

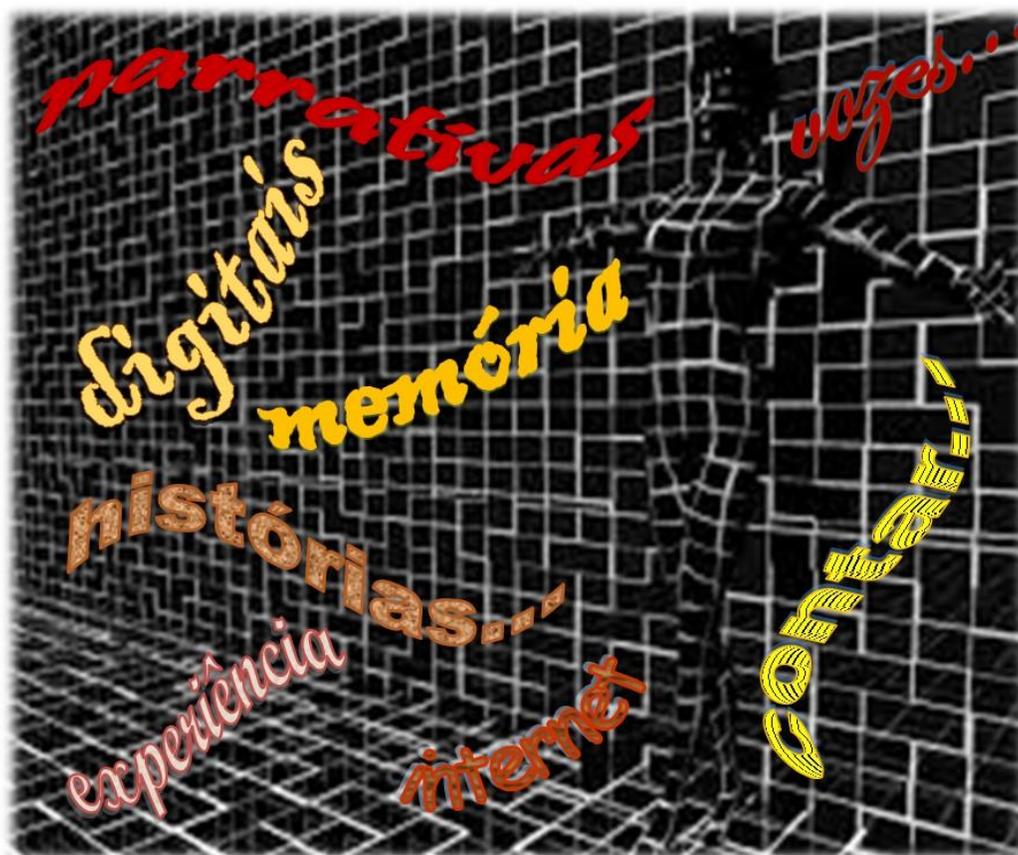
Boitatá

revista

REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 - 4504
NÚMERO 21 (JAN-JUL) 2016

Núcleos canônicos e periféricos em diálogo com os novos media



Organização

Dr^a Andréa Betânia da Silva (Campus I / UNEB)

Dr^a Mauren Pavão Przybylski (PNPD / CAPES - Campus II/ UNEB)

Edição

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)

Dr. Frederico Fernandes (UEL)

Editoria técnica e revisão

Doutoranda Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)

Doutoranda Laura Regina dos Santos Dela Valle (UFRGS)



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

Revista Boitatá é uma publicação semestral, de acesso livre, do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL)

GT LITERATURA ORAL E POPULAR

BIÊNIO 2014/2016

COORDENADORA

Profa. Dra. Vera Lúcia Cardoso Medeiros
Universidade Federal do Pampa
veralcmedeiros@gmail.com

VICE-COORDENADOR:

Prof. Dr. José Guilherme Fernandes
Universidade Federal do Pará
mojuim@uol.com.br

SECRETÁRIA:

Dra. Mauren Pavão Przybylski
Universidade Estadual da Bahia
maurenpavão@gmail.com



REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 - 4504

NÚMERO 20 (JAN-JUL) 2015

Núcleos canônicos e periféricos em diálogo com os novos media



EXPEDIENTE

EDIÇÃO

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)
Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

EDITORIA TÉCNICA

Doutoranda Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)
Doutoranda Laura Regina dos Santos Dela Valle (UFRGS)

ORGANIZAÇÃO

Dr^a Andréa Betânia da Silva (Campus I/ UNEB)
Dr^a Mauren Pavão Przybylski (Campus II/ UNEB)

COMISSÃO EDITORIAL

Dra. Alai Garcia Diniz
Universidade Latino Americana/Universidade Federal de Santa Catarina

Dra. Anna Christina Bentes
Universidade Estadual de Campinas

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Áurea Rita de Ávila Lima Ferreira
Universidade Federal da Grande Dourados

Dra. Cláudia Neiva de Mattos
Universidade Federal Fluminense

Dra. Edil Silva Costa
Universidade Estadual da Bahia

Dra. Eliana Mara de Freitas Chiossi
Universidade Federal da Bahia

Dr. Eudes Fernando Leite
Universidade Federal da Grande Dourados

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Ivete Walty
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Dr. J. J. Dias Marques
Universidade do Algarve (Portugal)

Dra. Jorge Carlos Guerrero
University of Ottawa (Canada)

Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes
Universidade Federal do Pará

Dr. Luiz Roberto Cairo
Universidade Estadual Paulista (Assis)

Dra. Maria das Dores Capitão Vigário Marchi
Universidade Federal da Grande Dourados

Dra. Josebel Akel Fares
Universidade Estadual do Pará

Dra. Lisana Bertussi
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões
Universidade Federal do Pará

Dr. Mário Cezar Silva Leite
Universidade Federal de Mato Grosso

Dr. Piers Armstrong
University of California (Estados Unidos)

Dr. Sílvio Renato Jorge
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera
Universidade Estadual de Londrina

PARECERISTAS DESTE NÚMERO

Alexandre Villas Boas da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Alessandra Bittencourt Flach
Faculdade Porto-Alegrense

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Andréa do Nascimento Mascarenhas Silva
Universidade do Estado da Bahia

Andréa Betânia da Silva
Universidade do Estado da Bahia

Edil Silva Costa
Universidade do Estado da Bahia

Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Josebel Akel Fares
Universidade Estadual do Pará

Marcelo R. Jardim
Universidade Estadual de Londrina

Mauren Pavão Przybylski
Universidade do Estado da Bahia

Vera Lúcia Cardoso Medeiros
Universidade Federal do Pampa

CRÉDITOS DA IMAGEM DE CAPA

Imagem: domínio público
Edição de Laura Regina dos Santos Dela Valle

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecário – Marcos Moraes – CRB: 9/1701

Núcleos canônicos e periféricos em diálogo com os novos media: GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística – ANPOLL / Organizadores: Andréa Betânia da Silva; Mauren Pavão Przybylski. Editores: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Frederico Augusto Garcia Fernandes. Editoras técnicas: Cristina Mielczarski dos Santos, Laura Regina dos Santos Dela Valle. – Londrina, v. 21, jan./jun., 2016. – 1 v. p. 278.

Semestral, jan./jun., 2016.

ISSN 1980-4504

1. Literatura – Periódicos. 2. Boitató – Periódicos. I. Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato II. Fernandes, Frederico Augusto Garcia. III. Universidade Estadual de Londrina.

CDU 821

CDD 800

SUMÁRIO**APRESENTAÇÃO**

Mauren Pavão Przybylski e Andrea Betânia da Silva.....08

SEÇÃO TEMÁTICA**O ETNOTEXTO COMO MÍDIA**

Alexandre Ranieri.....13

TRADIÇÃO ORAL E TECNOLOGIA: DUAS FACES DA LITERATURA DE MANU MALTEZ EM MEU TIO LOBISOMEM

Elizabeth Cardoso..... 27

ACENDAM-SE OS HOLOFOTES, ABRAM-SE AS CORTINAS: JOÃO GRILO INVADE O TEATRO E O CINEMA

João Evangelista do Nascimento Neto..... 37

ENUNCIÇÃO E SUBJETIVIDADE NO DOCUMENTÁRIO *BICICLETAS DE NHANDERU*: UM OLHAR PARA A LINGUAGEM VERBAL E AUDIOVISUAL NAS NARRATIVAS TRADICIONAIS INDÍGENAS

José Carlos Felix e Francisco Gabriel Rego..... 54

AS RESSIGNIFICAÇÕES DA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS NA CONTEMPORANEIDADE

Luciene Freitas Mota, Silvana Regina Echer e Maria Helena Bonilla..... 68

REIMAGINAÇÕES LITERÁRIAS DISTRIBUÍDAS ENTRE O PAPEL E O ECRÃ: O CASO DE *COMPOSITION NO.1*

Sandra Bettencourt..... 82

A RELAÇÃO CONTRACULTURA E LITERATURA PERIFÉRICA NOS GRUPOS DE JOVENS DAS FAVELAS BRASILEIRAS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Vyrna Valença Perez e Mauren Pavão Przybylski.....100

SEÇÃO LIVRE**A VOZ DO SUBALTERNO NA PERFORMANCE DO CATIRA**

Adenilson Moura Vasconcelos.....116

A LITERATURA MARGINAL E SEUS MECANISMOS DE LEGITIMAÇÃO E CONSAGRAÇÃO

Ana Paula Franco Nobile Brandileone.....128

BASES DA LITERATURA ORAL – UMA ANÁLISE DO CONTEXTO DA LIRA POPULAR E DA LITERATURA DE CORDEL COM BASE EM “LITERATURA E SUBDESENVOLVIMENTO”	
Anderson Morales Velloso.....	143
A FAMÍLIA DOS NEGÕES. IDENTIDADE E TERRITORIALIDADE EM UM QUILOMBO BAIANO	
Ari Lima e Carla do Espírito Santo Xavier.....	158
“RECIFRANDO” ACORDES: MARABÁ DAS BORDAS	
Hiran de Moura Possas, Adriana de Araújo dos Santos e Larissa da Silva Sousa.....	182
TRADIÇÃO AFRO-BRASILEIRA E CULTURA ORAL EM PROCESSO DE EDITORAÇÃO	
Juliana Franco Alves-Garbim.....	200
REGISTROS DO CAPITÃO DAVID: MEMÓRIA E PERFORMANCE NA INSCRIÇÃO DO CANDOMBE DA LAPINHA	
Ridalvo Felix de Araujo.....	210
DIÁLOGOS ENTRE ORALIDADE, MEMÓRIA E LITERATURA EM MANAUS NOS ANOS 60 (SÉCULO XX)	
Arcângelo Ferreira da Silva e Vinicius Alves do Amaral.....	225
O NARRADOR DO GUETO: MARGINALIDADE E ENGAJAMENTO NA LITERATURA DE FERRÈZ	
Gilmar Penteado.....	241
AS TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI E O CANTADOR NO CONTEXTO DA PÓS-MODERNIDADE	
Ludmila Portela Gondim e Sylvia Helena Cyntrão.....	257
 ENTREVISTA	
A VOZ DA POESIA PERIFÉRICA POR ELA MESMA: UMA CONVERSA COM SANDRO SUSSUARANA, DO SARAU DA ONÇA	
Entrevista a Sandro Sussuarana, conduzida por Mauren Pavão Przybylski.....	268
 RESENHA	
TEMPO DE MALANDRAGEM E PREGUIÇA. HISTÓRIAS E TRANSCRIÇÕES	
Paulo César Souza García.....	274

Apresentação

O dossiê temático número 21 da **Revista Boitatá**, intitulado *Núcleos canônicos e periféricos em diálogo com os novos media*, teve como mote os seguintes questionamentos: o que define uma voz como tradicional? Que elementos caracterizam determinada narrativa como periférica? Quais as normas, presentes no ambiente digital, que determinam que uma história é ou não canonicamente aceita? A partir disso, buscou-se elencar diversas contribuições que revelam a diversidade de produções e saberes que trazem em diálogo reflexões acerca de tradição, periferia, cânone e os novos medias. Neste sentido, torna-se imperativo perceber como fronteiras antes tão supostamente rígidas passam a amalgamar-se tendo em vista a urgente necessidade de reconhecer que a constituição de um cânone faz-se para além do que se pretende tradicional. As narrativas que compõem o amplo tecido de textos que circulam e transformam-se na tentativa de manterem-se atuais e conectados, evidenciam estratégias que surgem como mecanismos de defesa, mas também como modos de produção que se atualizam e reconhecem-se como parte de uma grande obra que se constrói com diferentes meios de produção, circulação e recepção.

Quando os narradores contemporâneos apropriam-se de novos meios, sobretudo dos digitais, refletem a necessidade de os espaços canônicos voltarem seu olhar para sujeitos que não necessitam do papel, da história contada ou da imagem para legitimarem-se, mas que podem se inscrever na sociedade pela junção de todas essas possibilidades, do que se conhece como hipermídia. E, se o meio é a mensagem, como bem afirmou Marshall MacLuhan, o ambiente digital pode ser entendido como um espaço de autoafirmação identitária e auto-representação de sujeitos que são parte de um mundo globalizado, que potencializa a diferença e a exposição constante de cada cultura às outras, de uma identidade pessoal àquela do outro (BARBERO, 2004). No caso das literaturas e culturas periféricas as outras culturas estarão representadas pela elite, que será também o outro da relação. Mesmo com a abertura do campo literário para essas produções, sabe-se que ainda há uma visão da periferia como lugar em que os estigmas são supervalorizados. As manifestações a partir do ambiente digital são, portanto, arma de luta para a redenção dos próprios sujeitos em relação às suas fragilidades, mas também resistência em relação à forma como são vistos pelos que têm o domínio da hegemonia dos saberes.

Embora mostre-se em constante crescimento um grande número de produções e discussões que têm em comum o reconhecimento das artes periféricas, é preciso, pois, compreendê-las como constituintes da formação identitária brasileira, tendo em vista que divulgam práticas culturais que forjam não apenas nosso imaginário, mas, sobretudo, nossas memórias, que se constroem com os contornos do que Paul Zumthor denominou *mouvence*.

Em “O etnotexto como mídia”, artigo que abre este dossiê, **Alexandre Ranieri** busca compreender a voz em sua emissão não registrada e etnotextual enquanto mídia e submetê-la aos estudos das materialidades da literatura.

O artigo “Tradição oral e tecnologia: duas faces da literatura de Manu Maltez em Meu tio lobisomem”, de **Elizabeth Cardoso**, reflete sobre os contornos adquiridos pela tradição oral, na literatura infantil e juvenil na contemporaneidade, ao evidenciar os desdobramentos provocados pelo lançamento de uma mesma obra em papel e em sua versão digital.

Em “Acendam-se os holofotes, abram-se as cortinas: João Grilo invade o teatro e o cinema”, **João Evangelista do Nascimento Neto** problematiza como o personagem João Grilo transita entre a cultura oral e a cultura escrita, figurando nos mais diversos espaços, passando a ocupar lugares privilegiados como o teatro, o cinema e a televisão.

“Enunciação e subjetividade no documentário Bicicletas de Nhanderu: um olhar para a linguagem verbal e audiovisual nas narrativas tradicionais indígenas”, de **José Carlos Felix e Francisco Gabriel Rêgo**, intenta situar as enunciações verbais no discurso mítico da comunidade, que se configuram nas narrativas tradicionais, além de refletir acerca da relação com instâncias audiovisuais e imagética. Os autores problematizam a questão da representação dos sujeitos, levando em conta suas apropriações das linguagens tanto verbal quanto audiovisual presentes nas narrativas indígenas da contemporaneidade.

Em “As ressignificações da arte de contar histórias na contemporaneidade”, **Luciene Freitas Mota, Silvana Regina Echer e Maria Helena Bonilla** discutem a arte de contar histórias pelo viés do ciberespaço, dando ênfase à convergência e ressignificação das narrativas no ambiente virtual.

A partir de “Reimaginações literárias distribuídas entre o papel e o ecrã: o caso de *Composition N.º. 1*”, **Sandra Bettencourt** dá destaque às novas possibilidades de criação narrativa a partir do ambiente digital, pretendendo compreender, com base em *Composition N.º.1*, de Marc Saporta de que modo a transformação e a transdução do texto esclarece sua condição textual e literária na contemporaneidade.

Já em “A relação contracultura e literatura periférica nos grupos de jovens das favelas brasileiras: diálogos possíveis”, **Vyrna Valença Perez e Mauren Pavão Przybylski** pretendem tensionar os movimentos contemporâneos de contracultura não só como legitimadores dessas histórias de vida, mas também como criadores de um espaço para investimento nas trajetórias individuais dos artistas e líderes dos grupos que são veiculadas na sua produção artística e cultural, com base na análise das práticas que advêm dos estudos das poéticas orais (canto, música e dança).

Na seção livre, apresentamos artigos que não necessariamente dialogam com o que propomos, mas que estão dentro da proposta da revista: disseminar trabalhos inéditos decorrentes de produções científicas de pesquisadores nacionais e estrangeiros que investigam as poéticas orais e a literatura popular.

Com “A voz do subalterno na performance do catira”, **Adenilson Moura Vasconcelos** traz à baila o conceito de subalternidade para pensar sobre o lugar ocupado pelo cantador rural e sua voz nas apresentações da catira, requerendo a esta o lugar de música e àquele o empoderamento necessário para se fazer ouvir.

A partir de “A Literatura Marginal e seus mecanismos de legitimação e consagração”, **Ana Paula Franco Nobile Brandileone**, destacando do movimento 1daSul, fundado por Ferréz, além de outras instâncias de legitimação que promovem a circulação da produção literária marginal, busca reiterar como os diferentes instrumentos de conexão utilizados pelos autores marginais são capazes de produzir a circulação dos seus produtos literários.

“Bases da literatura oral: uma análise do contexto da lira popular e da literatura de cordel com base em ‘literatura e subdesenvolvimento’”, de **Anderson Morales Velloso**, propõe um paralelo entre a lira popular chilena e a literatura de cordel, analisando as condições nas quais estas surgem e se desenvolvem de modo a figurarem como escolhas literárias em contextos que dificultam o acesso à literatura canônica escrita.

Por sua vez, **Ari Lima e Carla do Espírito Santo Xavier**, em “A família dos negões: identidade e territorialidade em um quilombo baiano”, trazem à tona os conceitos de identidade e territorialidade para pensar sobre a comunidade Chã, localizada em Teodoro Sampaio/BA.

Em “‘Recifrando’ acordes: marabá das bordas”, **Hiran de Moura Possas, Adriana de Araújo dos Santos e Larissa de Sousa e Silva** elegem a cidade de Marabá como território de fronteira no qual é preciso oportunizar o acesso a outras alteridades presentes na literatura, rompendo com as barreiras impostas pela literatura hegemônica.

“Tradição Afro-brasileira e cultura oral em processo de editoração”, de autoria de

Juliana Alves Franco-Garbim objetiva compreender que relações são estabelecidas entre o mercado editorial e a publicação de livros quando se trata de autoria negra. A pesquisadora analisa o papel assumido pelo mercado editorial no que se refere a textos que pertencem a uma tradição eminentemente oral.

Por sua vez, em “Registros do Capitão David: memória e performance na inscrição do candomblé da Lapinha”, **Ridalvo Felix de Araujo** propõe, a partir de registros de Seu David, capitão do Candomblé da Lapinha (MG), analisar a narrativa de fundação da tradição do Candomblé e de alguns cantos que se intercalam nos manuscritos do capitão, a partir do discurso memorialístico, da história, do narrador tradicional benjaminiano e das poéticas orais sendo, para além da escrita, a mídia audiovisual um artefato imprescindível para a apreciação da narrativa fundacional.

“Diálogos entre oralidade, memória e literatura em Manaus nos anos 60 (século XX)”, artigo proposto por **Arcângelo Ferreira da Silva e Vinicius Alves do Amaral**, analisa as tensões entre os conceitos palavra escrita, palavra falada, linguagem e memória em torno das obras de Arthur Engrácio e Carlos Gomes, escritores amazonenses.

Em “O narrador do gueto: gírias, *rap* e jornalismo policial de Ferréz”, **Gilmar Penteado** partindo da polêmica envolvendo a autoproclamada marginalidade de escritores de periferia arregimentados por Ferréz, contextualiza o movimento e aponta as diretrizes de seu manifesto.

“As toadas de bumba-meu-boi e o cantador no contexto da pós-modernidade”, de **Ludmila Portela Gondim**, apresenta as toadas do bumba-meu-boi como texto híbrido, no qual som, ritmo e palavra são convidados à cena nos contextos de performance, refletindo acerca da inserção de práticas tradicionais na pós-modernidade.

A entrevista “A voz da poesia periférica por ela mesma: uma conversa com Sandro Sussuarana” pretende apresentar outros espaços periféricos de produção narrativa que não os já legitimados de São Paulo. O Sarau da Onça é um espaço de grande representatividade da periferia de Salvador e, sendo este número da **Revista Boitatá** dedicado aos “Núcleos canônicos e periféricos em diálogo com os novos media”, consideramos importante trazer a voz de um morador de periferia, poeta, agitador cultural e que faz uso das novas tecnologias para legitimar sua poesia.

Com a resenha da obra “Tempo de malandragem e preguiça: histórias e transcrições”, de Edil Silva Costa, **Paulo César Souza Garcia** evidencia como conceitos tão usuais na constituição da identidade brasileira são trazidos pela autora ao retomar narrativas orais nas quais estes elementos se destacam, pondo em diálogo memória, oralidade e cultura brasileira.

Ao descortinar seu fazer científico, a autora revela também os meandros de sua formação como pesquisadora sensível, que elegeu as poéticas orais como seu escopo de trabalho.

Com este número pretendemos, para além de simplesmente afirmar que é preciso voltar o olhar para outras narrativas, que não apenas as canônicas, trazer reflexões que discutissem tal necessidade. Seja a partir do cordel, do etnotexto, das narrativas indígenas, é preciso que a academia reveja seus critérios para seleção e legitimação do que é ou não aceito enquanto narrativa, passando a compreender os agitadores culturais, cordelistas, repentistas, contadores de histórias não só como sujeitos que produzem narrativas engajadas, mas de caráter literário.

Boa leitura!

Os organizadores

SEÇÃO TEMÁTICA

O ETNOTEXTO COMO MÍDIA

Alexandre Ranieri¹

RESUMO: A questão do uso das mídias na pesquisa de campo é antiga e controversa em meio aos estudiosos das poéticas orais. Assim, o objetivo deste artigo é o de incluir mais um ponto nessa discussão, que é o de compreender a voz em sua emissão não registrada e Etnotextual (PELEN, 2001) como mídia e submetê-la aos estudos das materialidades da literatura. Como ponto de partida da análise, utilizo a narrativa *Estranho observador...* cuja transcrição foi publicada originalmente na coletânea *Abaetetuba conta...* (SIMÕES; GOLDER, 1995 a) e que foi disponibilizada por mim no Portal de Poéticas Oraís, vinculado ao projeto de Cartografias da voz, ambos coordenados pelo Professor Doutor Frederico Augusto Garcia Fernandes. Para tanto utilizo como arcabouço teórico autores como Marshal McLuhan (1969), Bolter e Grusin (2000), Paul Zumthor (2010, 2005), cuja discussão em torno das mídias parece ser pertinente a este pequeno estudo.

Palavras-chave: Etnotexto. Mídia. Voz. Narrativa.

ABSTRACT: The question of the use of media in the field of research is old and controversial among the scholars of oral poetry. In addition to this question, the purpose of this article is to include one more point in this discussion is to understand the voice in his unregistered issue and Etnotext (Pelen, 2001) kind of a media and submit it to the study of literature materialities. As a starting point of the analysis I use the narrative *Estranho observador...* whose transcript was originally published in *Abaetetuba conta...* collection (SIMÕES and GOLDER, 1995) and was made available for me in the Portal de Poéticas Oraís, linked to the project Cartografias da Voz, both coordinated by professor Frederico Augusto Garcia Fernandes. For this use as theoretical framework authors such as Marshall McLuhan (1969), Bolt er and Grusin (2000), Paul Zumthor (2010, 2005), whose discussion on the media seems to be relevant in this small study.

Keywords: Etnotext. Media. Voice. Narrative.

O ouvido não tem preferência por nenhum “ponto de vista” específico. Estamos envelopados pelo som. Ele forma uma teia em torno de nós.

O meio são as mensagens²
Marshal McLuhan

Meio: mídia ou media?

¹ Doutorando do curso de pós-graduação em letras pela Universidade Estadual de Londrina sob orientação do professor Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes. E-mail: Alexandre_ranieri@hotmail.com

² Consta que o nome original do livro seria “O meio é a mensagem”, todavia o erro de tipógrafiatipografia foi permitido pelo autor por acreditar que além de carregar a mensagem, o meio massageia o receptor ao ponto algumas mensagens se coadunarem melhor a determinados meios e, assim, ser melhor recebido pelos interlocutores.

Quando se trata de mídia, quase sempre a vemos associada à artificialidade de suportes materiais criados pelo homem. Por isso, os estudiosos do grupo de Materialidades da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) – com quem tive contato durante meu estágio doutoral no exterior – preferem separar mídia, suporte material, de media, incluindo aí os meios naturais.

Eu, por outro lado, prefiro a divisão de Marshal McLuhan (1969) em meios que transmitem (mídias) ou não transmitem mensagem. Portanto, o som e, por conseguinte, a voz enquanto conjunto de sons produzidos pelas pregas vocais são mídias.

Não aceitar essa premissa é relegar à boa parte dos estudos das Poéticas Oraís posição secundária (quicá terciária) no que se refere a sua existência material enquanto produtora de sentido e fruição. Admito, portanto, que existe mídia sem registro.

Este artigo tem o pretense desejo de chamar atenção a este fato, e incluir mais esta provocação a um tema que há anos é marginalizado pelos Estudos Literários tradicionais: as poéticas da voz.

Para tanto, a micro investigação que aqui pretendo fazer gira em torno da execução fônica da poética oral em sua realização mais espontânea e significativa para uma dada comunidade: o Enotexto.

1 Do etnotexto ao Enotexto

Para Jean Noël Pelen (2001) o Enotexto com “E” maiúsculo é o mecanismo de legitimação de um grupo enquanto o etnotexto com “e” minúsculo nada mais é que a realização imperfeita do primeiro. Por isso, o momento performático no seio da comunidade é irrepetível.

Infelizmente, não tenho como retornar aquele momento único a menos que faça parte da comunidade e, ainda que faça parte não apenas de uma, mas de muitas comunidades (acadêmicas, familiares, religiosas...) ao meu redor, esperar por um momento performático prenhe de possibilidades interpretativas ou até me aperceber dele em meio a loucura cotidiana poderia inviabilizar este artigo já tão espremido em termos de tempo. Sem contar que, em qualquer caso, esperar atento a esse acontecimento poderia me fazer forjá-lo inconscientemente a se realizar.

Por outro lado, tendo acesso ao acervo do projeto IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense), posso analisar o etnotexto projetando uma possível relação com o Enotexto.

Tal abordagem se faz vantajosa não apenas porque, com este recurso, posso ter um contato um pouco mais próximo com a mitopoética do imaginário da Amazônia paraense, mas também por conta da possibilidade de análise da passagem de um suporte a outro – já que estou aqui a tratar de suportes distintos.

Utilizarei como base a narrativa *Estranho observador* cuja transcrição foi originalmente publicada na Coletânea *Abaetetuba Conta...* (SIMÕES; GOLDER, 1995a) e o áudio juntamente com a transcrição foram disponibilizados por mim no Portal de Poéticas Oraís do projeto Cartografias da Voz coordenado pelo professor Frederico Fernandes.

2 A remediação do Etnotexto no etnotexto

A despeito da gama de abordagens que tratam das mídias julguei, para este artigo, que a teoria da Remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) fosse a mais adequada, salvaguardadas algumas observações que farei a seguir.

Segundo o princípio da remediação as mídias subsequentes a outras ao mesmo tempo em que concorrem e rivalizam entre si, rendem homenagem às anteriores, tal qual o jornal impresso e os *sites* de informação. Os segundos rendem homenagem aos primeiros quando utilizam estrutura similar, ao mesmo tempo em que concorrem pelo espaço de leitura na vida das pessoas. Essas novas mídias procuram curar (remediar) as anteriores a partir das novas tecnologias que vão surgindo. Dessa forma, o problema de atualização das notícias (no caso do jornalismo) que antes tinham que esperar o lançamento de outra tiragem é curada no novo suporte que tem a seu favor o imediatismo da tecnologia das redes de computadores.

O problema dessa abordagem em relação às mídias reside no fato de que essas novas modalidades nem sempre – ou não exclusivamente – trazem apenas vantagens: elas podem retomar problemas anteriores ou agregar novos problemas ao uso das mídias. Tomando como exemplo o livro impresso e o digital, o primeiro tinha como desvantagem a questão do espaço, ao passo que o segundo quase acabou com esse problema.

Todavia o livro digital trouxe de volta – pelo menos nos primeiros anos da popularização do computador pessoal – uma característica que remonta aos antigos rolos de pergaminho da antiguidade: a rolagem de um documento. Assim, se os antigos pergaminhos necessitavam ser desenrolados para ser lidos, o desconforto de utilizar uma barra de rolagem em *sites* simulou – sem se dar conta imediatamente disso – esse mesmo empecilho.

Outro problema gerado por essa definição é a sugestão, por menor que seja, de que uma nova mídia – e, por conseguinte, outra cultura gerada ou modificada a partir desta –

possa ser melhor que outra anterior ou paralela cronologicamente que não possua os mesmos recursos. Determinada definição entra em choque com qualquer um dos pontos de vista dos estudos das poéticas orais.

A vantagem dessa abordagem reside no fato de que, segundo os autores, todos os processos de mediação não podem ser separados da realidade, ou seja, todos os processos de mediação, e, por conseguinte, remediação tem uma base real e, portanto, são reais como artefatos de uma cultura. Apesar do fato de todas as mídias dependerem de outras mídias, em ciclos de remediação, elas remediam o real. Como não podemos nos livrar da mediação, não podemos nos livrar da realidade (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 55-56).

Todavia, a voz, diferente dos meios técnicos, é o próprio meio/mensagem e, portanto, a própria realidade. Seu caráter mais ou menos espontâneo lhe confere o poder de mediar e remediar o real no real propriamente dito.

O Etnotexto é, como visto, fruto de uma cultura comunitária que faz uso do que lhe é conveniente em tempo e espaço determinado, reproduzindo – muitas vezes de maneira oral – determinados usos e costumes que lhe precedem.

Se levarmos em consideração a premissa bakhtiniana (BAKHTIN, 1999) de que todo o discurso é polifônico e permeado por vozes que o precedem, então se pode dizer que a voz viva em sua emissão não gravada, mais do que uma mídia é uma remediação de mídias orais anteriores que ajudaram a compor o quadro cultural de uma determinada sociedade.

Nessa mediação, segundo Bolter e Grusin (2000), como não houve mudança de meio e a maneira como é reproduzida ainda é pela voz (mesmo que de outra pessoa) há uma mediação da mediação. Ou seja, o Etnotexto foi remediado em outro Etnotexto com as mesmas características.

Antes do surgimento da transcrição, houve o registro em fita. Essa mediatização – reformadora, já que a mídia é passada para outro mecanismo de mediação (BOLTER e GRUSIN, 2000) – é uma cristalização de uma única versão do arquétipo da narrativa que se apresenta.

A gravação é o momento posterior à performance. Ele se desprende do momento anterior já no instante performático, quando o relato do contador chega ao fim, e é registrado seja em fita *k7* de áudio e/ou vídeo, seja em qualquer mídia que vá ser levada a um ambiente acadêmico onde será estudada ou transcrita. Sobre o registro em mídia, Paul Zumthor em seu livro *Introdução à poesia oral* (2010) diz:

A transmissão pela mídia implica, em geral, inscrição nos “arquivos” sonoros. O texto é dessa forma liberado das amarras do tempo: no

momento da performance, a canção e o poema existem ao mesmo tempo num presente e, virtualmente, num futuro limitado apenas pela existência material do disco ou da fita. Assim que termina a performance acrescenta-se a essa dimensão, e nos mesmos limites, o passado. (ZUMTHOR, 2010, p. 6)

Para o autor, existe um momento (presente) no qual a narração acontece – tal qual o momento da encenação teatral. Quando esse momento é gravado em mídia, ele passa a um passado arraigado e dependente da existência material do instrumento de armazenamento. Com isso, o oral ganha uma das qualidades do escrito que é a sua permanência no tempo (ZUMTHOR, 2005, p. 127).

O registro em fita elimina a performance corporal do narrador oral no processo de remediação. Se, por um lado, ficamos com um registro da performance oral cristalizada em meio magnético, por outro a mídia em questão – que promete reformar a anterior dando àquela a oportunidade de ser ouvida em tempo e espaço distintos, além de ser reproduzida e copiada à exaustão (se necessário) – não dá conta de registrar os gestos e expressões faciais nem de quem conta nem de quem escuta – e que são também elementos importantes na constituição da performance, ou ainda na opinião do autor:

Um aparelho cego e surdo toma o lugar do intérprete. Certamente, o ouvinte o relaciona a um ser humano existente em alguma parte. Entretanto, exposto unicamente à sua voz, ele não recebe nenhum outro convite a participar. Sem dúvida, recria em imaginação (esforço para dominar esse universo puramente sonoro) os elementos ausentes da performance. (ZUMTHOR, 2010, p. 268)

Dentro da emissão oral do Etnotexto não há como ocorrer essa estagnação porque, no exato momento em que a enunciação oral termina sem ser capturada, penetra novamente na memória da comunidade – se o grupo inconscientemente assim o permitir levando em consideração suas próprias necessidades e anseios – fazendo que ela mergulhe no inconsciente e saindo de lá numa nova emissão já acrescida ou desfalcada de elementos da enunciação anterior.

Levando em consideração o registro escrito das narrativas orais em questão temos mais um processo de remediação. Dessa vez a remediação é reformadora da mídia oral no texto escrito. Há uma reforma da mídia que outrora existia somente na reprodução do meio magnético.

A transcrição reforma o registro em fita que agora tem o suporte visual da escrita. Ela procura registrar – dentro dos limites da gramática normativa – de forma imperfeita a

performance oral usando, por exemplo, colchetes para registrar o que o pesquisador não entendeu do áudio, reticências pausas, registrando as onomatopeias, etc.

Todavia a mídia escrita retoma, numa outra perspectiva, alguns elementos da performance corporal – claro, desde que isso tenha chamado a atenção do pesquisador. Gestos podem ser registrados em notas de rodapé – que também servem de glossário para os termos mais específicos da região – bem como explicações, do ponto de vista do pesquisador, acerca dos sons e gestos e o que eles significam.

Os signos já não são mais orais ou gestuais. Agora, eles, ainda que tentem a viva força respeitar o ritmo – através de vírgulas, travessões, pontos, etc – e o modo de falar, devem respeitar, antes de tudo, uma convenção, que é a da língua e a da gramática. Tal mudança faz com que a narrativa perca grande parte de sua faceta oral – graças às regras institucionalizadas da língua escrita. Sobre isso John Colin Carother (1967 [1959]) nos diz que

Quando as palavras são escritas, tornam-se elas, claramente parte de um mundo visual. Como a maioria dos elementos do mundo visual, tornam-se coisas estáticas e perdem, como tal, o dinamismo que é tão característico do mundo da audição em geral e da palavra falada em particular. Perdem muito do elemento pessoal, no sentido de que a palavra ouvida se dirige mais comumente a nós próprios, enquanto a palavra escrita muito comumente não, podendo ser lidas ou não, conforme nos dite o capricho. Perdem assim, aqueles entretons emotivos e aquelas ênfases que foram descritas [...]. Assim, em geral, as palavras ao tornarem-se visíveis, juntam-se a um mundo de relativa indiferença para com o espectador – um mundo do qual se abstraiu o poder mágico da palavra. (CAROTHER apud MCLUHAN, 1969, p. 43)

Assim como McLuhan e Carother, Walter Ong também acredita nesse distanciamento entre o “conhecer” e o “conhecido”, mas nas palavras do padre americano, a escrita estabelece condições para “objetividade, no sentido de um desprendimento ou distanciamento individual” (ONG, 1998, p. 57). Zumthor (1993), por outro lado, acredita que o suporte escrito contribui para “a permanência da voz”; para Maria Del Rosário Albán, nem a representação escrita nem a icônica conseguem aprisionar a voz, já que ela se renova “continuamente emprestando-lhe novas cores, novas perspectivas” (ÁLBAN apud ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 142).

