

TECENDO SOPROS FEMININOS¹Lígia Borges²

Resumo: Ao reconhecer um eixo eurocêntrico no próprio percurso formativo, a autora lança um olhar para a forma como algumas manifestações populares sobretudo de matrizes afro-diaspóricas abriram caminhos para performatividades que aliam a tradição oral, gestos ritualísticos e tecem, assim, o sopro de uma contadora de histórias. O sopro é encarado aqui como o fundamento da sua vocalidade poética, ao agregar os elementos nomináveis e inomináveis que podem compor uma performance narrativa. A partir dele, alguns experimentos em tempos de pandemia que alinhavaram as instâncias abordadas são investigados, nas suas potências e paradoxos, assim como algumas desestabilizações na linguagem e em categorias de gênero, tendo Judith Butler como eixo teórico. Primeiramente em uma oficina, denominada “Sopros Femininos” em que dinâmicas ligadas à desconstrução de linguagem sugerem associações entre a glossolalia e sabedorias oraculares, depois na composição de um vídeo narrativo a partir de um conto de Virgínia Woolf.

Palavras-chave: sopro da contadora de histórias; tradição oral; gestos ritualísticos; glossolalia; Virgínia Woolf.

¹O artigo é uma adaptação de alguns trechos da tese “Encruzilhadas da Contadora de histórias: Veredas de tradição, tradução e ruptura”, de Lígia Borges. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, USP. Orientação Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes.

² Doutorado em Pedagogia Teatral no Departamento de Artes Cênicas, ECA, USP. Título: Encruzilhadas da contadora de histórias: Veredas de tradição, tradução e ruptura, 2022. Orientadora: Professora Doutora Elisabeth Silva Lopes. Mestrado em em Pedagogia Teatral no Departamento de Artes Cênicas, ECA, USP. Título: Tecendo o Sopro do Narrador, 2017. Orientador: José Batista dal Farra Martins. Graduação em Educação Artística Com Habilitação em Artes Cênicas. CAC – ECA - USP. Vínculo Institucional – Artista-professora na Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA) – Jabaquara. Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7974391750233448> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0299-5377> . E-mail: borgesligia@yahoo.com

WEAVING FEMALE BREATHS

Abstract: Recognizing a Eurocentric axis in her formative path, the author takes a look at the way in which some popular manifestations, mainly from Afro-Diasporic matrices, opened routes for performativities that combine oral tradition and ritualistic gestures and thus weaving the breath of a storyteller. The breath is seen here as the foundation of his poetic vocality, by adding nameable and unnameable elements that can compose a narrative performance. From it, some experiments in times of pandemic that lined up the approached instances are investigated, in their potencies and paradoxes, as well as some destabilizations in language and gender categories, with Judith Butler as the theoretical axis. Firstly, in a workshop called “Female Breaths” in which dynamics related to the deconstruction of language suggest associations between glossolalia and oracular wisdom, then in the composition of a narrative video based on a short story by Virginia Woolf.

Keywords: story teller’s breath; oral tradition; ritual gestures; glossolalia; Virginia Woolf.

Apresentação

Prossigo aqui com um exercício que tenho empreendido como pesquisadora da arte de narrar ao tecer pensamentos entrelaçados às narrativas: a escrita rapsódica. Um procedimento que borra fronteiras entre teoria e poesia, objetividade e subjetividade, ficção e realidade e integra os sentidos para promover uma leitura interseccional. Parte desse artigo desvenda justamente como a partir de alguns deslocamentos pelas artes performativas fui me tecendo contadora de histórias, tecendo sopros e sendo tecida por eles. O sopro agrega todos os elementos que, em performance, comunicam a narrativa a um público: voz, gesto, olhar, ritmo, silêncio e ruído. Além de tudo aquilo que ainda não encontrou tradução, encontra-se no campo do inominável.

Em um dos mais emblemáticos textos acerca da tradição de narrar, Benjamin (2018) situa os contadores entre o camponês e o marinheiro ou o sedentário e o nômade.

Se os camponeses e marinheiros eram mestres da arte de narrar, as corporações artesanais foram a sua alta escola. Nelas se encontravam o saber de lugares distantes, trazido para casa pelos viajantes, e o saber do passado que o sedentário dominava. (BENJAMIN, 2018, p.142).

Assumo aqui um sopro nômade, que na conjuntura urbana esconde uma certa desterritorialização: a possibilidade de trocar de peles, encontrar-se no trânsito, ainda que problematizando infiltrações nos contextos identitários marginalizados³. Algumas peles, quando vestidas assentam-se como luvas: com esta identificação me aproximei das histórias marítimas, descobri lar. Em um pulso de entrelaçamento entre narrativas e vida, me aproximei fisicamente deste território e como que enredada por rede de pescador, estava grávida. Engendrava um ser, junção de contadora de histórias e pescador, e que assim, parecia portar um encantamento próprio, análogo ao presente nas tramas que narrava. O filho, de fato, portou o deslumbre, inventou e convocou o cais. Atravessando os dilemas e sombras

³ Essa questão foi aprofundada na própria tese, que é a base deste artigo, em uma abordagem que reflete agenciamentos e apropriações.

da maternidade em um território recoberto pela égide do patriarcado, desmascarei contextos sócio-históricos que o mito não revela. Encontrei pesquisadoras e pesquisadores, tais como Barthes (2003), que percorrem trilhas de desmistificação, ainda que críticas etnocêntricas também possam relativizar seu pensamento. Sintetizo, assim, a genealogia de uma percepção dirigida à representação de gênero para as histórias e suas trilhas performativas, como contadora de histórias, que delineiam alianças com estudos críticos feministas e de categorias de gênero.

