

A POÉTICA DA VOZ: ANÁLISE DA VOZ EM NARRATIVAS ORAIS

LA POÉTICA DE LA VOZ: ANÁLISIS DE LA VOZ EN NARRATIVAS ORALES

Claudia Vanessa Bergamini (UEL)¹

Resumo: Contar histórias é um exercício milenar por meio da qual se observam ideologias, identidade, saberes e, ao serem narradas, as histórias contam com um instrumento imprescindível ao narrador: a voz. Embora nem todos os indivíduos desenvolvam a habilidade para contar histórias, narrar é um ato cuja natureza é inerente ao homem. É por meio da voz, e também por gestos e movimentos do corpo, que as narrativas orais se constituem enquanto elementos poéticos e são esses elementos que nos propomos a analisar neste trabalho. Entendemos que voz e corpo fazem parte da *performance* do narrador que, ao narrar, demonstra o poder criativo que possui e a sabedoria para lidar com a realidade na qual está inserido.

Palavras-chave: Narrativas Orais, Poética da voz, Poética do Corpo.

Resumen: Contar historias es un ejercicio de tiempos lejanos por medio del cual se observan ideologías, identidad, saberes y, cuando narradas, las historias cuentan con un instrumento imprescindible al narrador: la voz. Aunque ni todos los individuos desarrollen la habilidad para contar historias, narrar es un acto cuya naturaleza es inherente al hombre. Es por medio de la voz, y también por gestos y movimientos del cuerpo, que las narrativas orales se constituyen mientras elementos poéticos y son esos elementos que nos propusimos a analizar en este trabajo. Entendemos que voz y cuerpo hacen parte de la *performance* del narrador que, al narrar, demuestra el poder creativo que posee y la sabiduría para manosear la realidad en la cual está inserido.

Palabras-clave: Narrativas orales, Poética da voz, Poética del cuerpo.

INTRODUÇÃO

O ato individualizado de ler consiste em uma prática da sociedade, historicamente, recente, já que antes se privilegiava a leitura oralizada. Chartier (1999, p. 124) enfatiza que

A prática de leitura oralizada, descrita ou visada pelos textos, cria, pelo menos na cidade, um vasto público de “leitores” populares que inclui tanto os mal alfabetizados como os analfabetos e que, pela mediação da voz leitora, adquire familiaridade com as obras e com os gêneros da literatura culta, compartilhada muito além dos meios letrados.

¹ Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras - da Universidade Estadual de Londrina. Bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq. Email claudia.berg@hotmail.com

O contexto ao qual se refere o autor é o período compreendido entre os séculos XVI e XVII, nos quais houve grandes transformações sociais que fizeram, nas cidades grandes, “enriquecer a cultura popular” (BURKE, 1989, p. 271), citam-se, por exemplo, a origem do circo e a ampla circulação de textos escritos – jornais, livros, cordel – e de textos orais – lendas, provérbios, cantos, mitos. Burke chama atenção ao fato de que, para o cantor ou contador de história profissional, o avanço do texto impresso foi positivo, pois significava uma “ampliação bem-vinda do seu repertório ou uma renda suplementar com a venda dos textos” (Ibid., p. 277).

A partir do século XVIII e, sobretudo, do século XIX, a leitura ganhou lugar representativo. Com a Revolução Francesa, uma nova concepção de cultura se expande na sociedade e há a rejeição do que é popular e a supervalorização do erudito e do escrito. O Romantismo, naquele período, ofereceu à sociedade o que ela desejava ler e o espaço do que se considerava popular tornou-se cada vez menor. “O fosso entre as duas culturas ampliou-se gradativamente”; apesar disso, “algumas pessoas cultas começaram a encarar as canções, crenças, festas populares como exóticas, curiosas, fascinantes, dignas de coleta e registro” (Ibid., p. 301).

