados com a poesia são similares à atenção associada com feitiços e outras práticas religiosas arcaicas. “As funções institucionais dessas situações são predominantemente mágicas, isto é, elas têm a intenção de tornar presentes coisas e pessoas originalmente ausentes para nós e tornar ausentes pessoas e coisas originalmente presentes – e elas assim o faziam, como tentarei explicar, por meio de formas linguísticas específicas aptas a produzir uma impressão de tempo em suspenso”¹¹⁷.

De acordo com Gumbrecht, poesia e textos religiosos compartilham uma afinidade dupla: com o ritmo constituído pela prosódia e com a magia, mediada por meio do ritmo. Nesse sentido, o autor assume que a poesia é primariamente (mas não necessariamente) feita para performance – mais especificamente para recitação, para ser cantada ou para ser lida em voz alta. Em sua obra, o autor desenvolve uma dupla relação entre poesia e presentificação; e entre esta e um *status* de atenção. Para o autor, em primeiro lugar, essa relação se daria pelo ritmo, capaz de modificar o estado de espírito dos leitores, produzindo uma impressão de tempo suspenso. “Esse mecanismo explica por que feitiços, breves dizeres usados para evocar coisas e situações do passado, são quase exclusivamente lançados em linguagem prosódica (rítmica). Pois essa linguagem irrompe a progressão do tempo cotidiano e torna possível que objetos e fenômenos do passado (e do futuro) se presentifiquem”¹¹⁸.

A francesa Dravet, por sua vez, pede licença para falar sobre a “vivência lúdica do mito”, que também consiste em entrar no jogo que se estabelece com as palavras: rimas e jogos de sonoridades, repetições, perguntas e respostas. A autora defende que a “palavra mítica”, vivenciada por meio do rito, se presta ao jogo, ao mesmo tempo em que necessita se inscrever no corpo – visto que “o mito não prescinde da vivência

¹¹⁴ *Idem*, p. 73.

¹¹⁵ *Idem*, p. 74.

¹¹⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, *Serenidade, Presença e Poesia*, 2016, p. 87.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ *Idem*, p. 93.

corporal”¹¹⁹. “Os jogadores estão atentos e brincam com a forma que não se distingue do conteúdo: as sonoridades e ritmos podem trazer respostas através do fluxo da palavra cantada, entoada; a repetição litânica também pode trazer no fluxo o despertar da consciência, o insight, o acesso às novas camadas de sentido da palavra. (...) As palavras em todos seus aspectos chama a palavra em todos seus aspectos”¹²⁰.

Florence ainda aposta “na volta a uma língua original capaz de encontrar a relação mais direta entre sonoridades e formas de um lado, ou seja, musicalidade e plasticidade da língua, e natureza das coisas por outro, ou seja, mente e matéria do mundo”¹²¹. Para a autora, “essa relação mais direta, essa correspondência perfeita seria a realidade em seu sentido mais autêntico”¹²². Vale lembrar que Dravet defende uma concepção de mundo e de linguagem que ela qualifica como mágica, mítica e poética – aspectos inseparáveis, simultâneos e complementares.

De rabo de olho, Gumbrecht completa que a poesia ainda é capaz de oferecer, na contemporaneidade, “a configuração de diferentes exercícios e modos de atenção por meio dos quais podemos nos deter; por meio dos quais nos tornamos abertos para a substância corpórea da imaginação; e graças aos quais nos concentramos sobre o pouco em que podemos ainda nos agarrar, em um mundo de contingência universal, mobilização temporal e indeterminação espacial”¹²³.

Para encerrar o papo e o jantar, Paul ainda defende que entre um ‘ritual’ no sentido religioso estrito e um poema – oral -, a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. “No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva”. Brindamos à poesia.

¹¹⁹ Florence Dravet, *Crítica da razão metafórica*, 2014, p. 87.

¹²⁰ *Idem*, p. 86.

¹²¹ *Idem*, p.40.

¹²² *Idem*.

¹²³ Hans Ulrich Gumbrecht, *Serenidade, Presença e Poesia*, 2016, p. 107.