Corre nos subterrâneos destes pensamentos questões ligadas à representação do feminino nas performances narrativas, sem a pretensão de uma resposta objetiva, mas delineando uma abordagem de quem em um mesmo gesto se define e se confronta com as contingências que cercam o feminino. Desvelar esta posição, também se liga ao abalo de fronteiras não só entre feminino e masculino, mas também entre elos subjacentes tais como natureza e cultura, esferas pública e privada, emoção e razão.

A trilha de um pensamento rapsódico, que credibiliza a função fabuladora se liga à valorização da imaginação na tessitura de realidades. A embriaguez provinda do encantamento entorpece os recortes sócio-históricos? O equilíbrio entre o sono, seus sonhos, pesadelos e o despertar são parâmetros a serem visualizados nas medidas e desmedidas possíveis, na defesa de um pluralismo que segue em paralelo às desestabilizações de gêneros e categorias. Nesse sentido, diálogos com a implosão do pensamento *queer* desbravado por Judith Butler representa um embate fértil, que abre sendas para as performances e pensamentos não-binários ao trazer questionamentos para as visões acerca de gênero e sexualidade. Seu pensamento tangencia possibilidades de desconstrução: “Quais práticas culturais produzem uma descontinuidade e uma dissonância subversivas entre gênero e desejo e questionam suas supostas relações?” (2019, p. 11)

Seus questionamentos promovem erupções pelos territórios por onde o discurso dessa pesquisa se projeta, e mesmo diante das ruínas, ela empreende uma jornada que encoraja tanto investigações quanto performances transgressivas. Seu olhar não poupa os automatismos, coerências pré-fabricadas, desmascarando idealizações acerca das conquistas históricas. Interessa-lhe o que escapa desses sistemas. “Até que ponto os sistemas lógicos identitários sempre exigem que a

construção de identidades socialmente impossíveis ocupe o lugar de uma relação não nomeada, excluída, mas pressuposta e subsequentemente ocultada pela própria lógica?” (BUTLER, 2019, p.78)

Um dos pontos investigados, que está no eixo da busca empreendida aqui, se conecta à linguagem, que em uma perspectiva psicanalítica atua nos “deslocamentos libidinais”. Em sua pesquisa ligada à matriz do desejo ela escancara esse elo: “A linguagem é o resíduo e a realização alternativa do desejo insatisfeito, a produção cultural diversificada de uma sublimação que nunca satisfaz realmente” (BUTLER, 2019, p. 84). A partir desse desbravar, classificações, identidades, políticas são confrontadas sobretudo nas suas matrizes binárias que forjam as performances eleitas como normais, aceitáveis.

Nesse pulso, retomo a classificação-integração de Benjamin e reafirmo minha face marinheira, que prefiro encarar como forasteira, como em peregrinação também por dicotomias, afetada pelos trânsitos em contextos alternos, que se entrelaçam ao sopro. Ao rever algumas chaves do meu percurso acadêmico através de deslocamentos pelas tradições populares e sua intrínseca ancestralidade busquei caminhos para performatividades em diálogo com estas sendas. Lanço pegadas, portanto, desse trajeto particular e alguns desdobramentos a partir delas. Alinhavo alianças entre a arte de narrar e o bordado, em uma tessitura de palavras e pensamentos, que também permitiu a elaboração de um vídeo narrativo a partir de um conto de Virgínia Wolf. Ali presente o traço almejado na radicalidade da imaginação e do sonho a friccionar fronteiras da razão. Alguns processos de uma oficina que investigou possíveis traços femininos nas performances narrativas também são relatados e investigados aqui, problematizando questões de gênero: aspectos poéticos, culturais que permeiam tanto os contos, quanto sua performance. Reafirmo que a linguagem, sua constituição e possível dissolução, estão no centro da arena. A subjetividade que permeia toda escrita e seu intrínseco viés rapsódico, busca seu contexto sócio-histórico, tece alianças entre estas instâncias. “Minha intenção é focar na subjetividade/intersubjetividade para revelar que, desagregando opressões, desagregam-se as fontes subjetivas-intersubjetivas de agenciamento das mulheres colonizadas.” (LUGONES, 2014, p. 941).

Da europa ao vale do paraíba⁴ – germinando sopros

Saravá jongueiro velho
Que veio pra ensinar
Que Deus dê proteção pra jongueiro novo
Pro jongo não se acabar
(ponto de jongo de Jefferson Alves de Oliveira-
Jefinho - jongueiro da comunidade do Jongo do Tamandaré)

Durante a minha graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (USP) no final dos anos 90, início dos 2000, o eurocentrismo foi uma marca forte. Pesquisadores como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba ocupavam lugar central nos estudos. Eles buscaram referências fora da Europa, mas era através desse filtro, de um olhar europeu, que em geral se legitimava o que estava fora do eixo.

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

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

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

⁴ Região que se estende por parte do estado de São Paulo e ao longo de quase todo o comprimento do estado do Rio de Janeiro e parte do estado de Minas Gerais e cerca a bacia hidrográfica do rio Paraíba do Sul. Ali se encontra a cidade de Guaratinguetá, sede do Jongo do Tamandaré.

