

Oralidade, corpo, mídia

*Jerusa Pires Ferreira**

En este breve texto, Jerusa Pires Ferreira resume sus estudios en torno a tópicos como la oralidad, la memoria la expresión artística y la cultura mediática plasmados en: *O livro de São Cipriano e Matrizes Impressas do Oral* (1993), *Armadilhas da Memória* (1991 y 2004), entre otros títulos. Especialista en la obra del medievalista suizo-canadiense Paul Zumthor, ha traducido al portugués de Brasil, sus obras fundamentales como *Escritura e Nomadismo* (2005). En esta entrega de *Versión*, hemos tomado la iniciativa de publicar en su lengua original dos colaboraciones de colegas brasileñas. La política editorial de la revista ha buscado persistentemente el diálogo, intercambio de ideas y materiales con comunidades académicas e intelectuales de América Latina. Esta es una muestra de nuestra voluntad dialógica, translingüística [nota de los editores].

In this brief text, Jerusa Pires Ferreira summarizes her research on topics such as orality, memory, the artistic expressions and media culture as we found them in her books: *O livro de São Cipriano e Matrizes Impressas do Oral* (1993), *Armadilhas da Memória* (1991 y 2004), among others. As a specialist in the work of Swiss-Canadian medievalist Paul Zumthor, she has translated his fundamental books in the Portuguese language of Brazil, such as *Writing and Nomadism* (2005). In this issue of our journal *Versión*, we have taken the initiative to publish in its original language two collaborations of Brazilian colleagues. Our publishing policy has looked persistently to extend our dialogue, exchange of ideas and articles, with academic and intellectual communities of Latin America. This is only an example of our dialogic, trans-linguistics, will [note of the editors].

QUANDO NOS COMEÇOS do século XX, Roman Jakobson e Piotr Bogatirióv fizeram pesquisas nas feiras de Moscou,¹ para além do levantamento de questões, temas, motivos, gêneros, conseguiram apontar para algo de

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP e Coordenadora do Centro de Estudos da Oralidade.

¹ Cf. *Questions de Poétique*, Seuil, Paris, 1972.

fundamental: o modo de ser e o funcionamento de toda aquela produção e riqueza cultural. Assim, eles nos falaram de “criação sob comando”, ou seja, de uma relação muito direta entre o criador e seu público. Queriam com isso referir-se à presença ativa de uns e o reconhecimento por parte de outros. E este reconhecimento e apreço por parte do público geraria, por sua vez, uma participação bem direta no mundo da criação e da emissão. Produzia-se diretamente para quem pudesse aplaudir, receber e devolver mais estímulos que retornariam, em presença e ao vivo. Espécie de ato misto em que o fazer pertencia a todos.

Assim estamos convidados a pensar também naquilo que se chama de Oralidade, nos atos da comunicação em presença, nas estratégias e realizações que configuram Poéticas do Oral, em universos específicos.

Não se conta apenas aí com o outro em presença e com o mínimo de distância mas com uma ambiência definida, aquela em que se dá o evento oral (que inclui as mais diversas vocalidades), com uma paisagem cultural sonora e humana que propicia sua realização adequada.

Eu ousaria dizer que: As Oralidades tradicionais (em suas modalidades, cantada, contada, teatralizada ou em suas intercorrências) envolvem reconhecimento e integração, conservação de tópicos e de temas, gestos e maneiras, adaptação gradual, de modo a não criar grandes estranhamentos. Aproximando e muitas vezes chegando a fundir o emissor e seus ouvintes, neste espaço poderemos dizer que o texto oral, apesar de móvel, de errante, de movente, tem grande estabilidade. Aquela que permite o reconhecimento pronto, como procurei mostrar em meu estudo *Cavalaria em Cordel*² que enfoca vocabulário, tópicos e situações medievais. Yan Mukarovski, o grande semioticista tcheco³ nos lembra também que o ritmo das mudanças no grande texto oral transmitido é tão lento que nos faz ter a impressão de que as mudanças não se dão.

Sabemos no entanto que estas transformações vão se operando no caminho da recepção, e com a introdução de todas as sutilezas provenientes do ato performático e em presença, com a intercorrência das mais diversas mediações.

² *Cavalaria em Cordel: o passo das águas mortas*, Hucitec, São Paulo, 1993.