A concepção dessas pessoas cultas acerca da poesia popular era a de que:

A poesia que é popular é absolutamente natural, tem uma inocência e uma graça comparáveis às maiores belezas da poesia artística, como se pode ver nas *villanelles de Gasconha* e nas canções que foram traduzidas de nações que não têm conhecimento nenhum de qualquer ciência ou nem mesmo da escrita (Ibid., p. 304).

A percepção de que há na poesia popular elementos que a colocam com beleza comparável à beleza da poesia dos textos artísticos vem de Puttenham e, além dele, Burke cita como estudiosos e admiradores da cultura popular Charles Perrault, Joseph Addison, Malherbe.

Essa percepção, porém, será abandonada no século XIX, momento em que aflora um sentimento estético regimentado pela razão e, para se referir aos textos de circulação oral e de origem popular, um novo conceito foi criado. No final do século XIX, o francês Paul Sébillot utilizou a expressão "literatura oral" em seu livro *Literature Orale de L'Haute Bretagne*,

definindo-a como a arte daqueles que não liam nem escreviam. Esse conceito, um tanto quanto preconceituoso, buscava diferenciar a literatura escrita, considerada erudita, daquilo que era puramente oral como histórias tradicionais, cantos, lendas, mitos. A própria palavra “literatura” não foi bem empregada, uma vez que seu significado “abrange um dado corpo de materiais escritos” (ONG, 1998, p.19). Assim, o termo que melhor exprime as manifestações de circulação oral é “poesia oral”.

Até a metade do século XX, a poesia oral era vista como algo popular e “se tornou objeto de uma investigação folclórica, no qual eram observados costumes, sincretismo religioso, origem étnica ao passo que o valor poético descaracterizava-se em meio ao caldo heterogêneo da cultura popular” (ZUMTHOR, 1997, p.22).

Nos últimos quarenta anos, a poesia oral começa aos poucos se projetar com a mesma legitimidade expressiva que a literatura escrita. Importantes estudos acerca da oralidade contribuíram para esse feito. O conceito de poesia oral foi se desprendendo do popular como uma manifestação capaz de expressar pela voz um discurso carregado de marcas de uma identidade. Desse modo, na poesia oral nos deparamos com narrativas e versos que estão intimamente ligados às origens históricas, culturais, assim como as circunstâncias sociais imediatas das comunidades por onde ela circula.

É por estar ligada às circunstâncias imediatas que a poesia oral se refere “ao que se faz, e não ao que foi feito” (FERNANDES, 2003a, p.38), ela é dinâmica, inacabada, nômade. A atualização acontece no momento da *performance*, ato constitutivo da forma, ou seja, é a ação do narrador, o modo pelo qual ele conta as histórias, dando a elas vida e atualização nas vezes em que for contada/cantada. Zumthor (2000, p. 36-7) a traduz como sendo o “reconhecimento. A *performance* realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. (...) Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca”.

E é justamente o modo como a *performance* marca o texto que nos interessa analisar neste artigo. Entendemos que a riqueza das narrativas orais oferece um campo de estudo que em muito pode ser ampliado. Assim, analisamos o relato de Seu Reni, morador do interior do Rio Grande do Sul, o qual foi ouvido pela antropóloga Luciana Hartmann, professora da Universidade de Brasília, quando realizava sua pesquisa de doutorado. Ressaltamos que optamos por analisar esse relato, porque o estudo feito pela pesquisadora é de cunho

antropológico e não corrobora o viés que pretendemos dar à nossa análise.

Desejamos destacar como a *performance* do narrador constitui-se como uma poética do corpo e da voz. Quando analisados, estes elementos – corpo e voz - mostram-se ricos em significados. Ao contrário dos textos escritos, na *performance* narrativa são atualizados tempo, espaço e enredo, de acordo com o público ouvinte, o que pressupõe uma troca de experiências que acontece com a atualização.

1. PERFORMANCE DA VOZ E DO CORPO

A *performance* enfatiza o modo de comunicar e não o conteúdo. À medida que comunica, o narrador realiza a *performance* pelo timbre da voz, pelos gestos, pela expressão facial e, em muitos momentos, essa *performance* torna-se tão real que o espectador sente-se parte da história, como se o ‘aqui’ e o ‘agora’ da narrativa fosse o mesmo do momento narrado.