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

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

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

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

Todo pensamento e ação de de(s)colonização empreendidos desvendam na contemporaneidade essas contradições históricas, ao mesmo tempo em que desbravam um movimento para despertar as próprias referências e encontrar seus métodos, estruturas e discursos. Um olhar para as matrizes subalternizadas, periféricas que acolhe paradoxos enquanto abre trilhas para outros discursos, gestos e ações. Na linhagem estudada por Catherine Walsh (2012) é enfatizada justamente a diversidade étnico-cultural latino-americana, ao reconhecer um histórico de opressão, que persiste na contemporaneidade, traço este, que permite elaborar uma crítica acerca das colonialidades. No campo teatral este movimento não descarta os aprendizados provindos destes mestres, mas desvenda artimanhas de um movimento hegemônico que persistiu por séculos, sem visibilidade para os questionamentos.

Terminada a graduação, em 2002 fui ao Velho Mundo, como que farejando rastros e errando por esse canal que se impunha como origem. Foi uma travessia em que outro eu, ainda amorfo, incógnito saltou. À luz desses pensamentos que na atualidade se desenvolvem, posso desvendar essa identidade como algo que de mim não se identificava com as estruturas eurocêntricas. No retorno busquei caçar elos para além de uma perspectiva ocidental tão presente em aprendizados de boa parte das escolas, que de certa forma representava um alicerce de compreensão e elaboração de pensamentos. Um tempo de peregrinação, de contato com outras temporalidades e ao estar entregue ao caminho pude olhar com mais atenção para as pedrinhas miudinhas. Luiz Fernando Simas, decifra alguns desses enigmas.

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

Estar do outro lado do Atlântico foi uma ótima oportunidade de um reconhecimento para outras raízes que compunham o arco da minha ascendência. Elos miúdos e pouco valorosos na ótica colonizadora, mas gigantes e preciosos para

abrir canais intuitivos, temporalidades circulares e contato com sabedorias ancestrais. Descobri as propulsões de movimentos hoje denominadas afro-diaspóricas. Muito se falava sobre a proposta da exaustão física em Grotowski⁵ e essa abordagem da dança que dialoga com matrizes provindas de regiões diversas da África, tais como Nigéria, Angola e Guiné se mostrava um caminho mais visceral para se atingir esse estado aliado a um sentimento de ancestralidade e de reencontro.

Era final de 2003 e fui trabalhar como produtora em um Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA), projeto fomentado pela União Nacional do Estudantes (UNE) em um prédio recém ocupado na Barra Funda, na capital paulista com uma história muito peculiar. Hoje com o nome de Centro Esportivo Raul Tabajara, foi idealizado nos anos 1940 por Mário de Andrade, quando ocupava o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Sua ideia era a constituição de um espaço onde o lazer, o esporte e a cultura convivessem de maneira integrada. Daí a presença de um teatro em um centro majoritariamente esportivo. Na ocupação do CUCA vários coletivos artísticos foram convidados a integrar esse projeto e dentre eles, A Barca, grupo musical, que na época desenvolvia uma intensa pesquisa com base justamente no “Turista Aprendiz” de Mário de Andrade. Ao grupo interessou sobretudo o registro etnográfico de manifestações populares empreendido por ele. Valendo-se dos recursos de gravação da contemporaneidade refizeram vários trajetos dessas viagens encontrando guardiões e guardiãs das manifestações tradicionais e suas obras. Atualizando-os com diálogos, arranjos e permitindo que várias pessoas da minha geração se aproximassem de tradições diversas, traduzindo um Brasil misterioso, fértil e ancestral. Foi assim que tantos de nós conhecemos o Jongo do Tamandaré, o Baião de Princesa da Casa Fanti Ashanti, o Boi de Maracanã, a Casa de Candomblé Angola Redandá entre outros.

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

⁵ Grotowski acreditava que a exaustão física poderia ser um caminho para se atingir um estado de expressividade, já que as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis.

Nesse rastro, vários de nós, então participantes da oficina, pudemos assim conhecer outros coletivos como a Associação Cultural Cachuera!, sediada na cidade de São Paulo, que realizava (e ainda realiza) intensa pesquisa nos batuques do sudeste dentre eles o jongo. Como brincante e arte-educadora fui me aproximando dessa manifestação sem a profundidade de um jongueiro e seus preceitos. Reafirmo assim esse lugar forasteiro da que passeia pelas tradições com graus diversos de aproximação. Mesmo tendo nascido na cidade de São Paulo, morando aqui e tendo vivido a imensa parte da vida aqui, farejo fora daqui boa parte da inspiração para o sopro. Na comunhão de experiências forasteiras que aqui se integram, vivo a fertilidade desse território. Mário de Andrade, e seu “Turista Aprendiz” contribuíram para percorrer essa vereda, que pouco tempo depois direcionou para o contato com a tradição oral, forjando, amaciando e tecendo o sopro de uma contadora de histórias⁶.

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

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

Em seu texto, ela desenvolve um pensamento centrado na questão das gerações no jongo. Perez aviva esse estudo com esse significativo título: “Nascer, crescer, envelhecer e morrer na roda da vida e nas rodas de jongo”. Apresenta

⁶ Paráfrase do texto de Hampâté Bâ (1980), ao se relacionar com o poder mágico da palavra na tradição oral da África sub-saariana: O ferreiro forja a Palavra, O tecelão a tece, O sapateiro amacia-a. (p. 196)

assim, um pensamento que entrelaça crescimento e envelhecimento, vida e morte aliado a essa tradição específica. Tomo como paradigma para pensar a questão da tradição e ruptura entre associações com a arte de contar histórias.