³ Jan Mukarovisky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

As Oralidades mediatizadas e levadas à condição prevalente de mídia envolvem organização mais consistente, adesão mais clara a estereótipos e uma série de procedimentos relativos a cada meio. Rádio, televisão, etc. E aqui, nos abstermos da análise da complexidade dos canais, que se encarregam das mais diversas transmissões.

Nas oralidades de vanguarda, embora haja reconhecimento de tópicos, embora perpassa uma tradição comum que reflete opções, o que prevalece são as rupturas e estranhamentos. Na voz, no corpo, na conquista dos espaços há sempre algo que convida a novos meios e experimentações, à colagem de diversas linguagens, à ocultação dos sentidos mais imediatos;

Quaisquer que sejam as modalidades e gradações, para que haja Poesia Oral, conta-se com o corpo em presença, com a fisicalidade do outro que, para além de receptor, faz parte do processo transmissivo, e mais com o controle deste corpo e de suas emissões.

Temos de pensar também em como foi audacioso o medievalista Paul Zumthor, desafiando os critérios estritamente filológicos e os medievalistas mais conservadores, ao nos dizer que a poesia medieval não pode ser vista como “literatura” nos termos em que entendemos hoje correntemente mas, como uma poética do corpo, do gesto, da voz, dos ritos. E também quanto à relação com o público. Corpo, voz e mídia, quando se trata da divulgação de largo alcance. Oral e escrita, mas oralizada sempre e posta em diapasões que podemos aproximar da nossa poesia popular no Brasil e de outras do mundo. Assim, em suas diferenças intensas a poesia dos jograis, menestréis, trovadores tem de ser pensada a partir desta perspectiva do comprometimento do corpo.

E ele afirma, nas páginas extraordinárias de *A Letra e a Voz*: o corpo do jogral é a sua própria mídia. Assim sua memória e sua voz, seus aparelhos, sua mímica e seu encanto, seus poderes de aliciamento são acionados. E vai, sutilmente através de sua obra, recuperando esta atuação através daquilo que restou das representações visuais, pictóricas, que nos permitem uma espécie de recomposição de ambiências, de sonoridades, levando-nos a toda uma percepção do fenômeno da poesia Oral em seu conjunto. Por exemplo, o momento em que se vê numa imagem medieval pintada ou desenhada o poeta/jogral passando o chapéu para recolher dinheiro daqueles que o escutavam, ou usando o próprio corpo para fazer rir ou chorar.

A noção de performance nos leva a ver que o ambiente, a paisagem sonora, os componentes de alegria e tristeza formam a própria obra oral.⁴

Poderemos até aí lançar mão de um conceito como o de corpo comovido conforme formulou tão bem Eric Landowiski, num ensaio magistral que se chama *Viagem à nascente dos sentidos*,⁵ ou ainda podemos ver esta relação como um espaço da possível liberdade de expressão, o corpo, ao mesmo tempo soma e physis.

Falar de Oralidade é ter em conta o exercício da memória ativada e em projeção. Falar, recitar dizer diante do outro requer tudo isso e mais, como que o estabelecimento de um pacto de escuta, pelo qual transita a inserção do público na obra. E a escuta é um território que ultrapassa o acústico, se desenrola pelo cultural, pede todo um re-conhecimento e decifração de cada gesto, movimento, ocupação de espaço. Num conto que se conte num pequeno ato que se represente.

Destacaria ainda a força dos gêneros dialogados e que implica em posições de confronto. Assim os desafios, as pelejas, as discussões que podem se encontrar na poesia popular nordestina ou naquela que ainda se produz, por exemplo, no Azerbaijão. A intensidade transmissiva, pela emissão convincente, contando com a perfeição das pausas e dos silêncios, dos jogos de pés e mãos, com a eficácia das máscaras faciais que tais situações propiciam.

Será importante pensar que não se descarta aqui a possibilidade de sucessivas e intermitentes mediações, mesmo quando se trata da voz viva, direta, e em presença. Nosso ouvido pode ser também mediação, nosso corpo é resposta mais ou menos direta: “comovido”, integrado ou chegando mesmo a proteger-se, abrigando-se numa outra camada de memória.