Para Almeida e Queiroz é possível entendermos esse processo de transposição dos contos orais para a página impressa como uma tradução intralingual e intersemiótica e aplicar à transcrição as mesmas observações que se fazem para a tradução, pois, segundo elas “Transcrever é traduzir; como na tradução, na transcrição também não há um ‘texto original’

– que seria, para os defensores da fidelidade, o texto oral da performance” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 167). Tendo isso em mente

O coletador, responsável pela transcrição, portanto, pela escrita do conto oral, inscreverá ali também, as páginas do livro, sua leitura, sua assinatura, sua letra. Sua escuta será sempre, em alguma medida, seletiva; processará escolhas – algumas ditadas pelo método científico, outras pela estética da época da publicação, outras ainda por afetos, sonoridades que acalantam memórias inconscientes do escriba-escritor. Dessa perspectiva, o mundo se apresenta para nós “com uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único, simultaneamente, é a tradução de outro texto. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 167)

Admitindo o que as autoras dizem acima, se a escuta é seletiva ainda que com o gravador ligado e com todas as repetições que o transcritor queira ou necessite para fazer, então o seu trabalho sempre será uma tradução. Por isso reafirmo que, se o pesquisador sentir-se a vontade junto à comunidade pode-se prescindir da mídia intermediária, que é o gravador, e passar direto da mediação oral para a escrita.

E, ainda que se usasse como recurso a gravação em vídeo, o que se perde em espontaneidade pode ser ainda maior que em áudio, cujo equipamento é bem mais discreto, e não pode ser ignorado.

Se a entrevista – quando feita com distanciamento - por si só já tira a poesia oral do seu ambiente e a gravação, além de distanciá-la das suas raízes, “fossiliza-a” em uma performance única que pode se repetir rigorosamente da mesma forma toda vez que alguém apertar o *play*, a transcrição, por sua vez, transporta essa narrativa para um sistema de signos distinto.

3 Falando nisso...

A narrativa escolhida para a análise (*Estranho observador*) é contada por Dona Sebastiana Rodrigues de Abaetetuba, cidade da microrregião de Cametá, no nordeste do Estado do Pará.

O fato havia acontecido com ela mesma que sempre ficara em casa enquanto o marido saía para trabalhar. Como vivia em uma casa ribeirinha, o contato com o rio era sempre muito próximo.

Eis que recebe a visita de um boto, que, segundo o lendário mais comum da região, ataca e engravida moças. O encantado se aproxima da casa e fica observando a partir de uma

árvore. Dona Sebastiana, então, reza e acredita que a sua prece tenha espantado a criatura cujo ataque normalmente é tido como certo e infalível.

Quando escuto a narrativa ou leio a transcrição (ou ambos) não tenho dúvidas de que estou diante de um etnotexto. A linguagem utilizada pela informante, o sotaque da contadora, os sons ao redor e o tema da narrativa não deixam dúvidas de que estou lendo um texto com claro conteúdo etnotextual.

Todavia, o fato de ser uma gravação e uma transcrição e, portanto, uma mediação reformadora que transporta o texto para outros suportes e até mesmo, no caso da escrita, outro sistema de signos me faz crer que não estou diante de um Enotexto.

Como a pesquisadora responsável não faz parte da comunidade e, creio, não havia como conviver tempo o suficiente com aquele grupo, nem como manter um gravador rodando vinte e quatro horas por dia a espera de uma situação espontânea o suficiente que se pudesse dizer Enotextual. Então, a própria entrevista com a informante é por si só, como dito, um etnotexto.

O trecho a seguir, que não consta na transcrição oficial, mas que pode ser escutado no áudio reforça essa ideia:

- Como é seu nome?
- Sebastiana Rodrigues
- Eu tenho sessenta [] anos
- Me conte as histórias que a senhora sabe. (PORTAL DE POÉTICAS ORAIS, 2014, SN, Transcrição minha)

Temos aí uma conversa com certo grau de formalidade. Ao que parece acadêmica e narradora estão se encontrando pela primeira vez, mas não posso excluir a possibilidade de ser uma conversa com certo grau de performatização para registrar o nome e a idade daquela senhora em fita.

Em qualquer dos casos estamos diante, como disse, de certo grau de formalidade que não condiz com uma situação de Enotextualidade. Portanto, o que temos ainda no momento da gravação é um ambiente etnotextual.

Entre a primeira vez que Dona Sebastiana contou essa história até o momento em que lhe foi pedido, de forma quase mecânica, que contasse novamente, não houve mudança de meio e a sua voz foi utilizada mais uma vez. Esse é um processo análogo ao que foi denominado “mediação da mediação”. Em relação a esse processo de mediação apenas posso fazer conjecturas com base em algumas evidências como a que descrevo acima.

Relatos de colegas pesquisadores que foram a campo mostram que é comum as pessoas perguntarem se o acadêmico vem de alguma emissora, se vai passar na Globo, alguns pedem para se arrumar melhor e até ensaios são pedidos antes de começar a gravar:

Essa história é apenas uma parte de uma longa e fascinante narrativa que se perdeu devido ao ensaio solicitado pela informante, a qual temia uma má performance, por isso nos proibiu de gravá-la. O cansaço também colaborou, pois a mesma já havia contado outras narrativas, sempre seguidas de um ensaio. A incipiência desta pesquisadora fez com que a narrativa fosse contada de forma fragmentada. A tentativa de recompor o quadro da narrativa anterior é refletida nas várias intervenções feitas. (PORTAL DE POÉTICAS ORAIS, 2014, SN)

Esta citação era uma nota de rodapé que retirei da narrativa *O tejo do jacaré*, que publiquei no Portal de Poéticas Oraís. Ela mostra uma declarada incipiência da pesquisadora que permitiu um “ensaio” por parte da informante – o que, provavelmente, tirou boa parte da espontaneidade da narrativa – e uma “contação” fragmentada que a pesquisadora tentou recuperar através de intervenções.

Temos, portanto, outra midiaticização que é diversa (particularmente diferente) das muitas possíveis que Dona Sebastiana tenha feito durante a ocorrência desse fato até aquela data.

Mas entre o dia que recebeu a visita do “estranho observador” – sim, tomo como verdade a aparição – até o dia da entrevista e quase todos os dias em que disse essa história, aquela senhora que, até então tinha sessenta anos, possivelmente contou-a de inúmeras formas, em vários lugares e a diferentes pessoas.

Cada uma dessas vezes em que a narrou a algum parente, amigo, vizinho, na porta de casa, cozinhando, na casa da nora ou em qualquer outra situação informal ocorreu uma remediação. Em cada uma das enunciações é possível que tenha gesticulado mais ou menos, talvez tenha adicionado ou omitido elementos entre o esquecer e o lembrar.

Cada uma dessas mediações de mediações anteriores é um Etnotexto. A presença viva de uma tradição de contar para ensinar, entreter e/ou se legitimar como membro de uma determinada comunidade em dado momento. E o texto que analisarei a seguir é uma sombra desse dado instante.

4 Vamos à narrativa

Como disse, o texto é em primeira pessoa e narra um acontecimento envolvendo a própria narradora:

Eu morei no Campopema. E, quando eu estava criando o primeiro filho, o meu marido viajava e eu ficava só.

Lá, onde eu morava com o meu filhinho, tinha uma árvore. Eu morava bem na beira do rio, assim, pra fora. E, de noite, o boto vinha perseguir, ali. O cachorro ficava a noite inteira sem dormir.

Quando foi uma noite, eu olhei e enxerguei um homem de branco, sentado naquela árvore de pau, de costa pra, pra, pra, pro rio e de frente pra, pra casa.

Aí, eu fiz promessa.

Que, quando eu vi, ele começou a assoviar, pôs-se em pé e caiu na água. Fez barulho na água, quando ele caiu na água.

De muito tempo, ele assoviou lá adiante. Que quando foi... Ele assoviou já muito longe, lá, pro lado de lá. (PORTAL DE POÉTICAS ORAIS, 2014, SN)

Somente entre a mídia em áudio e a transcrição já é possível ver que o texto escrito deixa passar, sotaque, entonação e alongamentos. A voz anasalada não pode ser escutada. A palavra cachorro é dita “cachurru” bem ao gosto do sotaque daquela região. A entonação varia à medida que a narradora precisa de agilidade ou mais vagar ao narrar. Os “lá” quase sempre são alongados ao sabor da distância que representam.

Até uma omissão do pronome demonstrativo na função de definido em “fez (aquele) barulho” para indicar um ruído muito alto é possível notar. Mas, creio que essa não foi a única omissão. Não há registro de gestos, olhares, caras e bocas. Será que não houveram? Jamais saberei com certeza, mas posso apostar que sim.

Então, não posso dizer que a reforma só trouxe vantagens à narrativa. É fato que ela se cristalizou – e, dependendo do ponto de vista, isso pode até ser uma vantagem – e agora pode ser lida e estudada a quilômetros de distância – graças à internet – mas os elementos acima se perderam para nunca mais.

O texto relata uma aparição do boto que, segundo João de Jesus Paes Loureiro:

[...] pode surgir em uma festa de dança, sem que ninguém o conheça ou tenha convidado. Destaca-se pela habilidade na dança e pelas maneiras elegantes como se apresenta vestido. Ele pode, de outra maneira, aparecer no quarto e deitar-se na rede com a mulher que pretende seduzir e amar. Pode também engravidar as mulheres que, estando menstruadas (ou enluadas, segundo a palavra da linguagem cabocla de origem indígena) o tiverem olhado de perto, seja do tombadilho de um barco, seja de algum lugar à beira do rio. (LOUREIRO, 2001, p. 209)

Loureiro trabalha um pouco apegado ao senso comum e pouco se desvencilha dele. Na verdade, existem inúmeras variações dessa mesma lenda. Existem botos sedutores, botos

sequestradores, botos chupadores de sangue, “botas” que atacam homens e até mesmo botos homossexuais.

Alguns causam admiração, outros medos. Uns foram encantados para pagar penitência em relação a algo que fizeram enquanto eram gente, outros, no entanto, são filhos de botos com mulheres seduzidas. Existem ainda os botos que se casam com “botas” e tem seus pequenos botinhos.

Determinados botos atacam, enquanto que outros só observam, outros ainda são apenas observados de relance e há ainda os que nem vistos são: apenas o barulho na água depois de avistar alguém andando sozinho pela beirada do rio já é o suficiente. Existem, ainda, botos que são meros coadjuvantes de histórias de pescadores que se dizem levados para o fundo do rio por outros botos, para tirar os seus próprios arpões que foram parar acidentalmente nas costas de outros animais.

Ocorre de botos levarem suas vítimas para o fundo do rio, mas há os que apenas fazem o “mal” e retornam ao seu mundo das profundezas. Nem todas as pessoas caem nos seus encantos. Há mulheres que batem no peito, orgulhosas, dizendo que resistiram e não “traíram” os seus maridos, diferente do senso comum que afirma que um encontro com um boto é sempre “fatal” para uma mulher que se vê seduzida.

É preciso entender essa narrativa, nesse caso, a partir do próprio contexto de onde ela foi tirada e levando em consideração outras mediações que podem reafirmar ou discordar daquela.

Davi, personagem de *O boto e o rapaz* no livro *Santarém conta...* (SIMÕES; GOLDBERGER, 1995b) tem encontros todas as noites com uma bota que o visita. Diferente da bota que ataca o personagem de *Chapéu virado*, novela de Salomão Laredo (1997), e o deixa “mundiado” (enfeitiçado). Um boto homossexual, por outro lado, tirava os calções de jovens rapazes em *Um boto diferente* (1995b).

Na narrativa em questão o boto observa, é observado e assobia – coisa incomum para uma história de botos e mais comum em uma narrativa de matintas. Em nenhum momento a informante afirma estar menstruada durante as aparições. Nesse caso, o simples fato do marido estar viajando atraiu o boto para a casa dela.

Em outra narrativa contada por Dona Sebastiana, *Aquele Homem...* (1995a), tem história similar. No entanto, a informante deixa claro que não houve ataque porque a pessoa estava com uma criança de colo.

Todavia não foi isso que deixa transparecer a narrativa em questão. Talvez – estou conjecturando o Etnotexto – a intenção da narradora (consciente ou inconscientemente) seja a

de valorizar uma cultura religiosa. Ensinar valores religiosos e sobrepô-los ao poder de encantados que fazem “mal” às pessoas.

Algumas considerações

O uso do gravador é um dos grandes dilemas das pesquisas de campo em poéticas orais. O uso dessa mediação (reformadora) divide opiniões entre pesquisadores da área que acreditam ser a única maneira de se fazer um estudo minucioso e pormenorizado dos detalhes da enunciação.

Por outro lado, há os que, como eu, acreditam que se pode prescindir do gravador e, ainda que a mediação seja reformadora do oral Etnotextual para o escrito acadêmico; mesmo que esse oral tenha perdido um pouco do Etnotexto, o escrito também perde um pouco da sua faceta acadêmica.

É preciso conviver com a comunidade, vivenciar suas experiências, entendê-la a partir dela mesma e de suas experiências compartilhadas. É preciso criar um texto novo na condição de receptor e reproduzidor (remediador) participe da produção e não apenas mero espectador distante, dissipando paulatinamente as fronteiras entre o acadêmico e o popular.

Trazer essa discussão para o campo da mediação é uma das vias para se entender esse processo e suas circunstâncias. No entanto, para isso, é preciso primeiramente entender a voz como mídia que transmite mensagem e produz sentido. Relegá-la a qualquer outra posição é insistir em subestimá-la.

É importante deixar claro que esse é apenas um ponto de vista e a mediação em arquivos de áudio é uma das maneiras de se fazer um trabalho em poéticas orais. Sem esses registros, estudos como esse que comparam mídias distintas e o processo de transposição de uma à outra não seriam possíveis. Negar a importância desses arquivos seria negar permanentemente este e muitos outros trabalhos.

No entanto, para se estudar melhor o Etnotexto é preciso ir a campo, escutar e conviver com a voz não gravada, espontânea e irrepetível. Aos que querem ter um contato mais próximo com ele sem as obrigações acadêmicas, basta afinar os ouvidos e escutar o som que nos encapsula nas mais diversas situações. Contando histórias aos filhos, contando piadas na mesa do bar, estreitando laços e fazendo amigos. Remediamos piadas, histórias e acontecimentos do oral para o oral todos os dias.

Existe poética no cotidiano, assim como existe mídia na voz. Há uma materialidade da voz assim como há uma poética do cotidiano. É essa existência que a torna material. É a

fruição que a materializa e a torna existente em tempo e espaço determinado, sem precisar de um registro que dê a ela status de realidade, porque ela existe enquanto elemento de uma cultura que tem como base a memória coletiva que vai, por sua vez, se encarregar de selecionar o que lhe for conveniente para aquele conjunto de pessoas a que se diz ou se escuta o que se diz.

REFERÊNCIAS

Acervo IFNOPAP. Belém: UFPA, 1994.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz:** as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation:** understanding new media. Cambridge: MIT Press, 2000.

LAREDO, Salomão. **Chapéu virado.** Belém: Salomão Laredo Editora, 1997.

LOUREIRO, João de Jesus. **Obras reunidas:** poesia I. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita:** a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1998.

MCLUHAN, Marshall. **O meio são as mensagens.** São Paulo: Record, 1969.

_____. **A galáxia de Gutenberg.** São Paulo: Editora Nacional, 1972.

PELEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral: a dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. In: **Projeto História.** São Paulo, v. 22, p. 49-77, 2001.

Portal de poéticas orais. Disponível em: <<http://www.portaldepoeticasorais.com.br>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe. **Abetetuba conta...** Belém: CEJUP, 1995a.

_____. **Santarém conta...** Belém: CEJUP, 1995b.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. **Escritura e nomadismo.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. **A letra e a voz:** a literatura medieval. Tradução de Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 18 abr. 2016]

TRADIÇÃO ORAL E TECNOLOGIA: DUAS FACES DA LITERATURA DE MANU MALTEZ EM MEU TIO LOBISOMEM

Elizabeth Cardoso¹

RESUMO: O artigo estuda o alcance da tradição oral no contemporâneo ao traçar uma leitura da obra *Meu tio lobisomem*, de Manu Maltez, do ponto de vista dos desdobramentos da tradição oral na literatura infantil e juvenil e do modo como essa confluência busca apoio e beneficia-se das mídias digitais. O primeiro campo de análise discute o diálogo textual e cultural entre a literatura infantojuvenil e os contos de tradição oral. O segundo momento aborda a versão digital do livro, publicada simultaneamente com a versão de papel, que estabelece a questão sobre os ganhos e as perdas de uma mídia para outra e como cada uma contribui para a representação da passagem da infância para a adolescência nas teias da tradição e da tecnologia.

Palavras-chave: Literatura infantil e juvenil. Tradição oral. E-book.

ABSTRACT: The article examines the scope of the oral tradition in contemporary when traces a reading of the book *Meu tio lobisomem*, by Manu Maltez. The reading is carried out from the point of view of the deployment of the oral tradition in children's literature and how this confluence is supported and benefited with digital medias. The first field of analysis discusses the textual and cultural dialogue between the youth literature and tales of oral tradition. The second point deals with the digital version of the book, published simultaneously with the paper version, which sets the question of the gains and losses from one media to another and how each contributes to the representation of the passage from childhood to adolescence in the webs of tradition and technology.

Keywords: Children's literature. Oral tradition. E-book.

Introdução

O presente trabalho debruça-se sobre a obra *Meu Tio Lobisomem – uma história verídica* (2011), de Manu Maltez, que além de escritor e ilustrador é escultor e compositor. Muitas dessas facetas podem ser encontradas em *Meu tio Lobisomem*, seja na versão papel ou na digital. Este artigo pretende apontar alguns dos principais pontos da obra e, para tanto, passará por dois eixos principais de discussão: a tradição oral e a tecnologia.

O livro, narrado em primeira pessoa, traz a memória de um narrador adulto sobre sua relação com o tio, quando ele era criança. Essa figura masculina é por ele associada ao lobisomem, compondo a principal imagem da história: um menino que se espelha no tio para constituir-se como sujeito. O trabalho aponta o modo como o autor moderniza um conto popular para representar uma crise existencial, a descoberta ou a construção do gênero

¹ Professora doutora do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária da PUCSP. Rua Ministro Godói, 969 - Perdizes – São Paulo – SP. E-mail: elizcardoso@terra.com.br.

masculino e o início da adolescência. E se o tio adulto é seu espelho, o conto da tradição oral é sua linguagem. É nesse sentido que o trabalho agora apresentado discute o diálogo textual e cultural entre a literatura infantil e juvenil e os contos de tradição oral. A estratégia de recontar o conto popular não é nova, mas interessa saber como *Meu tio lobisomem* articula as questões aqui colocadas na tessitura desses encontros textuais, culturais e tecnológicos.

O segundo ponto de interesse é a versão digital. Toda a ambientação rural e o tom quase folclórico do livro encontram-se com a dimensão eletrônica do século XXI, quando Maltez publica a versão digital da obra simultaneamente com a versão de papel. O livro eletrônico recoloca a narrativa em imagens com movimentos, narração oral do texto e trilha sonora. E a questão se impõe: quais os ganhos e as perdas de uma versão para outra e como cada uma contribui para a representação da passagem da infância para a adolescência?

1 Desdobramentos da tradição oral na literatura infanto-juvenil

Meu tio lobisomem conta a relação do narrador-personagem com seu tio, quando ele somava entre oito e onze anos de idade, especificamente, sobre o tempo que passou com esse tio em uma pequena fazenda, uma propriedade que deixou de existir, agora é apenas recordação, assim como o menino também não existe mais para além das reminiscências do narrador. A fazenda virou um moderno condomínio e o menino virou um homem, ambos carregam consigo traços do que foram no passado, pois algo houve de memorável.

Durante o período que o menino passa com tio na fazenda, ele escuta sons aterrorizantes vindo do quarto do parente durante a noite e isso, unido à personalidade incomum do tio (muito casmurro e incompreendido) e ao ambiente rural misterioso, faz com que ele deduza: meu tio é um lobisomem.

Acordei, mas ainda não era dia. O bambual que ventava, o vento que uivava, e alguém no quarto vizinho que grunhia. Jesus! Eu estaria sonhando? Não. Depois se levantou rosnando e passou maldito rente à minha porta. Por um instante parou. Em silêncio. O que é isso, meu Deus? Estava ouvindo meu coração. Mas logo tornou a esturrar. Vai entrar? Bufa. Com violência no banheiro ao lado. Existe uma voz no fundo do poço rugoso.
São os espinhos do porco.
Os pelos do sapo.
Então era isso.
Não restava dúvida.
Da transformação.
Meu tio era um lobisomem².

² Todos os trechos citados referem-se à edição de 2011, publicado pela Peirópolis, a qual não contém fólios.

Após a cena nenhuma explicação ou palavra sobre o acontecido. O silêncio cúmplice é o texto desse contrato: “Nada foi dito sobre a noite anterior”. E com o passar do tempo ele não apenas acostuma-se, mas também supera o medo e acaba por vivenciar com felicidade o cotidiano de menino/rapaz na zona rural. Onde a vida é mais aventureira:

Sair de madrugada com minha lanterna. De passo apressado ao passar pela lavanderia onde morava o finado coati (os cachorros não tiveram dó). A sombra das roseiras vindo atrás. Foi perto da porteira que viram o saci? Chegar antes dos colonos ao curral ainda apagado. Conversar com as vacas e tomar leite direto do balde. O meu gorro eu emprestava pros bezerros. Ir até a venda pra tomar guaraná. Me jogar lá de cima sobre o depósito de esterco com os outros meninos, Robson, Richardson e Mariene, os filhos do caseiro (para eles, meu pai era jornalista, não jornalista). Corguinhas: as sanguessugas querendo se grudar no corpo do guaru. O anu canta que se espreguiça. Ir à caça da viúva-negra. A lenda do cavalo-inteiro. Então o nome disso era bater punheta. Xingar o outro de lazarento.

Lemos aí um amadurecimento e transformação do menino bobinho, ingênuo e sedentário da cidade em um rapaz corajoso, sociável e aberto a experimentações, inclusive de ordem sexual.

Na fazenda, com o exemplo do tio, ele podia ser quem ele verdadeiramente era. “A vida na cidade ficava insuportável. Entre muros e regras, espremida. No colégio, os amigos da classe se distanciavam cada vez mais. Mortais [...] Lá era nosso reino. Só ali podíamos ser quem éramos”. Lobisomem. Assim ele viveu por dois anos.

Percebe-se que, até então, estamos no reino do maravilhoso, conforme pontuado por Todorov (1977), quando diz que o maravilhoso não busca questionamento sobre o mundo. Caracteriza-se pela existência exclusiva dos acontecimentos sobrenaturais. E, de fato, o menino não questiona a crença popular no lobisomem. Ele apenas vivencia o horror e suas vantagens, sem duvidar da veracidade.

Maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso, por este fato, os acontecimentos não são absolutamente inquietantes. Ao contrário, trata-se realmente de uns acontecimentos chocantes, impossíveis, mas que se acaba por tornar-se paradoxalmente possível. (TODOROV, 1977, p. 180)

Interessante notar que a crença na existência do lobisomem, como um ente que está presente na sociedade ou um fato natural, permeia e mantém viva a lenda sobre esse monstro. Segundo Luís da Câmara Cascudo (1923), trata-se de uma lenda universal, que remonta à Grécia antiga. No Brasil, há diversas versões sobre o que leva um ser humano a se

transformar em **lobisomem**. Alguns dizem que se trata de um homem que foi atacado por um lobo e não morreu. A contaminação pelas presas do animal faz com que a vítima passe a transformar-se em lobo nas noites de lua cheia.

Alguns acreditam que o **lobisomem** é o sétimo filho de uma mulher que, anteriormente, só teve filhas. Outros ainda dizem que o **lobisomem** é o filho ilegítimo que uma mulher e um padre geraram. Também há versões que indicam o monstro como sendo resultado da união entre compadre e comadre ou padrinho e afilhada.

Especialmente para o âmbito deste artigo, devido às convergências com a história contada por Maltez, interessa a lenda que afirma que, quando criança, o **lobisomem** é um menino magrinho, pálido, com as orelhas compridas. Ao completar 13 anos, as transformações começam a acontecer nas noites de terça ou sexta-feira, quando ele vai até uma encruzilhada e vira uma mistura de homem e lobo e uiva para a lua. Nessa noite, ele tem de visitar sete locais da região: sete igrejas, sete vilas e sete encruzilhadas. Por onde passa, assusta os cachorros e apaga as luzes das ruas e das casas.

As pessoas reconhecem o licantropo na forma humana por meio de seus comportamentos estranhos, como mudança de humor, atitude misteriosa e presença constante de olheiras (olhos cansados). O lobisomem, na forma humana, é uma pessoa muito atenta às outras, sempre desconfiando de tudo. Por exemplo, tem muito medo de que sua condição de aberração seja descoberta, porém é muito protetor e solidário.

Alguns aspectos da lenda do lobisomem interessam pela analogia com a história do livro de Maltez. Primeiro, a questão da transformação de homem em lobo, na lenda, e de menino em rapaz, no livro. Segundo, as relações entre as características do lobisomem e as alterações normais da puberdade. No lobisomem, uma sisudez de quem quer permanecer incógnito; no menino, a timidez; no monstro, a transformação corporal brutal de homem a lobo; no rapazinho, as desproporções corporais e o crescimento de pelos; no lobo-homem, a dupla personalidade homem gentil e monstro nas noites de luas cheias: no moço, os ataques de fúria pelos quais está passando.

Nesse bojo das transformações da fábula, o enredo também é alterado. Ocorre uma mudança na trama que ameaça a posição do maravilhoso no livro. Por motivos financeiros o tio vende a fazenda e o menino revoltado (“Era o fim. Era a realidade”) resolve contar o segredo para sua mãe, com o intuito de vingar-se do tio:

Ela [a mãe] achou muita graça e me explicou que não era nada daquilo [o tio ser lobisomem]: a razão daqueles barulhos noturnos era um problema estomacal que ele tinha

há tempos, uma hérnia de hiato. Coisa já sabida e devidamente comentada por toda a família.

A mãe revela a “verdade”, a “realidade” e, por instante, todo o maravilhoso desmorona. Todorov (1977) explica que com a presença de um dado ou informação que leve o leitor e/ou a personagem a duvidarem do maravilhoso, revela-se o fantástico, ou seja, compõe-se a ambiguidade na narrativa. “Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. O fantástico ocorre nessa incerteza” (TODOROV, 1977, p. 35).

Maltez articula sua história para levar o leitor para essa zona do fantástico, pois na sequência temos a passagem para a consolidação da dúvida, visto que o menino conclui: “Mas, a estas alturas, saber disso não mudou muita coisa. Eu já tinha sido mordido”. Revelasse que aqui não se trata de verdades, mas sim de sentidos.

O tema é caro ao autor, que brinca com seu leitor ao buscar verossimilhança para a história constantemente: usa foto da fazenda onde tal caso teria acontecido; o narrador assume a primeira pessoa confessional; dedica o livro ao tio José, e complementa o título com “uma história verídica”. E quando desdenha dos conhecimentos da mãe, ele instaura a dúvida no leitor: verdade ou lenda? Nas dobras dessa dúvida, um dos aspectos que fica marcado pela metáfora construída é o processo de amadurecimento do menino em rapaz, como já apontado. A identificação com esse adulto peculiar e a posterior certeza da existência do homem-monstro parecem garantir a segurança que faltava para o menino tornar-se moço.

O que se quer aqui pontuar é o modo como Maltez dialoga com um conto popular para representar uma crise existencial, um ritual de passagem da infância à adolescência.

A figura masculina do tio é por ele associada ao lobisomem, compondo a principal imagem da história: um menino que se inspira no tio para constituir-se como sujeito masculino. É no momento da puberdade – quando o menino passa por várias transformações físicas e psíquicas, aprende novas regras sociais, muda seu círculo de amizade, fica mais independente da família, tem as primeiras experiências sexuais, define-se mais próximo do gênero masculino – que ele passa a conviver mais com o tio e, em um processo vertiginoso de analogias e aproximações, associa o homem ao lobisomem e busca, nesse espelhamento com o outro, explicações e direcionamentos para sua elaboração íntima. “Eu já tinha sido mordido”, já tinha sofrido a transformação definitiva, o menino tinha dado lugar ao homem.

E se o tio adulto é seu espelho, o conto da tradição oral é sua linguagem. O autor coloca um conto popular para representar uma crise existencial, um ritual de passagem da infância à adolescência, a descoberta ou a construção do gênero masculino.

Bettelheim (1980) contribuiu com a tese de que os contos da tradição (por ele chamado de contos de fadas) auxiliam sobremaneira na trajetória do amadurecimento do sujeito:

Nada é tão enriquecedor e satisfatório para a criança, como para o adulto, do que o conto de fadas folclórico. Na verdade, em um nível manifesto, os contos de fadas ensinam pouco sobre as condições específicas da vida na moderna sociedade de massas; estes contos foram inventados muito antes que ela existisse. Mas através deles pode-se aprender mais sobre problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil. (BETTELHEIM, 1980, p. 13)

Este viés é forte ponto de atração entre o conto de fadas e a literatura infantojuvenil e resultou em um constante movimento dessa literatura, a partir da década de 1980: modernizar os contos tradicionais. Colomer (2003) expõem muito bem o tema quando articula que, depois de reinar absoluta no imaginário infantil mundial durante mais de, no mínimo, dois séculos, o conto de fadas recebe um forte golpe. Logo após as duas grandes guerras, o mundo ocidental, traumatizado pelo holocausto, tem como objetivo maior restaurar os princípios humanos de igualdade, solidariedade, paz e justiça. A declaração da Carta de Direitos Humanos, em 1948, é momento paradigmático. Dentro dessa agenda, o investimento na educação infantil, voltada para tais valores, era urgente e os contos de fadas (leitura extremamente difundida e incentivada) pareciam um equívoco. Afinal, essa tradição oral era fonte de violência, discriminação entre grupos étnicos e sociais, todo tipo de preconceito, mesquinha e aval a comportamentos duvidosos como mentir, roubar, matar, trapacear, ser egoísta e alienado.

Tais argumentos, elencados pelo que Colomer (2003) chama de “grupo realista”³, ganharam força e terminaram por promover um distanciamento das escolas, das bibliotecas e das famílias dos contos de fadas nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Até que Bruno Bettelheim e o seu *Psicanálise do conto de fadas* retomam a discussão, formando o “grupo da fantasia”. O autor chama atenção para a importância dos contos de fadas na formação da psique humana e reaviva o interesse sobre as histórias da carochinha, desdobrando seus conteúdos em outras e novas leituras.

A literatura infantil e juvenil, que nunca escondeu seu interesse e irmandade com a tradição oral, reaproxima-se desses contos, mas sem tomar lugar nas polaridades “realismo”

³ Colomer (2003) cita A. Brauner como o primeiro a sistematizar essas ideias em seu livro *Nos livres d'enfants ont menti*, de 1951.

ou “fantasia”, e nas malhas da intertextualidade⁴, recontando, parodiando, reinventando o conto e a literatura infantil.

Talvez a obra mais emblemática dessa tendência seja *Historia meio ao contrário*, de Ana Maria Machado (1978), que vira o enredo tradicional das fadas de ponta cabeça, além de Chico Buarque de Holanda e seu *Chapeuzinho Amarelo* (1979) e mais recentemente *Os 33 porquinhos* (2012), de Roberto Torero, entre dezenas de títulos. No entanto, quer-se apontar aqui que Maltez acrescenta mais uma volta nessa ciranda quando traz para roda a tecnologia.

2 Dimensão digital da tradição oral

Toda a ambientação rural e o tom quase folclórico do livro encontram-se com a dimensão eletrônica do século XXI, quando Maltez publica a versão digital da obra simultaneamente com a versão de papel. O livro digital redimensiona a narrativa em imagens com movimentos, narração oral do texto e trilha sonora, feitas pelo escritor, que também assina a ilustração.

O livro de Manu Maltez foi o primeiro lançado simultaneamente em versão impressa e aplicativo, em agosto de 2011. Além da sonoridade – o *e-book* traz desde o som do virar de páginas, trilha sonora, narração da história pelo próprio autor – as ilustrações ganham movimento e vão entrando e saindo da tela conforme a trama, em harmonia com a música.

É curioso perceber o livro como um fenômeno no qual três dimensões aparentemente díspares (a cultura popular, as questões da subjetividade humana e a tecnologia) unem-se em um belo resultado artístico, tanto literário quanto visual.

Os aplicativos (*apps*) na literatura infantil já fazem parte da realidade do mercado editorial no Brasil e no mundo. De acordo com dados de órgãos oficiais, como a Câmara Brasileira do Livro e a Fundação Getúlio Vargas, existem hoje, em nosso país, 18 milhões de *tablets* em funcionamento e, embora os *e-books* representem apenas 3% do mercado de livros, a tendência é que esse cenário evolua com rapidez, principalmente no que diz respeito aos

⁴ Tendo em vista a intertextualidade como conceito articulado por Julia Kristeva (1975), no final dos anos de 1960, ao retomar o que Bakhtin (2005) chamou de dialogismo, nos anos de 1920. O teórico russo, em estudo sobre a literatura de Dostoiévski, propõe que todo enunciado é constituído de outros, sejam eles pertencentes ao passado ou presente. Julia Kristeva retoma o trabalho de Bakhtin para formular o conceito de intertextualidade, quando postula que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1975, p. 64).

livros didáticos⁵. Porém, apesar de a metade dos domicílios do Brasil ter computador, sabe-se que o acesso a essa tecnologia ainda é desigual. As regiões Norte e Nordeste, por exemplo, são as menos conectadas, com 26% e 30%, respectivamente, de lares com acesso à internet⁶.

O grande desafio para produzir um aplicativo em literatura é pensar que, desde a concepção do livro, ele deve ser projetado para o literário, pois se espera que não seja uma cópia do livro impresso, uma vez que tal premissa repercute no conteúdo da obra e na divisão de trabalho entre escritor, editora, *design* e programador. Segundo Bircher (2012, p. 3), “Um *book app* infantil bem-sucedido preenche os requisitos de um livro infantil ilustrado tradicional, mas com o potencial extra permitido pelo ambiente digital”, o que significa que um bom aplicativo deve explorar todas as possibilidades que o digital oferece, tornando-o o mais interativo, dinâmico e atrativo possível⁷.

Nesse sentido, o grande ganho da versão digital de *Meu tio lobisomem* é a sonoridade, pois enquanto as belíssimas ilustrações do livro papel repetem-se no digital, acrescentando apenas o movimento de entrada e saída, a trilha sonora é algo totalmente novo e encadeia a leitura do enredo, reforçando a ideia de mistério, suspense e o ambiente da zona rural, devido ao estalar estridente e harmônico da marcante viola. Não por acaso a proposta original era que *Meu Tio Lobisomem*, o livro em papel, fosse vendido com um CD encartado, pois Maltez, em parceria com o violeiro Fabio Barros, tinha composto a música tema da obra: *O Lobisomem de Itatiba*. Foi em conversa com a editora Peirópolis que surgiu a sugestão de produzir um aplicativo: o livro digital.

Considerações finais

Há muito a ser conquistado e percorrido nas pesquisas e nas discussões sobre a precoce alfabetização digital das crianças e as vantagens e as desvantagens do livro digital para a leitura e para a literatura, mas é fato que, no caso da literatura infantil, a nova mídia ganha cada vez mais espaço e reconhecimento, conforme aponta Teixeira:

⁵ Ver entrevista de Saulo Pereira Guimarães com Susanna Florissi. “Com 18 milhões de tablets, Brasil está pronto para e-books”. *Exame*. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/com-18-milhoes-de-tablets-brasil-esta-pronto-para-e-books>, acessado em março de 2015.

⁶Os dados são da pesquisa TIC Domicílios 2013, realizada pelo Centro Regional de Estudos para o desenvolvimento da Sociedade da Informação e pode ser acessado no site www.cetic.br.

⁷ Agradeço o recolhimento dos dados referentes ao livro digital no Brasil, à mestranda Camila Wootton Villela, que vem desenvolvendo pesquisa sobre o tema no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUCSP.