Segundo Perez, o ponto de Jefinho⁷ (na epígrafe dessa parte do texto) é um marco na comunidade. É um ponto bastante soprado nas rodas de jongo e é emblemático para questão dos processos de transmissão, já que existe nessa comunidade um preceito de mantê-la entre os mais velhos. “Jefinho, valorizando uma postura de conciliação dos contrários, busca juntar todo mundo, juntar o novo, juntar o velho.” (PEREZ, 2005 p. 259)

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

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

⁷ Jeferson Alves de Oliveira, pesquisador e presidente da Associação Quilombolas do Tamandaré, imaginou o ponto aos 20 anos de idade. O jongo do Tamandaré é um dos mais reconhecidos do estado de São Paulo.

No campo próprio da arte de contar histórias Hampâté Bâ⁸ é referência nas associações da tradição com o sagrado. Uma raiz que valoriza a vocalidade, enquanto legitimação de pensamentos, acordos e assim traduziu para o Ocidente essa perspectiva.

Nas tradições africanas – pelo menos nas que conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara - , a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência. (HAMPÂTÉ BÂ, 1980, p. 169)

Qual nome se dá a essa sensação de reconhecimento de algo que é distante e familiar ao mesmo tempo? Um sopro que reaviva uma morada de alma, até então desconhecida. Uma embriaguez de pertencimento. Um êxtase de reencontro com uma força adormecida, que subitamente desperta, mostra-se sedenta de alargar a conexão soprada. Seria essa a ancestralidade? As rodas de jongo me transportam a esse lugar, assim como as palavras e imagens de Hampâté Bâ.

Associações entre a arte de narrar e os alivanhavs

Na dissertação de mestrado que defendi em 2017, “Tecendo o sopro do narrador” desenvolvi esse pensamento e Hampâté Bâ foi um eixo ao traduzir a forma como os ofícios artesanais, com destaque justamente para o tecelão estão entrelaçados ou nas suas palavras, são seus “grandes vetores”.

Os artesãos tradicionais acompanham o trabalho com cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, e seus próprios gestos são considerados uma linguagem. De fato, os gestos de cada ofício reproduzem, no simbolismo que lhe é próprio, o mistério da criação primeira, que, como foi mostrado anteriormente, ligava-se ao poder da Palavra. (HAMPÂTÉ BÂ, 1980, p. 196)

⁸ Mestre da tradição oral da África sub-saariana, no Mali, Bandiagara, região de pastores que guiavam seus rebanhos pelas savanas, onde também cercavam seus ouvintes para processos de transmissão de sabedoria, armazenada na memória.

Ao imaginar o modo como cada narrador tece o seu sopro, já pressupunha alguma aliança com o aspecto artesanal nessa composição. Hampâté Bâ desvenda a forma como na sua tradição, esses ofícios são entremeados por um conhecimento esotérico. Os cantos rituais, os movimentos ritmados, tudo contribui para a poética dos gestos de cada ofício tradicional, ligando-os assim ao poder da palavra. Os fios da trama na tecelagem representam o decorrer da vida.

No prosseguimento da pesquisa, esse elo foi retomado ao lançar um olhar para a questão de gênero na arte de narrar, pensando sobretudo na representação do feminino no conto tradicional, nas possibilidades de estranhamento, visando leituras e performances emancipadoras. Foi rascunhada assim, a possibilidade de realizar oficinas com mulheres ou pessoas em geral interessadas nos sopros femininos junto às artes têxteis. No entrelaçamento desses ofícios já tão identificados com o universo feminino além da busca de uma trilha prática e poética no seu desenvolvimento, foi cercada uma reinscrição criativa revendo algumas associações.

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

Diante desse panorama tão esvaziado, mulheres são convidadas a alinhar outra história, ainda na repetição de um gesto, mas buscando um atravessamento de sentidos. E mesmo que os tempos sejam outros, podem lançar questionamentos em zonas onde o exercício da intelectualidade também pode esbarrar em superficialidade: transcendências não avistadas pela filosofia no gesto cotidiano. Tramas se repetem, mas seus arremates e subterrâneos se reinventam. No silêncio ou no diálogo algumas tecem úteros férteis e livres, outras tramam revoluções, palavras de ordem, trânsitos de gêneros, estados, essências e

pertencimento. De fato, pode ser que algumas teçam o próprio vazio de seus dias e ainda assim, mágoas e tristezas podem ser ressignificadas. No contexto apontado por Beauvoir, os ofícios manuais representavam com frequência uma escassez de escolhas possíveis para as mulheres e as perspectivas podem se multiplicar nas tramas e nos sopros. Trilhas são, portanto, farejadas e traçadas nessa direção.

Na EMIA⁹- Jabaquara, escola onde trabalho como professora, iniciei uma oficina presencial em fevereiro de 2020: “Sopros Femininos”. A EMIA tem o seu foco nas infâncias, assim se caracteriza o curso regular da escola, mas as oficinas são oportunidades de propor cursos livres para quem não está matriculado oficialmente, incluindo aí adultos. Para as famílias, que muitas vezes estão esperando as crianças, pode ser oportuno. A vontade inicial foi realizar uma parceria com o coletivo BordaEMIA¹⁰, que desde de 2016 pesquisa a arte do bordado na escola, dando asas assim ao desejo já apontado. Não foi possível na forma imaginada de início, mas entremeou o trabalho com as intrínsecas analogias já apontadas, além de um pequeno fruto desse vislumbre que mais adiante será relatado aqui. Desse modo, a oficina foi desenvolvida com o foco na investigação entre a arte de narrar e o feminino. Com a pandemia, teve somente três encontros presenciais e continuamos remotamente, “aos trancos e barrancos.” Ainda assim, algumas vivências podem ser pontuadas, sugerindo um mosaico de possibilidades para a abordagem dos atravessamentos propostos.