Assim, ao analisarmos a narrativa de Seu Reni, identificamos nela traços performáticos da voz e do corpo, os quais atualizam o evento narrado e permitem a relação de troca cultural entre narrador e espectador.

O relato inicia-se da seguinte maneira: “*Eu vou te contar só mais essa daqui. Tinha um senhor, que tinha uma fazenda, que tinha um figueiral, mas todo mundo roubava figo dele. O cara... O nome dele era João Silveira e ele tinha um figueiral.*”

Ao começar com um ‘tinha um senhor...’, notamos a ausência de referência concreta ao lugar e à personagem da narrativa, essa característica marca os textos de circulação oral e podemos notá-la nos contos de fadas como o “Era uma vez...” ou “Havia na floresta...”. Lembramos que os contos eram narrativas populares de circulação oral e Charles Perrault e os Irmãos Grimm, cada qual a seu tempo, organizaram os relatos do povo em textos escritos, dando origem a um novo gênero: o conto de fada.

Ainda destacamos o efeito obtido com a repetição do ‘que’ e ‘tinha’, elementos que provocam musicalidade na narrativa e, se colocados em versos, poder-se-ia dizer que se trata de paralelismo, com palavras rimadas, dando musicalidade à narrativa. Outro recurso é a assonância da vogal ‘e’, que aparece nas palavras ‘ele’ e ‘dele’. Observamos que o narrador anuncia que ‘vou te contar só mais essa daqui’, nesse caso, além de assumir a responsabilidade pelo que narra, assinala que seria capaz de contar muitas outras histórias.

No trecho podemos destacar as reticências, que indicam uma pausa do narrador, o momento em que ele para a narrativa, pensa e depois continua. Como estamos tratando de um texto oral, transcrito pela pesquisadora Luciana Hartmann, entendemos que a pontuação tem por objetivo passar ao leitor esse momento do silêncio, marcado na fala pela enunciação do narrador entre um enunciado e outro.

Na sequência, seu Reni explica: *“Ele rondava lá com uma arma, uma espingarda daquelas de carregar pela boca com duas buchas de pano, assim. E quando iam roubar figo lá ele dava tiro pra tudo quanto era lado. Aí os caras descobriram que ele tinha medo de assombração. Sabe o que é assombração? Que existem nessas fazendas, nas casas mal-assombradas, né.”*

As marcas da oralidade estão presentes no relato – ‘né’ e ‘aí’ têm o efeito de função fática, pois o narrador chama o espectador, como se quisesse testar sua atenção. Outro ponto é o emprego da palavra ‘assim’, que consiste no gesto do narrador para mostrar como era o objeto, nesse caso, a arma do dono do figueiral.

Porém, o que mais chamou nossa atenção foi a referência à assombração e às casas mal-assombradas. Nesse momento, o narrador mostra de onde ele fala, ou seja, deixa claro que ele é o homem do interior e que lá se crê que existem assombrações. Por isso, ele pergunta à sua espectadora, nesse caso a pesquisadora Luciana Hartmann: ‘Sabe o que é assombração?’. Aqui o narrador estimula a imaginação da espectadora, compartilha de sua crença e não se pode duvidar de que ela existe, pois o narrador atesta a veracidade do que fala.

A assombração parte do imaginário popular, mas é

um conceito central para a análise da realidade, a traduzir a experiência do vivido e do não-vivido, ou seja, do suporte, do desconhecido, do desejado, do temido, do intuído. [...] O real é sempre o referente da construção imaginária do mundo, mas não é o seu reflexo ou cópia. O imaginário é composto de um fio terra, que remete às coisas, prosaicas ou não, do cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais que figuram ou pensam sobre coisas que concretamente não existem (PESAVENTO, 2005, p. 47).