Após a fase de comparação do livro digital com o livro impresso, onde ainda existiam dúvidas quanto a sua popularização e as escolas particulares usavam como estratégia de marketing, o mundo encontra-se na fase de reconhecimento desta nova plataforma na educação infantil. (TEIXEIRA et. al., 2013, p. 2)

Para a reflexão aqui encaminhada, cabe ressaltar que as ferramentas de interação digital do leitor com *Meu tio lobisomem* não são muitas, nem radicais, tais como as encontradas no *book game*. O leitor de Maltez pode decidir se quer ouvir a trilha sonora, se deseja ler ou ouvir a narrativa e ocasionalmente surpreender-se com o ingresso de algumas ilustrações em movimento. Na versão digital, o literário permanece como prioridade e preservar a imanência da literariedade é a principal qualidade da versão digital, que enaltece a tradição oral e acentua o clima de crise existencial com a sonoridade melódica e agreste da viola.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BIRCHER, K. **What makes a good picture book app?** The Horn Book Magazine, março/abril, 2012. Disponível em: <<http://www.hbook.com/2012/02/using-books/whatmakes-a-good-picture-book-app/>>. Acesso em: 10 mar. 2015
- CÂMARA, Cascudo. Lincantropia sertaneja. In: **Revista do Brasil**, out. 1923.
- COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.
- HOLANDA, Chico Buarque de. **Chapeuzinho amarelo**. Ilustrações de Ziraldo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.
- GUIMARÃES, Saulo Pereira. Com 18 milhões de tablets, Brasil está pronto para e-books. In: **Exame**. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/com-18-milhoes-de-tablets-brasil-esta-pronto-para-e-books>>. Acesso em: 10 mar. 2015
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MACHADO, Ana Maria. **História meio ao contrário**. 26. ed. São Paulo, Ática, 2010.

MALTEZ, Manu. **Meu tio lobisomem** – uma história verídica. São Paulo: Peirópolis, 2011.

_____. **Meu tio lobisomem** – uma história verídica. São Paulo: Peirópolis, 2011. Edição Google Play.

TEIXEIRA, D. J. ; GONÇALVES, B. S. ; GONCALVES, M. M. ; PEREIRA, A. T. C. . Os Códigos de Linguagem como potencializadores da interação em aplicativos de literatura infantil uma análise do app Cinderella de Nosy Crow. In: **4º Congresso Internacional CBL do Livro Digital, 2013**, São Paulo.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. **Os 33 porquinhos**. Ilustração Edu. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 13 maio 2016]

ACENDAM-SE OS HOLOFOTES, ABRAM-SE AS CORTINAS: JOÃO GRILO INVADE O TEATRO E O CINEMA

João Evangelista do Nascimento Neto¹

RESUMO: Neste artigo, discute-se a presença do personagem João Grilo, que salta da literatura para o tablado e, em seguida, estreia no cinema. Sua capacidade metamórfica é ressaltada, visibilizando-se, ainda, sua faceta performática. Grilo nascera da cultura oral, depois fora transposto para o texto escrito de cunho popular. Suas andanças fizeram-no múltiplo e detentor de uma linguagem plural, que alcança o teatro, a televisão e o cinema.

Palavras-chave: João Grilo. Literatura. Teatro. Cinema.

RESUMEN: En este artículo, se discute la presencia del personaje João Grilo, saltando desde la literatura hasta el escenario y, más tarde, debutando en el cine. Su capacidad metamórfica se pone de relieve, lo que se permite, también, la visualización de su aspecto performativo. Grilo nació de la cultura oral, después fuera adaptado al texto escrito de carácter popular. Sus viajes lo hicieron múltiple y poseedor de un lenguaje plural, que llega al teatro, televisión y cine.

Palabras clave: João Grilo. Literatura. Teatro. Cine.

Introdução

Personagem recorrente nos folhetos de cordel, João Grilo rompe os gêneros textuais, ocupa espaço em romances, contos infantis, coletâneas de textos. Não satisfeito, o pícaro resolve mostrar-se nos picadeiros e nos tablados. Em tempo, estreia nos cinemas, atua em três filmes e protagoniza uma série na televisão.

Pode-se, pois, perceber quatro cenários distintos em que o Amarelo atua:

Cenário 1:

¹ Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), é Mestre em Literatura e Outras Artes, Especialista em Estudos Literários e Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). É docente da área de literatura da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus V, Santo Antônio de Jesus. E-mail: jeneto@uneb.br.

João Grilo (ou Ratão) anda por Coimbra a fingir-se de advinho. Engana a todos com o intuito de angariar dinheiro e, assim, fugir da fome e da miséria cotidiana. Sua fama de adivinhão leva-o ao Palácio do Rei para resolver o mistério do roubo real. Com a morte rondando-lhe cotidianamente, vê a sorte sorrir ao resolver todas as questões sem, ao menos, saber do que se tratava.

Cenário 2:

No sertão nordestino, o pequeno Grilo cresce fazendo suas artimanhas, ludibriando a todos que encontra e angariando vantagem em cima dos ricos e poderosos. As picardias levam-no além do árido sertão, chegando até o Oriente. Do Padre ao Sultão, todos experimentam a inteligência do feio, magro e esquisito sertanejo. Na corte imperial, dá uma lição a todos os súditos, comprovando que o mundo, seja ele o Ocidente ou o Oriente, é baseado na aparência. Dentro daquele corpo franzino, existia uma mente prodigiosa capaz de vencer religiosos, políticos e monarcas.

Cenário 3:

No Teatro Dulcina, Recife-PE, João Grilo sobe ao tablado. Sob os holofotes, ressoa a voz do pícaro nordestino que, aliado ao seu companheiro Chicó, vinga-se de toda a sociedade taperoense. Da classe dos patrões e dos clérigos, nada há o que aproveitar. Grilo é humilhado, esquecido, desprezado por todos. Sua inteligência é a arma que utiliza para mostrar à Taperoá sua sagacidade. Tais artifícios, no entanto, não o livram do julgamento celestial, quando dribla as leis sagradas e retorna ao mundo na esperança de um novo recomeço.

João Grilo é impregnado das mazelas que combate. Suas peripécias denunciam o quanto ele está envolto nos males sociais. Dessa forma, é julgado por seus atos pícaros, que denotam vilania, mesquinhez e vingança, mesmo que mascarados pela justificativa da fome.

As luzes da ribalta focalizam um João Grilo injustiçado, meticuloso em suas atitudes, perspicaz, mas vingativo, por isso, seu álibi, a discrepância social, pode não ser utilizado como prova no julgamento a fim de obter a salvação.

Cenário 4:

João Grilo chega, em 1969, às telas do cinema brasileiro. As artes pensadas e materializadas pelo fransino, registradas, a princípio, em cordel, depois pelo teatrólogo Ariano Suassuna, saem dos ambientes teatrais para ganhar novo fôlego nas mãos dos cineastas.

A primeira adaptação, intitulada *A Compadecida*, de George Jonas, traz um Grilo muito próximo do texto suassuniano, cujas balburdias a ele atribuídas referendam uma vingança contra um sistema social opressor.

Em 1985, o grupo cômico Os Trapalhões levam ao cinema *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, quando, novamente, João Grilo exerce suas artimanhas, evidenciando as grandes disparidades sociais e o esquecimento de uma parte do país pelos poderes públicos. Grilo é o porta-voz dos pobres, mesmo sem ter essa intenção. Suas ideias giram em torno de uma sobrevivência diária, vivência árdua, mas encarada com muito bom humor.

O Auto da Compadecida estreia nos cinemas nacionais em 2000, revelando a contemporaneidade do texto suassuniano e da permanência da figura do João Grilo na memória popular, rompendo, também, espaços antes destinados somente a uma cultura indouta, chegando às Academias e instaurando-se em discussões de eruditos.

Grilo mente, rouba, engana, ri dos seus algozes porque sofre dia após dia nas mãos dos poderosos. Sua arma é a mentira, que precisa ser alimentada com outras sucessivas a fim de obter vantagem diante dos demais.

Nesse trabalho, os holofotes viram-se para a atuação “grilesca” no teatro e no cinema, observando-se os caracteres do personagem e sua adaptação aos espaços cênico e cinematográfico.

1 Merda! João Grilo estreia nos tablados

O Auto da Compadecida, texto teatral do escritor paraibano Ariano Suassuna, é escrito em 1955 e encenado, pela primeira vez no ano seguinte, em Recife. Em três atos, com a figura de um palhaço como narrador, o espectador assiste à morte e ao enterro de um cachorro em latim, à negociação de um gato que defeca moedas e ao julgamento de oito personagens que, após morrerem, chegam ao tribunal celeste.

Suassuna convida João Grilo para protagonizar uma peça em três atos. Cada ato é um intertexto com folhetos de cordel e com obras literárias, classificadas como universal. Assim, é possível perceber João Ferreira de Lima, com seu folheto *Proezas de João Grilo*; Leandro Gomes de Barros, com os folhetos *O cavalo que defecava dinheiro* e *O dinheiro (O*

testamento do cachorro); *O castigo da soberba*, folheto anônimo tradicional do Nordeste; bem como William Shakespeare, com o *Mercador de Veneza*; Molière, em *O Avaro*; Gil Vicente e sua Trilogia da Barca; Miguel de Cervantes, com seu *Dom Quixote de La Mancha*, dentre outros textos que, alinhados pela presença do Amarelo, compõem a obra suassuniana.

Grilo é o alfaiate que costura cada enredo. Suas peripécias são apresentadas ao público de forma que o fim de um ato gera a expectativa para o seguinte, a fim de saber como o Amarelo sair-se-á das enrascadas criadas pelas suas mentiras. Além do narrador, o palhaço, e de Nossa Senhora, João Grilo é o único personagem humano que fala diretamente ao público, no início do primeiro ato:

Palhaço

Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.

João Grilo

Êle diz “à misericórdia”, porque sabe que se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada. (SUASSUNA, 1957, p. 26)

Grilo apresenta a temática do enredo. O *Auto da Compadecida* é uma peça sobre justiças: a divina e a terrena. Nesse duelo, quando as duas parecem transitar por caminhos diferentes, Ariano Suassuna propõe que estas se encontrem numa dessas encruzilhadas da vida e passem a caminhar juntas. Vivendo em uma sociedade injusta, o ser humano é, por isso mesmo, um ser que corrompe e é corrompido ao mesmo tempo. Grilo é um filho das desigualdades. Reificadas ao extremo, suas ações demonstram que, por mais que ele procure lutar contra uma burguesia ou os desvios religiosos, vê-se, por trás de cada ato seu, a ideologia dos fortes sendo disseminada. Grilo é, também, um homem reificado, contaminado pelo modo de pensar de uma classe sectária.

Ao lado de seu companheiro Chicó, como os amigos Quixote e Sancho Pança, João Grilo estabelece uma dupla inseparável, onde inteligência e ingenuidade dão-se as mãos para criar o riso crítico, solto, mas comprometido com as causas sociais. É um riso catártico, denunciador das mazelas da sociedade, utilizado como exacerbação de dores, injustiças e sofrimentos de um imaginário coletivo popular.

Chicó é o contador de histórias, nas quais, ele é sempre o protagonista, encarnando a figura do herói. João Grilo é o ouvinte que questiona o contador, mas se o faz, deixa clara sua admiração pela capacidade de seu amigo criar enredos fantásticos, que não podem ser comprovados. A tática de Chicó é afirmar a veracidade de seus causos, mas que nunca pode ser confirmada. O Amarelo, a princípio, argui o companheiro, mas termina envolvendo-se com o enredo, contribuindo, muitas vezes, com análises para a ocorrência da situação exposta.

Os casos relatados por Chicó configuram-se em um refrigério para a luta diária e, muitas vezes, de insucesso do sertanejo. Se o dia-a-dia é árido, as histórias permitem um enlevo naquela situação. Por isso, João Grilo ouve atento o amigo, pois o pícaro precisa também desse alívio diário, mesmo que em doses homeopáticas. Cabe lembrar que a sociedade em que Grilo e Chicó estão inseridos é um espaço que banuiu as histórias orais do seu cerne. Há um privilégio pela leitura escrita e, mais especificamente, para as leituras de onde uma classe privilegiada pode tirar proveito a seu favor. É com esse pensamento que o discurso religioso é utilizado por certos personagens, a fim de manter um poder adquirido:

[...] os diferentes tipos apresentados por Ariano Suassuna podem ser dispostos em poucos segmentos que representam a sociedade nordestina. De um lado, sobressai-se uma minoria constituída de influentes membros dos poderes econômico e político (Antônio Moraes)² [...]

Não menos poderoso para a grande maioria da população é a camada representada pelo padeiro, que, tendo ficado rico, explora os demais. [...]

Abaixo, aparecem as figuras do bispo, do padre e do sacristão, que se deixam seduzir por benefícios em troca de favores religiosos. [...] por último, coloca o povo, explorado pelos demais segmentos. (SANTOS, 2007, p. 97-98)

Nesse embate de forças, Grilo e Chicó ocupam a base da pirâmide, isto é, não possuem vozes audíveis, nem força suficiente para questionar os meandros do poder. Cabe, aos dois, traçar outro plano: o uso da tática de guerrilha. Frente a frente, João Grilo não teria hora ou vez para manifestar seus descontentamentos, mas o fazem utilizando mentiras, engodos e trapaças. Expõe cada comerciante à própria sovinice e luxúria; exhibe os clérigos a sua subserviência diante do dinheiro e dos poderosos. Não há justos na peça de Suassuna, nem mesmo Grilo, mas este tem os seus atos justificados, de certa maneira, pela falta de oportunidades que tivera na vida.

A vingança é um fator condenado pelo cristianismo, mas alimentado diariamente pelo protagonista da peça, para pagar o fato de ter ficado três dias doente, sem ter recebido a aquiescência de seus patrões, os donos da padaria. Os argumentos usados por Grilo comprovam que os seus chefes, outrora pobres, agora são opressões dos assalariados. Enfim, o oprimido transforma-se em opressor, sempre que há oportunidades para tal. Cabe ao explorado tentar romper essa cadeia contínua de abuso. É o que se propõe João Grilo no *Auto da Compadecida*. Sua busca por justiça, no entanto, não leva em consideração que está tão impregnada pela ideologia capitalista quanto seus algozes. As armas que usa levam-no a

² Acréscimo nosso.

tentar conseguir o mesmo que os ricos: poder e dinheiro, crendo que as duas coisas se unem numa só.

Grilo era um homem poderoso e disso não tinha tanta ciência. Ele conseguia colocar seus planos em prática, seduzir os demais com seus discursos, trapacear com êxito. Há poder nas suas palavras, em suas atitudes. Mas para ele, isso não bastava, eram meios, tão-somente, de conseguir dinheiro. É pensando nisso que ele cria suas peripécias com a finalidade de enterrar o cão Xaréu, da Mulher do Padeiro, em latim e ainda lucrar alguns contos de réis. Esse é o mesmo pensamento do Padre, do Sacristão e do Bispo, ao concordarem com esse rito fúnebre para o animal. Com a morte do cão, Grilo oferece um gato à patroa, capaz de fazer dinheiro com seus excrementos:

	Chicó
Não estou entendendo nada.	
	João Grilo
Pois vai entender daqui a pouco. Vou entrar também no testamento do cachorro.	
	Chicó
Como, João?	
[...]	
	João Grilo
É isso que é preciso combinar com você. A mulher vem já pra cá, cumprir o testamento. Eu deixei o gato amarrado ali fora. Você vá lá e enfie essas pratas de dez tostões no desgraçado do gato, entendeu?	
[...]	
	Chicó
E cabe?	
	João Grilo
Sei lá! Se não couber, bote de cinco tostões, entendeu? (SUASSUNA, 1957, p. 88-90)	

João Grilo, desse modo, compara a sua vida com a dos animais. Nessa relação, não há, sequer, biunivocidade, já que vale menos que o cachorro de estimação da Mulher do Padeiro ou de um gato que descome dinheiro. A relação da sociedade da peça com o dinheiro é a matriz de todos os problemas por quais passam os personagens. Tudo se faz pelo e para o dinheiro, seja para continuar rico, seja para aumentar a riqueza ou para tornar-se abastado. O gato vendido por quinhentos réis era a solução, para Grilo, em se tratando da problemática da fome daquele dia. O Amarelo foge da miséria, mas também das pessoas que engana, cuja lista cresce rapidamente.

Grilo e Chicó não podem, no entanto, ser confundidos com trapaceiros. A trapaça é criada por um fim meramente egoísta, sem justificção. O pícaro existe pela necessidade de sobrevivência. Seus atos, que fogem à norma social, são praticados para saciar uma fome momentaneamente. É com essa justificativa que João Grilo utiliza sua persuasão para iludir as

peessoas e conseguir seus intentos. De posse de fatos ambíguos e de bons argumentos, faz com que as demais personagens do *Auto da Compadecida* creiam e sigam suas ideias. É dessa maneira que ele conquista os espectadores da peça, pois “Vencer pela inteligência e esperteza sempre satisfaz melhor à expectativa da platéia do que a violência física do mais forte”. (GUIDARINI, 1992, p. 21).

João Grilo conquista o apoio e a aquiescência do público pelo modo como apresenta suas picardias. Como prega peças nos poderosos, cumpre um papel desejado pela maioria dos espectadores. Ele age em nome de toda a classe proletária. Ao enganar os poderosos, expõem-nos ao ridículo, causado pelo riso.

Diferente do Amarelo, Severino de Aracaju é outro membro da classe baixa, mas que usa armas mais violentas que o protagonista da peça. É sob o temor das balas que o cangaceiro e seu bando agem. São também reflexos de uma sociedade injusta, contudo utilizam da força física para reverter essa disparidade:

Severino

Mais pobre do que Vossa Senhoria é Severino de Aracaju, que não tem ninguém por êle, a não ser seu velho e pobre papo-amarelo. Mas mesmo assim quero ajuda-lo, porque Vossa Senhoria é meu amigo. (Tirando o dinheiro) Três contos! Estou quase pensando em deixar o cangaço. Eu deixava vocês viverem, o bispo demitia o sacristão e me nomeava no lugar dêle. Com mais uns cinqüenta cachorros que se enterrassem, eu me aposentava. (Sonhador). Podia comprar uma terrinha e ia criar meus bodes. Umas quatro ou cinco cabeças de gado e podia-se viver em paz e morrer em paz, sem nunca mais ouvir no velho papo-amarelo. (SUASSUNA, 1957, p. 110)

Há, por parte do cangaceiro, sonhos de uma vida simples, mas com condições de mantê-la. Não é por muito que Severino luta, mas pelo pouco que lhe não deram o direito de possuir. Em sua fala, há ódio e rancor. Sua ironia não gera o riso, mas a constatação de que possui uma mente perturbada pela problemática social do sertão. Viu sua família ser dizimada, quando criança, pela briga por terras e agora vive para vingar-se de toda a sociedade. É com base nisso que seu discurso soa falso. A terra e os animais não lhe servem mais, isso é uma utopia. Sua luta é por bem mais que um pedaço de chão, é por vingança.

Grilo consegue, ao contrário de Severino de Aracaju, manter um humor que lhe é peculiar. Não basta enganar, mas tem que fazê-lo de modo jocoso. Adquirir comida e dinheiro não serve se não expuser os poderosos à execração pública. Grilo quer rir deles e dá autoridade para a plateia fazê-lo também. Os dois, Chicó e o público são cúmplices em todas as artimanhas do pícaro. Calados ou apenas rindo dos feitos do Amarelo, ajudam-no, encorajando e concordando com os atos realizados.

A peça de Suassuna é marcada pela supressão dos nomes próprios dos personagens. Exceto os pobres, santos e o Major Antônio Moraes, os demais tipos são conhecidos pela sua função social. O povo passa a ter, então, identidade própria, ela se chama João Grilo e Chicó. Os ricos passam a ser uma massa disforme, como comumente se faz com as classes populares. Mas se cada um vale pela sua função na sociedade, o autor paraibano então discute duas situações: a primeira, a de que tais funções não estão sendo exercidas a contento, pois há uma falha nessas atitudes dos ricos e do clero; a segunda, que é preciso deixar de ser uma mera função, para ser uma pessoa, um indivíduo.

Só quando o homem reconhecer-se enquanto ser falho, mas em constante construção, é que a sociedade sofrerá mudanças. Nesse sentido, o povo está mais próximo do estado original do ser humano, visto que aceita melhor seus defeitos, sendo mais suscetível a transformações. Quanto a Antônio Moraes, seu nome denota uma referência ao passado colonial, enquanto uma classe, de coronel, que está a extinguir-se no Nordeste, pelo menos nos moldes tradicionais que foi criado: “[...] é ele o representante da aristocracia dos senhores de terras, defensor da “velha ociosidade senhorial” e cioso de suas origens” (NEWTON JÚNIOR, 2000, p. 87). Sua aparição breve, na peça, denota que, apesar do poder que ainda detém, não terá sucessor. Seu filho, por exemplo, reside na capital, onde faz seus estudos.

A morte é o mote que finaliza o segundo ato da peça e encaminha os personagens para o ato final, ao julgamento divino. Só Chicó escapa ao acerto de contas do cangaceiro, que também morre e leva consigo um de seus capangas. O fencimento do Amarelo é o último e de maior teor dramático. Feliz por ter herdado o espólio do roubo do bando de cangaceiros, é atingido pelo comparsa de Severino de Aracaju. A morte do protagonista da peça é uma decisão arriscada para o autor. Por João Grilo, todos os personagens passaram, foi pelo Grilo que todos os risos foram suscitados. Seu extermínio conduz a plateia ao epílogo do texto, quando Chicó, órfão de seu companheiro, sofre a perda, juntamente com os espectadores do pícaro:

Chicó

João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sôbre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo, morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma. (SUASSUNA, 1957, p.134)

No discurso de Chicó, a certeza de que a peça não pode continuar sem João Grilo. Ele é o senhor das ações, Chicó, o sonhador, apenas contribui na execução de seus planos. Grilo sonhou a vida toda com riqueza e boa vida, contudo, no instante em que as encontra, é morto. É na morte, entretanto, que todos se apresentam em situação de igualdade. O Amarelo sempre fora humilhado e sentia-se inferior perante os demais, mas agora não mais há diferenciação. Todos serão julgados pelos atos e sofrerão punições por isso.

São oito os mortos, além de Severino e seu comparsa, O Padeiro e sua Esposa, o Padre, o Bispo, o Sacristão e João Grilo. São dois membros da burguesia, aqui encarnados de comerciantes, três componentes do poder religioso, dois elementos do poder paralelo e um representante do povo. Está pronto o julgamento celestial: os réus encontram-se na sala da justiça. A eles serão acrescentados o juiz, Manuel e o promotor, o Encourado. Por fim, é requerida a presença da advogada de defesa, a Compadecida.

Um julgamento precisa ser mediado. O surgimento de Jesus Cristo, o Manuel, corruptela de Emanuel, Deus conosco, é o primeiro instante de surpresa e indignação por parte das almas, réus de julgamento. A etnia de Cristo é motivo para espanto. Grilo externaliza seu pensamento, duvidando que o filho de deus pudesse ter a tez daquela cor. É o momento ideal para trazer à tona a problemática racial e João Grilo, filho do sertão nordestino, não foge às ideologias, aos estereótipos e aos preconceitos veiculados no ambiente onde nascera e vivera por toda a vida:

João Grilo
Mas, espere, o senhor é que é Jesus?
Manuel
Sou.
João Grilo
Aquê Jesus a quem chamavam Cristo?
Jesus
A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?
João Grilo
Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado. (SUASSUNA, 1957, p. 148)

Uma cultura, para Suassuna, não é somente caracterizada pelos elementos que a engrandecem, mas por fatores que são disseminados e trazem prejuízo no trato social. Tais questões devem ser trazidas à baila para discussão e mudança de postura. É dessa maneira que, ao relatar o *pos mortem*, ou a pós-vida de João Grilo, a peça tem continuidade, apresentando novos instrumentos ao enredo. A discussão racial, debate que ronda a sociedade contemporânea, não pode ser deixada para fora dos portões celestiais. Todos os pecados, a luxúria, o adultério, a avareza, a preguiça, devem ser combatidos. Suassuna acresce mais um,

aos sete pecados capitais, o pecado do preconceito. João Grilo é o autor dessa falha, o que ratifica sua imperfeição humana diante dos demais personagens, que escondem os pensamentos discriminatórios que têm.

A elite brasileira ainda é formada por pessoas de pele clara, por uma etnia que descende do caucasiano. O negro é aviltado, separado do convívio social, esquecido das histórias ou a ele é atribuída a vilania dos enredos. Para o juiz, Grilo merecia muito mais atenção e perdão do que os demais personagens que se calaram a fim de não emitirem suas opiniões racistas, ou por aqueles que negaram usar de preconceito contra o próximo, mas o faziam na prática. Mas se a elite da sociedade é branca, Ariano Suassuna inverte tais papéis no céu, pois Manuel é negro. E todos serão julgados por um negro, o que retira qualquer sinal de inferioridade que possa existir em uma etnia específica.

Manuel encerra o assunto, questionando os diferentes tipos de discriminação na terra: por um lado, um preconceito mais velado, como no Nordeste do Brasil; de outro lado, uma guerra racial declarada, como nos Estados Unidos. Nesse interim, o autor paraibano aproveita para criticar os estadunidenses, por sua cultura massiva, sectária que destrói todas as demais expressões dos outros lugares aonde chega.

Findada a temática racial, dá-se início ao julgamento das oito almas. Dentre todos os réus, João Grilo é o que possui mais erros apontados pelo Encourado. Além das suas faltas, o Amarelo também leva a culpa, de certa forma, por utilizar-se das fraquezas do Padeiro, a sovinice; da Mulher do Padeiro, a leviandade; do Bispo, do Sacristão e do Padre, a ganância em proveito próprio. Se cada personagem possuía um ponto fraco, é Grilo quem oferece as condições para que possam cometer os pecados. Como num teste, Grilo prova e reprova-os.

Além da simonia, do falso testemunho, da arrogância, da falta de humildade, da velhacaria, da política mundana, da subserviência para com a elite, da preguiça, da avareza, do adultério, negação à liberdade, dos assassinatos, pecados atribuídos aos demais personagens mortos, a João Grilo ainda é imputado o pecado da mentira. Não há, pois salvação para ele. Diante de Manuel, não há como fingir ou enganar.

No entanto, João Grilo prova que, mesmo depois de morto, ainda possui sua verve discursiva. Diante da justiça, apela para a misericórdia. Como um homem que cometeu delito, não há como depender das leis canônicas, que o condenam, *a priori*:

Manuel
Com quem você vai se pegar, João? Com algum santo?
João Grilo
O senhor não repare não, mas de besta eu só tenho a cara. Meu trunfo é maior do que qualquer santo.

[...]
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.
[...]
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré.
(SUASSUNA, 1957, p. 165; 168-170)

Nossa Senhora é convocada por João Grilo para ser sua advogada. Os demais réus são representados por Maria e também pelo Amarelo. Grilo adiantou-se e converteu a pena do Bispo, do Sacristão, do Padre, do Padeiro e da Mulher do Padeiro do Inferno para o Purgatório. Na hora da morte de cada um desses personagens, houve um arrependimento de suas falhas, por isso Grilo convenceu Manuel para que amenizasse o juízo dos réus. Severino de Aracaju e seu Cangaceiro são justificados pela infância de privações e pelos traumas sofridos. Como um psicanalista, Manuel abona as suas faltas, por crer que as ações dos cangaceiros não eram mais realizadas com o equilíbrio mental dos seus autores. Contudo, para Grilo, não havia a possibilidade de perdão. A justiça não deixava brecha para que pudesse, ao menos, ter a pena atenuada, para alegria do Diabo. É aí que entra em cena Maria, a mãe de Jesus.

Quando não há mais esperança, e quando a justiça lhe falta, Grilo socorre-se em Nossa Senhora, a Compadecida. Misericordiosamente, Maria surge e intercede por seu filho, João Grilo. A equidade divina manifesta-se quando a justiça inexistente ou é inoperante. Para o catolicismo cristão, e mais especificamente, para o catolicismo popular, Maria é bem mais próxima dos fiéis do que Jesus Cristo. Como a mãe da humanidade, é a origem das súplicas dos seus filhos. Jesus é Deus feito homem, por isso João Grilo o vê com uma deferência especial. Ele continua sendo Deus, inacessível para os pobres e famintos. Maria, ao contrário, sempre fora mulher humilde; tal característica faz com que o sertanejo assemelhe-se a ela. Grilo ousa, portanto, mostrar sua intimidade, chamando-a através de um verso popular do cantador Canário Pardo.

Visto pelos cultos e poderosos como um gesto de ousadia e falta de respeito, para João Grilo soava apenas como o chamado a alguém com quem sempre estivera andando e

auxiliando nos momentos de dificuldade. A *Compadecida* é o último recurso de Grilo. É pela sua misericórdia que ele alcança a justiça divina:

A *Compadecida*

João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João. [...] Dê-lhe então outra oportunidade [...] Deixe João voltar. (SUASSUNA, 1957, p. 183-184)

Jesus Cristo é convencido pela mãe, que é convencida por João Grilo. Manuel sabe do potencial discursivo do Amarelo, por isso convoca o pícaro para uma aposta, a fim de que Grilo pudesse garantir seu retorno a terra. João Grilo sente-se à vontade. Seu histórico é feito de apostas e resolução de questões. Agora está frente a frente com Manuel, Deus onisciente, mas que não pode lhe responder qual o dia e a hora de seu retorno para o mundo.

Vencedor, João Grilo mais uma vez consegue convencer com seu discurso. Não há quem não seja dissuadido pelo Amarelo, seja na terra ou no céu. De volta, fica a promessa de seguir um novo rumo, trilhar outras paragens, longe das peripécias, livre da mentira e da atrapalhão. Retornando à companhia de Chicó, fica a esperança de conserto do personagem. Porém Grilo continua pobre e sem rumo certo. Em seu retorno, todo o dinheiro arrecadado por Severino é doado, por ele e Chicó, à Nossa Senhora, como forma de pagar a promessa que o amigo fizera pela vida do pícaro. Daí, a certeza de que Grilo até tentará, mas pobre e faminto, certamente voltará à vida de artimanhas para sobreviver, armará muitas outras mentiras como vingança do pobre contra o rico, engendrará inúmeras novas peripécias para suscitar o riso, franco, aberto, de Chicó, dele mesmo, da plateia, nos teatros e nas ruas, e do público-leitor.

2 Luz, Câmera, Ação: João Grilo está em cena

Em 1969, *A compadecida* chega aos cinemas brasileiros. Adaptado da obra de Ariano Suassuna, traz o ator Armando Bógus na figura de João Grilo. Com um ritmo mais lento, o filme esforça-se para manter as mesmas falas da peça do autor paraibano. Muitas vezes, esse direcionamento parece ao espectador estar assistindo a um tele-teatro, ou seja, uma representação dramática filmada. Dirigido por George Jonas e com roteiro assinado por Ariano Suassuna e George Jonas, a película ainda contou com Regina Duarte, no papel da *Compadecida* e Antônio Fagundes como Chicó.

O Grilo, de *A Compadecida*, segue as indicações do texto teatral. É sagaz em suas falas e atitudes. O auge do personagem se dá na cena do julgamento, quando a direção opta por contrapor um pícaro sertanejo a um Diabo bem nordestino:

Seguindo a sugestão do autor (embora tenha preferido eliminar o Palhaço da cena), os demônios do filme de George Jonas são cavaleiros trajados como personagens da Cavallhada, mas portando tridentes (também há tridentes desenhados nas suas capas e bandeiras). (GUERRA, 2011, p. 92)

É um duelo entre conterrâneos. De um lado da trincheira, João Grilo, o criador de peripécias; no outro *front*, o Encourado, com suas vestes de vaqueiro. No filme de Jonas, o ator que encena o Diabo é o mesmo que faz o papel do Major Antônio Moraes, numa referência clara que a luta de Grilo, na terra ou no além, é sempre contra os poderosos, que contribuem para que se mantenham as diferenças sociais. Os tridentes dos demônios que acompanham o Encourado são usados como metáforas para as armas de fogo que os coronéis utilizam para amedrontar e ceifar a vida dos pobres que ousam desafiar-los; para aqueles que, grileiros, usam uma terra senhorial para plantar; para as famílias que tentam não vender seu quinhão para o senhor da região; para os comerciantes que usam os baixos salários para aprisionar seus empregados à exploração do trabalho diário. João Grilo, ao vencer o Diabo sertanejo, reafirma a força do pobre frente às dificuldades da vida.

No ano de 1987, Os Trapalhães estreiam *Os Trapalhães no Auto da Compadecida*. Dirigido por Roberto Farias, o filme trouxe Renato Aragão como João Grilo, Dedé Santana no papel de Chicó, Zacarias atuando como o Padeiro e Mussum como Manuel e o Frade. Com um roteiro escrito a quatro mãos, as de Roberto Farias e as de Ariano Suassuna, optou-se por manter a figura do Palhaço, narrador da peça teatral. Diferente das obras fílmicas do quarteto, nacionalmente conhecido pelo programa na Rede Globo, “Na adaptação trapalhada, os quatro comediantes são menos Trapalhães e mais Suassuna” (SENA, p. 02).

João Grilo é o mesmo do texto teatral, Com sua faceta circense, as peripécias do pícaro lembram as apresentações nos picadeiros. Mas os roteiristas acrescentam um amor ao protagonista. Grilo enamora-se de uma empregada da fazenda do Major Antônio Moraes, romantizando o personagem que, na peça, não se detém em conquistas amorosas, só nas financeiras. Tal relação amorosa de Grilo serve de contraponto ao relacionamento de Chicó com a Esposa do Padeiro, vista como erro pela sociedade. Desse modo, Grilo cultiva um amor pela funcionária do coronel, enquanto Chicó vive apenas um jogo de sedução, uma relação sem futuro.

Há, na película, uma relação dúbia entre Grilo e sua amada, já que Betty Goffman também atua no papel da Compadecida, numa alusão direta ao complexo de Édipo. Grilo é filho de Nossa Senhora, mas apaixona-se por ela quando no papel de empregada. Essa relação é sublimada, enquanto se faz a aproximação entre o Frade e Manuel.

Não há espaço, no filme, para o Grilo de Roberto Farias seguir uma linha freudiana, mas sim marxista. O personagem abandona o medo comum aos pícaros, exercendo uma importante função na invasão de Taperoá pelo bando de Severino de Aracaju:

A população taperoense resiste aos cangaceiros que saqueavam a cidade e Grilo é um dos articuladores do movimento de libertação. Pegando em armas e lutando corpo a corpo, contribui para expulsar os bandidos, enquanto Chicó permanece escondido e só reaparece para mostrar uma falsa valentia, depois da fuga do bando. (NASCIMENTO NETO, 2007, p. 04)

Mais de dois milhões e seiscentos mil cinéfilos assistiram a incursão dos Trapalhões pela literatura brasileira e acompanharam um Grilo circense, que é levado a júri num picadeiro por Manuel. Por entre banda de pífanos e bumbas-meu-boi, João Grilo é julgado, vence o Demônio, que é expulso do recinto, e o pícaro retorna a terra. Encerra-se o espetáculo, fecham-se as cortinas. O palhaço parte, evidenciando que todo o filme era, na verdade, uma representação. João Grilo é, pois, um ator encenando um ato teatral e o filme surge como uma metalinguagem para a vida.

Em 1999, a Rede Globo de Televisão estreia a microssérie *O Auto da Compadecida*. Com quatro episódios, “O Testamento da Cachorra”, “O gato que Descome Dinheiro”, “A Peleja de Chicó Contra os Dois Ferrabrás” e “O dia em que João Grilo se encontrou com o Diabo”, arrebanhou milhares de espectadores. Com roteiro assinado por Guel Arraes, também diretor da película, Adriana Falcão e João Falcão, é repleto de intertextos, incluindo obras da literatura universal e outros textos do próprio Ariano Suassuna:

Guel Arraes conseguiu dosar uma fusão de diferentes gêneros em um só produto. *O Auto da Compadecida* consegue ser hilário quando tem que ser; consegue também ser romântico (no namoro de Chicó e Rosinha) e profundamente dramático, sobretudo quando Nossa Senhora ao se compadecer dos pecados daqueles personagens, ela transfere o drama ficcional para o *drama real*, falando do flagelo vivido por milhões de nordestinos no Brasil. (OROFINO, 2006, p. 157)

Além de Skakespeare, Molière e Gil Vicente, Guel Arraes acentuou no enredo momentos distintos de humor, de reflexão e de emoção. O Grilo de Arraes, interpretado por Matheus Nachtergaele, é o mais pícaro das adaptações realizadas da obra. E um ano depois,

em 2000, é lançada no Brasil a película *O Auto da Compadecida*, uma redução da microssérie.