Nesse curto período presencial destaco um exercício de desconstrução da linguagem que gostaria muito de aprofundar como que testando uma hipótese: como o patriarcado está a impregnado na linguagem e se a sua desconstrução poderia sinalizar um desabrochar ou tangenciar de um princípio feminino. Musicalizações podem contribuir para avistar sonoridades desvencilhadas de padrões de linguagem atrelados à objetividade. Aparecem com uma frequência singular, misteriosa em aliteraões nas musicalidades de raiz bantu¹¹, como o

⁹ . Escola Municipal de Iniciação Artística, escola pública de integração de linguagens artísticas para as crianças que está presente dentro de um parque da Zona Sul da cidade de São Paulo desde 1980.

¹⁰ Coordenado pela artista visual Joana Salles, professora de artes visuais na EMIA e artista ligada aos alinhavos.

¹¹ A tradição bantu, de matriz Africana sub-saariana, sobretudo nas regiões do centro e sul do continente, se liga a um tronco linguístico e a uma filosofia que valoriza oralidade, vida comunitária e

próprio jongo. A vertigem se integra a estruturas, formulações, além de soprar caminhos, vocalizações e transes espiralados para a constituição de linguagens e performances sensíveis e visionárias. Leda Maria Martins decifra suas potências nos alinhavos vocálicos e ritualísticos nos reisados, mas que poderiam ser avistados em manifestações dessa raiz que permeia tantas outras tradições:

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

A partir daí, exponho um início de pesquisa trilhado nessa direção da desconstrução da linguagem na busca de sentidos receptivos para tangenciar sopros femininos, em linguagens porvir. Na dissertação¹², houve uma abordagem desse exercício como jogo teatral, “blablação”, para Viola Spolin¹³ (1992), ou ainda com nomes que outros encenadores, pesquisadores e atores¹⁴ lhe deram: “fonemol” ou “gromelô”, cada qual com suas particularidades, sotaques, mas se ligando a uma fisicalidade e expressão teatral que confronta a racionalidade da articulação discursiva. Considero dinâmicas interessantes de liberação vocal a partir de sensações, ou ainda testar sons em confluência com gestos. Para pessoas com pouca ou sem experiência prévia no teatro pode sinalizar uma aproximação com o aspecto estranho da prática, uma abertura de canais de vocalização. Assim, iniciei a vivência com as participantes com um jogo conhecido como “PÁ-ZIP-TOIM”, em que a vocalização desses sons é associada a gestos e dinâmicas específicos em roda em um processo de transmissão de estímulos. O jogo evolui para gestos criados com os mesmos sons (ou o contrário: mesmos gestos e sons criados), até que ambos são

ancestralidade. Os bantus estão diretamente ligados à formação cultural brasileira tanto pelo legado linguístico, quanto pelas influências na cultura popular.

¹² BORGES, Lígia. **Tecendo o Sopro do Narrador**. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

¹³ “Pelo fato de a blablação usar os sons da linguagem, subtraindo dela os símbolos (palavras), coloca o problema da comunicação no nível da experiência direta”. (SPOLIN, 1992, p.108)

¹⁴ Antunes Filho e Dario Fo são exemplos de artistas da cena que fizeram uso artístico desta prática, com os respectivos nomes citados.

criados livremente, mantendo a base da transmissão, ação e reação. Dei prosseguimento com deslocamentos pela roda com um objeto que era entregue de uma a uma, mantendo a dinâmica de sonoridades desconstruídas. No geral, observava uma tendência à ressignificação imediata do objeto de um modo mais objetivo, com gestos quase explicativos e pouco espaço para experimentos abstratos de movimentos e sons. Então, a instrução se direcionou a essa ressignificação dos objetos narrada pela fala desconstruída. A dinâmica levou ao pensamento: qual a voz que narra em você? Desde uma aproximação com um tom menos performado da voz, até a escolha de personagens, ou tons que revelam associações com imagens ligadas à arte de narrar.

Por fim, dirigimo-nos à glossolalia¹⁵, dinâmica ligada à articulação de uma língua desconhecida, muitas vezes associada a um viés religioso ou psiquiátrico. Aqui, ela interessa como tentativa a um acesso inconsciente de imagens, sonoridades que não se traduzem em palavras constituídas. Manifestação que segundo Zumthor, “subsiste como uma recordação longínqua da palavra primordial, à qual provavelmente nossos ancestrais atribuíram essa potência dramática, transformadora, que desvenda outra coisa para além do mundo vivido.” (2005, p. 100). Daí advém também seu potencial performativo:

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

Com o corpo já aquecido depois das múltiplas vivências, vocalidades já despertas, apaguei as luzes e a partir da respiração iniciamos a dinâmica. “A

¹⁵ “Glossolalia: palavra ampla de sentidos, estranha, historicamente mutante, conceitualmente espessa, de muitas camadas, emanção de manifestações divinas e psiquiátricas, de tranSES, de contornos poéticos, contraditória, fugidia, obscura [...] Como prática de enunciação, ela se configura aqui, porosamente, como experiência possível no campo da performance vocal do ator e do performer, no entanto ela se relaciona e faz precipitar uma gama infinda, muitas vezes insondável, de aspectos que contribuem para uma visão sonoro-poética da vocalidade.” (ALMEIDA, 2015, p. 52)