Ao fazer referência à assombração, Seu Reni demonstra como os textos orais circulam nas comunidades como meio de transmitir um saber concreto e moral, eles são um

modo de transmissão de regras de comportamento da comunidade e de definir os limites entre o mundo natural e o sobrenatural (PELEN, 2001).

Seu Reni segue seu relato dizendo: *“Aí... cinco caras... não, três caras, se combinaram. “Tchê, vamos roubar, cada um, um saco de figo desse homem.” Aí chegaram e... sabiam que ele tava lá rondando, lá no início das figueiras. Aí veio um agarrado no outro aí fizeram aquelas... veio um agarrado nas cadeiras do outro, assim, caminhando no meio do figueiral. E aí quando viram, ele tava lá, aparecendo o cano da armazinha. E aí o da frente dizia assim: “No tempo que eu era viiiivo aqui era o caminho dos fiiiigoo...” E aí o véio decerto se ouriçou lá no meio da árvore e ficou lá, meio tremendo.”*

Nesse longo trecho observamos que as reticências foram empregadas várias vezes, reforçando a ideia de pausa do que está sendo narrado. O ‘aí’ marca a função fática da linguagem, o narrador convidando sua espectadora à narrativa. Notamos que ele começa afirmando serem ‘cinco caras’, mas imediatamente corrige, ‘não, três caras’, a correção que faz indica que ele se vale da memória para confirmar os dados da história. A memória é, para Zumthor (1993, p.139), dupla: “coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la”. Assim, ao mudar o número de participantes da narrativa de cinco para três, o narrador atualiza o que narra, e pode embutir na narrativa suas marcas individuais.

Fortemente destacada no texto está a função da voz, notamos que as palavras ‘viiiivo’ e ‘fiiiigoo’ foram transcritas com muitos ‘is’. Essa transcrição revela um prolongamento da voz do narrador, o qual pode gerar mudança de sentido, pois não é somente dizer que alguém está vivo, mas que o fato precisa ser ressaltado e o modo de pronunciar essas palavras contribui sobremaneira para o que será narrado a seguir. As palavras ‘figo’ e ‘vivo’ também contribuem para a formação da rima.

“E aí eles: “E eu que sou mooorto vou agarrar o dos oooutroos...” E aí a coisa foi chegando perto. E aí quando chegaram por aqui, como por essa porta assim, disseram: “E eu que sou alma traseira vou pegar João Silveira que tá atrás da figueira!” E ele ó, SAIU correndo. Diz que até ontem de tarde eles ainda tavam apanhando figo...”

Seu Reni continua e mais uma vez se vale da voz para enfatizar o que deseja dizer, já que as palavras ‘mooorto’, ‘oooutroos’ e ‘figueira’ foram transcritas de forma a enfatizar o modo como foram ditas. A voz é nessa passagem o instrumento que dinamiza e atualiza a narrativa. As rimas se formam com as palavras ‘traseira’ e ‘figueira’. E o ‘ó’ e o ‘assim’

mostram a gesticulação do narrador na tentativa de criar uma imagem do fato. Ao final o verbo ‘diz’ legitima o acontecido, colocando outras pessoas como também conhecedoras dessa história e o ‘até ontem de tarde’ mostra como o tempo da ação é atualizado, reforçando a ideia de um relato atemporal.

Notamos que a peripécia dos ladrões é que faz a narrativa ser envolvente e de final inesperado, pois de início o espectador pode prever que os ladrões de figo serão surpreendidos pelo dono do figueiral. O narrador reforça essa expectativa quando enfatiza que ele rondava o figueiral com uma espingarda e até gesticula para mostrar o tamanho da arma.

Ao final, surpreende o espectador, pois os espertos ladrões saem vitoriosos e conseguem pegar os figos e ‘pregar uma peça’ no dono. O final representa uma característica da poesia oral, chamada por Zumthor de função de estabilização social, a qual consiste no ato de transmitir “um saber social relativo a ações tidas como significativas” (ZUMTHOR, 1997, p.49).