Um dos maiores sucessos do cinema naquele ano, *O Auto da Compadecida* levou mais de dois milhões de pessoas aos cinemas, mesmo já tendo sido exibido no ano anterior na televisão. João Grilo chega, assim, pela sua terceira vez à grande tela. Nessa adaptação, o Amarelo é ousado e enfrenta a todos a quem o persegue ou discrimina. É pela atitude de Grilo que o clero é questionado sobre a sua vocação. Através de João, os comerciantes são marcados como injustos e opressores. Pelos olhos do Amarelo, o espectador observa a usura dos personagens, o uso da força como arma do coronelismo e sente-se indefeso com a invasão dos cangaceiros à cidade.

Mas é com a boca do Grilo que o público também expõe suas mazelas. É pelos seus lábios que ri das peripécias que subjugam os ricos. João Grilo conduz, com maestria, o espectador para que torça por ele, para que o apoie em suas atitudes, a fim de que o compreenda. Torna-se, pois, um rosto que inspira o humor e, ao mesmo tempo, benevolência, eis aí o Grilo de Guel Arraes.

Considerações finais

João Grilo é o homem do sertão, de Portugal, de todos os lugares. É o personagem que habita o imaginário popular e os textos eruditos. Não obstante, estreia nos tabladros. De lá, domina a televisão e chega às telas do cinema. Como conceituar Grilo? Quando se pensa que ele é bobo, surge um Grilo sagaz. Quando o taxam de popular, nasce um erudito. Ao pensar que é um personagem teatral, mostra-se televisivo, cinematográfico.

João Grilo é um ser em metamorfose, porque o povo também o é. Longe de querer aprisionar-se em quaisquer definições, Grilo é. Isso lhe basta. João é o que ele quer ser naquele momento para, no seguinte, deixar de sê-lo e tornar-se outras coisas mil. O povo tem a característica de possuir uma forma que se transmuta ao seu bel prazer. Assim é João Grilo. Tal fato, que confunde especialistas e dificulta os trabalhos de teóricos que procuram conceituar o mundo, não deve ser visto como um demérito. Pelo contrário, é uma forma de poder, é um meio de existir, uma maneira de sobreviver.

Seja gajo ou sertanejo, acertando as charadas ou ganhando as apostas, estreado no teatro ou chegando às telas do cinema, o Amarelo compreende, em sua gênese, a alma humana. Sua síntese é ser múltiplo, vários seres em um só. Por isso, o leitor não consegue odiar João Grilo, nem torcer contra ele. Fazer isso seria odiar a si mesmo. Grilo diz o que nós

gostaríamos de dizer, faz o que muitos intentam fazer, mas não têm coragem, são impedidos pelo trato social. João Grilo é a liberdade do homem em um mundo cada vez mais cheio de regras e pudores, onde o sistema aprisiona o ser humano às regras criadas pelo próprio homem.

João Grilo é a faceta humana que quebra regras, que ultrapassa os limites da moral e da ética. João Grilo é a ideia de que ser livre é possível, nem que seja através da literatura, ou seu texto adaptado para o teatro ou à Sétima arte. Portanto, não se pode falar aqui em final. Enquanto houver um homem que sonhe com uma liberdade de corpo e alma, João Grilo existirá. Enquanto houver alguém que não se conforme com as injustiças, que não atenuie as dores do mundo ou se conforme com os medos da sociedade contemporânea, Grilo estará a povoar mentes, corações, livros, tablados e telas.

O fim, nesse caso, é somente um novo ponto de partida para outros caminhos, novas empreitadas. Mesmo quando as cortinas se fecham, João Grilo continuará por aí, pulando por entre picadas e avenidas largas, emitindo seu som que incomoda, que se faz presente. E se, após os créditos, ao final da película, um grilo sucumbe, outro logo ressurgirá, pois sua voz não é contida, nem sua imagem apagada. Grilo sou eu, é você. Grilo é o retrato de uma sociedade que precisa aprender todos os dias a ser humana.

REFERÊNCIAS

GUERRA, Felipe do Monte. **O diabo também é brasileiro**: a figura de Satanás no cinema nacional. 2011. 174 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembí Morumbi. 2011.

GUIDARINI, Mário. **Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna**. São Paulo: Ateniense, 1992.

LIMA, João Ferreira de. **Proezas de João Grilo**. São Paulo: Luzeiro, 1979.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. **A incursão dos Trapalhões pela literatura brasileira**: a adaptação do Auto da Compadecida para o cinema, 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JoaoEvangelistadoNascimentoNeto.pdf>>.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O circo da onça malhada**: iniciação à obra de Ariano Suassuna. Recife: Artelivro, 2000.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV**: um estudo sobre o Auto da Compadecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

SANTOS, Irenilde Pereira dos. A memória no discurso do Auto da Compadecida. In: MICHELETTI, Guaraciaba (Org.). **Discurso e memória em Ariano Suassuna**. São Paulo: Paulistana, 2007.

SENA, José Eduardo Botelho de. **Vinte anos de Os Trapalhões no Auto da Compadecida: menos Trapalhões, mais Suassuna**. In: <http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/6-jose.pdf>.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

Filmografia:

A COMPADECIDA. Direção: George Jonas. Produção: George Jonas e NORCINE/UNIFILM. Roteiro: George Jonas e Ariano Suassuna. Intérpretes: Regina Duarte, Armando Bógus, Antonio Fagundes. [S.L.] 1 bobina cinematográfica (90 min.). son. Color.

AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Matheus Nachtergaele, Selton Mello e outros. [S.L.]: Globofilmes; 1 bobina cinematográfica (115 min.), son., color., 35 mm.

OS TRAPALHÕES no Auto da Compadecida. Direção: Roberto Farias. Produção: Globo Filmes. Roteiro: Roberto Farias e Ariano Suassuna. Intérpretes: Renato Aragão, Dedé Santana, Zacarias, Mussum, Betty Goffman, Raul Cortez, Cláudia Gimenez e outros. [S.L.]: Organizações Aragão; 1 bobina cinematográfica (95 min.), son., color., 35 mm.

ENUNCIÇÃO E SUBJETIVIDADE NO DOCUMENTÁRIO BICICLETAS DE NHANDERU: UM OLHAR PARA A LINGUAGEM VERBAL E AUDIOVISUAL NAS NARRATIVAS TRADICIONAIS INDÍGENAS

José Carlos Felix¹
Francisco Gabriel Rego²

RESUMO: O presente artigo trata das formas enunciativas no documentário *Bicicletas de Nhanderu* (2011), produção realizada pelo Coletivo Mbyá-Guarani de cinema. Inicialmente, buscamos situar as enunciações verbais no discurso mítico da comunidade, presentes nas narrativas de caráter tradicional, e a sua relação com protocolos audiovisuais desenvolvidos na instância imagética. O confronto entre essas duas dimensões elucida uma complexa relação entre as enunciações verbais, engendradas nos discursos narrativos, e a enunciação documental, decorrente das circunstâncias de apropriação dos recursos audiovisuais de produção pela comunidade indígena. Na última parte, atentamos para os desdobramentos e a problemática na representação dos sujeitos, operacionalizada pela linguagem tanto verbal quanto audiovisual das narrativas indígenas contemporânea.

Palavras-chave: Documentário. Formas enunciativas. Narrativa indígena contemporânea.

ABSTRACT: This paper aims at analyzing the enunciating forms in the documentary *Bicicletas de Nhanderu* (2011), a collective production by the cinema Mbyá-Guarani group. Initially, we discuss the verbal enunciations within the community's mythical discourse, found on those narratives of traditional trend, as well as its relationship with audiovisual protocols developed by the visual media. The tassels between these two dimensions highlights a rather complex relationship between verbal enunciations, engendered in the narrative discourses, and documental enunciations, resulting from the appropriation of the audiovisual means of production by the indigenous community. Finally, we examine the outcomes and problem in the representation of subjects, operated by both verbal and audiovisual language in the contemporary indigenous narratives.

Keywords: Documentary. Enunciating forms. Contemporary indigenous narrative.

Questões preliminares

Recentemente, dentro da miríade de produções audiovisuais, a produção cinematográfica centrada nas questões e temáticas indígenas vem tomando para si o papel de refletir acerca da complexidade das produções audiovisuais contemporâneas no Brasil. De diversas formas, e com inúmeras nuances, o epíteto “indígena” para designar um filão da produção cinematográfica demanda por si só um gesto de tensionamento. Em primeira

¹ Docente Adjunto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus IV), professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA. E-mail: jcfelixjuranda@yahoo.com.br

² Mestrando em Crítica Cultural - UNEB/Campus II. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) E-mail: francisco1gabriel@gmail.com

instância, a problemática envolta na conceitualização da noção de identidades na contemporaneidade já assinala, a rigor, uma das várias tensões arroladas no âmbito da cultura atual, sobretudo, no que diz respeito às suas modulações midiáticas. É evidente que o uso corriqueiro do termo indígena evidencia, à primeira vista, sua imbricada aproximação com outras expressões da cultura popular ou mesmo tradição erudita. Muito embora tais nomenclaturas carreguem em si a dificuldade de abarcar ou mesmo “traduzir” algo muito mais complexo, típico do processo que envolve as especificidades desenvolvidas no ato de nomear e agrupar. Nomeia-se e define-se um agrupamento conceitual tendo por base modelos estabelecidos pelos protocolos formais de definição. Todavia, a alcunha “indígena” seria, em certo sentido, uma estratégia discursiva para se nominar um conjunto de convenções conceituais e formais desenvolvidas no cinema. Compreender tais estratégias discursivas e seus protocolos formais desenvolvidos no documentário possibilita-nos examinar as tensões e as dinâmicas dessas formas representacionais, bem como seus possíveis sentidos desenvolvidos tanto pelo cinema, por meio de sua linguagem, como pela operacionalização dos meios da comunicação de massa.

Assim, o que designamos de “cinema indígena” é de fato, conforme expressão de Brasil (2012), uma categoria de “experiências díspares”. Isto é, um rótulo complexo, que, de alguma maneira, nos informa sobre e acerca dos indígenas, ao mesmo tempo em que também nos relewa as formas como lidamos com as alteridades e subjetividades presentes no cinema. A ideia de fronteira é novamente aqui trazida no sentido de apontar para as dimensões e os limites semânticos engendrados pelo cinema documental, quando comparado a um conjunto de protocolos estabelecidos para a operacionalização da linguagem audiovisual. De certo, assim como falamos dos limites estabelecidos nas concepções desenvolvidas acerca de um *modus operandi* do que venha a ser o cinema documental, poderíamos apontar para o estatuto da linguagem cinematográfica, e a própria complexidade desse termo, no desenvolvimento de narrativas constituídas por sujeitos fora das formas vigentes de apropriação das potencialidades e recursos audiovisuais. Nas produções indígenas estariam em jogo, por conseguinte, uma problematização das formas tradicionais ocidentais de concepção das imagens e a “tradição escópica ocidental constituída na tensão entre um modo de representação tradicional vinculado à tradição ocidental e um modo selvagem de se produzir representações” (BRASIL, 2012, p. 114).

Como no caso de uma “antropologia reversa”, desenvolvido por um cinema que se volta constantemente para si e para o outro, o olhar indígena constitui formas que possibilitam a produção de sentidos por parte dos indígenas, bem como de leituras oriundas de espaços

fora das formas idiossincráticas. De certa maneira, o produto documental apresenta-se em uma constante negociação que envolveria diversas instâncias: do externo para o externo, do interno para o externo, do interno para o interno, do externo para o externo. O conceito de sentido aqui expressa, se coaduna com a própria ideia de subjetividade expressa nessas realizações, apresentadas (e representadas) sobre a mesma lógica da negociação. Aqui, o modo de produção narrativo ocidental, o cinema e o documentário, seriam, via de regra, o *locus* para o exercício de uma alteridade branca e ocidental. Assim como, por meio de documentários, a antropologia ocidental constituir-se-ia, em primeiro momento, como uma modulação discursiva de caráter imagético próprio de cinema e das mídias visuais responsável por abordar o elemento estrangeiro: o indígena, em uma lógica inversa, esse, ao estar de posse das mesmas formas e meios de produção de imagens acerca de si e do outro, seria capaz de constituir também, por meio das imagens com um estatuto de outro, diferente do ocidental; mas com peculiaridades próprias e tensionamentos específicos.

De que maneira essa apropriação distancia-se e aproxima-se das formas tradicionais de conceber imagens contemporâneas, sob o prisma da tradição imagética ocidental? Um rápido olhar nas recentes produções documentais de temática indígena no país aponta para o emprego de uma estratégia na qual os sujeitos são trazidos à baila nessas produções como um traço marcante das formas operatórias da linguagem cinematográfica. A linguagem, como a própria expressão documental, seria o espaço ativo para a percepção dos sujeitos envolvidos nos processos de constituição do produto fílmico documental, tendo em vista as formas de produção e recepção, bem como as tensões ao nível da produção de sentidos no contemporâneo. Diante da emergência das formas de massificação, os processos de significação são transformados, “isto porque a comunicação de massa se interessa, de certo modo e em virtude de certos meios, pela produção e transmissão de formas simbólicas” (THOMPSON, 2000, p. 166-167). As expressividades das produções indígenas podem ser observadas para a cultura e as formas de interação entre as duas manifestações culturais envolvidas: a indígena e a ocidental. Aqui, tais instâncias interpolam-se constantemente, constituindo uma imbricada relação de interdependência na qual uma não poderia jamais ser dissociada da outra. Do mesmo modo, a interpretação desse fenômeno parece evidenciar uma importante questão: a de tornar evidente os sentidos desenvolvidos pelo intérprete, frente aos sentidos desenvolvidos pela comunidade. A interpretação recairia sobre os sentidos, por meio de uma relação entre o plano expressivo e a dimensão dos sentidos. A interpretação apontaria dessa maneira, para os limites de quem interpreta, do sujeito que opera a linguagem na

constituição de sentidos equivalentes ao espaço objetivado; mas também para uma ênfase nos sentidos dos sujeitos-intérpretes frente aos sujeitos interpretados.

A subjetividade constituir-se-ia então como um traço marcante da cultura e de seus fenômenos interpretativos, como um modo próprio de evidenciarmos as especificidades dos modos de produção de sentido tendo por base a linguagem operacionalizada em discurso e representação. Como sujeitos materializados na superfície da representação por uma linguagem transformada em discurso, as narrativas tradicionais responderiam pelas formas próprias dos indígenas em relacionarem-se dentro da própria comunidade, desenvolvendo estratégias representacionais; mas também, na narrativa constituindo ao nível do cinema, formas próprias de diálogo com uma realidade cultural que lhe seria externa. Tal conflito ocorre também no âmbito dos sentidos desenvolvidos nas expressões dessas narrativas tanto do ponto de vista da linguagem verbal quanto audiovisual. Nesse sentido, a exemplo do que será examinado no documentário *Bicicletas de Nhanduru*, na próxima seção, os sujeitos aparecem nos documentários tendo em vista duas características básicas, como sujeito representador e como representação. Essa dimensão dupla e convergente também poderia ser desenvolvida em outros protocolos de linguagem expressos por essas produções: a linguagem verbal e a audiovisual.

As tensões inerentes as formas autorrepresentativas indígenas envolveriam uma forma própria de constituir narrativas que tensionariam essas duas formas de linguagem, por meio de enunciações, tanto do ponto de vista verbal quanto documental. As produções indígenas observadas nesse artigo, parecem se voltar para o estatuto da linguagem cinematográfica, operacionalizadas nas formas narrativas ao nível da comunicação de massa. Nesse caso, a representação das formas enunciativas, vinculadas às realizações Mbiá-guaranis envolveriam as formas de uma enunciação ligada ao documental, constituída pela articulação, pelos sujeitos representados e pela potencialidade dos recursos audiovisuais na constituição de discursos. Assim, duas formas de sujeitos aparecem no filme, o da representação e o do representado; duas formas de enunciação estariam presentes, uma verbal e outra documental. É por meio dessas duas formas operatórias das linguagens que outros arranjos complexos incluem as expressividades comuns à representação documental, bem como às especificidades das comunidades em um modo de enunciar aquilo que chamaríamos de tradição narrativa. Nesse aspecto, voz e performance estariam expressas nas enunciações verbais pelas circunstâncias próprias dos sujeitos enunciadores dos discursos aqui envolvidos: audiovisual e verbal.

2 As modulações da enunciação documental

Como ponto principal das marcas enunciativas o documentário *Bicicletas de Nhanderu*, além dos traços da subjetividade, podemos observar para as condições sócio-históricas de produção e recepção do produto audiovisual. As circunstâncias de produção da imagem documental estariam evidenciadas no sujeito câmera às condições de “conservação da lógica em discurso, ou seja, a passagem de um conjunto de simples virtualidade a um objeto concreto e localizado” (CASSETTI apud SPINELLI, 2010, p. 81). Os sujeitos, no caso os Mbiá-guaranis, ao apropriarem-se das formas expressivas audiovisuais, atentariam para o agenciamento semântico, constituindo por novas mobilizações de sentidos, tendo por base as circunstâncias próprias de passagem da língua ao discurso documental. No posicionamento da câmera, por exemplo, a enunciação ficaria evidente na especificidade de tentar reproduzir hábitos dos indígenas, como a caminhada, e o uso de câmeras posicionadas ao chão, bem como especificidades no trato dos atributos da linguagem audiovisual, como o *zoom*, artifícios que visam a posicionar um sujeito operante dos recursos de registro dentro de uma ampliação desses recursos empregados no filme. Observa-se, para tanto, uma delimitação de um sentido semântico para essas articulações. Os sentidos expressos pela apropriação dos recursos evidenciam uma dimensão semântica para o documentário indígena, como o que define Brasil (2012), uma articulação constante entre campo e extracampo, como forma de evidenciar tensionamento e a reflexividade entre culturas, envolvidas no processo de constituição de sentido: a câmera aqui parece anunciar uma metáfora – a de constituir uma dobradura com um forte traço reflexivo, falando de uma cultura, falando de outra (Imagem 1).



Imagem 1 – O sujeito que conta as histórias míticas.

O agenciamento de sentido por parte de um sujeito operante nos possibilita observar também o papel da recepção no ato enunciativo, e a sua evidenciação no enunciado. Assim, como a figura estabelecida do locutor da enunciação do discurso mitológico, um outro deve

ser observado aqui: o do documentarista, tendo por base as especificidades do processo de produção do produto fílmico e as formas de recepção dentro da sociedade. Para Metz, “a enunciação é um ato em que certas partes do texto deixam inscrito no seu enunciado as marcas dessa enunciação” (METZ, 1991, p. 20). Aqui, as marcas dos processos de constituição e veiculação do filme estariam evidenciadas na constituição dos enunciados fílmicos, e, em se tratando do documentário, as especificidades desse agenciamento de sentidos perceptível na articulação própria da linguagem, convencionalmente definida para o documentário.

A enunciação, como ato de competência subjetiva, constituir-se-ia em uma evidenciação do enunciador pela apropriação, desenvolvida no âmbito da operacionalização linguística. Por conseguinte, encontrar o espaço da enunciação no documentário é observar os processos de subjetivação constituídos ao nível da linguagem, diante dos seus processos de semantização (BENVENISTE, 1989): uma forma de operacionalização tendo em vista a mediação da língua por meio de um sujeito do discurso. Nesse sentido, observar os enunciados é lançar um olhar para os traços de subjetividade constituídos em enunciador materializados e plasmados na dimensão da linguagem. Os enunciados constituem, dessa maneira, um olhar para os rastros das subjetividades na linguagem diante do processo de constituição de sentido, tendo por base uma articulação discursiva da linguagem. Do mesmo modo, como ainda aponta Benveniste (1989), observar o enunciador, evocado nos processos de enunciação, é perceber a língua em sua dinâmica operativa, diante dos modos de singularização da língua de modo a constituir discursos “competência à performance das estruturas virtuais da língua ao discurso”. Contudo, é fundamental um deslocamento do olhar que busque situar os sujeitos nos traços e nacos presentes nos enunciados, evidenciado pelas formas circunstanciais de operacionalização audiovisual. Diferente de outras formas documentais, as produções indígenas, a rigor, desenvolveriam, por meio de estratégias narrativas específicas, mecanismos para tornar os sujeitos evidentes no enunciado. O enunciado possibilitar-nos-ia perceber, dessa maneira, as especificidades do processo de enunciação, bem como as peculiaridades na constituição de sentidos. Nessa perspectiva, os atributos espaço-temporal e sócio históricos estariam evidenciados nos enunciados e nas formas operatórias da linguagem em discurso.

A enunciação, dessa maneira, é o lugar do posicionamento do sujeito na linguagem, por meio da constituição de discursos, fundado na ideia de operacionalização da linguagem pelo sujeito, e a definição de um posicionamento espaço-tempo para esse eu do discurso. Dentro dessa lógica enunciativa, sentidos são agenciados de modo a constituir um *modus*

operandi próprio de relacionar o plano expressivo da linguagem e seus sentidos. Na linguagem poder-se-ia rastrear o vestígio do sujeito, expresso pelo ordenamento discursivo, pelo arranjo textual, pela enunciação narrativa. Dessa maneira, a condição de percepção da enunciação estaria presente nas marcas das especificidades textuais que nos possibilitariam localizar o tempo e o espaço do sujeito na linguagem. Nesse sentido, a condição temporal marcada pelo uso de tempo verbais, estudada por Benveniste (1989) na língua francesa, nos permite compreender as especificidades do tempo narrativo articulado na enunciação. Diante das variedades expressivas do sintagma linguístico no texto, evidenciado então na articulação de um sujeito em um processo enunciativo, o documentário *Bicicletas de Nhanduru* teria como objeto principal as possibilidades expressivas na linguagem verbal. Sendo assim, se a linguagem configurar-se-ia como espaço para a performatização própria do sujeito no processo de constituir novos sentidos, parece próprio apresentar que seriam não apenas a dimensão da linguagem e suas materialidades, mas também o limite para o processo de enunciação: o significante se relaciona necessariamente com o significado.

A linguagem seria, por conseguinte o limite e o tangenciamento para a enunciação, sendo o próprio estatuto da linguagem a condição basilar para a enunciação. A enunciação, e a percepção do modo como os sujeitos relacionam-se com a linguagem, evidencia uma possível prevalência da linguagem frente a ideia de sujeito. Poderíamos realmente apontar para essa prevalência como uma categorização do sujeito? Outra pergunta melhor formulada seria: Quem teria vindo primeiro o sujeito ou a linguagem? O passo importante para um olhar acerca dos processos enunciativos, não seria necessariamente uma identificação dos sujeitos operantes, semantizadores, mas o de observar que a linguagem como um processo ativo e intersubjetivo, que encontram nas enunciações um componente importante de posicionamento da linguagem por novos sujeitos e novas formas de constituir significados. O que chamamos de enunciação não seria um ato necessariamente definido pelo sujeito, mas pela linguagem com um ente autônomo, mas pelas tensões provocadas por uma reação e as constantes fissuras e marcas provocadas pela apropriação do sujeito no processo de operacionalizar e confere sentido a si e do seu entorno, tendo por base a linguagem e os modos de significações herdados e/ou negociados, tanto em uma perspectiva diacrônica quanto sincrônica.

Ao observarmos a enunciação no cinema, podemos nos deter para as formas como as histórias são contadas e de como as especificidades espaciais e temporais dão conta de constituir e formar sentidos na linguagem audiovisual. A apropriação do modo específico da linguagem empregada no documentário nos possibilita atentar para as especificidades do uso dessa tradição narrativa, bem como a dimensão de suas estratégias de utilização dos

protocolos convencionalmente estabelecidos para essa forma de cinema. Evidenciamos aqui que aquilo que comumente chamamos de linguagem audiovisual estaria ligado às lógicas estabelecidas de determinação e constituição do produto fílmico. Ou seja, ao uso sintagmático específico e tomado ao nível do consenso, como algo estabelecido, lógica e funcionalmente. Uma dimensão capaz de pôr em movimento sentidos dentro de uma perspectiva diacrônica e sincrônica, comum à ideia de tradição cinematográfica. A linguagem verbal, por sua vez, também configurar-se-ia de forma semelhante, tendo o seu desenvolvimento sintagmático e semântico constituído em uma escala sincrônica e diacrônica.

O agenciamento de sentido por parte de um sujeito operante nos possibilita vislumbrar o papel preponderante da recepção também para o ato enunciativo, e, por conseguinte, a sua evidenciação no enunciado. Assim como a figura de uma forma estabelecida de um locutor da enunciação, um outro atuante desse processo, deve ser evidenciado aqui: o alocutário constituindo, no caso do documentário tendo em vista a especificidade do processo de produção do produto fílmico e as formas de recepção dentro da sociedade, estabelecendo-se como o sujeito destinatário do discurso desenvolvido pelo documentário. Tal ideia de recepção deve ser considerada dentro da lógica dinâmica que faz com que os diversos pontos do ato enunciativo estejam presentes e influenciando um ao outro. Para Metz “ a enunciação é um ato em que certa parte do texto deixa inscrito no seu enunciado as marcas dessa enunciação” (METZ, 1991, p. 20). Aqui, as marcas dos processos de estruturação e veiculação do filme estariam evidenciadas na composição dos enunciados fílmicos, e, em se tratando do documentário *Bicicletas de Nhanderu*, as especificidades desse agenciamento de sentidos, como se verá a seguir, estariam presentes nas marcas dos discursos documentais empregados pela articulação de uma linguagem própria, convencionalmente definida.

3 Sujeitos enunciados no documentário *Bicicletas de Nhanderu*

É assim que, partindo da enunciação linguística, Benveniste define a enunciação cinematográfica como “apropriação das possibilidades expressivas oferecidas ao cinema, a fim de dar corpo e consistência a um filme” (BENVENISTE apud SPINELLI, 2010, p. 78). A apropriação dos recursos audiovisuais, suas ferramentas, seu meio expressivo, bem como a complexidade das interações do indivíduo com a máquina, constituem o próprio sentido de materialidade do recurso audiovisual. Podemos então dizer que uma observação do enunciador no cinema estaria, de modo amplo, expresso também na relação entre sujeito e

tecnologia, como características básicas para um estudo das formas enunciativas desenvolvidas no cinema documental.

Dessa maneira, situamos o documentário *Bicicletas de Nhanderu* no processo discursivo da enunciação cinematográfica documental em circunstâncias de apropriação dos recursos audiovisuais pelos indígenas. Tais especificidades diretamente nos dizem das formas como a ferramenta expressiva relaciona-se com o sujeito e engendrando uma simbiose entre homem e máquina que parece delinear uma técnica de apropriação das especificidades da comunidade e se estendendo, por conseguinte, nas dimensões temporais e espaciais da comunidade e dos sujeitos. As circunstâncias de produção da imagem documental evidenciam a constituição de sujeitos operantes dinamizadores de temporalidades e espacialidades, responsáveis por forjar os traços dos sujeitos na relação ativa com a linguagem. É nessa perspectiva que o sujeito da câmera apresentar-se-ia como o constituidor de enunciações, por meio dos seus traços evidenciados nos enunciados documentais.

Nesse aspecto, no documentário, a câmera que se move sendo estabilizada pelo realizador no chão, tem o papel fundamental como forma de expor os sujeitos no enunciado fílmico. A apropriação dos recursos é evidenciada pelo aspecto físico da câmera posicionada da maneira fixa na frente dos sujeitos entrevistados de maneira a emular o formato documental de depoimento. Ficamos então com a imagem de um depoimento que não acontece, que poderia ter acontecido, mas pela intencionalidade narrativa, prefere se ater aos processos de constituição da imagem por meio de aspectos descritivos da tomada (Imagem 2).



Imagem 2 – Aspectos descritivos da tomada.

Nesse rápido trecho, o sujeito portador de câmera é o sujeito que medeia as potencialidades do recurso com suas formas de subjetivação ao nível da tribo. Ao longo do documentário, ficamos sabendo que o narrador das tradições dos Mbiá é contado por este personagem central constituindo aos moldes da realidade as formas de subjetivação inerentes ao grupo, por meio do recurso da não atuação.

É por meio dessa estratégia que o espectador é informado acerca dos aspectos discursivos das tradições Mbiá, nas suas formas de significação do espaço-tempo, pela constituição de um ritual próprio para interpretar os fenômenos naturais. O “símbolo ritual” parece ser aqui dinamizado pelas formas dos indígenas interpretarem os atributos naturais, tendo em vista sua performance (TURNER, 2005). Nesse aspecto, os sentidos presentes na ritualística Mbiá parecem se relacionar com o símbolo da imagem audiovisual pelas performances dos personagens, que, além de apresentarem os aspectos descritivos da espiritualidade indígena, também apresentam os sentidos desenvolvidos pela instância simbólica presentes nas narrativas de cunho oral.



Imagem 3 – Tomadas que registram o cotidiano da aldeia.

Apontamos, dessa forma, as dimensões dos sentidos como ponto de tensão entre as formas operatórias apresentadas pelo documentário: oral e audiovisual. Desse modo, nos questionamos sobre as formas de sentido desenvolvidas por cada uma dessas instâncias em particular, constituindo-se como ponto fundamental para a definição das enunciações no documentário.

Do ponto de vista da técnica, prevalece os aspectos característicos de outras produções indígenas, como a presença de entrevistas realizadas na própria comunidade. Nesse aspecto, o confronto documentado com o encadeamento das imagens apresenta-se, tendo em vista as peculiaridades no trato da dimensão audiovisual, como livre manejo da câmera enquanto as entrevistas acontecem, abordando outros aspectos constitutivos da comunidade: como o espaço, outros personagens fora do campo inicialmente abordados, e as formas de vida típicas desta comunidade (Imagem 4).



Imagem 4 – Sujeitos constituídos ao nível da linguagem Audiovisual.

Aqui, o recurso parece indicar uma ampliação do campo de registro que extrapolaria as formas tradicionais de registro audiovisual, como, por exemplo, o falar direto para a câmera. Nesse aspecto, muito embora a câmera seja dotada de autonomia, o sentido produzido parece ser claro: o de indicar que a câmera é um objeto operacionalizado por um sujeito em constante interação com o espaço e com os membros. Ou seja, a mediação do sujeito que conduz a entrevista traduzindo-se como um ponto marcante no documentário. Outro sentido aqui expresso parece ser o de que a relação com o audiovisual deverá ocorrer necessariamente por meio de uma intermediação por parte de um dos membros da comunidade. A estratégia enunciativa seria a de tornar a operacionalização audiovisual semelhante a um olhar de dentro da comunidade, à semelhança dos sujeitos da comunidade, criando assim um forte sentido de pertencimento por meio da operacionalização dos recursos como câmera na mão, elipses temporais e falta de sincronia nos cortes.

Diante do exposto, o sujeito representado pelo documentário pode ser compreendido em duas categorias perceptíveis nas relações estabelecidas na comunidade por meio de um sentido de cotidiano: 1) em sua relação espaço-tempo; 2) em relação às narrativas míticas comuns ao grupo. As narrativas espirituais dos Mbiá-guaranis são fundamentais para a dimensão diegética, pois são enunciações das narrativas espirituais que estruturam o documentário. As enunciações dos sujeitos apresentadas pela tomada circunstancial da câmera parecem constituir notadamente uma dimensão descritiva para a narrativa, nos dizendo das formas específicas da comunidade, suas problemáticas e tensões contemporâneas. Dessa maneira, os sujeitos representados pelo documentário desenvolveriam enunciações que nos dizem da problemática social e histórica dos Mbiá, diante das transformações espaciais vividas por eles em seu processo de adaptação e afirmação da sua condição enquanto sujeitos em constante conflito com a sociedade externa.

Nessa perspectiva, essas duas formas de discursos parecem relacionarem-se e tensionarem-se na constituição da representação, dinamizada sobretudo pela expressão da linguagem verbal. O diálogo das enunciações míticas e cotidianas parece dinamizar o processo de apropriação dos recursos audiovisuais que constroem, por conseguinte, uma mediação dessas duas formas de enunciações. Em ambos processos enunciativos, os aspectos circunstanciais do tempo-espaço deixam-se inscrever nos enunciados verbais e no meio de constituição de uma discussão que denota a perda do espaço cada vez mais presente, enfatizando a necessidade da luta por parte dos Mbiá-guarani, e um discurso de deslocamento temporal como a passagem do tempo, evidenciado na fala dos índios mais velhos, como detentores de uma voz tradicional, em constante diálogo com os dizeres.

É diante da linguagem verbal representada pelo documentário que os sujeitos da cultura Mbiá-guarani posicionam-se como falantes de um mundo enunciado pelas narrativas tradicionais. Nesse aspecto, como aponta Brasil (2012), o uso de uma “linguagem mítica e prosaica” estaria na base do falar e do conversar indígena. Como atenta o autor, “a conversação é um dos principais ‘dispositivos’ de articulação entre campo e extracampo” (BRASIL, 2012, p. 105), pois evidencia as formas de contato dos sujeitos por meio das especificidades da língua e da sua operacionalização. Ao nível da linguagem verbal, as enunciações são responsáveis por dotar os índios das dimensões semânticas de “dentro” da tribo, sendo responsáveis por reposicionarem os sujeitos indígenas, de modo a constituírem discursos sobre e para os demais indígenas. Em um diálogo de dentro para dentro, as enunciações verbais são responsáveis por delinear as espacialidades, temporalidades e as circunstâncias das constituições das narrativas míticas, que reposicionam os sujeitos da comunidade como pertencentes a uma tradição, marcando uma historicidade e os tensionamentos inerentes a uma contemporaneidade. Nesse caso, a constituição de sentidos por parte dos sujeitos na operacionalização da linguagem diferenciar-se-ia do agenciamento desenvolvido pelas enunciações ao nível do documentário. Como uma apropriação dos sentidos expressos nas enunciações verbais, as enunciações documentais remodelam e reconfiguram o plano semântico de caráter verbal, delineando aquilo que poderíamos chamar de um agenciamento de sentidos.

Ainda, no campo das enunciações verbais, as presenças dos diálogos como forma de evidenciar as narrativas tradicionais parecem apontar para o estatuto da linguagem operacionalizada no plano verbal. Aqui, apresentados quando da interação dos índios, os índios mais velhos com os demais, evidenciam as formas de permanência dessas narrativas, apropriadas em diferentes gerações. Nesse aspecto, a operacionalização da linguagem em

discurso narrativo é marcada pelo constante processo de semantização por parte de quem narra, recriação e remodelação dos sentidos narrativos pelo jogo estabelecido ao nível das formas. Com isso, apontaríamos para um possível estatuto para o termo tradicional como o de ser moldado por diferentes locutores em processos de rearranjo de sentidos. Os planos dos sentidos constituem-se como um plano moldado pelos constantes atos enunciativos, que, por sua vez, convertem-se em marcas no enunciado.

Nas produções indígenas, ao contrário do filme de ficção, a enunciação é evidenciada no enunciado. Tal proposta busca assentar as formas de produção e realização do documentário de modo a apontar as marcas temporais e espaciais como uma forma de constituição da legitimidade desses documentários. Tais estratégias representativas têm como premissa básica uma relação entre enunciador verbal e documental, constituído na ideia de apropriação por parte das dimensões audiovisuais frente as verbais. No documentário *Bicicletas de Nhanderu*, o plano semântico, estabelecido pela constituição do filme, desenvolve-se tendo por base as narrativas contidas pelos indígenas de caráter verbal, arrolados à dimensão imagética, audiovisual, como uma alegoria dos modos tradicionais narrativos desenvolvidos pela fala. Nesse caso, a imagem da natureza buscou enfatizar o que é dito pelos narradores e mostrado pela câmera. A ideia de uma constituição imagética que evidenciasse uma referenciação das narrativas pode ser observada pelas imagens de natureza, que passam a constituir sentidos próprios no plano da expressão audiovisual. É assim que as narrativas para as comunidades, em constante diálogo entre os membros, podem constituir significados distintos na representação imagética.