fisiologia da respiração ensina que a inspiração é muscularmente ativa, mas não necessita ser conscientemente ativada, do que decorre que o ar entra em nosso corpo sem esforço: basta a espera na pausa.” (FARRA, 2020, p. 46). O tempo estendido pode ser um aliado e conduzir a um estado meditativo, que por si só já pode levar a uma sutil alteração de consciência. “Na expiração o ar nas câmaras de ressonância ressoa nas frequências de sussurro: um ruído de vento, marca distintiva da expiração no ciclo, prepara a onda para a voz, que quando é convidada a aparecer, surfa no ar.” (FARRA, 2020, p. 48) Aos poucos os sons ganhavam articulação, como uma língua própria, que se deixa falar através do ser que a emite. Cada participante foi convidada a narrar um sonho com essa língua, sem necessidade de uma compreensão objetiva¹⁶. Ou seja, a ênfase é direcionada para a busca de uma vivência genuína, sem expectativas lançadas para uma qualidade da comunicação. “Essas possibilidades de enunciação vêm aproximar a experiência fundadora daquele que enuncia, que é a presença de uma reverberação da matéria por meio dos ruídos que os corpos produzem sem seu necessário vínculo com os significados.” (ALMEIDA, 2016, p. 77) A sala escura, as presenças femininas com sede de desvendar esse território, a fala desconstruída e a narração dos sonhos: elementos que, entrelaçados, insinuaram um convite a desvencilhar da lógica cotidiana e adentrar no universo onírico, onde não há linearidade de tempo e afetos navegam com liberdade. Onde também lembranças intocadas, difíceis de serem traduzidas na linguagem convencional podem vir à tona. “Para encontrar a noite do somido anterior ao sentido, é preciso lançar-se ao encontro da paixão, lugar poético onde a glossolalia canta.” (FARRA, 2020, p. 51) Muitas ficaram emocionadas, uma delas relatou que chorava porque não podia brincar quando criança e a face lúdica das dinâmicas propostas a desafiavam nesse lugar da ausência de memória e estofo. Perspectivas psicológicas, sociológicas, antropológicas circundam o território cênico-narrativo da investigação proposta. Extravasamentos podem ser estradas para reconhecer possibilidades de criação e a partir dos meus parâmetros busquei acolher os sentimentos em paralelo a uma lembrança do nosso foco de trabalho e

¹⁶ Os procedimentos da glossalalia, desde a respiração até a enunciação do sonho, aprendi com o professor José Batista (Zebba) Dal Farra, orientador da dissertação de mestrado citada. (BORGES, 2017)

dos seus limites de atuação, que podem ser expandidos, confrontados com ignorâncias e serem surpreendidos nos seus desdobramentos. O transbordamento foi precioso, sinalizou uma predisposição ao mergulho das participantes e um desafio para mim, no lugar da condução de buscar direcionamentos mais humanos e férteis.

Com o início do trabalho remoto, houve uma tentativa de dar continuidade a essa pesquisa, mas ela foi errante. A presença de uma atmosfera ritualística foi limitada entre telas, pensando no contexto de cada participante em sua casa. Juntas fomos tateando algumas possibilidades, verificando ressonâncias. O campo no geral foi árido, mas houve uma jornada particularmente interessante que relato aqui. O horizonte já havia sido atravessado pelo conceito de “moradas da alma”, provinda da narrativa “Pele de foca, pele de alma” presente na obra “Mulheres que Correm com os lobos” de Clarissa Pínkola Estés. Ali essa morada se desenha como “um pelo que envolve a nós e ao mundo natural e selvagem” (ESTÉS, 2014, p.294). A partir daí foi sugerida uma sessão de contos a serem narrados pelas participantes a partir de histórias que marcaram a infância, permaneceram no imaginário, como que criando uma camada da pele. A seguir, um resumo de algumas tramas narradas:

“Era uma vez uma menina, com 4, 5 anos que viu sua mãe chorando e a mãe lhe contou: seu pai tem “outra”. Quando ela tinha 10 anos, foi dormir no quarto com sua mãe para que seu pai ficasse no seu quarto.” (Jordana, 52 anos)¹⁷

“Quando eu era pequena eu era lourinha e na escola quando fomos participar de uma montagem teatral, queria que eu fosse a princesa, mas eu queria ser a bruxa. Como não me deixaram eu saí do teatro, mas ia brincar com uma amiga de ser a bruxa inventando minhas próprias vozes.” (Thais Cechini, 40 anos)

“Eu era a única menina negra em uma escola particular e queria ser a noiva na festa junina, mas ninguém imaginava essa possibilidade e eu não tinha par. Mas minha mãe preparou um vestido bem bonito, com maquiagem e eu me senti especial”. (Carla de Oliveira, 49 anos)

¹⁷ Nome fictício, idade aproximada

“Era uma vez uma menina nos seus 4, 5 anos que não conseguiu dormir direito no horário da soneca e acordou meio que ainda sonhando e foi levada para sua casa onde viu a mãe também dormindo”. (Simone, 27 anos)¹⁸