Por um lado, podemos apontar também para uma certa gramática do corpo, para gestos codificados, de modo a responder por situações exigidas na performance, ou pela relação com os variados suportes mediatizadores. Por outro, contemplamos, em diferentes graus a explosão do corpo, a emissão corporal, para além de comovida ou comprometida, emotiva ou orgiástica que nos faz lembrar toda uma argumentação conduzida pelo filósofo Frederick Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*.⁶

⁴ Paul Zumthor, *Performance, recepção, leitura*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, Educ, São Paulo, 2000, p. 36.

⁵ *Viagem à Nascente dos Sentidos*, Unesp, São Paulo, 1996.

⁶ *O Nascimento da Tragédia*, trad. Jacó Guinzburg, Cia das Letras, São Paulo, 1993.

Um exemplo muito eloqüente de Oralidade, Corpo e Mídia é a parte ‘O Bufão’ do filme *André Rublióv* de Tarkoviski. Aí, numa seqüência magistral englobando cena, planos e apresentação de performance oralizada, encontramos a relação entre este corpo comunicador, depositário da palavra, do gesto e da expressão mais ativada e com os aparelhos repressores e da censura que o condenam pela liberdade do dizer, cantar, subverter.

O poeta popular (Komorón) aparece tocando uma espécie de pandeirola, e por sua voz que desafia os ritmos naturais, acelerado como no caso da embolada brasileira, temerariamente conquista ouvintes e adeptos que são mostrados sob hierarquização. A troça ancora no corpo, o artista joga-se, conforme o topos da cara e do *culo*, o jogral baixa as calças mostra as nádegas, nas quais está pintada uma fisionomia. Entre acrobacias e gracejos, pondo-se de ponta à cabeça, o riso é colocado, em cena, mas a paródia, acompanhada pela censura nos faz ver que o texto oral, a emissão de um poeta ou jogral pode causar a punição até a morte. No entanto escapará sempre pela eficácia de sua transmissão a qualquer forma de controle que não se inscreva nos limites da profunda relação do artista com seu público. Incontrolável e presente, a voz viva pode receber castigos, mas se pereniza na força destas e de outras palavras aladas.

“Voz, diálogo e semiosfera”

Concluindo, não seria demasiado repetir que aquilo que chamamos Poesia Oral, ou *Poéticas da voz*, requer sempre e impreterivelmente a presença do outro. Esteja ou não presente, o outro é uma finalidade, um compromisso. Nos seus vários trabalhos que vieram a partir do grande ensaio sobre Poética Medieval, assim nos diz Paul Zumthor⁷ que o texto oral é uma realização, em presença, com a força do corpo e de todos os procedimentos básicos e vitais que o governam. Atenta para a fisicalidade e a inteireza comunicativa que o texto oral exige em si mesmo. Requer-se, portanto, uma perfeição do processo comunicativo que não é de se esperar do texto escrito, que tem o suporte de outras materialidades e que, portanto, comporta rascunhos, releituras,

⁷ Jerusa Pires Ferreira, “Voz, diálogo e semiosfera”, *Corpo e Sentido: a escuta do sensível*, Editora da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1996.

outros atos de encontro e de decifração. Como características do texto oral, aponta também para a mobilidade que chama de movência. Finalmente para a performance, como o instante em que o passado e o presente se encontram, em que se reúnem os eixos paradigmático e sintagmático, em que a memória se projeta na transmissão, implicando em energia corporal, em sentidos, em gestos.

Por isso nos fala de um simbolismo primordial, integrado ao exercício fônico em que se enraíza toda poesia. Diz-nos também que a voz jaz no silêncio do corpo, como se trouxesse o corpo em sua matriz. Mas ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som: “Ressoa na sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde vivem em surdina a vida e a paz, a morte e a loucura”. Então a linguagem é impensável sem voz. Talvez, em nossa mentalidade profunda, ele nos diz exerça a voz uma função protetora, a de preservar um sujeito que ameaça sua linguagem, freando a perda de substância que constituiria a comunicação perfeita. Continua num texto poético, em que transparecem suas preocupações com os começos e os andamentos de uma unidade perdida (suas remissões iunguianas), em que os sexos, as gerações, o amor e o ódio foram um. Cada sílaba e sopro, e a energia deste sopro ritmado pelo batimento do sangue, com o otimismo da matéria converte a questão em anúncio, a memória em profecia. O mais interessante e quando passamos a ver que: paradoxo da voz, ela se faz um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é também do mundo visual e tátil.