Seria na dimensão imagética que se desenvolvem uma negociação ativa, tendo por base a linguagem e os enunciados nele desenvolvidos pelas enunciações. Não seria difícil afirmar nesse momento que o documentário representa sujeitos notadamente vinculados aos modos de comunicação verbal, desenvolvendo estratégias enunciativas próprias dos discursos tradicionais – “do discurso mítico, da palavra profética” – e os sujeitos operacionalizados na linguagem audiovisual, expressa em termos de documentário. Ou seja, a construção de formação discursiva criadora de uma espécie de estatuto para os documentários indígenas pautada no tensionamento entre formas enunciativas verbais e imagéticas.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 1989.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. In: **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n.1, p. 98-117, 2012.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução e posfácio de Jean Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **L'enonciation impersonnelle ou le site du film**. Meridiens Klicksieck, 1991.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2000.

SPINELLI, Egle Müller. As marcas da enunciação no cinema. In: **Revista Significação**. São Paulo, 2010.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.

Filmografia

Bicicletas de Nhanderu (2011), realizado pelo Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 20 abr. 2016]

AS RESSIGNIFICAÇÕES DA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS NA CONTEMPORANEIDADE

Luciene Freitas Mota¹
Silvana Regina Echer²
Maria Helena Bonilla³

RESUMO: Este artigo objetiva discutir como a arte de contar histórias converge e ressignifica-se no ciberespaço. O estudo foi desenvolvido com a pesquisa bibliográfica sobre os eixos teóricos: contação de histórias, contador contemporâneo de histórias e ciberespaço, bem como através da análise de dois vídeos de contadores de histórias em canais do *Youtube*. O resultado desse estudo teórico, juntamente com a análise dos vídeos, levou-nos a inferir que a arte de contar história no ciberespaço constitui-se com uma linguagem e ferramentas próprias do contexto digital, mas sem perder o tripé: texto, corpo e voz, elementos fundamentais do contador de histórias.

Palavras-chave: Contação de Histórias. Tradição. Contemporaneidade. Ciberespaço.

RESUMEN: Este artículo objetiva discutir cómo el arte de contar historias converge y se replantea en el ciberespacio. El estudio fue hecho con una investigación bibliográfica sobre los ejes teóricos: narración historias, narrador contemporáneo de historias y ciberespacio, además del análisis de dos vídeos de narradores de historias en los canales del *Youtube*. El estudio teórico sumado al análisis de los videos nos llevó a inferir que el arte de contar historia en el ciberespacio se constituye con un lenguaje y las herramientas propias del contexto digital, pero sin perder el trípode, texto, cuerpo y voz, elementos fundamentales del narrador de historias.

Palabras-clave: Narración Historias. Tradición. Contemporaneidad. Ciberespacio.

Introdução

A arte de contar histórias nasce na tradição oral. O acolhimento do sentar em roda, o contato presencial, a troca de olhar do contador com o ouvinte são elementos que foram constituindo esta arte. Entretanto, as sociedades foram se modificando. A luz elétrica trouxe consigo outras tecnologias e possibilidades de entretenimento familiar. Aos poucos, mesmo as comunidades mais distantes foram tendo acesso ao rádio e à televisão, que deram uma nova roupagem e outras formas de se ver e ouvir as narrativas.

Hoje nos encontramos na chamada era digital, na cibercultura, dentro de um contexto maior, denominado de contemporaneidade. A arte de contar história não desapareceu nesse contexto, ao contrário, reafirma-se a cada dia, inovando-se e adentrando outros espaços.

¹ Mestranda em Educação pela Universidade Federal da Bahia, UFBA – E-mail: lucieneaec@gmail.com

² Mestranda em Educação pela Universidade Federal da Bahia, UFBA – E-mail: silnoor@gmail.com

³ Professora doutora associada da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, UFBA – E-mail: bonillabr@gmail.com

Muitos contadores de histórias desenvolvem trabalhos específicos para as mídias digitais e para o ciberespaço. Estes profissionais entendem a dinâmica contemporânea e não querem que sua arte passe despercebida ao olhar das comunidades conectadas em rede. Em vista disso, buscamos compreender como a arte de contar histórias converge e se ressignifica no ciberespaço. Para tanto, vamos analisar dois vídeos de contadores de histórias no *youtube* para observar as especificidades da performance criada neste ambiente. Os vídeos escolhidos foram os dos contadores de história Carol Levy e Danilo Furlan. Estes foram selecionados por terem sido criados especificamente para o espaço digital, ou seja, não são meras representações de contação de histórias num contexto presencial e, portanto, neles, podemos identificar as especificidades dessa prática em rede.

1 A tradição de contar histórias

A tradição oral é a transmissão do conhecimento de um povo pela via da oralidade, pelo “boca a boca”. Esse conhecimento ou sabedoria popular integra os costumes dos povos, como música, dança, contos populares, lendas, mitos e demais textos guardados na memória do povo. “Também são conhecidos como patrimônio oral ou patrimônio imaterial. Através deles cada povo marca sua diferença e encontra-se com as suas raízes, isto é, revela e assume a sua identidade cultural” (PARAFITA, 2005, p. 30). Segundo Vansina (2010), “A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra. Quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas.” (VANSINA, 2010, p. 141).

Com essa tradição surgiram os contadores de histórias, artistas que manuseiam a arte, sem idade, de contar histórias. Esses aprendem a arte de narrar por meio da observação e do convívio com os mais velhos. A eles chamamos de contadores tradicionais, pois sua formação é construída na tradição oral. As histórias que contam não foram aprendidas em livros, chegaram até eles pela escuta e pela voz dos seus antepassados.

De acordo com Carvalho (2010), são exemplos de contadores tradicionais: os Griots, da África Ocidental, para os quais as histórias têm grande importância na organização das suas comunidades, tendo uma forte função social de memória e transmissão de conhecimento; e os contadores de “causos” nas comunidades do interior do Brasil, os quais mesclam acontecimentos da vida, dita real, com a ficção. Nos “causos” não existe um famoso “era uma vez”, o que se conta aconteceu “de verdade” com alguém muito próximo ao contador ou a ele mesmo.

O principal repertório do contador de histórias são os contos tradicionais, que atravessam culturas e gerações pela oralidade (MACHADO, 2004, p. 13). A oralidade é o meio de transmissão dos contos, que vão se adaptando de acordo com as regiões em que chegam. “Como aves migratórias, e de tanto viajar na ‘palavra’ dos contadores de histórias, os contos populares vão construindo seus ninhos também no imaginário das gentes de terras distantes” (MATOS, 2009, p. 60). Assim, a oralidade permitiu que os contos se espalhassem por todo o mundo numa época que nem se sonhava com o advento da imprensa.

O contador tradicional, aquele que aprendeu a contar ouvindo os mais velhos, visto como alguém que carrega a sabedoria nas palavras, já não encontramos com facilidade, como mostra, por exemplo, Benjamin (2008), em 1985, quando já se perguntava onde se encontrava este contador:

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração, quem é ajudado hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, se quer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 2008, p. 114)

Matos (2005) também traz um estudo sobre o desaparecimento dos narradores tradicionais. Ela aponta que, na América do Sul, por exemplo, esse cessar começou nos grandes centros, até alcançar a zona rural, com a chegada da televisão.

Na América do Sul, a partir do século XX o desaparecimento dos contadores se mostrou mais efetivo nos grandes centros urbanos, processo que demorou bem mais para acontecer no interior. Porém, com a chegada da televisão aos lugares mais distantes, no fim dos anos 1960, aos poucos o interior também sucumbiu ao progresso dos tempos. (MATOS, 2005, p. 97)

Se, por um lado, a imagem do contador tradicional está desaparecendo, por outro, se observa o surgimento de um novo contador. Estes, segundo Matos, “Não receberam a sua ‘palavra’ como herança, não beberam da fonte da experiência coletiva.” (MATOS, 2005, p. 101). Esses contadores criam seu repertório através dos livros (ARAPIRACA et. al, 2010). Ou seja, eles buscam as histórias nos livros de compilação de contos, e os devolvem à oralidade. O novo contador busca sua inspiração na tradição, mas constrói e refaz a arte de contar nos espaços contemporâneos.

2 Percursos e andanças que constitui o contador de histórias contemporâneo

O contador de histórias resiste aos tempos. É arte viva, pulsante, persistente de um povo, de sua sensibilidade e desenvolvimento. Entretanto, a arte milenar de contar histórias compartilha e soma espaço com o advento da contemporaneidade, que impõe novas formas de acesso ao conhecimento, para além da palavra.

No final do século XX, segundo Hall (2005), “As sociedades sofrem uma mudança estrutural que se irradia nas transformações das ‘paisagens culturais’, antes sólidas e estáveis, como o gênero, a sexualidade, a etnia, a raça e a nacionalidade” (HALL, 2005, p. 28). Tais transformações geram uma infinidade de interações e de interferências, influenciando a formação cultural das pessoas que, divididas entre os velhos e novos padrões, formam a complexidade desta sociedade. Desse modo, indivíduos, com suas particularidades, somam-se, criando o todo, como explicita Morin (2003):

Uma sociedade é mais que um contexto: é o todo organizador que fazemos parte. O todo tem qualidades ou propriedades que não são encontradas nas partes, se estas estiverem isoladas umas das outras, e certas qualidades ou propriedades das partes podem ser inibidas pelas restrições provenientes do todo. (MORIN, 2003 p. 37)

Bauman (2001) usa a fluidez das soluções líquidas para exemplificar os processos que são construídos na sociedade moderna. Os líquidos não mantêm uma forma, ou seja, eles não fixam o espaço nem prendem o tempo, moldam-se facilmente, diferentes dos sólidos, que são rígidos e precisam sofrer uma tensão de forças para moldarem-se a novas formas.

A modernidade é o conjunto de relações e instituições, além de sua lógica de operações, que se impõe e que dá base para a contemporaneidade. É uma época de liquidez, de fluidez, de volatilidade, de incerteza e de insegurança. É nesta época que toda a solidez e todos os referenciais morais da época anterior são retirados de palco para dar espaço à lógica do agora, do consumo, do gozo e da artificialidade. Conceitos como longe, tarde, perto, cedo significavam coisas totalmente diferentes no passado do que significam hoje, pois atualmente tempo e espaço são mutáveis e dinâmicos e não predeterminados ou estagnados.

“A modernidade é, talvez mais que qualquer outra coisa, a história do tempo: a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história” (BAUMAN, 2001). É uma relação que emerge em um conjunto de instituições, regras, lutas e sistemas simbólico, político e econômico definidos em uma estrutura social particular. Hall (2005, p. 46) reforça que “[...] a interdependência global está levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes,

através do bombardeamento da infiltração cultural e que está havendo a homogeneização das identidades nacionais”.

Essa homogeneização dá-se de forma desigual, através de uma “geometria de poder”, na qual a “ocidentalização” tem se alastrado sobre os países periféricos, de forma que os países centrais definem os padrões e ditam os modelos que são seguidos pelo “resto”. Assim, pode existir um fortalecimento de identidades locais como reação defensiva aos grupos étnicos dominantes ou a produção de novas identidades, o que comumente tem se verificado.

A globalização traz um instigante debate sobre o novo interesse pelo local e a nova articulação entre o global e o local, uma verdadeira dialética das identidades: entre novas identidades globais e novas identidades locais. Hall (2005) defende que

a globalização tem um efeito contestador e deslocador das identidades centradas e fechadas de uma cultura nacional. Esse efeito verdadeiramente pluralizante altera as identidades fixas, tornando-as menos fixas, plurais, mais políticas e diversas. (HALL, 2005, p. 48)

De acordo com o autor, esse movimento da globalização pode produzir dois efeitos: o da “Tradição”, quando as nações tentam “recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas” e a “Tradução” quando as nações “aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença” (HALL, 2005, p. 87). Assim, as nações estariam gravitando entre manter (a tradição) e transformar (a tradução), o que afeta diretamente as novas (ou velhas) formas de identidade cultural. É nesse movimento/deslocamento que emerge a concepção de culturas híbridas (entre a tradição e a tradução) como um dos diversos tipos de identidades destes tempos de contemporaneidade. Segundo Canclini (2000), cultura híbrida é:

A junção de diferentes matrizes culturais. O hibridismo cultural remete a compreensão de acabar com a dualidade constituída a partir de disciplinas segmentadas, para entender um processo único, já que extinguiu as fronteiras entre massivo, o popular e o culto. É caracterizado pela instantaneidade das trocas de informação possibilitadas pela intensificação da globalização e a propagação em escala global dos meios de comunicação de massa. (CANCLINI, 2000, p. 15)

É nesta sociedade, com relações complexas e mutáveis, que surge o contador de histórias contemporâneo. Aos poucos, este vai construindo sua identidade, ou melhor, suas identidades, pois segundo Hall (2005) vivemos o período da fragmentação identitária. Assim, não se pode falar de um único modo de contar histórias. O mesmo contador de histórias irá mudar sua *performance* de acordo com o contexto. O novo contador, apesar de todo o respeito

e reconhecimento ao contador tradicional, tem a necessidade de reinventar-se, ele não copia uma arte, mas a recria dia após dia.

Bussato (2003, p. 80) diz que o novo contador, chamado por ela de contador urbano, começa a aparecer aos poucos, “Ainda confuso com o significado de contar histórias, para quê contar e para quem contar. É um movimento saudável, pois urge a retomar a arte da oralidade”

O contador contemporâneo é antes de tudo um leitor, sua relação com a escrita é muito forte. Assim, contar histórias na atualidade “[...] exige uma passagem pelo texto antes de viver no ato de contar. O contador contemporâneo, oriundo de diferentes meios sociais, políticos e estéticos, conhece as novas práticas culturais. Ele é um leitor, antes de ser um intérprete” (PATRINI, 2005, p. 149).

É por meio dos livros que o contador de histórias contemporâneo constrói seu repertório. Os contos tradicionais são ainda os favoritos do contador, e estes estão compilados por grandes pesquisadores da cultura popular, como Cascudo, aqui no Brasil, e os irmãos Grimm, na Alemanha.

Os cursos de formação e oficinas livres são outras características do movimento contemporâneo da arte narrativa. Nesses espaços busca-se aprimorar a performance do narrador, ensinando-o a trabalhar com a voz, o corpo e o texto, ou seja, o tripé do contador de histórias (SISTO, 2007).

O contador de histórias precisa estar sempre buscando formas de aperfeiçoar sua prática. De acordo com Sisto (2007), o contador não pode nunca ser um repetidor mecânico do texto que escolhe contar; para se garantir uma narração viva, não podem faltar elementos como originalidade, surpresa e conflitos instigantes. Essa necessidade do contador de aperfeiçoar sua prática surge atrelada à profissionalização do contador de histórias.

A profissionalização é uma característica própria do contador contemporâneo, pois, segundo Nkama (2012), nas comunidades africanas, nas quais contar história ainda é uma prática tradicional, não se recebe uma recompensa para contá-las, até porque, nessas comunidades todos são capazes de contar uma boa história.

[...] Todos os participantes tinham a obrigação de contar uma história. O princípio era muito simples: aquele que sabe ouvir uma história deve saber também contar uma outra história. Nessas noites, o menino e a menina aprendem não só a contar contos, mas também adquirem competências básicas de expressão oral e de comunicação. [...] por isso, minha família se espantou ao descobrir que contar histórias se havia tornado meu objetivo de vida. Por exemplo, meu pai me disse uma vez que os brancos são loucos porque me pagam para contar histórias. (NAKMA, 2012, p. 250)

Desse modo, é na contemporaneidade que a contação de histórias aos poucos sai da informalidade para tornar-se uma profissão. Fleck (2007) traz um estudo sobre a profissionalização do contador de histórias no Brasil. A autora mostra os percursos e a luta do contador de história para constituir-se enquanto profissional. O contador não quer ser visto simplesmente como uma pessoa que nas horas vagas gosta de contar histórias. Ele quer ser reconhecido como alguém que apropriou-se da arte narrativa como modo de vida e meio de sustentação. A busca pela profissionalização levou o contador de histórias a ampliar seu campo de atuação. Tal busca o fez chegar também ao ciberespaço.

3 Arte de contar histórias no ciberespaço

Na sociedade contemporânea ocorreram importantes alterações sócio-culturais e políticas que atingiram as principais mídias em decorrência da evolução dos meios de comunicação e informação. Esse fenômeno ocorreu principalmente com o surgimento dos microcomputadores, da informática e com a convergência midiática entre as novas tecnologias de base microeletrônica e as telecomunicações, constituindo uma nova cultura tecnológica planetária: a cibercultura.

Lemos (2015) aponta que a cibercultura é a manifestação da vitalidade social contemporânea. “É a cultura que estamos imersos hoje, onde praticamente todos os processos sociais, do trabalho, do lazer e na educação são mediados por dispositivos eletrônicos digitais” (LEMOS, 2015, p. 23). Os homens, mediados pelos computadores e pela tecnologia, passam a criar conexões e relacionamentos capazes de fundar um espaço de sociabilidade virtual, chamado de ciberespaço.

Lévy (2000) define ciberespaço como sendo um “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (LEVY, 2000, p. 92). O surgimento da Internet como uma rede mundial de computadores interligados criou esse novo espaço para a expressão, conhecimento e comunicação humana, composto por cada usuário e computador conectados na rede, com ou sem fio. A rede é, antes de tudo, um instrumento de comunicação entre indivíduos, um espaço virtual no qual há um compartilhamento quase instantâneo de ideias, conhecimentos e habilidades, pois

O ciberespaço envolve alterações profundas na nossa maneira de pensar, de dar sentido ao mundo, de nos relacionarmos uns com os outros e de organizar a sociedade, ou seja, uma nova abordagem do conhecimento. Ao constituir-se em um

novo espaço de sociabilidade, acaba gerando novas formas de relações sociais com códigos e estruturas próprias. (LEVY, 2000, p. 16)

O ciberespaço constitui-se em um ambiente que nos permite inúmeras possibilidades, onde as pessoas de todo planeta podem interagir sem estarem, de fato, presentes. É um novo espaço de comunicação, representação, interação que provoca importantes transformações na produção de conhecimento, de valores, nos conceitos éticos, morais e nas relações humanas. Atualmente, a velocidade com a qual se pode produzir e distribuir informação a partir de diversos formatos, como o envio de vídeos, músicas, fotos e textos pela internet, tem gerado reconfigurações nas áreas da vida social, política, comercial e de lazer, entre outras.

A arte de contar histórias também vem ganhando novos formatos, graças à evolução tecnológica, visto que novos ambientes, novas linguagens foram sendo acrescentados às narrativas. No contexto atual, no qual ocorre a convergência tecnológica, uma mesma narrativa pode materializar-se em diferentes suportes: livro tradicional ou e-book, DVD-ROM, CD-ROM, *podcast* (arquivo de áudio digital, frequentemente em formato mp3, publicado na internet), em versões cinematográficas, em games, videoclipes no *YouTube*, páginas no *Facebook* e *blogs* de fans.

Contar histórias no ciberespaço é compreender que vivemos na era das conexões na qual nos comunicamos em grandes redes digitais. A maioria das crianças, primoroso público dos contadores de histórias, já nasce inserida nas linguagens digitais. Assim, de acordo com Schermack (2012), a arte de contar histórias na era digital:

Implica uma mudança nas perspectivas de aprendizagem, pois há que considerar que, desde o início do século XXI, crianças e jovens encontram-se envolvidos num imaginário construído pelas novas tecnologias, cujas produções culturais chegam até eles através do computador: Internet, DVDROM, CD-ROM (com livros de imagem e histórias narradas), entre outras. (SCHERMACK, 2012, p. 08)

Serres (2013) diz que ao propormos ensinar alguma coisa temos que, no mínimo, conhecer nosso público. Nós o parafraseamos ao afirmar que o contador de história, também, precisa conhecer o seu público e, para, além disso, procurar maneiras de atraí-lo. É exatamente com o objetivo de aproximar os contos desse novo público que, segundo Schermack (2012), surge o “cibercontador”:

Nesse momento, vamos nos ater aos cibercontadores de história, que incorporando os recursos disponibilizados pelas novas tecnologias de entretenimento, narram, a viva voz, histórias para um grupo de pessoas, transmitindo-lhes diversão, emoção e conhecimento; utilizam em sua performance, som, imagem e a própria voz para dar vida ao texto na tela do computador (SCHERMACK, 2012, p. 12)

“Cibercontador” é um termo usado pelo referido autor para designar aquele contador de histórias que se aperfeiçoa para contar no ciberespaço. Esse não é um termo recorrente na literatura sobre a temática, pois contar história no ciberespaço é um fenômeno recente e os “cibercontadores” são também contadores de histórias do espaço presencial.

Cientes desse novo movimento de contar histórias, analisamos dois vídeos de contadores de histórias no *Youtube*. Este ambiente é uma ferramenta que permite postar e compartilhar vídeos digitais que vão desde grandes produções às mais simples.

Classificada pela Google como uma plataforma de distribuição de conteúdos (Youtube, 2012), ela oportuniza, a um número incontável de usuários, descobrir, ver e compartilhar vídeos, caseiros ou profissionais, criados com originalidade ou modificados numa abordagem alternativa. No ciclo de vida da internet, tal plataforma não pode ser classificada como recente, por ter sido fundada em fevereiro de 2005, nem tão pouco demonstra evidências de ter atingido seu apogeu para iniciar uma fase de declínio. (SCHNEIDER et. al, 2012, p. 2)

Os vídeos escolhidos foram os dos contadores de história Carol Levy e Danilo Furlan. Vale ressaltar que foram selecionados por terem sido feitos para o espaço digital, portanto, neles podemos identificar as especificidades dessa prática em rede e também pelo sucesso que obtiveram, a julgar pelo número de acessos. Ambos os vídeos são simples e não apresentam grandes investimentos com equipe e equipamentos, mas demonstram uma preocupação perceptível com a qualidade do resultado final. Os vídeos foram analisados no dia 09 de setembro de 2015, sendo que o primeiro vídeo possuía 85.060 visualizações, 12 comentários, 207 *likes* e 19 *não likes* e o segundo vídeo possuía 2.336 visualizações, 05 *likes* e nenhum comentário ou *nem não likes*.

Carol Levy é de Recife/PE, contadora de história, formada em música e comunicação. Possui dois projetos disponíveis em CD e DVD nos quais mescla músicas com histórias. São eles: “Contarola” (2013) e “Cantabicho” (2015), além dos vídeos que a contadora disponibiliza no seu canal no *youtube*. O vídeo que escolhemos para analisar conta a história “Terezinha Gabriela”, da autora Ruth Rocha, que narra as peripécias de duas meninas, de comportamentos diferentes, mas que vão descobrir a admiração e a amizade uma pela outra. Levy utiliza um cenário simples e duas bonecas para representar os personagens Terezinha e Gabriela. Sua interpretação busca se manter próxima ao texto escrito e a performance representa a história completa com 7:53 minutos de duração.

Danilo Furlan é de Maringá/PR, contador de histórias e pedagogo. O vídeo que selecionamos para análise narra a história “O rei bigodeira e a sua banheira”, obra da americana Audrey Wood. A narrativa é acumulativa e engraçada. Conta a história de um rei que, uma certa feita, resolve ficar em sua banheira, o dia inteiro, e lá executar todas as suas tarefas: guerrear, almoçar, pescar e, até mesmo, festejar. Todos no reino ficam surpresos com esta sua atitude, mas ninguém consegue fazê-lo mudar de ideia. Furlan, nessa performance, utiliza uma banheira como cenário fixo e máscaras para representar os personagens da narrativa, adapta o texto escrito para a oralidade, com uma interpretação próximo ao texto original, entretanto, a performance não representa a história completa, pois o contador opta por cortá-la mais ou menos pela metade. O vídeo tem duração de 3:43 minutos.

Durante a análise foram observados tanto aspectos gerais exigidos a um contador de histórias, quanto tentamos delinear algumas características específicas da contação de história no ciberespaço. São tentativas, pois não há estudos anteriores que definam essas características quando se trata do cibercontador de histórias. A análise realizou-se a partir do tripé fundante do contador de histórias, independente do seu espaço de atuação, a saber: texto, corpo e voz (SISTO, 2004).

O texto, ou seja, a narrativa escolhida para ser contada, deve ser assimilada e apropriada pelo narrador (MATOS, 2005). Apenas dessa forma ele poderá transmiti-la de forma fluida, sem os tropeços da artificialidade. Os contadores de histórias dos dois canais analisados mostraram essa intimidade com o texto, pois observamos a desenvoltura com que narram, sem perder os fios que costuram o enredo. Os contadores, nos dois vídeos, usam objetos na construção da *performance*, façanha que só é possível quando o narrador domina bem o texto, caso contrário, corre-se o risco de tais objetos sobrepujarem o próprio texto. Por outro lado, a inserção de objetos no contexto digital serve como uma ferramenta a mais para segurar a atenção do ouvinte, que pode desistir de acompanhar a narrativa no momento que quiser.

Uma vez que o texto está devidamente assimilado na memória do narrador, ele é capaz de interpretá-lo também com o corpo. Os movimentos, as expressões faciais e o direcionamento do olhar vão compondo as cores e a intensidade da narrativa. Ao contar no ciberespaço é necessário equilibrar expressões fortes com movimentos sutis, possíveis de serem captados pelas lentes de uma câmera, e esta preocupação ficou clara nos dois vídeos.

Indissociável do corpo está a voz, e dela exige-se clareza e boa entonação, a qual, junto com o corpo, dará vida à narrativa. É na voz que controlamos o ritmo e a melodia da história. Contar no ciberespaço exige do contador maior controle de voz, pois se no espaço

presencial ele tenta evitar interrupções ou variação no volume, no ciberespaço ele não pode cometer estas falhas, uma vez que no vídeo exige-se uma linguagem mais cuidada e trabalhada. Um simples deslize na voz, que numa contação ao vivo passaria despercebida, terá proporções maiores no espaço digital. As performances analisadas conseguiram demonstrar segurança e controle vocal.

Para além do tripé texto, corpo e voz analisado, Sisto (2004) acrescenta que há certos cuidados indispensáveis que envolvem o ato de contar histórias, como a escolha do espaço e o tempo da narrativa. No ciberespaço, a preocupação do contador com a escolha do espaço deve incluir o cenário, a iluminação e os limites do alcance da câmera. No que se refere ao tempo, ele precisa cuidar para que a *performance* narrativa não seja muito longa, pois isso pode ser o suficiente para o “ciberouvinte” mudar de *link* ou simplesmente desistir de assistir o vídeo. Todos esses cuidados estiveram presentes nos dois canais analisados.

Outro elemento da contação de histórias que não pode passar despercebido é a relação narrador - história - ouvinte, pois “Este último, por sua vez, mesmo que não efetive um diálogo de fato com o narrador, interage com a história através de suas emoções expressadas, de seus olhares e da sua atenção” (MORAES, 2012, p. 15). Se na contação de história presencial o ouvinte comunica-se com o contador através de um gesto ou de uma simples troca de olhar, no digital dá-se por “*like*” e comentários escritos sobre a performance, como foi possível observar nos vídeos analisados.

Algumas palavras conclusivas

Com base na análise dos vídeos e nos referenciais teóricos sobre a arte de contar história, contemporaneidade e ciberespaço, podemos voltar à questão que norteou este artigo: como a arte de contar histórias converge e ressignifica-se no ciberespaço. Tal arte aproxima o tradicional e o contemporâneo na medida em que os contadores de história possuem como principal fonte os contadores tradicionais e os contos de tradição oral, mas não temem reinventá-los com as ferramentas que o contemporâneo lhes oferece.

Os contadores de história dos canais analisados preocuparam-se com o cenário, a iluminação e o som, elementos indispensáveis para compor a linguagem sintética do vídeo, a qual articula imagens, sons, falas e textos, criando uma superposição de códigos e significações predominantemente audiovisuais (MORAN, 2012), elementos próprios do espaço digital. Assim, podemos inferir que a arte de contar história neste contexto não é igual ao que foi em outras épocas e nem é a mesma que se apresenta no espaço presencial. A arte de

contar história no ciberespaço constitui-se com uma linguagem e ferramentas próprias, do contexto digital, mas sem perder o tripé: texto, corpo e voz.

O contador de histórias, quando conta no ciberespaço, oportuniza que um número maior de pessoas tenha acesso à arte narrativa, aos contos da tradição oral e aos mais diversos tipos de histórias que vão compondo nossa época. Dessa forma, a arte milenar de contar histórias, além dos espaços que sempre ocupou, como o seio familiar, as praças públicas e espaços escolares, ressignifica-se em meio às novas tecnologias e às novas formas de apresentar as narrativas, como filmes, novelas e animações que são propagadas através das telas da televisão, do computador, do celular e do *tablet*. Portanto, é inegável a importância da performance contagiante de um contador de histórias no ciberespaço, pois com um “*click*”, uma quantidade enorme de pessoas pode usufruir dessa experiência lúdica que promove a emoção, o conhecimento e a diversão, mediante o estímulo à imaginação e à ampliação do universo simbólico, contribuindo, efetivamente, para o gosto pela leitura e a compreensão de seus próprios sentimentos.

REFERÊNCIAS

ARAPIRACA, M; SANTOS, L.; RIBEIRO, K. **Contação de histórias em contexto de EAD**. 2010. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IICILLIJ/6/TEXTOCOMPLETOIIEILLIJv3.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 197-221.

BUSATTO, Cléo. **Contar e encantar**: pequenos segredos da narrativa. Petrópolis: Vozes, 2003.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARVALHO, F.R.S. **O contador de histórias e a bricolagem**. Rio de Janeiro. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/722/662>>. Acesso em: 01 jul. 2015.

CASCUDO, L. da C. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

FLECK, Felícia de Oliveira. **O contador de histórias: uma nova profissão?** Biblioteca (UFSC), v. 23, 2007. Disponível em: <<http://www.encontros-bibli.ufsc.br>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

FURLAN, Danilo. **O rei bigodeira e sua banheira**. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NPCGY4EUOz4>>. Acesso em: 9 set. 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guaraciara Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LEMOS, André. **Cibercultura** – Tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 7. ed. Porto Alegre, 2015.

LEVY, Carol. **Terezinha e Gabriela**. <Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l0l818UXVyK>>. Acesso em: 9 set. 2015.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.

MATOS, Gislayne A. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

MATOS, Gislayne A; SORSY, Inn. **O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NKAMA Boniface Ofogo. A arte de contar histórias na África: entre o mito, a ponte e a realidade A formação do contador de histórias na África. In: MORAES, F.; GOMES, L. (Orgs.). **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares**. São Paulo: Cortez, 2012. p. 247-266.

MORAES, Fabiano. **Contar histórias: a arte de brincar com as palavras**. São Paulo: Vozes, 2012.

MORAN, José Manuel. **O vídeo na Sala de Aula**. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/prof/moran/vidsal.htm#comover>>. Acesso em: 11 maio 2012.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

PARAFITA, Alexandre. **Histórias de arte e manhas**. Lisboa: Texto Editores, 2005.

PATRINI, M. de L. **A renovação do conto: emergência de uma prática oral**. São Paulo: Cortez, 2005.

SCHERMACK, Keila de Quadros. **A contação de histórias como arte performática na era digital: convivência em mundos de encantamento**. Disponível em:

<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S10/keilasc_hermack.pdf>. Acesso em: 9 set. 2015.

SCHNEIDER, Catiúcia Klug; CAETANO Lélia; RIBEIRO, Luis Otoni Meireles. **Análise de vídeos educacionais no youtube:** caracteres e legibilidade. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/renote/article/view/30816>>. Acesso em: 9 set. 2015.

SERRES, M. **A polegarzinha:** uma nova forma de viver em harmonia e pensar as instituições, de ser e de saber. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SISTO, Celso. **O misterioso momento:** a história do ponto de vista de quem ouve (e também vê). In: GIRARDELO, Gilka (Org.). Baús e chaves da narração de histórias. Florianópolis: SESC-SC, 2004. p. 82-93.

_____. Contar histórias, uma arte maior. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; MORAES, Taiza Mara Rauen (Orgs.). **Memorial do Proler:** Joinville e resumos do Seminário de Estudos da Linguagem. Joinville, UNIVILLE, 2007. p. 39-41.

_____. **O misterioso momento:** a história do ponto de vista de quem ouve (e também vê). In: GIRARDELO, Gilka (Org.). Baús e chaves da narração de histórias. Florianópolis: SESC-SC, 2004. p. 82-93.

VANSINA, Jan. **A Tradição oral e sua metodologia.** In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2. ed. Brasília:UNESCO, 2010.

[Recebido: 05 fev. 2016 – Aceito: 13 maio 2016]

REIMAGINAÇÕES LITERÁRIAS DISTRIBUÍDAS ENTRE O PAPEL E O ECRÃ: O CASO DE *COMPOSITION NO.1*

Sandra Bettencourt ¹

RESUMO: O presente trabalho é uma reflexão sobre o romance *Composition No.1*, de Marc Saporta, na sua instanciação enquanto livro impresso e aplicação para *iPad*. Pretende-se compreender de que forma a transformação e transdução do texto de Marc Saporta informa-nos acerca da sua condição textual e literária na contemporaneidade digital. Proponho que uma das estratégias atuais na aproximação à categoria livro, e especialmente ao gênero narrativo, é a da retroação da digitalidade e dos modelos eletrônicos em processos de intensificação do bibliográfico. Ao mesmo tempo que, e uma vez que falamos de processos de *feedback*, tais exercícios servem, paradoxalmente, a reconceptualização da própria literatura eletrônica numa lógica e estratégia característica da pós-digitalidade.

Palavras-chave: Livro. Impresso. Eletrônico. Digital. Pós-digital.

ABSTRACT: This article reflects on the novel *Composition No.1* by Marc Saporta in its instantiation as a printed book and an *iPad* app. My aim is to understand how the transformation and transduction of Marc Saporta's text informs us about the contemporary textual and literary condition considering its print and electronic context. I propose that one of the current strategies in approaching the category of the book, and especially the narrative genre, is the feedback between digital and electronic processes as a way of intensification of the bibliographic aspects. At the same time, and because we are dealing with feedback loops processes, such exercises are, paradoxically, the reconceptualization of electronic literature itself within a logic and strategy characteristic of the post-digital.

Keywords: Book. Print. Electronic Literature. Digital. Post-digital.

Introdução

O presente trabalho reflete acerca do romance *Composition No.1*, de Marc Saporta, na sua instanciação enquanto livro impresso e aplicação para *iPad*. O romance de Marc Saporta foi originalmente publicado em 1962, pela editora francesa Éditions du Seuil, sendo traduzido para inglês por Richard Howard e pela editora norte-americana Simon & Schuster no ano seguinte. *Composition No.1* é um romance experimental que assenta na lógica da randomização, uma vez que o livro é composto por 150 páginas soltas, sem numeração, cuja técnica de encadernação é uma caixa contentora da totalidade das páginas. O livro não apresenta indicações de estrutura narrativa nem de ordem de leitura, uma vez que são excluídas quaisquer marcações de início, fim ou divisão por capítulos, possibilitando

¹ Sandra Bettencourt - Doutoranda no Programa Doutoral “Estudos Avançados em Materialidades da Literatura”. Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Portugal. Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). E-mail: sandra.bettencourt.pinto@gmail.com

inúmeras hipóteses de percursos de leitura: tantas quantas as possibilidades de recombinação entre cada unidade textual (página). *Composition No.1* invoca o conceito “randomly non-linear”, apresentado por Markku Eskelinen, em relação à cibertextualidade da narrativa impressa (ESKELINEN, 2012, p. 140), promovendo uma experiência metamórfica no exercício da sua releitura, ao ser impossibilitada (ou, pelo menos, dificultada) a repetição narrativa.

Composition No.1 não é caso único da experimentação literária impressa. É inegável a influência das práticas literárias das vanguardas do início e meados do século XX, desde o movimento Dada² até às experimentações paradoxais de libertação da literatura através de exercícios de constrangimento da escrita do movimento francês Oulipo³. Outro exemplo, formalmente mais próximo do romance de Saporta, é a obra de B.S. Johnson, *The Unfortunates* (1969), um “romance numa caixa”, à semelhança de *Composition No.1*, composto por 27 secções/unidades ou capítulos, independentes. Nesta obra, contudo, duas unidades definem o início (“First”) e o fim (“Last”) do percurso de leitura. As restantes unidades, apesar de não obedecerem a nenhuma ordem definida a não ser a que o leitor lhe confere, são encabeçadas e definidas por um símbolo específico e numeradas dentro da sua economia particular. Neste caso, a randomização é controlada pela indicação de início e fim, pela unidade de cada secção e orientada pela simbologia. Assim, a obra de Saporta representa um caso especial de literatura experimental e de reflexão acerca do meio e suporte livro, de forma mais radical ao inscrever-se no género romance.