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

No geral, tateamos vias de transposição cuja potência foi sinalizada, mas a proposta na sua essência pedia repetição, requeria um ambiente propício à entrega, passível de avistar vias para a experimentação. Não que almejássemos respostas objetivas, creio que, inclusive, em alguma instância o ciclo fez sentido em si. Para Carla, por exemplo, participante da oficina que trouxe a história do vestido, houve um sentido e desvendar próprio. Ela trabalha com numerologia, uma entre tantas vias oraculares que sustentam com proximidade um pacto do mito com a vida, ainda que tantos nomes e cosmologias possam ser atribuídos a esse entrelaçamento. Seu trajeto representou um caminho de confiança para aquela que um dia venceu barreiras para brilhar com o vestido junino, desvendar o seu sopro. Transitar pelos desvelamentos das sincronias, através dele. Em tantas narrativas o herói narra a própria história para se salvar, aqui Carla trilhou a locução da sua jornada de forma semelhante à forma como os oráculos percorrem teias de significação arquetípicas para desenharem sentidos. Ao se permitir a travessia da fala desconstruída, a glossolalia, terá Carla tateado alguma conexão oracular? Elaboro a interrogação, mirando e cegando-me em Tirésias, cuja cegueira se associava aos poderes decifratórios oraculares. Há algo da desconstrução dos sentidos mais diretos que pode de fato se associar a eles? Desenho a comparação, porque de fato estamos habituados a decifrar o mundo pela palavra, que moldura inclusive os horizontes circunscritos na visão. Traduzimos em palavras o que os olhos captam: objetos,

¹⁸ Nome fictício, idade aproximada

cores, medidas, texturas. A objetividade da palavra pode entorpecer os sentidos do intraduzível e a palavra poética pode trilhar a busca dessa tradução. Nessa travessia, forjo um sentido para avistar a analogia pretendida: entre a cegueira e a glossolalia. Tranço suas suspensões enquanto uma abertura para sentidos não nomeados, não traduzidos e que assim, dialogam com o indecifrável.

Uma história ao ser soprada e perfazer o caminho entre a contadora de histórias e a ouvinte, propõe um diálogo com as teias de sincronicidade. Onde a história me decifra? Aqui, transito no lugar de contadora e ouvinte e lanço números, astros, moedas, búzios, borra de café e poesia para expandir este arco.

A trajetória de Carla me inspira a lançar potência nos arcos avistados e nesse ato posso superestimá-los: desde a glossolalia, a oficina no seu trânsito entre a presença e as telas, até os oráculos. Como danço com rupturas, profanações, desmistificações proponho desde já essa ginga. Desmascaro minha face impostora no latifúndio sinalizado e coloco a narradora para gingar com as conexões mais afiadas até o contrabando. Visto Nasrudin, personagem, narrador de anedotas, *trickster*, que revela o óbvio, cuja sabedoria pode transitar pela ingenuidade e a malandragem. Visto Tirésias e aquela que desaprendeu a falar. Reafirmo assim o diálogo com tradição e ruptura, compasso que pode caber na vocalidade da narradora, vestindo peles diversas diante do público, jogando com essas camadas de significação diante de quem se dispor a ouvir e entrar no jogo de mitos, oráculos, musas, máscaras, sopros, peles em composição e dissolução.

“ Ninguém sufoca a voz nos seus retiros;
Da tempestade é o estrondo efeito:
Lá tem ecos a terra, o mar suspiros.”
(Gregório de Matos em “Poesia Lírica”)

Do desejo inicial de parceria com o coletivo BordaEMIA, relato uma semente lançada, fruto enjaulado nas telas e ainda assim soprando e tecendo mergulhos: a elaboração de um vídeo narrativo. O conto de Virgínia Woolf “A Cortina da Tia Bá” foi a base para esses entrelaçamentos. Ali, Tia Bá é uma velha que está bordando uma grande cortina azul. No título original em inglês “*Nurse Lugton’s Curtain*” a figura da protagonista é associada a uma babá que acrescenta uma

dimensão de cuidado, zelo ao ato de bordar que é o eixo da trama. Em meio a sua execução logo no início do conto, ela adormece e os seres, elementos bordados ganham vida. Como se aguardassem seu sono para viver sua jornada, cheia de celebrações, inclusive um majestoso carnaval. O vídeo foi um rascunhar do paralelo entre a arte de narrar e a tecelagem, na sua chama de encantamento. Uma visualização dos poderes mágicos do sopro da contadora de histórias tecido tal qual o bordado da Tia Bá, faculdade de despertar figuras sopradas, tecidas, ganhando vida própria na recepção de interlocutores. Tia Bá também veste outra pele no conto: a de feiticeira.

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

A figura da feiticeira, seu potencial de criar poções mágicas e tecer encantos é emblemática para o entrelaçamento avistado. No bordado, o ato de adormecer aproxima a dimensão onírica desse feitiço, já que nas visualidades, a materialidade pode distanciar o autor na recepção. Seu gesto dá vida às criaturas entrelaçadas com os sonhos, a feiticeira é assim também bordada? Tecer encantamentos é se aproximar da pele de feiticeira e talvez isso seja mais evidente em outro trabalho realizado pelo coletivo BordaEMIA de bordar patuás. O gesto cotidiano buscou sua face ritualística para assim buscar um atravessamento das telas. Nas artes cênicas, a magia é arrematada no momento do encontro. De qualquer forma, receptores podem levar para seu cotidiano sensações provindas no contato com a obra. O vídeo buscou aproximar estas instâncias.

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

Ele se encontra disponível no seguinte link¹⁹: <https://archive.org/details/tecendo-sopros>.