Seguindo estas argumentações da ordem do poético, veríamos mais tarde que os sentidos se interpenetram continuamente, que há toda uma visualidade embutida na voz. E lembramos que ele nos fala de uma espécie de canibalismo, eucaristia, devoração do outro que fala (comer e beber palavras) e a própria idéia de origem, orifício, a toca, o ventre que também participam da emissão vocal. Come-se, mas também vomita-se ou defeca-se e “pela boca do inferno” do teatro medieval, o mundo demoníaco se derramaria sobre o nosso.

Conclui-se esta seqüência dizendo nos que no caso da emissão dos ecos da ocupação desta voz primordial, corporalmente assentada em nós, o simbólico vai invadir o imaginário, substituir a memória do lastro fundamental que parece nos preencher. Em síntese, são estes os princípios para que se possa pensar toda poesia oral: transmissão, essência, ritual, devoração ou epifania.

Num texto de Hannah Arendt,⁸ em entrevista concedida em seus últimos anos de vida, imersa na filosofia e na procura do conhecimento que a levou por esses caminhos, ela afirma que a voz e os gestos são o que de mais importante se encontra na experiência humana.

Mas o que pode significar nos voltarmos agora para as literaturas da voz, instalar esta busca do corporal e do presente, deste canal aberto a vida que passa pelas mediações mais várias, pelos meios de comunicação que lhes alteram a essência da linguagem mantendo os processos de sua eficácia, drama, presença, corpo em ação, virtualidade aberta a todas as propostas? Paul Zumthor realizou um extenso percurso nessa procura, sem recusar o contacto da voz com outros meios, sem querer fazer para ela a redoma que a tornasse congelada e localizada como querem alguns. Em *Introduction a la Poesie Orale*,⁹ que em verdade deveria se chamar de *Poétique des Voix*, aproximam-se as literaturas orais tradicionais daquelas oralidades da poesia de vanguarda ligadas à voz, enquanto experimentação e até transgressão. Em todas, a grande importância conferida ao eixo da transmissão.

Neste século muitos pesquisadores tem se voltado para a percepção do que é o universo vocal, a emissão de corpo a corpo, da boca aos ouvidos e a relação em vários níveis com os elementos mediatizadores. O próprio Bahktin assenta sua interpretação do romance,¹⁰ enquanto gênero, nos princípios de transmissão, na força da sátira menipéia, dos “gêneros baixos” que atuam para a inscrição da voz viva na letra. Tudo isto nos conduziu ao campo do corpo, da voz, do diálogo entre vozes. O Diálogo e a Teatralidade são, portanto, um ponto central para a consideração das literaturas orais, para as literaturas da voz (paradoxo superado pela inscrição do oral no escrito, na letra, no impresso, relação contínua que matrícia na voz também uma espécie de materialidade da letra e ainda do icônico), para a vitalidade das culturas de nosso tempo, espécie de bastião anti-totalitário.

Em *Armadilhas da Memória*,¹¹ procurei acompanhar uma disputa fictícia que se constrói entre a voz e a imaginação, os recursos do confronto de

⁸ Publicada in *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 18/06/1995.

⁹ Paul Zumthor, *Introdução à Poesia Oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, Educ, São Paulo, 1998.

¹⁰ Irene A. Machado, *O Romance e a Voz*, Editora Imago, Rio de Janeiro, 1995.

¹¹ *Armadilhas da Memória e outros Ensaios*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2004.

vozes, o que termina sendo um monólogo. DIÁLOGO que é monólogo. No caso de um gênero como o marco, espécie de poesia nordestina que também seguiu sendo que o gênero em si organiza várias vozes e cabe a cada poeta, ao dialogar com o outro. Constrói-se na série um grande texto dialógico onde se alternam o sublime, enquanto projeto, o paródico e derrubada do registro solene. As disputas (*disputatio*) torneios poéticos, vão implicar num confronto de posturas, de saberes, de conhecimentos e apontar para a organização de um modo de pensar ou de inscrever opositivamente o individual no coletivo, ou de representar no coletivo que é patrimônio de todos a dramatização de vozes em confronto.

Tudo nos leva portanto a perceber que, em ambientes contemporâneos ou naqueles que pertencem a culturas e tradições mais longínquas, continuam o sopro, a voz em presença a construir uma inserção possível, e em diversas escalas, no jogo das mediações que constroem para nós novas e urgentes identificações humanas.