O romance é um género literário que estabelece uma relação intrínseca com a materialidade do código. Como Bakhtin afirma em *The Dialogical Imagination*, no capítulo “Epic and the Novel”: “Of all the major genres only the novel is younger than writing and the book: it alone is organically receptive to new forms of mute perception, that is, to reading” (BAKHTIN, 1981, p. 04). *Composition No.1* é um romance que radicaliza a experiência destas novas formas de leitura e da noção do próprio objeto literário por excelência, pois não só os modelos de lectoescrita são ensaiados mas também a noção conceptual e epistemológica do livro é questionada. Tal inquietação suscitada por *Composition No.1*, há já mais de 50 anos, é renovada em 2011 com a nova edição pela editora Visual Editions em diferentes

² Recorde-se, por exemplo, as instruções de recombinação e randomização para a construção de um poema dadaísta, explicitadas por Tristan Tzara em “How to Make a Dadaist Poem” (1920): <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/tzara.html>.

³ A este respeito veja-se a obra de Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961), constituída por um conjunto de dez sonetos, sendo que cada verso é impresso independentemente de forma intercambiável e recombinável, potenciando a sua combinação em milhões de diferentes poemas.

formatos e interfaces: o livro impresso e o livro eletrônico, este sob a forma de aplicação para *iPad*.

O primeiro é a narrativa impressa e formalmente próxima da obra original: mantém a organização em páginas soltas, recusando a forma de livro tradicional ao preservar a forma da caixa enquanto encadernação. Nessa edição, cada página é composta pelos textos alfabéticos num dos lados da folha e, no outro lado, por composições visuais computacionalmente geradas que recombina todas as palavras do livro. Estas composições são da autoria de Salvador Plascencia, também ele autor do romance experimental *The People of Paper* (2005), autor responsável, ainda, pelo diagrama que acompanha a edição impressa de *Composition No.1* e que, ironicamente, ilustra a anatomia do códice. Este diagrama, que refere os romances *The Fountainhead* e *Catcher in the Rye*, apresenta a estrutura do códice impresso tradicional com a indicação e ilustração das suas partes constituintes: capa, lombada, verso, recto e número de página. Com esta ilustração, a observação de Bakhtine de que o romance é o gênero mais comprometido com o meio livro ganha uma dimensão mais provocadora e enriquecedora. Ao mesmo tempo que é o gênero mais identificável com o códice, como a ilustração demonstra, ele é capaz de transformação, como é evidente nesta edição de *Composition No.1*.

Esta edição impressa explora as possibilidades modais, mediais e materiais do texto – escrita, livro, página, palavra e imagem – na produção de sentido dos objetos culturais e artísticos, promovendo uma detenção da atenção do leitor/usuário nos “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2003) que é, neste caso, potenciada através de uma interação permutacional com a matéria narrativa e bibliográfica, que precedem e melhor informam os processos hermenêuticos. Esta exploração é intensificada pelos modelos de lectoescrita que *Composition No.1* requer – randomização, não-linearidade e recursividade –, que tantas vezes a textualidade em ecrã reclama e que, muitas outras vezes, são entendidos como originais ou específicos da literatura eletrônica. O romance de Saporta é, assim, um exemplo de que o livro impresso compreende inúmeras possibilidades materiais, semióticas e modais de produção de sentido. É através desses exercícios hipermediais que a obra expõe a flexibilidade do meio e interface codicológicos, frustrando cisões epistémico-ontológicas radicais entre literatura impressa e eletrônica, ou analógica e digital.⁴

⁴ No que concerne os fluxos e retroações entre práticas literárias impressas e eletrônicas, ou seja entre diferentes tempos históricos e tecnológicos, salienta-se o trabalho de Jessica Pressman acerca das retroações entre o modernismo literário e a literatura digital. (PRESSMAN, 2014)

Como Manuel Portela afirma acerca de um outro romance experimental impresso, *Only Revolutions* de Mark Z. Danielewski (2006): “Meaning is experienced as the result of feedback between sequences of signifiers and their mode of material inscription” (PORTELA, 2013, p. 235). O mesmo é possível de ser argumentado acerca de *Composition No.1*, sendo que a mais recente edição conjunta, em livro e aplicação *iPad*, promove uma abordagem comparativa entre a inscrição em papel e no ecrã, que aqui se desdobram em processos de remediação e intermediação. Contudo, é na instanciação eletrônica de *Composition No.1* que tal relação é mais experimentada e posta em causa. Aqui, o tecnotexto e o livro maquínico, assentes em princípios algorítmicos, são atravessados por outras materialidades e apresentados noutra interface que, apesar de aparentemente transparentes, têm consequências opacas.

O objetivo deste trabalho é compreender de que maneira a transformação e transcodificação do texto de Saporta nos informa acerca da condição textual e literária na contemporaneidade. Proponho que uma das estratégias atuais de reflexão acerca do livro, e especialmente do gênero narrativo, é a da retroação da digitalidade e dos modelos eletrônicos em processos de intensificação do bibliográfico e da experiência da literatura impressa.

Ao mesmo tempo, e porque falamos de processos de *feedback*, tais exercícios relacionam-se com uma reconceptualização da própria literatura eletrônica, numa lógica e estratégia características da pós-digitalidade. Nesse ponto, partilho a defesa de Lori Emerson de que o futuro da literatura passa pelo regresso ao impresso (EMERSON, 2014). No entanto, não posso deixar de acrescentar que esse movimento de insurreição apresenta-se como uma possibilidade porque o meio impresso, a interface livro e o gênero romance, encontram-se sob processos de reimaginação altamente informados pelas lógicas, retóricas e estéticas computacionais e digitais. O que, neste sistema recursivo, implica reconfigurações nas próprias inscrições romanescas digitais e eletrônicas, agora informadas pela retroalimentação do ecrã na página.

1 Composition No.1

Qualquer tentativa de descrição da narrativa de *Composition No.1* revela-se complexa e profundamente implicada nos caminhos de leitura traçados pelo leitor. Desse modo, a estratégia mais operativa no exercício de referência dos eventos narrativos é a de apontar os que mais se autonomizam de uma hermenêutica decorrente da sequencialidade da leitura. Há alguns elementos e episódios que podem ser considerados estáveis no seio deste universo

dinâmico e aleatório, sendo a sua variação minimizada nas diferentes leituras que o texto oferece.

É esse aspecto da ambiguidade controlada de alguns dos constituintes narrativos que permite o funcionamento do romance nas suas características hipertextuais. São estes os nodos, como os nodos hipertextuais, que orientam os caminhos de leitura através da dispersão topográfica e que permitem um reconhecimento da progressão narrativa. É a partir deles que a ergodicidade e a rizomatização do texto acontece, indicando as possibilidades de construção textual. Estes nodos são principalmente identificados através i) das personagens: o narrador anônimo, Dagmar, Helga e Marianne; ii) através do tempo da narração: narrada sempre no presente, o que previne idiosincrasias temporais; iii) através do tempo-espaço da ação: Paris durante a ocupação nazi; iv) e através de eventos narrativos: um acidente de viação, a violação de Helga pelo narrador, um roubo, a escrita de um romance, a presença de uma pintura abstrata que partilha o título do romance e um triângulo amoroso entre o narrador, Marianne e Dagmar.

Contudo, as relações estabelecidas entre esses elementos são da responsabilidade do leitor. Os padrões de leitura resultam dos processos de escolha da ordem a seguir, da aceitação e seguimento das regras do jogo que o leitor segue e constrói, simultaneamente. Os dados estão lançados e são relançados na re-imaginação pela *Visual Editions*. Um dos aspetos mais diferenciadores da reconceptualização de *Composition No.1* pela editora inglesa é a exclusão da nota introdutória e orientadora de Marc Saporta. Na tradução da edição original o romance é introduzido por estas palavras:

The reader is requested to shuffle these pages like a deck of cards; to cut, if he likes, with his left hand, as at a fortuneteller's. The order the pages then assume will orient X's fate.

For the time and order of events control a man's life more than the nature of such events. Certainly there is a framework which history imposes: the presence of a man in the resistance, his transfer to the Army of Occupation in Germany, relate to a specific period. Similarly, the events that marked his childhood cannot be presented in the same way as those which he experienced as an adult.

Nor is it a matter of indifference to know if he met his mistress Dagmar before or after his marriage; if he took advantage of Helga at the time of her adolescence or her maturity; if the theft he has committed occurred under cover of the resistance or in less troubles times; if the automobile accident in which he has been hurt is unrelated to the theft — or the rape — or if it occurred during his getaway.

Whether the story ends well or badly depends on the concatenation of circumstances. A life is composed of many elements. But the number of possible compositions is infinite. (SAPORTA apud RETTBERG, 2014)

Essas indicações de leitura e explicações de funcionamento do romance e do livro são substituídas por vídeos disponibilizados no *website* da editora (“Composition No.1”, 2014). No que diz respeito à apresentação audiovisual do livro impresso, o foco incide sobre a composição material do objeto. No *teaser* (“Composition No. 1 by Marc Saporta”, 2011) podemos observar um leitor num banco de jardim, imerso na leitura das páginas de *Composition No.1*, que estabelece uma relação ergonômica tradicional com o livro. Ou seja, o leitor segura a caixa aberta nas suas duas mãos, tal como se pega num códice com encadernação tradicional, replicando os modelos de leitura que a própria obra desafia. O desconcerto não surge, assim, da materialidade do livro nem da percepção do leitor, mas é introduzido por fatores externos, como o vento que desencadeia a aleatoriedade da ordem das páginas. Essa apresentação é antagonizada pela anatomia do romance oferecida por Plascencia, promovendo a reflexão acerca das possibilidades do romance e do livro.

A relação entre esse paratexto e o funcionamento do livro sublinha, ainda, o exercício da memória que qualquer narrativa requer e que, nesse caso, constitui-se como uma metarreflexão e um exercício recursivo entre a narrativa, o autor e o leitor, que se interinformam das construções da memória de cada um. A consciência e a materialização dos mecanismos da memória são enfatizadas (uma vez que a rasura das indicações autorais radicaliza o processo mnemônico inerente à leitura), intensificando a abstração do romance. A memória do leitor, que se relaciona com a memória do narrador, é fundamental para a construção do texto iterativo e recursivo, ou seja algorítmico. É a recursividade que define o tipo de iteração e que previne a repetição, mas a sua operabilidade e legibilidade dependem de um “esforço não trivial” (AARSETH, 1997) da memória e do reconhecimento dos mecanismos da forma do livro e do conteúdo narrativo que, como temos vindo a observar, são interdependentes.

Na aplicação eletrônica, os processos de randomização são apresentados desde o primeiro momento, uma vez que a capa também pode ser lida de diversas formas: através do toque as letras que a compõem são recombinaíveis numa infinidade de novas composições, ao mesmo tempo que são acompanhadas pelo som remanescente do bater das teclas de uma máquina de escrever. Na capa, que invoca a capa impressa através da disposição constelar das letras e das cores (amarelo, vermelho e preto), a possibilidade de permutação e instabilidade do texto é aumentada. Ao permitir que a interação com a ordem do texto localize-se ao nível da letra, e não “apenas” da página, a abstração e reconstrução textual é total: uma homologia, à escala das letras, daquilo que acontece à escala das páginas que representa uma metáfora visual e cinética com uma função instrutiva, que prefigura no paratexto da capa digital as

características do corpo do texto. Contudo, é neste plano que o leitor/utilizador experiencia a possibilidade da ilegibilidade que rege tais processos. Apesar de poderem ser movidas, as letras não se fixam mas flutuam naquele espaço anti-gravidade em que a capa se transforma. O ecrã, ao contrário da capa impressa, torna-se o espaço da máxima instabilidade do texto, da agudização da recombinação mas não ainda da aleatoriedade que rege a narrativa, pois neste espaço persiste a emulação de uma escrita manual não automática: o sentido é composto pelo leitor/utilizador através da disposição das letras pelo movimento da mão na superfície do ecrã. Por outro lado, o mesmo leitor/utilizador experimenta um menor controlo sobre o texto: ele entende a sua lógica, percebe como interagir com ele, mas não consegue cristalizar a sua composição de capa. Esta conceptualização de capa, ou página eletrônica inicial (*homepage*), é a radicalização da experimentação bibliográfica implícita na obra impressa, extrapolando-a ao apresentar outras hipóteses de interação multimodal através dos elementos sonoros e hápticos.

O percurso de leitura é iniciado pela ativação do botão “Begin” e consequente desmoronamento visual e sonoro da composição da capa, em que as letras caem para o fundo do ecrã dando lugar à introdução de Tom Uglow (*Creative Lab, Google e Youtube*). A introdução mimetiza a página tradicional: branca, com letras pretas, com um título e organização em parágrafos, sendo o texto estático. O facto de ser o diretor criativo das maiores empresas de *software* e serviços em linha a assinar a introdução é significativo e reflete o desejo editorial de repensar e reestruturar o objeto livro, não apenas num meio visual e graficamente mais interessantes mas também culturalmente significantes e comprometidos: “We believe in books that are as visually interesting as the stories they tell. We call it visual writing. And our strap line is Great Looking Stories (...) We believe in books as cultural objects” (“Composition No.1”, 2014). É enquanto exercício de inscrição cultural, atento às diferenças não necessariamente excludentes da publicação impressa e eletrônica, que a reimaginação de *Composition No.1* ganha força. Tal é igualmente sublinhado por Uglow: “The physical edition of *Composition N.1* is an object to be held, owned and loved. The digital edition is to be read, pushed, shared, discarded, and reinvented” (UGLOW apud THOMPSON, 2011) o que, sem entrar em discussões acerca da exatidão da formulação de Uglow, revela precisamente que estamos perante diferentes objetos, diferença essa que se relaciona com as suas formas de inscrição e materialização, mais evidentes à medida que se prossegue na sua leitura.

Após ativado o “início”, no fundo do texto da introdução, encontramos outras ligações: “Credits”, “Printed Edition”, “Explore” e um novo “Begin”. O estranhamento em

relação ao livro impresso começa logo nos créditos, onde se encontra informação acerca dos direitos de autor, edições anteriores e tradução (algo que é comum a qualquer edição impressa), mas também acerca da programação e do som. Ainda sob o modelo clássico da página, como na introdução, percebemos pelos metadados que o objeto tem um funcionamento diferente do código e que convoca agentes tradicionalmente estranhos à publicação textual: o programador e a sonorização. Passando para outra ligação, “Explore”, encontramos uma composição visual de Salvador Plascencia, semelhante às que integram a edição impressa, que é introduzida pela seguinte mensagem: “A disruptive typographic artwork, using the book’s entire text, created with bespoke software”. Essa composição visual, única e já não as múltiplas variações integrantes do livro impresso, pode ser explorada através de efeitos de *zoom*, sendo essa a única forma de intervenção no texto visual. A composição, gerada por um *software* específico mas não especificado, produz efeitos de relevo, de sombras e claridade, numa topografia da inscrição das letras na superfície digital. A forma da totalidade das unidades mínimas que compõem o texto é apresentada enquanto disposição heterogênea das letras. Mas essa disposição não permite variação, permutação ou geração de diferença como no caso da capa ou, ao nível da unidade da página, da narrativa. Curiosamente o nível de intervenção do leitor/usuário é minimizado no suporte eletrônico quando comparado com o suporte impresso em que pode recombina e comparar as diferentes composições visuais. A uma escala diferente é o que, de certa forma também se observa na leitura da narrativa e interação com as páginas de *Composition No.1* na versão aplicação para *iPad*.

Antes de avançar para essas páginas, é importante notar que resta ainda uma outra ligação: “Printed Edition”. Na cópia que adquiri o efeito é surpreendente: a ligação abre uma página informativa acerca da indisponibilidade do conteúdo. Ou seja, o conteúdo originalmente produzido para “Printed Edition” não é consultável porque a página temporária não foi tornada permanente (através registo de domínio do *website*). O efeito é de estranhamento: o leitor vê-se confrontado com um erro e com a informação acerca desse erro, que é introduzida por uma entidade estranha à da edição do livro. Este efeito não é observável num livro impresso, mesmo que uma página se rasgue ou, neste caso, perca-se. Tal situação, apesar de inviabilizar a informação acerca da edição impressa não deixa, ironicamente, de apontar para as divergências nos modos de funcionamento das diferentes edições. Como uma espécie de *glitch*, ou de uma *hackerização* involuntária, o não funcionamento da ligação promove a reflexão e a consciência da materialidade deste texto na sua instanciação eletrônica.

Ao entrar na secção da narrativa do romance percebe-se que o leitor/utilizador já não baralha as cartas do texto apesar de continuar a ser o agente decisivo nas dinâmicas textuais. O ecrã apresenta os excertos de forma aleatória, num movimento contínuo e ilegível, sendo que a seleção e legibilidade do trecho depende do toque e pressão no ecrã. No momento em que o leitor deixa de tocar no ecrã, o *loop* aleatório recomeça e o processo de randomização automático apresenta possibilidades quase infinitas de estruturação da obra. Apesar de as páginas continuarem a não ser numeradas, a aplicação dispõe de um sistema de contagem do número de páginas lidas (por exemplo, se o leitor ler 5 páginas é apresentada a seguinte informação “5/150”), de forma a que o leitor conheça o progresso da sua leitura e, eventualmente, quando esta chega ao fim (150). Ainda assim, não é possível reler na mesma ordem e é difícil, por exemplo, parar a leitura e retomá-la, tirar apontamentos ou criar marcações, porque a permanência da página depende do toque no ecrã. Assim que se interrompe o contacto com o ecrã a randomização é automaticamente recomeçada, sem hipótese de voltar ao ponto de leitura anterior. Esta condição de manuseamento e leitura do romance dificulta a sua leitura integral, promovendo a deambulação pelo texto com vários inícios, mas com improváveis fins.

2 Implicações e consequências

É esta tangibilidade e este processo háptico, evidente nas duas edições, que ativa o processo de leitura e reclama a consciência da obra enquanto máquina literária: enquanto dispositivo – instrumento e processo literário; enquanto mediação – contentor e gerador da obra que apresenta; enquanto conceito – a obra é concebida e definida de forma específica tanto na sua inscrição em papel como no ecrã. Estes processos de desestabilização das noções de livro e narrativa são, no romance em questão, informados, possibilitados e constrangidos pelo paradigma da página a que Julio Plaza refere-se:

O livro é signo, é linguagem espaço-temporal. O texto verbal contido num livro ignora o fato que o livro é uma estrutura autônoma espaço-temporal em sequência. Uma série de textos, poemas ou outros signos, distribuídos através do livro, seguindo uma ordem particular e sequencial, revela a natureza do livro como estrutura espaço-temporal. Esta disposição revela a sequência mas não a incorpora, não a assimila. O livro é um sintagma sobre o qual se projeta o paradigma página. (PLAZA, 2009)

A emulação da página bibliográfica ou codicológica, na versão impressa (in)forma o texto: os textos, como conjuntos de dados recolhidos no livro, são definidos pelos limites da

página. Também na forma eletrônica, a emulação da página impressa expõe as limitações da materialidade eletrônica intensificando a sua especificidade, de forma semelhante à identificada por Lori Emerson em relação às páginas eletrônicas de “The Jew’s Daughter”:

Not surprisingly, the pages from "The Jew's Daughter" are resolutely of the digital medium. They can be neither printed out or cut and pasted to facilitate an immobilization of the text for its scrutiny or to being to bear techniques of close reading that apply only to the bookbound. (EMERSON, 2014, p. 160-62)

Em ambos os casos percebemos que a estrutura paradigmática da página rege as obras. As duas edições de *The Composition No.1* apresentam, deste modo, as tensões da relação da página impressa/eletrônica: a estabilização do texto e a sua instabilidade; a linearidade e a ambiguidade; a multimodalidade e a unimodalidade; e os diferentes níveis de interação possibilitados. Dessa forma, assistimos a uma complexificação e a um exercício crítico sobre as práticas e os modos que tradicionalmente associamos a mediações e interfaces textuais específicos.

Essa confusão produtiva dos processos identificados com as práticas da textualidade impressa e eletrônica em *The Composition No.1* pode ser pensada através da relação que Philippe Bootz estabelece entre os diferentes textos implícitos nas composições programadas, assentes num “semiotic gap”:

The fact that the program cannot be seen by the reader once it is executed constitutes another important technical fact [12]. What results is that the author of the program has an overarching view of the work whereas the reader can only have a local understanding of it. (...) It is thus important to distinguish the “texte-auteur” (“author-text [Ph1]”) from the “texte-à-voir”. The “texte-auteur” is constituted by what is written by the author, in a format that he can understand and manipulate. It contains, in a programmed work, the program he writes himself in the programming language (and not in the compiled binary file) and the givens that the author adds. The “texte-à-voir” is the part of the transitoire observable that the reader considers “the” text [13]. For the same transitoire observable, it could differ from one reader to the next by virtue of the archetypes and mental schemes brought into play by the reader. (BOOTZ, 2006)

Os processos que Bootz identifica com a programação textual digital e eletrônica, que geram diferentes relações com a narrativa mas que se implicam mutuamente, são observáveis em *Composition No.1*, tanto no romance impresso como na aplicação eletrônica, uma vez que em ambas as instanciações estamos perante uma produção programada, que pressupõe uma algoritmitização do seu funcionamento e atualização. Essas são obras que dinamizam a reimaginação do bibliográfico através da exploração e intensificação das propriedades do código analógico repensado à luz da computação. A reimaginação pela *Visual Editions* expõe

de forma mais evidente o texto impresso enquanto “transitoire observable” através sua edição eletrônica, o que alimenta uma problematização da separabilidade conceptual e epistemológica na abordagem a noções de textualidade impressa e eletrônica.

A esse respeito, Christopher Funkhouser afirma que “[T]he absolute rule of electronic text”: Joyce's axiom – “Print stays itself; electronic text replaces itself” (FUNKHOUSER, 2012, p. 22). Mas o que dizer de *Composition n°1*, em que a instabilidade não é um pressuposto exclusivo da configuração eletrônica? É que a conceptualização impressa prefigura o ecrã eletrônico, seja pelo *design*, pela noção de uma caixa em que se desenvolvem narrativas, pelas composições visuais e instruções acerca do livro de Plascencia, ou pela substituição da introdução de Marca Saporta pela de Tom Uglow. Percebemos que mesmo a edição impressa é digitalmente produzida e informada pela cultura digital. Sendo uma publicação conjunta, tanto a versão impressa como a versão aplicação digital, esta conceção de *Composition No.1* pela *Visual Editions* reclama a noção de ecrã eletrônico como central e produtiva, assente em processos multimodais e multimédia (composição visual e textual), através de processos de mediação de média anteriores (BOLTER; GRUSIN, 2000), de forma a que ambos (analógico e digital; página e ecrã) reconfigurem-se e dialoguem.

3 Reimaginações pós-digitais

Assim, a reimaginação desta obra pela *Visual Editions* parece encenar e recombina duas “revoluções fundamentais na estrutura cultural”: a “invenção da escrita linear” e “a invenção das imagens técnicas” (FLUSSER, 1998, p. 21), problematizando-as e apontando para configurações, ou revoluções, posteriores: a pós-digitalidade. O pós-digital reclama uma descentralização da perspectiva unívoca para dar lugar a uma compreensão e abordagem transversal entre meios, formatos e suportes que na sua integração nos espaços culturais contemporâneos vão conhecendo modulações significantes e significativas. Na pós-digitalidade práticas e conceções estabelecidas são redefinidas de forma a compreender as possibilidades mediais e digitais na produção artística enquanto intensificação da experiência do humano através da interseção com o tecnológico e com a materialidade. No estudo de caso apresentado, o ecrã e as páginas impressas são elementos fundamentais do sistema sígnico em que a obra integra-se:

it [interface] does not only mediate between man and computer, but also between culture and technological materiality (data, algorithms, and networks). With this, the

mediation affects the way cultural activities are perceived and performed. [...] It is not possible to ‘unveil’ the computer interface, which always will appear in a ‘mise en abîme’ architecture where one translation between sign and signal will replace another: the code behind the interface is just another interface to deeper level. One level is not more essential than the other, but the interface can be critically reflected at all levels – as code, as platform, as sense-perception, etc. – each including references to technological, sociological, historical and political issues. (ANDERSEN; POLD, 2014)

Como sublinham Andersen e Pold, as interfaces não são elementos neutros e a exploração dos mecanismos de diferentes interfaces em *Composition No.1* realça os efeitos e as possibilidades de diálogo entre ambas, convocando um questionamento do seu estatuto na constituição textual, ao mesmo tempo que promovem uma relação crítica com o contexto sociocultural.

Também Lorie Emerson (2014) reflete acerca da importância de uma consciência da materialidade e constituição das interfaces nos processos de escrita e leitura, nomeadamente quando esses se desenvolvem através de meios computacionais e quando a interface apresenta-se como um efeito de transparência (de uma interação mais direta e imediata com o texto) mas que, por outro lado, escondem os processos de mediação e funcionamento. Emerson considera que as interfaces *multitouch*, como o *iPad*, regem-se por essa dinâmica contraditória entre transparência e opacidade: a sua imediação é veiculada através de mecanismos que o leitor/utilizador desconhece e com os quais não pode interagir. Podemos perceber na aplicação *Composition No.1*, assente numa lógica *user-friendly*, que para a sua utilização não são requeridos conhecimentos de programação, muito embora a programação seja o cerne do seu funcionamento. O leitor lê o texto, deduz como se processam os seus mecanismos, mas na realidade não os conhece, não lhe é possível aceder à linguagem de programação e nela intervir. Por outro lado, na edição impressa não há nada que impeça o leitor de “hackerizar” o texto, de intervir ao nível da sua inscrição porque possui os instrumentos e os conhecimentos que lhe permitam riscar, cortar, anotar e comentar na superfície textual⁵.

O texto eletrónico é, nesse sentido, menos operativo e interativo do que o texto impresso, uma condição manifesta também na sua funcionalidade: a automatização da randomização das páginas minimiza o controlo e as possibilidades de recombinação do leitor sobre o romance, sendo que o leitor experimenta uma certa passividade perante o

⁵ Um exercício paradigmático de “hackerização”, intervenção e transformação do livro é a obra *A Humument: A treated Victorian novel* (1970) de Tom Philips. A obra consiste na alteração de uma outra obra, *A Human Document* (1892) de William Hurrell Mallock, em que Philips recorta, corta e pinta sobre o texto original de forma a criar um novo texto.

funcionamento “*user-friendly*” do texto. Lori Emerson defende para contrariar a condição de passividade vinculada pela interface é a da criação de textos que exponham a própria interface inoperativa. Essa insurreição toma forma através da construção e integração de *glitch* e *codeworks* – a exposição do erro na programação e algoritmização e do código no texto –, enquanto elementos textuais. Essa desfamiliarização do texto presentificado na interface, a exposição dos elementos que o constituem mas a que o leitor não tem acesso, requer um reconhecimento e consciência da interface e dos processos textuais.

Na pós-digitalidade a hibridação tecnológica e a hipermediação das formas de publicação textual, como é o caso de *Composition No.1*, define o ímpeto de fazer estranhar o objeto textual e narrativo. O estranhamento permite o reconhecimento dos modos de produção enquanto diferença e a sensibilização para a presença da interface mesmo quando, e de forma mais interessante, ela revela-se inoperável. É a condição de uma cultura ‘sobretecnológica’ que alimenta a sensação de esgotamento das hipóteses digitais e que, conseqüentemente, impele à procura de soluções alternativas que permitam garantir a pertinência tecnológica. Tal pertinência é alcançada na medida em que a condição tecnocultural informe uma metarreflexão acerca das práticas contemporâneas e passadas, de forma a contribuir para novas possibilidades de produções culturais futuras mais críticas e conscientes das suas especificidades, limitações, mas também das suas potencialidades. Acredito que nesse sentido a reflexão de Emerson acerca da interface enquanto agente discursivo, ideológico e significativo deve ser lida no contexto pós-digital:

The point at which a technology saturates a culture is the point at which writers and artists, whose craft is utterly informed by a sensitivity to their tools, begin to break apart that same technology to once again draw attention to the way in which it offers certain limits and possibilities to thought and expression. (EMERSON, 2014, p. 50)

A sua argumentação de que as interfaces precisam ser desconstruídas de forma a exporem as suas formas de funcionamento e possibilidades de intervenção pelos usuários é próxima das motivações pós-digitais enquanto reinvenção do meio tecnológico, não apenas do mais recente mas de outros prévios. É o caso dos exercícios de interrelação de estéticas, práticas e tecnologias analógicas e digitais que intervêm e transformam a abordagem e percepção dos objetos culturais, que “also dismiss the notion of the computer as the universal machine, and the notion of digital computational devices as all-purpose media” (CRAMER, 2014).

Em *Composition No.1* tal acontece justamente na relação entre os dois suportes que remedeiam diferentes experiências de leitura do romance. A interface do ecrã funciona de

forma transparente, intuitiva até, a não ser no momento em que o leitor depara-se com a mensagem de erro em “Printed Edition”. Esta não é uma forma de frustração da transparência intencional mas que, devido à sua condição de texto eletrônico temporário em linha, acaba por ser uma ligação obsolescente que expõe o que a própria interface esconde. Nesse sentido, apesar desse episódio excepcional, a aplicação é uma espécie de “caixa negra” impenetrável e inoperável. Mas a estratégia editorial adotada pela *Visual Editions* permite que a edição impressa – uma espécie de “caixa transparente” que expõe os seus mecanismos e não previne a intervenção – informe a digital, e vice-versa, constituindo-se como forma de retroação interventiva nos modos de relação com o romance. Esta forma de publicação, que compreende a adoção de diferentes materialidades, é um processo grandemente implicado na reflexão e práticas da pós-digitalidade definida por Florian Cramer: “‘post-digital’ eradicates the distinction between ‘old’ and ‘new’ media, in theory as well as in practice” (CRAMER, 2014), o que implica em si essa mesma reflexão e visibilidade de diferentes interfaces e tecnologias em interação transformadora.

Desse modo, *Composition No.1* constitui-se como tecnotexto, ou seja, “literary works that strenghten, foreground, and thematize the connections between themselves as material artifacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers they instantiate” (HAYLES; BURDICK, 2002, p. 25). A tecnotextualidade estimula processos de intermediação ao promover modelos de uma cognição distribuída entre objeto e leitor/utilizador nos seus processos recombinaórios fluídos entre a “memória” do objeto tecnológico, o livro maquínico e a construção da memória da leitura. Estas intermediações são re combinadas numa estética pós-digital que confronta o impresso e o eletrônico: “In the post-digital condition, “old” and “new” media no longer exist as meaningful terms, but only as technologies of mutual stabilization and destabilization” (CRAMER, 2013).

Também Andreas Reckwitz (2002) questiona estas dinâmicas entre objetos e sujeitos e os seus estatutos no âmbito sociocultural ao recuperar a concepção de Bruno Latour de objectos culturais como artefatos, configurando os objetos materiais no estatuto dos artefactos: componentes integrais (actantes) de práticas – agenciamentos e processos sempre em rede e relação. O artefato conjuga o objeto cultural e material “that necessarily participate in social practices just as human beings do [...] practice theories provide an alternative attempt within contemporary cultural theory to overcome the model of the subject or mind as locus of the social and of knowledge” (RECKWITZ, 2002, p. 208-210). Nessa perspectiva, os objetos, entre os quais o ecrã e o livro impresso, não se apresentam apenas como representações simbólicas culturais. Ecrã e livro conjugam-se como materialidades

significantes, afirmam-se como presença, antes de mais não hermenêutica, compelindo a uma interação e não-imersão imediata nos processos de interpretação, o que os distingue como objetos persistentes e sensoriais. Sendo que a sua superficialidade agencial os afasta da noção platônica de representação mimética, aproximando-os de uma relação paradigmática com o mundo que informa a organização e intervenção sintagmática nesse mesmo mundo. Nesse exercício de edição e publicação de *Composition No.1*, assistimos a produções de artefatos literários que assentam em *feedback loops* de formas e conteúdos, através de exercícios de codificação e decodificação de discursos e linguagens naturais e não naturais, que convocam uma perspectiva agencial sobre esses objetos e desses objetos nos processos culturais e artísticos.

Conclusões

Composition No.1 é ilustrativo da proposta de reconceptualização do livro que norteia o trabalho de *Visual Editions*: identidade visual como forma de intensificação da leitura (visualidade à qual eu adicionaria a textualidade e a taticidade) é, para a editora, a forma de intensificação da narrativa e de uma experiência aumentada dos objetos bibliográficos e das suas possibilidades de leitura; da interdependência medial e disciplinar (edições impressas com técnicas digitais; edições impressas acompanhadas por edições eletrônicas); e forte presença no mundo virtual e não-virtual através de *booktrailers* e das redes sociais. Assim, são radicalizadas as potencialidades da página do livro impresso, experimentando a ergodicidade do texto de forma longa, as possibilidades da visualidade, da tipografia e do hibridismo intermedial, em narrativas auto e metarreflexivas que exploram os limites do meio livro e dos processos de escrita e leitura enquanto performance (PORTELA, 2013).

Estas instanciações textuais concorrem para uma compreensão da textualidade como processo performativo oposta à noção de texto enquanto entidade, inscrita numa materialidade fenomênica – o livro (DRUCKER, 2009). *Composition No.1*, nas suas diferentes instanciações evidencia as propriedades fenomenológicas do objeto livro e as intersecções epistemológicas e funcionais entre o livro tradicional e eletrônico, aqui intensificadas pela digitalidade. O livro fenomênico, segundo Drucker, é aquele que, como um programa, exige uma performance, ou um grau de interatividade não-metafórico. Sendo que em *Composition No.1* é a exclusão de ordenação que torna evidente a maquinicidade textual impressa e eletrônica, dependentes da intervenção do leitor/autor, o reconhecimento da performatividade na constituição literária das obras é evidente. *Composition N.1* ilustra, assim, a

desestabilização sob a qual os modos de concepção do que é a cultura literária impressa e eletrônica, analógica e digital, encontram-se no contexto pós-digital. As tecnologias de lectroescrita reconfiguram-se constantemente e aqui podemos assistir a uma reconfiguração assente em processos de composição que especificam as divergências, mas que se encontram numa lógica de convergência tecnológica. Ou seja, em exercícios de retroação do digital sobre o impresso, e do impresso sobre o digital. Como Lori Emerson defende:

Writing technologies in general and digital writing media in particular not only cognitively change us as readers and writers but are constantly being remediated (in Jay Bolter's and Richard Grusin's still relevant sense of the term). It is not just that we immediately see the book through the lens of the digital but that the technology of the book finds its way into the digital – the book, reconfigured in our minds and in actual fact by the digital. (EMERSON, 2014, p. 135)

Tais exercícios são informados e expandidos por tecnologias e configurações de uma cultura do *software*, sendo inalienável a ubiquidade e dependência do ecrã na produção e reimaginação cultural e artística do tempo presente.

REFERÊNCIAS

AARSETH, Espen. **Cybertext**: perspectives on ergodic literature. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1997.

ANDERSEN, Christian Ulrik, Soren Pold. Manifesto for a Post-Digital Interface. *The new everyday. A media commons project. Special issue "The Operative Image."* Ingrid Hoelzl (curadora). Out., 2014. Disponível em: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/tne/pieces/manifesto-post-digital-interface-criticism>>. Acesso em: 5 out. 2014.

BAKHTIN, M.M. **Dialogic imagination**: four essays. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson e Michael Holquist. Texas: University of Texas Press, 1981.

BOLTER, Jay David, Richard Grusin. **Remediation**: understanding new media. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.

BOOTZ, Phillipe. "Digital Poetry: From Cybertext to Programmed Forms." *Leonardo Electronic Almanac* "New Media Poetry and Poetics" Special Issue. 14 (5-6), 2006. Disponível em: <http://leoalmanac.org/journal/vol_14/lea_v14_n05-06/pbootz.asp>. Acesso em: 5 out. 2014.

"Composition No.1." *Visual Editions*. 2014. Disponível em: <<http://www.visual-editions.com/our-books/composition-no-1>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

Composition No. 1 by Marc Saporta. 2011. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=oiDrTItpuh0&feature=youtube_gdata_player>. Acesso em: 10 jun. 2014.