As telas foram transpostas, mas na oficina não duraram muito tempo. Mulheres, a maioria delas mães, não se permitiram um grande extravasamento nas experimentações remotas e talvez tenha se evidenciado naquele início de pandemia, uma inexperiência minha com o meio remoto. Buscamos juntas e selamos o ciclo do possível. Mas a desistência, o fracasso pode ser figurado aqui nas suas diversas implicações e encaminhamentos. Dentro da dinâmica da escola se desenhou a possibilidade de postar propostas, atividades em seu blog, disponibilizadas publicamente e assim poderiam ser acessadas a qualquer momento por diversos públicos. E assim, pensei em áudios que circundaram nosso tema e nossas vivências, quase como uma rádio. Busquei uma trilha que circunda meu cotidiano de mulher, mãe e pesquisadora durante a pandemia: escutar assuntos diversos enquanto se realiza atividades domésticas. Talvez assim, ainda que sem a magia do sopro carregado de hálito, pudéssemos tangenciar a aliança da vocalidade do narrador tradicional com os ofícios e afazeres artesanais, domésticos, cotidianos: narrativas sopradas enquanto se tece, se varre, se lava, se cozinha. E nesse rastro se desenha a possibilidade de desvendar alianças ancestrais, possibilidades de escrita e reescrita. Qual vida pode brotar do gesto ritualizado, quando conectado a uma jornada ancestral e seus conteúdos simbólicos? Assim, o sopro pede licença para invadir o cotidiano das ouvintes, chama a responsabilidade do tecido mais poético e emancipador, navegando pelas sensibilidades.

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

- Pintar as paredes da casa (se for a casa onde se morou na infância, a casa da avó, talvez seja um convite à pulsão crescente);
- Reabrir caixas no fundo do armário com diários antigos, álbuns de fotos (resistem?);
- Preparar as malas para sair rumo a uma longa viagem, ou sair da casa que foi morada por longo tempo;

¹⁹ Através do link o vídeo poderá ser assistido pela plataforma Internet Archive HTML5 Uploader 1.7.0

- Recolher os cacos de um objeto valioso, precioso que acaba de se espatifar (se for um frasco de perfume a exalar o cheiro desmesuradamente forte, ou um objeto a revelar camadas desconhecidas...)

- “Arrumar o quarto do filho que já morreu”²⁰.

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

Considerações finais

Teci algumas considerações a partir de um trajeto pessoal e ao revelar e transitar entre o público e o privado, escapa um convite para que a vocalidade de contadores e contadoras de histórias seja portadora destes entrelaçamentos em seus diversos passos. Desde a descoberta das fontes, narrativas que fazem sentido para quem lê, escuta e mobilizam os fluxos para que o sopro possa chegar ao público. A escolha dos elementos que comunicarão a narrativa em performance: roteiro, espaço, figurino, objetos, sonoridades, ritmos: tudo carrega uma história que estará entrelaçando significados entre receptores e narradores. Elos que também podem alinhar sentidos receptivos a desvendar entrelinhas e escavar temporalidades e direções que driblam táticas colonizadoras. Escrevi essas palavras almejando sopro, entrevendo nessas ações de tecer e narrar a potência das formas ganharem vida, acenderem chamas de alumbramento, seja na intimidade ou junto ao público, arcos relevantes e complementares de acesso à magia.

²⁰ Verso da canção “Pedaço de Mim” de Chico Buarque

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gil Roberto; LIGNELLI, César. O Marulhar das Glossolalias em Artaud. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença** [on-line]. 2016, V.6, n. 1, p. 71 – 93. ISSN: 2237-2660. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/2237-266055254> Porto Alegre, 2016. Acesso em: 02 out. 2023.

ALMEIDA, Gil Roberto. **diferença voz glossolalia artaud performance**. 2015. 148 f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes. Brasília, 2015.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo** V.2. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. In: **Linguagem, tradução, literatura**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018 (p. 139-166).

BORGES, Lígia. **Encruzilhadas da Contadora de histórias: Veredas de tradição, tradução e ruptura**. 2022. 250f. Tese (doutorado em pedagogia teatral) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, São Paulo, 2022.

BORGES, Lígia. **Tecendo o Sopro do Narrador**. 2017. 117 f. Dissertação (mestrado em pedagogia teatral) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, São Paulo, 2017.

BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que Correm com os Lobos**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FARRA, Zebba Dal. **Palavra Muda: sobre poéticas para vozes em estado de sítio**. São Paulo: Giostri, 2020.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. Tradução de Beatriz Turquetti. In.: UNESCO, **História Geral da África** Vol. 1. São Paulo: Editora Ática, 1980.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas* [on-line]. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. 2014, vol. 22, n.3, p. 935–952. ISSN 1806-9584. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013> . Acesso em: 06 out. 2023.

MACHADO, Regina. **Acordais**: Fundamentos Teórico-Poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: DCL, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **A Montanha dos Signos. Antonin Artaud no México pós-revolucionário dos anos 1930**. 2014. 176 f. Dissertação (mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, São Paulo, 2014.

PEREZ, Carolina dos Santos Bezerra. Juventude, música e ancestralidade na comunidade jogueira do Tamandaré - Guaratinguetá/SP. **Imaginario** [on-line]. 2005, v. 11, n. 11, p. 247-276, ISSN 1413-666X. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-666X2005000200012&lng=pt&nrm=iso . Acesso em: 06 out. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas**: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TRASEL, Janaína e CAMPO, Giuliano. Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robart e Thomas Richards. **Urdimento** [on-line]. 2014, v.1, n.22, p. 53 – 62. ISSN: 1414.5731 Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101222014053> . Acesso em: 06 out. 2023.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de)colonialidad: perspectivas críticas y políticas. *Visão Global* [on-line]. 2012, v. 15, n. 1-2, p. 61-74. ISSN 2179-4944. Recuperado de: <https://periodicos.unoesc.edu.br/visaoglobal/article/view/3412/1511>. Acesso em: 06 out. 2023.

WOOLF, Virginia. **A Cortina da Tia Bá**. Tradução de Ruth Rocha. São Paulo: Ática, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: Entrevista e Ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, Ateliê Editorial, 2005.

Recebido em: 28/06/2023

Aceito em: 08/11/2023