Silêncio

O resto é silêncio.

Peço licença para me retirar. O dia passou que eu nem vi, preciso de um banho. Por um tempo, deixo a água apenas correr. Nesse momento, ganho a companhia de Santiago Kovadloff. Na obra “O Silêncio Primordial”, o argentino defende que existe uma imagem sem forma na qual o homem pode contemplar-se sem se ver: é a do silêncio primordial. “A palavra apta para impregnar-se de silêncio – sem presumir, por essa razão, que o subjuguou – disposta, então, a hospedar o silêncio extremo sem pretender encarcerá-lo, não sobrevém jamais a partir de uma resolução, por melhor intencionada que possa ser. A palavra que acolhe o silêncio não se funda em um ato voluntário. Ela é, ao contrário, fruto de um arrebatamento. (...) Guarda, em seu núcleo, os atributos primários do ato criador e remete a um salto abrupto, que sai do solo trilhado da indiferença e do hábito rumo à altura desusada da paixão”¹²⁴.

Posso dizer que foi um dia intenso, na companhia de figuras apaixonantes que me fizeram mergulhar em mim mesma. Não estou só. Trata-se de um silêncio da significação excedida, em que o sentido ultrapassa o significado e que, por isso, “só se deixa apreender como pressão, como signo incerto, mas não como conteúdo nem como símbolo bem perfilado”¹²⁵, aponta Kovadloff. “O silêncio da epifania situa o homem diante da totalidade indivisível que, como tal, o silêncio encarna. Totalidade que, em consequência, surge nesse silêncio e surge, certamente, como o que é: inviável para a fala como objeto de apreensão direta. Não por isso, porém, o silêncio da epifania deixa de insinuar sua realidade em certas formas da palavra”¹²⁶, completa.

Para o autor, uma das formas aptas para a abordagem privilegiada dessa insinuação sobre a existência é ela, a poesia: “O silêncio da epifania me é manifestado quando minha entrega à proposta do poema – seja como autor, seja como leitor – alcança seu zênite. Então, eu me calo. Mas calo como quem coroa, e não como quem claudica. Este silêncio é fruto da palavra plena, filha de seu desdobramento extremo, da conquista apaixonada de seu esgotamento”¹²⁷. Estamos, em suma, diante do extraordinário. E como água corrente, sigo o curso dessa história, me equilibrando entre seus dois traços marginais nomeados de som e silêncio. “Vou na ribeira do rio / Que está aqui ou ali / E do seu curso me fio / Porque se o vi ou não vi / Ele passa e eu confio”¹²⁸. Fio.

¹²⁴ Santiago Kovadloff, *O Silêncio Primordial*, 2003, p. 11.

¹²⁵ *Idem*, p. 24.

¹²⁶ *Idem*, p. 26.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ Fernando Pessoa, *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/2217>.

Bibliografia citada

- ADLER, Mortimer J. Como falar, como ouvir. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Navegações. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
- BARTHES, Roland. Aula. 8.ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BARTHES, Roland. O Prazer do Texto. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BENJAMIN, Walter. A Arte de Contar Histórias. São Paulo: Editora Hedra, 2018.
- CASSIRER, Ernst. Linguagem e mito. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAVARERO, Adriana. Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011
- DRAVET, Florence. Crítica da razão metafórica: Magia, mito e poesia na cultura contemporânea. Brasília: Casa das Musas, 2014.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. Mulheres que correm com os lobos: Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GREINER, Christine. O Corpo. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Serenidade, Presença, Poesia. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- KOVADLOFF, Santiago. O Silêncio Primordial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- NOGUEIRA, Erich Soares. Os Sentidos da Voz: Vocalidade em Guimarães Rosa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- ORDINE, Nuccio. A utilidade do inútil: um manifesto. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- PESSOA, Fernando. Arquivo Pessoa. Disponível em: arquivopessoa.net/textos/2217. Acesso em: 13/11/2021.
- RISO, Don Richard; HUDSON, Russ. A Sabedoria do Eneagrama. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2003.
- ROSA, Guimarães. Primeiras Estórias. 16.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

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

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

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

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