CRAMER, Florian. “Post-Digital Aesthetics.” *Jeu de Paume / Le Magazine*. 5 jan. 2013. Disponível em: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/05/florian-cramer-post-digital-aesthetics/>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

———. 2014. “What Is ‘Post-Digital’?” *Aprja.net*. Disponível em:
<<http://www.aprja.net/?p=1318>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

DRUCKER, Johanna. Entity to event: from literal, mechanistic materiality to probabilistic materiality. *Parallax* 15 (4), p. 7–17, 2009.

EMERSON, Lori. **Reading writing interfaces**: from the digital to the bookbound. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2014.

ESKELINEN, Markku. **Cybertext poetics**: the critical landscape of new media literary theory. New York: Bloomsbury Academic, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Mediações. Lisboa: Relógio d’Água, 1998.

FUNKHOUSER, C.T. Poetic mouldings on the Web. In: **New directions in digital poetry**, p. 1-22. London: Continuum, 2012.

GUMBRECHT, Hans. **Production of presence**: what meaning cannot convey. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2003.

HAYLES, N. Katherine, Anne Burdick. **Writing machines**. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002.

PLAZA, Julio. O Livro Como Forma de Arte. In: **Perspectivas Do Livro de Artista**, 2009. Disponível em <<http://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-como-forma-de-arte/>>. Acesso em: 8 maio 2014.

PORTELA, Manuel. **Scripting reading motions**: the codex and the computer as self-reflexive machines. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.

PRESSMAN, Jessica. **Digital modernism**: making it new in new media. New York: Oxford University Press, 2014.

RECKWITZ, Andreas. The status of the ‘Material’ in theories of culture: from ‘Social Structure’ to ‘Artefacts’. In: *Journal for the Theory of Social Behaviour* 32 (2), 195–217, 2002.

RETTBERG, Jill Walker. “Composition No. 1.” *ELMCIP*, 2014. Disponível em:
<<http://elmcip01.norstore.uio.no/node/2060>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

THOMPSON, Simon. *Composition No.1* (Apple App) (version 1.0). Visual Editions, 2011. Disponível em: <<https://itunes.apple.com/us/app/composition-no.1/id449507414?mt=8>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 18 abr. 2016]

A RELAÇÃO CONTRACULTURA E LITERATURA PERIFÉRICA NOS GRUPOS DE JOVENS DAS FAVELAS BRASILEIRAS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Vyrna Valença Perez¹

Mauren Pavão Przybylski²

RESUMO: Os grupos culturais de nossas periferias carregam posicionamentos que em muito se assemelham ao que o cânone reconhece como pensamento pós-moderno e aos fundamentos da contracultura (princípio do prazer, valorização das atitudes e da rebeldia). A reflexão sobre o movimento da contracultura no Brasil nos anos 60 e 70 e seus reflexos na sociedade contemporânea, sobretudo em relação à literatura periférica, é o objeto do presente trabalho, que partirá de uma reflexão acerca de alguns grupos de jovens de favela que buscam revelar as suas identidades sem se vitimizar; ao contrário, são protagonistas das suas histórias de vida, através da afirmação territorial de suas comunidades de origem. Considerando o surgimento das narrativas a partir de núcleos periféricos, e tomando como um dos exemplos de análise o Grupo Cultural Olodum, instituição sem fins lucrativos e de utilidade pública, fundada em 1979 e que atua no cenário cultural e social de Salvador/ Bahia, transmitindo conhecimento artístico e técnico, bem como despertando nas crianças e nos jovens o sentimento de identidade, através da promoção do respeito à diversidade cultural e à singularidade humana, este artigo pretende tensionar os movimentos contemporâneos de contracultura como não só como legitimadores dessas histórias de vida, mas também como criadores de um espaço para investimento nas trajetórias individuais dos artistas e líderes dos grupos que são veiculadas na sua produção artística e cultural, com base na análise das práticas que advém dos estudos das poéticas orais (canto, música, dança).

Palavras-chave: Contracultura. Jovens. Literatura Periférica. Diversidade Cultural.

ABSTRACT: Cultural groups of our suburbs carry positions which greatly resemble the canon recognizes as post-modern thought and the foundations of the counterculture (the pleasure principle, valuing attitudes and rebellion). Reflection on the counterculture movement in Brazil in the 60s and 70s and their reflections in contemporary society, particularly in relation to peripheral literature, is the object of this work, which will start with a reflection on some slum youth groups seeking reveal their identities without victimizing; on the contrary, are the protagonists of their life stories through the territorial claim their home communities. Considering the emergence of narratives from peripheral nuclei, and taking as an example of analysis Grupo Cultural Olodum, nonprofit and public utility, founded in 1979 and operates in the cultural and social scene of Salvador / Bahia, broadcasting artistic and technical knowledge and awakening in children and young people's sense of identity through the promotion of respect for cultural diversity and human uniqueness, this article aims to tighten the contemporary movements of counterculture as not only as legitimating these life stories, but also as creators of

¹ Mestranda do programa de pós-graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia - Campus II. Este artigo é uma releitura do originalmente apresentado para cumprimento de Créditos do Componente Curricular Literatura Comparada, sob a orientação da Prof. Dra. Andrea Betânia da Silva e da Prof^a Dr^a. Mauren Pavão Przybylski. E-mail: vyvalenca@hotmail.com

² Pós-doutoranda PNP/Capes na Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, Campus II, Doutora em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É pesquisadora do Núcleo das Tradições Oraís e Patrimônio Imaterial - NUTOPIA, liderado pelo Professor Dr. Ari Lima e Investigadora colaboradora, em nível de pós-doutoramento, do Grupo Mediação Digital e Materialidades da Literatura, integrado ao Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e coordenado pelo Prof. Dr. Manuel José de Freitas Portela. Coordena o grupo de pesquisa: Os narradores orais urbano-digitais sob o viés das materialidades da literatura: produção e modos de vida no contexto nordestino. End. Profissional: Universidade do Estado da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. BR 110 KM 3, Cep: 48040210 - Alagoinhas, BA – Brasil. E-mail: maurenpavao@gmail.com

an investment space in the individual careers of artists and leaders of the groups that are served in their artistic and cultural production, based on the analysis of practices that comes from studies of oral poetry (singing, music, dance).

Keywords: Counterculture. Young people. Peripheral Literature. Cultural diversity.

Notas introdutórias

Na disciplina Literatura Comparada, componente curricular do Mestrado em Crítica Cultural, UNEB – Campus II, foi sugerida a leitura de textos sobre a contracultura, além de obras que tratavam do pós-modernismo, da cultura periférica, dos estudos culturais, do significado e projeção dos discursos minoritários, despertando o interesse em estabelecer a conexão entre a produção cultural pós-moderna e os grupos de jovens das favelas brasileiras, em analisar mais profundamente esta relação com a contracultura e com as poéticas orais e todo movimento cultural desenvolvido por esses jovens.

É necessário, ainda, inserir o pensamento descolonial e a desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2008) nesse contexto de subversão de valores e confronto entre os pensamentos colonial e descolonial, entre o centro e a periferia, entre aqueles que detêm o poder e os demais, que permanecem social e economicamente marginalizados.

Cabe questionar: qual o papel do intelectual brasileiro neste novo contexto? O que esperar da cultura periférica na atualidade? É nítida a existência de limites difusos entre centro e periferia, fruto da desmistificação dos imperialismos, com a ruptura do discurso eurocêntrico, surgindo novos discursos, diferentes sujeitos e toda uma dinâmica nessas fronteiras. Nesse sentido, há o enfraquecimento dos “argumentos de quem defende que a divisão entre as culturas (e suas ideias) se dá entre a cultura ocidental moderna, de um lado, e o resto do mundo, de outro” (FINNEGAN, 2006, p. 95). Não. Existem incontáveis manifestações culturais e culturas em movimento, algumas seguem a tradição, o cânone da produção oral e/ou escrita, enquanto outras produções são contraculturais, na medida em que subvertem à ordem ou tentam demonstrar a importância de se olhar além, de ir além, de quebrar essas fronteiras que histórica e socialmente tendem a afastar o centro da periferia.

Este é, sem dúvida, um grande desafio da atualidade: o enfrentamento dessa cultura em movimento. Por isso, pretende-se discutir os reflexos na sociedade contemporânea brasileira do movimento da contracultura dos anos 60 e 70, evidenciando que a contracultura vive atualmente dentro da própria cultura, com toda produção marginal, julgada “brega”, “sem classe”, “de pobre” por muitos, oriunda de alguns grupos de jovens de favela e também de artistas que se projetam na carreira solo, muitos deles assumindo um papel de líderes sociais e

não de vítimas da exclusão social, pois buscam afirmar e revelar suas identidades, se apresentando como protagonistas de suas histórias de vida, com a defesa cheia de orgulho de sua origem racial, étnica e territorial. “São estes novos sujeitos da história, essas novas identidades coletivas, associadas à emergência de novos movimentos sociais e a uma nova dimensão do fazer político que reforçam a ideia de que a contracultura nasce no olho do furacão” (ALMEIDA, 2010, p. 12).

E as poéticas orais também se inserem nesse cenário, pois muitas das manifestações culturais desses grupos são expressas a partir de música, narrativas e performances nem sempre transformadas em uma produção escrita, digital, sendo a expressão oral do artista da periferia e, também, dos grupos culturais brasileiros que lutam pela sua afirmação social e reconhecimento cultural. Neste artigo, enfocaremos sobretudo a questão da música quando relacionada a uma produção contracultural e periférica, deixando, um pouco de lado as questões de performance, mas sem negar sua imbricação na produção narrativa. Afirmamos, também, que há uma utilização dos grupos de periferia das ferramentas digitais, não só como divulgadora de suas ações, mas também enquanto um espaço de produção coletiva de pensamento, o qual trataremos aqui apenas como consoante a nossas falas, não que sua importância seja menor, mas por termos poucas linhas para dar conta de tantas reflexões que a contracultura e a periferia nos permitem. Compartilhamos, portanto, das ideias de Nascimento e Casa Nova (2012) de que, a partir “dos sentidos e do ritmo ‘na procura da batida perfeita’, as vozes mostram suas experiências tensas entre as sombras e os brilhos.” São ritmos de resistência e experiência política, ao que as autoras afirmam: “ A cultura da resistência, assinalada pelas denúncias, pela dor, pelo desespero e pela solidão, faz aparecer imagens da exclusão social e da luta da comunidade. Vozes, às vezes, apocalípticas, mas que guardam a verdade de cada uma delas. Desesperados no face a face com a realidade que os cercam, esses poetas populares mostram que a “comunidade” está viva e pela arte cada indivíduo afronta, deseja, e com sua linguagem aponta para um lampejo, uma esperança qualquer” (NASCIMENTO; CASA NOVA, 2012, p. 5).

2 Sobre a contracultura

O movimento da contracultura evolui ao longo dos anos, mas sempre se fez e faz presente na sociedade, perpassando pelos ideais de paz e amor do movimento hippie nos anos 60, pelos góticos com seu estilo sombrio e preferências obscuras nas décadas de 70 a 80 e os grunges e o seu sarcasmo nos anos 90.

No Brasil, anos 60 e 70, a contracultura tem reflexos na vida acadêmica e no jogo da carreira, ao recusar convenções estéticas e sociais, relutando quanto ao culto da ascensão social, do trabalho, do consumo e ao princípio do desempenho. A contracultura defende o princípio do prazer, enquanto o pensamento social hegemônico se baseia no princípio do desempenho, no papel social de destaque de cada indivíduo.

É importante destacar a obra “Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/70” (HOLLANDA, 2004), que distingue na produção poética da contracultura três momentos: o Tropicalismo, o pós-tropicalismo e a poesia marginal. Possui relevância também a publicação “Navilouca”, que era formada por artistas e ativistas políticos da época, que são descritos por Cícero (2007) como seus melhores amigos e/ou seus parceiros de trabalho.

Antonio Cícero traz no seu artigo um “depoimento um tanto autobiográfico e um tanto reflexivo” (CÍCERO, 2007) com base na sua percepção sobre contracultura, narrando que em 1969, com o AI-5 houve o “golpe em cima do golpe”, atingindo o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde Cícero estudava Filosofia, sendo vários alunos presos e professores foram cassados, tendo o mesmo sido interrogado pelo SOPS - Serviço de Ordem Política e Social e decidido, junto com a sua família, que o melhor seria estudar no exterior, surgindo o dilema de qual seria o seu destino: Paris ou Londres. Cícero foi aceito na University College, da Universidade de Londres e passou a estudar no Departamento de Filosofia e Lógica. Sobre esta fase Cícero comenta que:

Londres vivia o auge da contracultura. Devo dizer logo que isso só me interessou muito marginalmente. Eu não gostava nem de rock, nem de drogas, nem rejeitava a sociedade industrial. A contracultura que me influenciou foi outra (p. 56).

Caetano Veloso e Dedé, Gilberto Gil e Sandra, Péricles Cavalcanti (...) Rosa Maria Dias (...) Luiz Fernando Guimarães (...) Guilherme Araújo (...). Todos eram pessoas extremamente interessantes, inteligentes e, sem dúvida, pelo menos nessa época, contraculturais. Quem mais me interessou, porém, foi Caetano. (CÍCERO, 2007, p. 57)

Segundo Cícero, Caetano Veloso, com uma espécie de ingenuidade construída, punha entre parênteses as hierarquias convencionais, no que diz respeito ao que é e ao que não é “sério”, ao que é “maior” e o que é “menor”, ao que é “erudito e ao que é popular, tanto em relação à vida quanto à arte”. Tudo isso acarreta uma quebra de paradigma, pois “Caetano me revelou um outro tipo de inteligência” (CÍCERO, 2007, p. 58), não a inteligência dos eruditos e intelectuais, mas a experiência de vida, a vivência cultural. Ainda sobre Veloso, diz o autor que “os detalhes que ele observava, as associações que fazia, as ilações que se permitia: tudo revelava um espírito extremamente livre, original e fino” (CÍCERO, 2007, p. 59).

Ao tratar da relação da contracultura com as drogas revela que o pensamento que vigorava era de que a maconha e outras drogas alucinógenas, por serem incompatíveis com o princípio do desempenho, seriam revolucionárias.

Nesse ponto, Cícero discorda da posição de Timothy Leary³ que relacionou as drogas, a consciência expandida e criativa com a loucura, pois passou a igualar a repressão à loucura com a repressão às drogas, como se existissem duas categorias de sujeitos, as pessoas loucas e as pessoas caretas, fazendo uma crítica voraz ao dizer que:

A contracultura acaba por se opor à racionalidade, ou ao menos à “racionalidade ocidental”, como se houvesse muitas racionalidades (...) a destruição da razão é a destruição da própria crítica, que penso ter sido um dos fundamentos da contracultura (...) pra mim, por isso, a negação da razão foi um equívoco suicida da contracultura. (CÍCERO, 2007, p. 63)

Será que esse pensamento sobre a contracultura, essa contestação da ordem vigente não se relaciona diretamente com a opção descolonial defendida por Mignolo (2008)? Para ele “a opção descolonial, significa, entre outras coisas, aprender a desaprender já que nossos (...) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial” (MIGNOLO, 2008, p. 290). Defende também que “é a opção descolonial que alimenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem co-existir” (MIGNOLO, 2008, p. 296).

O que Mignolo de fato quer fazer, é uma crítica voraz à academia e seus padrões pré-estabelecidos. Há um cânone que determina não somente o que é literatura, mas também o que é cultura e que vem do aspecto colonial; fomos moldados a pensar de uma certa forma, a compreender que o que a periferia e os movimentos contra-culturais produzem não é cultural, nem literário, porque não está na academia. No entanto, na pós-modernidade, é preciso que se pense para além de, que se use o cânone aos moldes desconstrucionistas de Derrida, que se descolonialize o pensamento, as ideias, as ações; não é mais possível colocar-se as culturas, literaturas e seus produtos em caixas, em moldes classificatórios. Não quer dizer que tudo deve ser aceito, mas que há uma coexistência possível de sujeitos, de narrativas, de expressões culturais, musicais e literárias que está na “imaginação de um mundo no qual muitos mundos podem co-existir”.

Todas as manifestações da periferia, dos marginalizados devem ser encaradas como expressões libérrimas e únicas, nunca universais, pois uma favela não é igual a outra, nem um

³ Professor de Harvard, psicólogo, neurocientista, escritor, futurista, libertário, ícone maior dos anos 1960, ficou famoso como um proponente dos benefícios terapêuticos e espirituais do LSD. Disponível em <<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Galileu/0,,EDG84047-7833-204,00-SURFANDO+O+CAOS.html>>. Acesso em: 3 mar. 2016

grupo cultural o é.–Impossível, portanto, estabelecer padrões e aprisionar as músicas, as poéticas orais, a arte e a cultural oriunda destes grupos culturais periféricos em padrões universais, ou preconceitos, no entanto, o que se sabe é que seja em grupos de samba, de reggae, de funk, o fio que os une é o do social, o da luta pela compreensão acerca da arte literária produzida nas periferias.

3 Cultura Periférica e Contracultura: diálogos possíveis.

Ao buscar estabelecer a conexão entre a cultura periférica atual e a contracultura deve ser citado o artigo de Ramos (2007), que identifica esses traços comuns em iniciativas culturais de jovens de periferia e favelas de centros urbanos brasileiros, surgidas em meados dos anos 90, questionando: serão os grupos de jovens das periferias com sua “arte a serviço da justiça social”, os herdeiros mais diretos da tradição cepecista de “arte engajada”? (RAMOS, 2007, p. 239)

É possível afirmar a relação da atual “arte engajada” com a contracultura, a partir da análise de experiências não articuladas de personagens jovens das favelas, que se ligam a aspectos inovadores nos princípios e práticas das ONGS – Organizações Não Governamentais e do campo da esquerda, bem como às referências fortes no contexto das manifestações culturais da segunda metade da década passada e da atual.

Exemplo disso são as letras e as músicas de grupos como o OLODUM, que com sua batida percussiva única e inconfundível, diverte e encanta brasileiros e estrangeiros, mas preza também por transmitir uma mensagem de luta e resistência dos negros, dos pobres e favelados do nosso país, enfrentando as dificuldades de periferia com coragem e fé no futuro, esperança em melhores dias, afinal “o país tem solução”.

Aonde a lei não vigora
Impera uma chacina
Quem nasce neste país
Pobre vive a triste sina
(...)
Tá na sinaleira
Pra ganhar o pão
Vai na candelária
Morre sem razão

Ó não ó não
Porque mataram
Um catador de papelão
Porque queimaram um índio
Sem dó sem compaixão

Tenho pena desses homens
Que mataram Yanomami
Piedade ao nosso povo
Que está morrendo de fome

Se cessar o marticínio
O lobato é opção
Educar nossos meninos
Que o país tem solução (CANDELÁRIA, OLODUM, 1992)⁴

São produções populares, mas, ao mesmo tempo, pós-modernas, na medida em que nos possibilitam novas formas de compreensão da multiplicação das distinções decorrentes da necessidade de abrir um espaço para si (APPIAH, 1999). É justamente esse espaço, esse investimento nas trajetórias individuais dos artistas e líderes dos grupos de jovens das favelas que são veiculadas na sua produção artística e cultural.

Essas ações culturais e artísticas locais são ações de iniciativa da sociedade civil brasileira na cena política iniciadas a partir dos anos 90, normalmente pensadas e coordenadas por grupos de jovens, sendo exemplos: Olodum, AfroReggae, Nós do Morro, Cia Étnica de Dança e Central Única das Favelas (CUFA).

Esses grupos expressam, por meio de diferentes linguagens, como a música, o teatro, a dança e o cinema, ideias e perspectivas dos jovens da favela. Ao mesmo tempo, buscam produzir imagens alternativas aos estereótipos da criminalidade e do fracasso associados a esse segmento da sociedade. (RAMOS, 2007, p. 240)

Cabe transcrever trecho da música Faraó Divindade do Egito, de Djalma Oliveira, escrita em 1987 e que mudou a história da música e do carnaval baianos, trazendo não só o gênero musical do samba reggae, mas, e principalmente, por romper com os estereótipos e conchamar os negros a lutar pela igualdade, a acabar com o silêncio e assumir uma postura de libertação aos padrões e amarras do passado, do presente e do futuro, buscando, com base em um “laço de confraternidade” de justamente pedir a igualdade e deixar de lado as separações.

Pelourinho
Uma pequena comunidade
Que porém Olodum um dia
Em laço de confraternidade
Despertai-vos
Para cultura Egípcia
No Brasil
Em vez de cabelos trançados
Veremos turbantes
De Tutacamom

⁴ Disponível em <<http://www.letras.com.br/#!olodum/candelaria>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

E nas cabeças
Enchei-se de liberdade
O povo negro pede igualdade
Deixando de lado
As separações⁵

No entanto, deve ser dito que o discurso desses grupos não é homogêneo, existindo uma divergência, por exemplo, entre a relação do crime com a arte, pois alguns grupos assumem o compromisso de produzir alternativas para os jovens fora da criminalidade, diante da notória atração que a rede de tráfico de drogas possui entre os jovens, pois significa acesso a dinheiro, “respeito”, acesso às roupas e tênis da moda, despertando a atração de garotas bonitas, carros e motos. Já outros grupos defendem a produção da arte de qualidade para romper estereótipos e estigmas, sem a preocupação com o discurso politicamente correto.

Destacam-se, de acordo com Ramos (2007), os seguintes aspectos comuns nesses grupos culturais de jovens da favela: a) Formação de celebridades, pois há um investimento nas trajetórias individuais e nas histórias de vida dos artistas e líderes do grupo, que serviriam de modelo para os demais jovens da comunidade; b) Inserção no mercado, buscando alternativas de renda e emprego para seus integrantes, sendo defendida uma cultura oposta à do “sem fins-lucrativos”, afinal esses grupos querem lucrar e não negam tal fato; c) afirmação territorial, através da reafirmação das suas comunidades de origem, do seu território. Os grupos de jovens combinam o “amor à comunidade” com a adesão aberta aos signos da globalização e conexões entre o local e o universal via internet, sites e revistas; e, por fim, d) o orgulho racial, sendo forte a presença da denúncia ao racismo e à afirmação racial negra nas músicas, indumentárias e nos projetos. Assim, esses grupos:

(...) aparecem como “porta-vozes” da problemática da desigualdade racial e, ao mesmo tempo, mantêm certa dissintonia com o tom de vitimização usado por lideranças negras tradicionais.

(...) membros do Olodum e do AfroReggae, se referem, em grande parte das músicas, dos filmes ou das entrevistas, ao fato de serem “negros” e “favelados” e de pertencerem à periferia ou ao “gueto”. E o fazem por meio de uma forma curiosa, que combina denuncia com orgulho racial e territorial. (RAMOS, 2007, p. 244)

Fica clara, portanto, a atitude e a mensagem de auto-estima racial passada por tais grupos, que pretendem transformar a imagem do jovem da favela, daqueles que vivem nas periferias, construindo uma nova imagem dos jovens negros, uma imagem de aceitação e afirmação.

⁵ Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/olodum/86952/>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

Tin, tin
Um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias
Trajetos e glórias, glórias
O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar
De dentro dele
A favela (RACIONAIS MC'S, Negro Drama, 2002)

No campo da violência e sua representação, são heterogêneas as posições adotadas por esses grupos de jovens, pois, em alguns casos, os grupos tornaram-se “mediadores”, já que os jovens negros das favelas estão no centro do problema da violência, seja como vítimas ou como protagonistas. Já outros grupos, como os Racionais MCS, fazem poucas concessões aos discursos politicamente corretos contra a criminalidade.

Em relação às drogas também existem posições divergentes, pois, enquanto, o AfroReggae e MV Bill assumem discursos críticos em relação ao tráfico e as drogas, grupos como o Nós do Morro mantém silêncio e os Racionais MCS evocam claramente em suas músicas o “barato” do consumo de drogas.⁶

O discurso de “tirar jovens do tráfico” é comum na maioria desses grupos culturais, existindo inúmeras ações voltadas para esses jovens, funcionando os grupos, que produzem arte e cultura nas favelas, como “mediadores” entre “favela” e “cidade formal”, já que conseguem transitar na mídia e na comunidade, entre diferentes facções, governos, classes sociais, sendo tão ou mais importante no diálogo com a “cidade” do que na vida da própria “favela” (RAMOS, 2007, p. 246).

Cabe salientar que existem parcerias entre esses grupos periféricos e artistas famosos nacionais e, até mesmo, internacionais, cabendo citar como exemplo o AfroReggae, que tem como padrinhos Caetano Veloso e Regina Casé, tendo como mestre Waly Salomão, e como parceiros Lorenzo Zanetti, Jorge Mautner e Gerald Thomas. Cacá Diegues é colaborador e conselheiro da CUFA, estabelecendo, neste ponto, novamente, forte ligação entre a produção cultural das periferias e muitos personagens importantes da contracultura. É a união em prol de um bem maior: a valorização das produções periféricas no campo da literatura.

Por outro lado, já não se pode mais negar que houve, de certa forma, nos últimos anos, uma abertura – sobretudo dentro da Literatura Brasileira Contemporânea – aos ditos estudos de Literatura marginal, periférica, que, de certa forma, tiveram origem nos movimentos contraculturais. Diz Heloisa Buarque de Hollanda,

⁶ Não tendo como nos aprofundarmos em cada um dos grupos, os trazemos, aqui, a título de exemplo.

Literatura marginal, periférica, divergente e alguns outros termos pelos quais é conhecida é uma nomenclatura adequada na medida em que sem sombra de dúvida essa literatura representa uma parte da cidade até hoje praticamente desconhecida pelo que até hoje chamamos de **centro**, um conceito que **começa a ser desestabilizado precisamente pela visibilidade e força simbólica que estão surgindo com intensidade vinda das periferias**. Mas acho marginal ainda pouco **porque não fala dos compromissos que esta literatura assume enquanto agente de transformação social**. É uma literatura que vai bem além das funções sociais atribuídas à literatura canônica ou mesmo de entretenimento. É uma literatura de compromisso.⁷ (Grifos nossos)

É, aos moldes de Hollanda, uma literatura muito mais de ação do que de discurso, visto que é engajada, comprometida, realiza ações com seus pares, permite àqueles que não tem voz ativa manifestarem-se, mostrarem suas produções, afasta os sujeitos de realidades que, embora pareçam ser um caminho sem volta – drogas, violência – não precisam, necessariamente, ser o seu destino.

Neste cenário, ainda, destaca-se o FAVELA 4 – F4, Dispositivo criado em 2006 pelo AfroReggae, Nós do Morro e CUFA além da organização Observatório de Favelas⁸, visando a articulação formal e ação política e empresarial, tendente a aprofundar ou potencializar os dilemas ou a tensão entre trabalho social e produção cultural.

Em entrevista ao Jornal Brasil de Fato, a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento, referência nos estudos de literatura periférica, faz afirmações que nos são bastante caras a essa reflexão, sobretudo no tocante à questão da oralidade como campo de atalho pedagógico e político.

Se faz política não só pelos meios tradicionais de se fazer política, mas por meio da produção cultural. Se eu fosse pensar em criar a relação entre literatura marginal periférica e política eu começaria a pensar a partir daí. Por que eu estou dizendo isso? Primeiro, quando você fala em oralidade, isso evoca toda uma tradição não letrada. Isso a gente vai encontrar na literatura periférica? Também. Se pensarmos na importância do **Rap**, na tradição falada, de contar histórias e compartilhar sabedorias de pai pra filho e nos remetermos até aos **Griôts** africanos. E também pensar numa tradição não letrada por conta da dificuldade de acesso ao ensino nas periferias. Mas, para além disso, acho que os saraus trazem uma ideia de vocalidade, de que os textos ganham voz.

A literatura da periferia é produzida a partir de um lugar, por sujeitos que de alguma maneira se relacionam com a ideia de marginalidade ou periferia – econômica,

⁷ A questão agora é outra. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-questao-agora-e-outra/>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

⁸ Literatura e periferia: avisa que alastrou. Entrevista do jornal Brasil de Fato à Érica Peçanha do Nascimento. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/26996>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

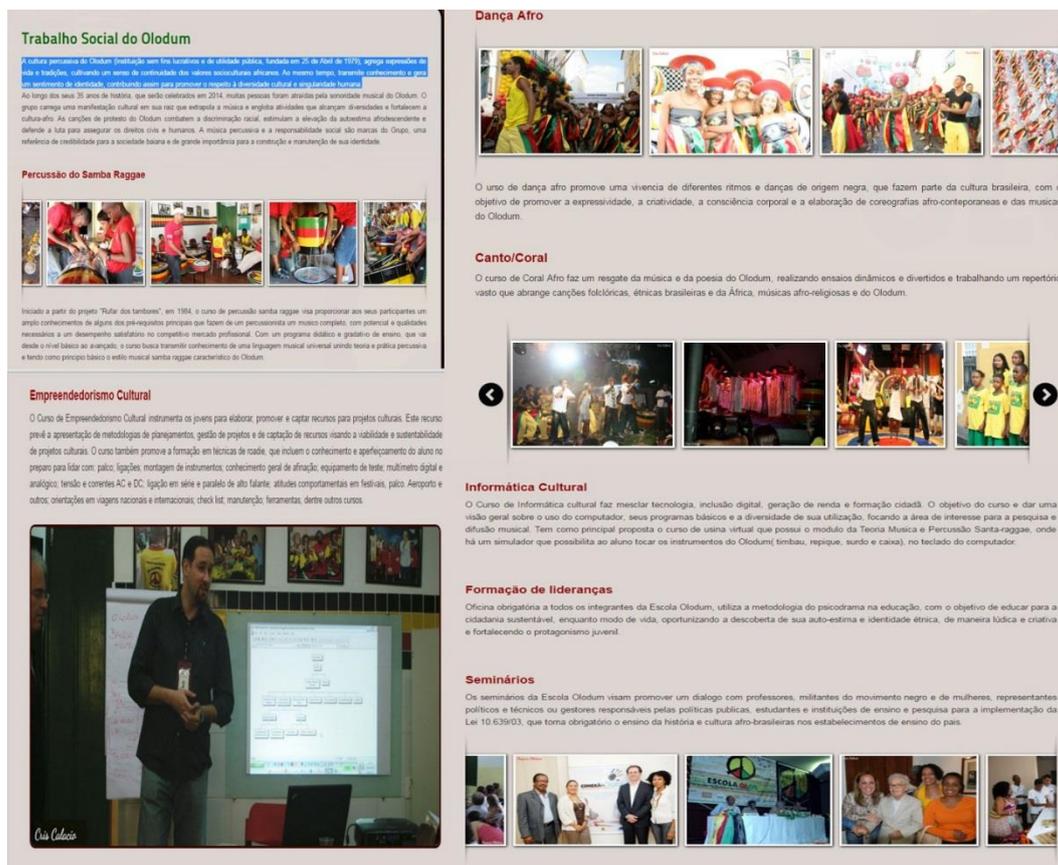
social e política –, não só tendo a ver com território. Tem a ver na posição social do autor. É uma literatura que traz marcas específicas: com a escolha dos temas, a escolha dos personagens, da linguagem. Na própria forma há gêneros que são predominantes: a poesia, por exemplo. Há pouca prosa na literatura da periferia. Existe uma maneira de escrever que evoca esses modos de vida na periferia, a valorização disso. É se afirmar politicamente.

Se essa literatura vai expressar culturalmente certas populações marginalizadas, então está colocando novas questões para o campo literário. Traz temas novos, personagens novos, linguagens novas, isso já é uma maneira de marcar o seu lugar no campo literário e no campo cultural e valorizar essa “cultura da periferia” ou valorizar toda uma tradição não letrada, por exemplo. É politicamente muito importante. E mais do que isso, esses **escritores têm uma ação cultural que é engajada, uma ação que mobiliza pessoas em torno de direitos culturais amplos e que, às vezes, desenvolvem ações.**⁹ (Grifos nossos)

Traçando um paralelo com o que destaca Nascimento, e voltando nosso olhar ao grupo Olodum, a qual nos deteremos a partir de agora, cabe dizer que os artistas baianos também mobilizam pessoas em **torno de direitos culturais amplos** e desenvolvem ações, durante todo o ano, no sentido de valorizar a identidade de seus pares, não se revelando mais apenas como vítimas, mas como protagonistas das suas histórias de vida, através da afirmação territorial de suas comunidades de origem.

3.1 O OLODUM

⁹ Disponível em <<http://www.brasildefato.com.br/node/26996>>. Acesso em: 24 mar. 2016.


 Figura 1 - Site do Olodum, algumas ações do grupo ¹⁰

A partir das análises até aqui empreendidas, cabe analisar o Grupo Cultural Olodum e sua história de luta pela afirmação e valorização da identidade negra, resistência com os ditames da cultura hegemônica e defesa da diversidade cultural. O Olodum é um grupo que investe não só na Banca Olodum e no Bloco Olodum (maiores expressões midiáticas do grupo e com marcante participação no carnaval baiano), mas também no Bando de Teatro Olodum e em um trabalho social desenvolvido em Salvador/BA há mais de trinta e cinco anos, envolvendo aulas de percussão do samba reggae, que teve início com o projeto “Rufar dos tambores”, em 1984; dança afro; canto-corale e o empreendedorismo cultural:

O grupo carrega uma manifestação cultural em sua raiz que extrapola a música e engloba atividades que alcançam e fortalecem a cultura-afro. As canções de protesto do Olodum combatem a discriminação racial, estimulam a elevação da autoestima afrodescendente e defende a luta para assegurar direitos civis e humanos. A música percussiva e a responsabilidade são marcar do Grupo, uma referência de credibilidade para a sociedade baiana e de grande importância para a construção e manutenção de sua atividade.¹¹

¹⁰ Disponível em: <<http://www.olodum.com.br/index.php/social>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

¹¹ Disponível em: <<http://www.olodum.com.br/index.php/social>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

De fato, na perspectiva das poéticas orais a musicalidade, associadas “à letra e o toque de tambores do Olodum agrega expressões de vida e tradições, cultivando um sendo de identidade dos valores socioculturais africanos”¹². Isto não representa uma mera desobediência civil, mas, também, uma desobediência epistêmica, na medida em que não vai apenas contra o pensamento vigente, ao propor novas formas de se pensar, sentir e fazer novas performances no mundo atual, mas reitera que existem outras produções poéticas possíveis que estão fora dos eixos comumente conhecidos como únicos aceitos por uma coletividade. E, quando se toma como exemplo um coletivo que não é apenas de música, mas de ação social e, de acordo com o que vimos refletindo, tem como pano de fundo – e até pode-se afirmar ter em sua origem o pensamento contracultural - cabe ressaltar, ainda, o ritmo como um dos fatores consoantes às manifestações orais dos grupos aqui retratados, visto que para Meschonnic,

A questão da oralidade supõe, de fato, uma poética. A própria concepção do signo é um obstáculo. É por isso que *o ritmo como organização do discurso pode renovar a concepção da oralidade, tirando-a do esquema dualista*. A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado. Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, *o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia*, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. (MESCHONNIC, 1999, p.8, grifos nossos)

Retomando Os Racionais MC's é clara a questão do *ritmo como organização do discurso... o escrito, o falado e o oral que permitem o reconhecimento do oral como um primado pelo ritmo e pela prosódia*,

Tin, tin
Um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias
Trajetos e glórias, glórias

O verso vai além da rima puramente pela rima, ao contrário, mostra a utilização, por parte de grupos periféricos, dos recursos da oralidade como forma de valorização identitária.

¹² Disponível em: <<http://www.olodum.com.br/index.php/social>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

Algumas conclusões

Retomando nossos questionamentos iniciais, vê-se, a partir de nossas reflexões, que nosso papel enquanto acadêmicos é o de sermos mediadores dos saberes periféricos. Se os limites entre centro e periferia ainda se mantêm, eles são, certamente, parte de um pensamento colonial e imperialista que ainda prega uma hierarquia cultural; há os dominantes e os dominados e não existe interesse, por parte da classe dominante de que o subalterno se transforme e alcance novos espaços políticos, sociais e culturais.

Com a ruptura para com o discurso eurocêntrico, novos discursos ganham espaço, sejam eles manifestados pela música, pela prosa, pelo verso ou pelos tantos gêneros literários disponíveis.