Notamos que o relato de seu Reni apresenta como significativa a ideia da partilha, pois um homem deve compartilhar de seus bens ou então irá perdê-los. O dono do figueiral não compartilhava com o grupo a ideia da partilha, embora a árvore estivesse cheia de frutos. Outra ideia significativa é a da coragem, que deve ser integrante na vida do homem, no caso dos ladrões, tiveram coragem para desafiar o homem. Por fim, destacamos a arma nas mãos do dono do figueiral, a qual não é no relato sinônimo de coragem, mas sim de covardia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da leitura do relato, entendemos que ele é exemplo de que “o ser humano natural não é escritor ou leitor, mas falante e ouvinte” (HAVELOCK, 1995, p. 27). Para construir suas narrativas, Seu Reni não precisou dizer se conhecia ou não a escrita, “produto da cultura, não da natureza, imposto ao homem natural” (Ibid., p. 28). Porém, ao relatar, ele reproduziu uma história pertencente ao seu grupo social, atualizou-a e embutiu nela, ainda que de modo inconsciente, recursos empregados no texto escrito, como por exemplo, rimas, assonâncias e paralelismo.

Além desses recursos, a voz é o elemento forte que faz com que o espectador vivencie o fato narrado. É no ‘assim’, ‘viiiivo’ e ‘fiiiigo’ e outras palavras que Seu Reni

realiza a *performance* e, segundo Zumthor (1997, p. 10), “o simbolismo primordial integrado ao exercício fônico se manifesta eminentemente no emprego da linguagem, e é aí que se enraíza toda a poesia”. Nesta voz constituída, evidenciamos o cuidado em transmitir um saber, uma cultura, desdobrando-se na identidade do grupo do qual ela emana.

Por fim, concluímos que Seu Reni considera sua narrativa uma verdade possível, embora ele não afirme ter conhecido os que dela participaram, não põe em dúvida a veracidade do fato. Essa identificação sentida pelo fato narrado é transmitida pela movência e vivacidade que dá à narrativa, a permitir que seu espectador também se envolva com a história, por exemplo, assustando-se com algum gesto, olhando para algum lugar no momento em que o narrador aponta a fim de mostrar ou exemplificar algo.

Também o narrador transmite valores sócio-culturais por meio do relato, nesse caso, Seu Reni faz referência à assombração, atestando que o seu grupo crê na existência dela.

O narrador cria com seu corpo e com sua voz uma poética. Não a poética que estamos acostumados a encontrar nos textos literários. No relato, encontramos a poesia que se consolida no ato poético – pelo corpo e pela voz – e conduzidos pelo pensamento aristotélico de que a poesia circula nos diferentes gêneros cada qual ao seu modo, meio e objeto, finalizamos nossa análise assinalando que o relato de Seu Reni é uma manifestação, em sua essência, poética.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental 2*. São Paulo, Ática, 1999.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz em performance*. Tese (doutorado em Letras). UNESP: Assis, 2003a.

_____. *Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Eduel, 2003.

HARTMAN, Luciana. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 125-153, jul./dez. 2005.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-escritura: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, David; TORRANCE, Nancy. *Cultura e oralidade*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-34.

JARDIM, Marcelo Rodrigues. Além do mal, aquém do bem: moral em narrativas orais referentes ao corpo seco. *Revista Boitatá*. Vol. 01, 2006, p. 01-11.

ONG, Walter. *Oralidade e Cultura Escrita*. Trad. Enid^a Dobránszky. Campinas: Papiros, 1998.

PELEN, Jean Noël. Memória da literatura oral. In: _____. *A dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto*. Tradução de Maria Thereza Sampaio. *História e Oralidade (PUC-SP)*, v. 22, p. 49-77, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: Imaginando o Imaginário. *Revista Brasileira de História*. São Paulo. V.15,nº 29, pp. 9-27. 1995.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amalio Pinheiro. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Educ/Hucitec, 1997.

_____. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: HUCITEC, 2000.