As tradições orais não estão mais apenas atreladas a uma literatura oral, na qual tudo deve estar ligado ao escrito. Os movimentos sociais surgem com manifestos de luta contra a opressão e os mais diversos tipos de preconceito e utilizam-se da música, da performance, da escrita e da voz para subverterem a ordem pré-estabelecida e demonstrar a importância de se olhar além, de ir além, de quebrar essas fronteiras que histórica e socialmente tendem a afastar o centro da periferia.

Assim, é mister afirmar que o movimento cultural da periferia não representa uma cultura menor, nem deve ficar à margem da mídia, da internet e das redes sociais. Os artistas que saem das favelas, após a fama e a ascensão social e financeira, não abandonam seus traços culturais, podendo ressignificá-los, mas mantendo sua raiz, sua comunidade na alma.

Existe uma corrente histórica que defende que quando a periferia vira letra, normalmente ela já é letra morta. Cabe discordar desse pensamento. O que é periférico não é menor ou maior do que é central, mas é genuíno, é verdadeiro, é produzido culturalmente por quem nasceu, cresceu e sobrevive nas favelas e comunidades, trata-se de uma memória individual, mas também de uma memória coletiva, aos moldes de Hallbwachs.

Centro e periferia não explicam o espaço social contemporâneo, o entre-lugar, a coexistência de múltiplos ordenamentos, espacialidades e temporalidades.

De fato, em pleno Século XXI o acesso às novas tecnologias, à globalização, à internet, a facilidade na comunicação está quase acessível a todos, quase, pois os direitos e as garantias são negados a alguns, a esses grupos periféricos, que culturalmente buscam não mais puramente reverter a ordem política e social, mas se articular para democraticamente divulgar as suas opiniões, conflitos e realidade. É notória a defesa por esses grupos culturais

de uma economia voltada para a política de representação, política esta que desloca o poder para as mãos da comunidade e não do Estado.

Conclui-se que, atualmente, ainda persiste a dicotomia centro e a periferia, sendo, ambos, reflexos das identidades culturais pós-modernas. É necessário, cada vez mais, que a academia abra-se ao diálogo a partir da opção descolonial, da desobediência epistêmica e contracultural, ampliando, assim, os conceitos de cultura e literatura e os diálogos possíveis entre cânone e periferia.

REFERÊNCIAS

APPIAH, Kwame Anthony. O pós-colonial e o pós-moderno. In: **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.193-219.

CÍCERO, Antonio. Encontros e desencontros com a contracultura. In: **“Por que não?”: Rupturas e continuidades da contracultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.54-63.

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: *A tradição oral*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2006, p. 66 a 107.

HALLBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem** – CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/artigo18.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2016

MESCHONNIC, Henri. **Linguagem ritmo e vida**. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Revisão de Sonia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006, p. 1-68. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/130867/mod_resource/content/1/meschonnic-linguagem-ritmo-e-vida.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2016

RAMOS, Sílvia. Jovens de favelas na produção cultural brasileira dos anos 90. In **“Por que não?”: Rupturas e continuidades da contracultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 239-256.

SANTOS, Boaventura de Souza. Modernidade, Identidade e Cultura de Fronteira. In: **Pela mão de Alice**. O social e o político na pós-modernidade. Porto: Edições Afrontamento, 7 ed. 1999, p.119-137.

WEBGRAFIA

ALMEIDA, Armando. A Contracultura e a Pós-Modernidade. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/producao01.php>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

A questão agora é outra. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-questao-agora-e-outra/>>. Acesso em: 20 mar.2016.

<http://www.brasildefato.com.br/node/26996>. Acesso em: 24 mar. 2016.

NASCIMENTO, Márcia e CASA NOVA, Vera. A Literatura da Periferia de BH. Belo Horizonte: Viva Voz, 2012. Disponível em:

<http://www.portaldepoeticasorais.com.br/site/textos/A_literatura_da_periferia_de_BH_site2.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2016.

<<http://www.olodum.com.br/index.php/social>>. Acesso em: 24 mar. 2016.

Portal de Poéticas Orais. Disponível em:

<<http://www.portaldepoeticasorais.com.br/site/?pg=home>>.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 15 abr. 2016]

SEÇÃO LIVRE

A VOZ DO SUBALTERNO NA PERFORMANCE DO CATIRA

Adenilson Moura Vasconcelos¹³

RESUMO: O propósito deste artigo é tentar identificar a voz do cantador rural nas performances do catira. Evidentemente, essa dança que existe há séculos pode ser considerada uma forma do caipira expressar suas indignações, sua revolta, sua alegria e seus amores. Porém, não há espaço para essas reivindicações nos grandes centros urbanos, e seus apontamentos acabam não tendo muita relevância. Se fizermos o questionamento de Gayatri Spivak “pode o subalterno falar?” a princípio, e considerando essa caipira um subalterno, podemos dizer que nas performances do catira ele fala, sim, mas não podemos afirmar se ele é ouvido. Quando falamos de “ser ouvido” aqui não se trata apenas da questão auditiva, mas de ser relevado, da sua voz ecoar fora do campo e suas cantigas serem consideradas pelo menos como música, e não apenas uma manifestação cultural ingênua.

Palavras-chave: Catira. Performance. Folclore. Manifestação artística. Caipira. Dança.

ABSTRACT: The purpose of this article is to try to identify the voice of the hick singer in catira performances. Of course, this dance that has existed for centuries can be considered a hick shape expresses his indignation, his anger, his joy and his love. However, there is no room for these claims in large urban centers, and their notes end up not having much relevance. If we do Gayatri Spivak question "Can the subaltern speak?" At first, and considering this hick a subaltern, we can say that in catira performances he speaks, yes, but we cannot say whether he is being heard. When we speak of "being heard" here it is not just the hearing question, but to be relieved, his voice echoing off the field and their songs be considered at least as music, not just a naive cultural event.

Keywords: Catira. Performance. Folklore. Artistic expression. Hick. Dance.

O catira, que também é conhecido em algumas localidades no feminino, “a catira”, ou ainda como “cateretê”, é uma expressão artística, muito presente em várias regiões do Brasil, de forma mais intensa nas regiões de Goiás, Minas Gerais e São Paulo. De forma mais tímida, ela também se apresenta no Distrito Federal, por herança goiana, como nas cidades de Planaltina, em especial durante as festas do Divino Espírito Santo, no mês de maio, e em outras cidades satélites como Brazlândia, Ceilândia, Samambaia e Paranoá.

A origem do catira é, possivelmente, híbrida, pois contém elementos da cultura africana, indígena e portuguesa, embora alguns pesquisadores, como Couto de Magalhães (1897), chegam a afirmar que ela é de origem exclusivamente portuguesa e afirma ainda que fora o padre José de Anchieta que a trouxera para o Brasil, como elemento da sua catequese e tenha até composto alguns versos para estabelecer laços com os indígenas, embora, muito provavelmente, eles nunca tenham sido escritos, fazendo com que esses versos do catira o

¹³ Mestrando em literatura pelo programa de pós graduação em literatura, da Universidade de Brasília. E-mail: @vascoesurf@gmail.com

tenham auxiliado na sua tarefa catequética, tornado a poesia oral um forte instrumento de intercâmbio cultural já no Brasil Colônia do século XVI, mesmo não tendo, os catireiros, ganhado para manifestarem suas reivindicações.

Segundo Magalhães, o padre Anchieta considerava o catira propício para os festejos religiosos por sua dança não conter expressões corporais que remetessem à sensualidade, algo extremamente repudiado na catequese do padre português. Embora na atualidade essa expressão cultural ainda tenha vínculos com as manifestações religiosas da Igreja Católica, como as apresentações nas festas do Divino Espírito Santo, sua performance independe do catolicismo. De acordo com Alceu Maynard Araújo (1967), uma das grandes contribuições para o catira encontra-se nas longas trajetórias dos tropeiros no transporte de gado e alimento entre os estados. Durante a pousada e momentos de descanso, eles dançavam batendo os pés e criando ritmos, o que, de certo modo, contribuiu com a divulgação e expansão da performance do catira nos séculos XVIII e XIX.

É importante observar nesses parâmetros que o catira nunca foi objeto de representação das altas classes sociais. Ele se limitou às manifestações do caipira, caipira, aliás, como nos explica Lisete Resende:

É uma palavra que sempre remeteu de imediato, “às pessoas que vivem longe das cidades, que não têm muita instrução, e que continuam a tocar a vida sem adição de modernidades, utilizando fogueira a lenha, luz de lampiões, que falam errado e escrevem rudimentarmente”. (RESENDE, 2014, p. 37)

Partindo desse lugar de fala desse personagem, a performance do catira não irá achar seu lugar nem na literatura, nem na grande mídia, ainda que ali nas suas letras estivessem temas bastante relevantes.

Nas primeiras letras do catira a temática possivelmente fosse apenas de cunho religioso, tendo em vista que o lugar de fala do catireiro era negociado com quem tinha o poder de dar-lhe voz, ainda que não lhe desse ouvidos, e como quem dava o suporte era a igreja, natural ser-lhe-ia que sua temática fosse apenas religiosa. Com o passar do tempo e com a expansão da expressão cultural através da tradição oral há, hoje em dia, várias temáticas, tanto sociais, como políticas, amorosas, entre outras, como é o caso dos versos de Muniz Teixeira e Benedito Sevierio que falam com um certo saudosismo de um passado não muito remoto e criticam a modernidade:

Os modernos maquinários que a indústria desenvolveu
Toda produção de grãos na agricultura cresceu
Mas um grande desemprego na lavoura aconteceu

E o trabalhador da roça o seu serviço perdeu
Os grandes proprietários trocaram por maquinários
Tantos empregados seus.¹⁴

Devida às primeiras manifestações poéticas do catira acontecerem no âmbito rural, por tradição e oralidade, os compositores costumam lembrar os tempos antigos, quando essa expressão cultural ainda não era conhecida nos grandes centros urbanos do país, falando como era a vida dos camponeses, em geral participantes ou admiradores da performance do catira, e demonstrando certas resistências às inovações tecnológicas que vão chegando ao interior, como caso específico dessa letra, os autores acham que o sertanejo não está preparado para competir com as ferramentas modernas, perdendo assim o lugar da sua mão de obra para as máquinas. Para Frederico Fernandes (2003, p. 172), em muitas canções é comum a nostalgia de um tempo mais feliz e a tristeza da perda de uma memória e de uma vivência sem volta, mas, acima de tudo “o progresso é apresentado a partir de aspectos muito negativos: destruidor de um estilo de vida mais humano”. É como se o progresso destruísse o que há de melhor nas comunidades rurais em prol de um futuro sem espaço para o homem do campo que não se preparou e nem acha que há mais tempo para se preparar para isso. Essa concepção, naturalmente, é influenciada por aqueles que não têm um espaço a oferecer a esses homens do campo.

Vale ressaltar que, nos dias atuais, mesmo com o aparato tecnológico que poderiam permitir aos catireiros a possibilidade de difundir essa manifestação cultural através de gravações em mídias físicas e digitais, é a oralidade que mantém viva a tradição do catira, Paul Zumthor (1997, p. 10), nos seus estudos sobre a introdução à poesia oral, afirma que: “Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas”. De acordo ainda com Zumthor, o mesmo ocorre com a oralidade da poesia, e que seria necessário um esforço bastante grande para não a reconhecer como bem viva entre nós, uma vez que esses indivíduos não têm voz ativa nas grandes mídias, para propagarem a sua poesia rural. No caso específico do catira, há poemas que não constam nenhum registro escrito ou gravado, mas que sobrevivem gerações graças à tradição oral.

Gayatri Spivak (2010) fala sobre o processo de consciência do subalterno, pois ainda que ele não possa dizer, ainda que ele não tenha voz, a voz silenciada é muito importante. No

¹⁴ Letra “Pedacinho de terra” disponível em: <<http://www.letrasdemusicas.fm/catira-brasil/pedacinho-de-terra#autores-muniz-teixeira-e-benedito-seviero>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

que se refere à performance do catira, devemos ver nela não apenas uma dança folclórica, mas precisamos prestar atenção a todos os artefatos que abarcam aquela expressão artística. Para a pesquisadora:

Quando passamos à questão concomitante da consciência do subalterno, a noção daquilo que o trabalho *não pode* dizer se torna importante. Na semiose do texto social, as elaborações de insurgência permanecem do texto social, as elaborações de insurgência permanecem no lugar da “declaração”. O emissor – “o camponês” – está marcado apenas como um indicador de uma consciência irrecuperável. Quanto ao receptor, devemos perguntar quem é “o real receptor” de uma “insurgência”? (SPIVAK, 2010, p. 65, grifos da autora)

Ainda que a performance do catira não tenha um lugar definido dentro da literatura, o dicionário **Houaiss da Língua Portuguesa** define a expressão cultural do catira como: “dança rural muito difundida pelo território brasileiro, em que os participantes formam duas filas, uma de homens e outra de mulheres e, ao som de música, sapateiam e batem palmas” (HOUAISS, 2009, p. 34). Segundo o dicionário, a origem pode ser africana ou portuguesa, é ressaltado o uso da viola caipira, elemento essencial da performance. Por ser muito apreciada em Portugal nos tempos coloniais, pode, o uso da viola caipira, ser um indicativo para alguns estudiosos do catira definirem sua origem como portuguesa, uma vez que de forma tradicional, a parte instrumental da performance consta de duas violas caipiras e os cantores são os instrumentistas também, acompanhados pelos batimentos dos pés e das mãos. Por essa razão faz-se necessária uma investigação também à origem da viola caipira para, dentro de alguns aspectos, relacionar sua origem da expressão artística do catira. Os violeiros do catira sabem da importância desse instrumento musical, como está explícito nos versos cantados pela dupla caipira Lourival dos Santos e Paraíso:

Violeiro sem viola é caneta sem a tinta
É o soldado na luta desarmado sem o trinta
É uma zebra sem a risca é a onça sem pinta
É o seringueiro na mata sem levar o facão na cinta ¹⁵

Segundo o pesquisador Alceu Maynard Araújo a viola caipira é por excelência um instrumento musical do meio rural, sendo muito disseminada em nosso país, e encontrada nos

¹⁵ Versos da letra da canção violeiro sem viola dos autores Lourival dos Santos e Paraíso. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/catira-brasil/violeiro-sem-viola.html>>. Acesso em: 17 nov. 2015

mais longínquos rincões do sertão brasileiro¹⁶. Ainda de acordo com Araújo, não há dúvida de que a viola caipira tenha sido trazida ao Brasil pelos portugueses e que esses quando aqui chegaram, ao lado do desejo de trabalhar na dura tarefa de povoar e colonizar as terras descobertas por Cabral, trouxeram também alguns componentes para promoverem os momentos de lazer. As danças e os cantos camponeses, a viola, a rabeca, o adufe, o triângulo, a tarola, o culto a São Gonçalo, as Folias de Reis e do Divino Espírito Santo seriam os principais elementos, evidenciando assim a possibilidade da performance do catira fazer parte também da recreação e não apenas da catequese nos primórdios da colonização brasileira.

O estudioso do folclore brasileiro Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, descreve alguns aspectos da performance do catira:

A dança tem alguns elementos fixos, apresentando variações na música e na coreografia. Duas filas, uma de homens e outra de mulheres, uma diante da outra, evoluem, ao som de palmas e de bate-pés, guiados pelos violeiros que dirigem o bailado. As figuras são diversas e há tradição de bons dançadores. (CASCUDO, 2004, p. 81)

Os elementos corporais são fundamentais para a caracterização da performance do catira, porém a poesia oral e musicalidade alicerçam a expressão artística a tal ponto que mesmo o público que não faz parte da coreografia acaba sendo contagiado com a comunicação performática dos catireiros, fenômeno que Paul Zumthor (2007, p. 204) explica como sendo a performance um momento de recepção: “momento privilegiado em que um enunciado é realmente recebido”. Ainda sobre a performance do catira, Cascudo discorre a respeito dos elementos essenciais da dança, de forma que espectador possa entender detalhadamente os aspectos corporais do fenômeno:

Após a parte inicial, os dançadores, colocados frente a frente, sapateiam e palmeiam ao ritmo das violas. Em seguida, os cantadores cantam a segunda parte, até o final do tema. A dança termina com o *recortado*, uma coreografia em que dançadores, sempre sapateando, trocam de lugares. (CASCUDO, 2004, p. 81)

Apesar de a coreografia do catira ser quase sempre fixa, havendo poucas variações de uma região para outra, normalmente é apresentada com dois violeiros e dez dançadores, é necessária uma mudança de movimentos na performance e a principal razão das mudanças desses movimentos, além do caráter estético, deve-se ao esforço exigido dos catireiros para sapatear, bater palmas e movimentarem-se no ritmo determinado, uma vez que uma

¹⁶ Artigo publicado na Revista Sertaneja, nas edições de julho de 1958 a maio de 1959.

performance costuma demorar, devido ao fato dos poemas contarem uma história com início, meio e fim.

Muitos compositores do catira costumam fazer referências à performance nos seus versos, como é o caso da letra de Chico Lobo, que além de descrever a forma como se dança o catira, ainda informa o procedimento que deve ser adotado para quem deseja participar da performance:

Para se dançar o catira
Tem que se bater o pé
Vem depois um palmeado
Só não dança quem não quer
Ai, ai, só não dança quem não quer

Primeiro um sapateado
Depois um palmeado
Pro catira sair gostoso
Tem que ser bem animado
Ai, ai, tem que ser bem animado

Pra se dançar o catira
Tem que ter bons violeiros
Nós tocando de viola
Podem vir os catireiros
Ai, ai, podem vir os catireiros¹⁷

Quando falamos em performance, faz-se necessário considerar os ensinamentos de Paul Zumthor (2007, p. 45) a respeito desse tema, segundo o estudioso a maior parte das definições de performance “põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual”. Zumthor afirma ainda que é por essa razão que existe uma convergência profunda entre performance e poesia, a medida que ambas aspiram à qualidade do rito. No caso do catira, a poesia oral que chega aos ouvidos do espectador somada aos gestos corporais dos catireiros, vai provocar nele a percepção sensorial corporal, fenômeno defendido pelo autor como fundamental para o acontecimento da performance.

Frederico Fernandes (2003, p. 11) defende a ideia de que: “no campo das Letras e, sobretudo da literatura, as relações entre oralidade e gêneros literários vêm se consolidando, seja devido à divulgação do poema em forma de canção [...] ou em razão dos estudos bakhtinianos”. Para Fernandes existem alguns fatores que abrem essa possibilidade dos estudos da oralidade, como a valorização dos saberes ruminados

¹⁷ Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-lobo/1123010/>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

à margem da sociedade letrada, a atenção dada ao narrador e ao discurso não científico. Portanto, compreender a importância do oral na área de Letras corresponde também a dar um tratamento diferenciado ao que se entende por literário. Fernandes defende que dessa maneira a literatura deixa de ser apenas o que é escrito e passa a ser entendida como cultura.

Podemos classificar os catireiros como uma minoria não privilegiada, que não tem um lugar de destaque para a sua fala, e quando o tem precisa ser negociado, o que evidentemente influencia o seu discurso. O elemento mais forte que essa expressão cultural tem é a sua capacidade de se organizar em comunidades para ganhar força na voz e se manter através dos tempos.

Sobre os diversos tipos de comunidades, Benedict Anderson (2008) nos traz algumas explicações que nos auxiliam no seu entendimento. Para Anderson, as nações são limitadas, uma vez que possuem fronteiras e nenhuma delas pode ser entendida como uma extensão da humanidade, porém essas mesmas nações podem ser pensadas como comunidades, ou seja, os elementos em comum dos quais as pessoas participam fazem delas uma comunidade, e ela é imaginada uma vez que as pessoas não precisam se conhecer, não precisam saber o que o outro está fazendo naquele exato momento, mas entre elas existe um laço. No caso do catira, a performance é o elemento principal para a formação dessa comunidade

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história seja em sentido ascendente ou descendente. (ANDERSON, 2008, p. 60)

Os vínculos imaginários nas comunidades do catira também se fazem presentes através da oralidade, os mesmo versos cantados em uma região são cantados em outras, e a tradição dá sustentabilidade à preservação de tal comunidade que a mantém viva ao longo dos séculos. Os catireiros, tradicionalmente, aprendem a performance com suas famílias e amigos, participando de festas populares e apresentações locais. Não há escolas de catira, mesmo que essa temática em algumas delas seja abordada, ainda que no aspecto antropológico mais que o literário. As crianças, das famílias ligadas ao catira têm, desde cedo, contato com esse fenômeno cultural e já compartilham dessa atividade de forma participativa e alegre, o que desenvolve nelas o interesse pela dança, pela poesia, pela música e pela cultura popular. No catira a performance diferencia-se de uma região para outra, mas traz a mesma mensagem de descontração, envolvimento social e desenvolvimento artístico ou religioso. No seu conceito

de comunidades imaginadas, Anderson tem um olhar otimista a respeito desses elementos que as constituem, porém nos compete refletir sobre alguns fatores que podem atrapalhar a manutenção desse tipo de comunidade, e uma delas é a ideia de sertão. Hoje em dia o sertão está deixando de ser o elemento para imaginar uma comunidade, e com isso o catira corre o risco de deixar de ser uma performance do sertanejo, ainda que possa ser apresentada na cidade. Para Frederico Fernandes (2003) a lembrança das pequenas cidades, com a paisagem tradicional do sertão: campos arados, plantações e subúrbios cultivados, temas que são muito constantes nas poesias do catira, podem se extinguir. A título de exemplo ele cita as palavras do historiador Gilmar Arruda.

O sertão concreto, no sentido interior, campo, zona rural, de fome, de latifúndio, da violência e da escravidão, sempre provocou desconforto na classe dominante rural e urbana. [...] Para eles melhor seria se fosse uma natureza harmônica, pacificada, uma floresta de eucaliptos e de 'ficus', ou apenas uma paisagem no quadro da sala da casa da cidade em substituição à floresta natural, impenetrável, imprevisível, indescritível. Com a aspiração de 'europeizar' o Brasil, casa-se melhor um Peri do que um aimoré, um 'italiano' ao invés de um caipira. (ARRUDA apud FERNANDES, 2003, p. 163)

A comunidade de catireiros, além da possibilidade de perder o seu espaço físico, no caso o sertão, corre também o risco de perder seu espaço na música. E essa luta para preservar a tradição é elemento que, no conceito de Anderson, ajuda a formar uma comunidade imaginada, embora o componente principal devesse ser em maior relevância o sertão, cujas características sofrem ameaça de aniquilamento em nome do progresso. Partindo desses supostos, a literatura passa a ter um papel muito importante na manutenção das culturas populares, nas quais se incluem o catira, valorizando as tradições orais e todos os elementos que contam histórias e experiências de vida, conforme sugere Paul Zumthor (1997, p. 264): "com a memória dos indivíduos e dos grupos, a poesia vocal faz, de percepções dispersas, uma consciência homogênea". Para Zumthor, a performance de uma obra poética, ainda que seja essa poesia oral, como é cantada nos versos do catira, encontra a plenitude porque cada poema novo projeta-se sobre os outros que o precederam, reorganiza seu conjunto e com isso lhe confere uma coerência.

Nestor Garcia Canclini (2000) constata certa exclusão da cultura popular na sociedade contemporânea, criando um ambiente onde o artista não chega a ser visto como artista de fato. Essa não aceitação do artista da cultura popular deve-se ao fato de durante muito tempo a comunidade intelectual ter menosprezado a importância das manifestações dessa natureza e só recentemente tenha-se elaborado um discurso científico sobre o tema. As culturas tornaram-se

visíveis há apenas poucas décadas, período que equivale ao tempo em que o ambiente rural mais foi deixando de existir. Os estudos das manifestações populares, antes da segunda metade do século XX, eram muito escassos e a exceção deve-se, de acordo com Canclini, às pesquisas de Bakhtin e Ernesto Martino. À parte as investigações feitas por estes dois estudiosos, o conhecimento que se dedica de forma específica às culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, usando procedimentos técnicos rigorosos, é uma novidade que só chegou para nós, conforme afirma Canclini, nas últimas três décadas. Esse posicionamento do autor parece bastante radical, tendo em vista uma possível desvalorização de estudos voltados para as culturas populares em anos anteriores, como a dos folcloristas brasileiros Alceu Maynard Araújo e Luís da Câmara Cascudo, citados nesta pesquisa, mas ele sustenta sua visão sobre esses estudos argumentando que:

Alguns acusarão de injusta essa afirmação porque lembram a longa lista de estudos sobre costumes populares e folclóricos que vêm sendo realizados desde o século XIX. Reconhecemos que esses trabalhos tornaram visível a questão do popular e instauraram os usos habituais, mesmo em nossos dias, dessa noção. Mas suas táticas gnosiológicas não foram guisadas por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados, mas por interesses ideológicos e políticos. (CANCLINI, 2000, p. 208)

Quando falamos da não valorização das criações advindas da cultura popular, e em especial das comunidades do catira, entendemos que a preocupação de Nestor Canclini (2000) também vem do fato de muitos estudiosos não considerarem que esses versos sejam dignos de uma abordagem acadêmica por, na sua essência, não terem muito aprofundamento teórico, ou não seguirem um manual de composição estética. Em consequência a mensagem final acaba comprometida em detrimento à simplicidade dos versos. Dessa forma, o estudo acadêmico desses versos, muitas vezes tratando de atividades corriqueiras dos catireiros, por muito tempo foi ignorado dentro do campo literário, não sendo aceito nem mesmo como poesia, tanto que não havia na literatura uma categoria para esses versos, que hoje podemos chamar de poesia oral, como é o caso dos versos de Braz Aparecido e Luiz De Castro:

Gosto de viver cantando
Pra disfarçar a paixão
Gosto de tocar viola,
Pra alegrar meu coração
Gosto de trovar meus versos
Com carinho e perfeição,
Gosto de cantar bonito

Para chamar a atenção¹⁸.

Os autores desses versos não demonstram pretensão de fazer literatura, mas ao narrar um estilo de vida real ou idealizado eles estão, com essas informações que chegam ao ouvinte, fornecendo material para compreender um povo, uma cultura e a capacidade dessas pessoas produzirem sua própria poesia. Isso, mais do que prejudicar, contribui para o enriquecimento dos anais literários. A ideia de que um poema só deve ser considerado como tal se tiver uma linguagem rebuscada e uma estrutura previamente definida, já foi superada, conforme nos alerta Terry Eagleton:

Se não é possível ver literatura como uma categoria ‘objetiva’, descritiva, também não possível dizer que literatura é apenas aquilo que achamos que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízes de valores: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis como as estruturas do edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízes de valores que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outro. (EAGLETON, 2001, p. 22, grifo do autor)

O cantador popular é uma espécie de porta voz de um grupo, pelos seus versos se traduzem as experiências vividas por esse grupo e esse conjunto de experiências vividas por vários grupos forjam os laços imaginários da comunidade. Para Paul Zumthor (1993, p. 67): “pela boca, pela garganta de todos esses homens (...) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário (...)”. Assim, de acordo com Zumthor, os versos populares constituem ao seu orador, e no caso do catira o cantador, um aspecto de autoridade para transmitir uma mensagem coletiva, ainda que essa mensagem, como nos versos acima, seja apenas para dizer que cantar e se divertir faz bem. Afinal, essa é a maior riqueza e o principal motivo para a existência e a permanência da performance do catira na nossa cultura, mesmo não sendo ela, na maioria das vezes, ouvida como um instrumento de expressão de um povo sem voz, e sendo aceita como uma simples manifestação artística.

¹⁸ Canção “Eu Gosto” gravada pela dupla caipira Viera e Vierinha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K9UUjpO_7mw>. Acesso em: 20 nov. 2015.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades Imaginadas**: reflexos sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional**: volume II. 2. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1967.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. 3 ed. Tradução de Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2000.

CASCUDO, Luís de Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 3. ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Ed. UNESP, 2007a.

_____. **Oralidade e Literatura 2**: práticas culturais, históricas e da voz. Frederico Fernandes e Eudes Fernandes (Orgs.). Londrina: EDUEL, 2007b.

_____. **Oralidade e Literatura**: manifestações e abordagens no Brasil. Frederico Augusto Garcia Fernandes (Org.). Londrina: EDUEL, 2003.

MAGALHÃES, Couto. **Anchieta, as raças e línguas indígenas**. São Paulo: C. Gerke, 1897.

RESENDE, Lisete et al. **Catira**: uma tradição de 450 anos. Uberaba: Fundação Cultural de Uberaba, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec/EDUC, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura.** 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido: 16 jan. 2016 – Aceito: 21 abr. 2016]

A LITERATURA MARGINAL E SEUS MECANISMOS DE LEGITIMAÇÃO E CONSAGRAÇÃO

Ana Paula Franco Nobile Brandileone¹

RESUMO: Um dos temas que mais se tem destacado na narrativa brasileira contemporânea é a da representação da realidade marginal e periférica. O mais importante destas narrativas, que trazem para o centro da discussão os excluídos sociais, é o *locus* (além de geográfico, também espaço social e afetivo) de onde fala o autor (lugar de enunciação), bem como a intenção de criar um espaço de valorização da cultura da periferia. Por isso, a literatura marginal inscreve-se em um movimento de espectro cultural amplo, arrastando atrás de si a voz da periferia. É o caso do movimento 1daSul, fundado por Ferréz, bem como de outras instâncias de legitimação que promovem a circulação da produção literária marginal. São os diferentes instrumentos de conexão utilizados pelos autores marginais para promover a circulação dos seus produtos literários o que se propõe a discutir.

Palavras-chave: Literatura Marginal. Cultura da periferia. Espaços alternativos de divulgação literária.

ABSTRACT: The representation of the marginal and peripheral reality has been one of the most prominent themes in the Brazilian contemporary narrative. The most important of these narratives, which has the socially excluded as the significant part, is the *locus* (in addition of being geographical is also social and emotional space) from where the author speaks (place of enunciation), as well as its intention to create a space to promote the periphery culture. Therefore, the marginal literature falls into a movement with a broader cultural range, dragging behind it the voice of the periphery. This is the case of 1daSul movement, founded by Ferréz, and the other legitimate instances for the circulation of the marginal literary production. These different connection tools used by marginal authors to promote the circulation of their literary products are the subject of this discussion.

Keywords: Marginal Literature. Periphery Culture. Alternative spaces for literary dissemination.

1 A Literatura marginal e seu compromisso ético e político: algumas implicações

O fenômeno da “literatura marginal”, produzida nas duas últimas décadas por autores da periferia das grandes cidades brasileiras, tem merecido a atenção da mídia e da crítica especializada. Para alguns estudiosos, a produção literária dos grupos periféricos é entendida como mais uma dentre tantas outras práticas textuais, e que deve ser avaliada segundo

¹ Professora da Universidade Estadual do Norte do Paraná, Rod. PR 160 – Km 0 – campus universitário – Cornélio Procópio – Paraná – CEP 86300-000. E-mail: apnobile@uenp.edu.br.

contextos culturais específicos, em prol de uma orientação política e ética, centrada nos princípios socioeconômico e territorial: “Na estruturação desse novo grupo, o estético foi colocado em segundo plano, não negligenciado, mas é suprimido pela importância conferida à ética” (PATROCÍNIO, 2013, p. 39). Desse modo, para o autor é a ética e não a estética que norteia a produção literária marginal.

Também para Érica Peçanha do Nascimento, a relação entre literatura e engajamento promovida pela literatura marginal é que concorre para que o estético se coloque em segundo plano: “[...] a criação literária é meio pelo qual os autores estão expressando outras preocupações que não as pertinentes à formalização estética, e que envolvem questões, sociais, culturais e políticas” (NASCIMENTO, 2009, p. 165). Anos antes Beatriz Resende já acenava para o deslocamento sofrido pelo literário na ficção brasileira contemporânea:

Ao iniciarmos qualquer observação sobre a prosa de ficção brasileira contemporânea, especialmente a praticada da metade dos anos 90 até o correr desta primeira década do século XXI, percebemos, de saída, que precisamos deslocar a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás. Teremos que deixar jargões tradicionais no trato do literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática, tudo isso atravessado pelas necessárias reflexões políticas, pois vivemos, hoje, no Brasil e, de modo geral, em toda a América Latina, um momento em que o viés político, felizmente, tende a atravessar todas as atividades, o que é uma consequência positiva da volta à plena democracia. (RESENDE, 2008, p. 15)

Ou ainda quando trata da multiplicidade de formas e temas dessa produção ficcional que, segundo a autora, tem na heterogeneidade uma de suas marcas: “São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados (RESENDE, 2008, p. 18).

A importância dada ao significado em detrimento da forma, privilegiando o *o quê* da obra literária e esquecendo o *como*, aquilo em que se distingue e que é só seu, ou como diz Leyla Perrone-Moisés (1998), a “literatura como” - como depositária da memória cultural, como colonizadora e/ou descolonizadora, como expressão das diferenças sexuais, como ideologia, etc. – ganha este contorno, porque, não raro, compreende-se que a literatura marginal está inserida em um movimento de espectro cultural amplo, aspecto já sugerido pela citação anterior de Érica Peçanha. Isto é, a literatura marginal deve ser encarada não apenas como um movimento literário, indo, portanto, além das práticas literárias, além do papel ou do livro impresso:

Por este prisma concebo tais produções como resultantes de um complexo empreendimento cultural e político encenado nas periferias urbanas das grandes capitais paulistas. Na contemporaneidade temos observado o empenho de diferentes organizações não governamentais e grupos ligados à periferia em formar uma imagem própria para si utilizando como veículo de suas representações a música, a fotografia e o vídeo. A Literatura Marginal, nesse sentido, não pode ser tomada como um fenômeno isolado. Mas, no caso específico da literatura, esse fenômeno se torna mais transgressor. Posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão coletiva, utilizando para tanto um espaço do qual esses grupos foram, quase sempre, excluídos: a literatura. (PATROCÍNIO, 2013, p. 64)

Para retomar um aspecto da citação de Patrocínio, pode-se dizer que a feição política do movimento está doutrinariamente expressa nos prefácios escritos por Ferréz para os três volumes do suplemento “Literatura Marginal – A Cultura da Periferia Ato I, Ato II e Ato III”, publicados pela Revista *Caros Amigos*, em 2001, 2002 e 2004, respectivamente², os quais trazem textos inéditos de moradores da periferia. Entendidos aqui como um manifesto da literatura marginal, estes prefácios procuram marcar uma oposição, uma diferenciação discursiva da margem em relação ao centro e, portanto, estabelecer uma identidade própria para esta produção literária que encontra nos setores marginalizados a sua representação. Esta posição antagonista é revelada por um jogo de oposições que perpassa todo o manifesto e se desvela pelas dualidades apresentadas. Entre elas, destaca-se “centro” *versus* “gueto/favela/periferia”, que encontra o seu equivalente em “lado de lá” e “lado de cá”: “- O barato já tá separado há muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do cá mal terminamos o ensino dito básico” (FERRÉZ, 2005, p. 13, grifo nosso)³. Uma outra marca desse antagonismo está em “nós” *versus* “vocês/eles”:

“Somos o contra sua opinião [...]” (FERRÉZ, 2005, p. 09); “Somos mais, somos aqueles que fazem cultura, falem que não somos marginais, nos tirem o pouco que sobrou [...] deixamos eles marcarem nossas peles [...] o mais louco é que não precisamos de sua legitimação [...]” (FERRÉZ, 2005, p. 10); “[...] somos marginais, mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar [...]” (FERRÉZ, 2005, p. 10); “Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de excluídos sociais [...]” (FERRÉZ, 2005, p. 11, grifo nosso).

² Estes prefácios foram posteriormente compilados na antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, organizada por Ferréz (2005). Vale destacar, entretanto, que o prefácio da antologia, intitulado “Terrorismo Literário”, traz algumas considerações inéditas.

³ As citações foram retiradas do prefácio “Terrorismo Literário”. FERRÉZ (Org.). Terrorismo literário. In: *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

Outra dualidade bastante marcante é a oposição “classe dominante” *versus* “classe dominada” e/ou “opressor” *versus* “oprimido”, que se verifica quando Ferréz recupera as condições histórico-sociais brasileiras de privação e de violência, de ontem e de hoje no Brasil; o que inscreve o manifesto em uma formulação claramente política:

Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer mal a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais”, da farsa do “todos são livres”, a gente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do mato, policiais que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras de classes: C, D e E. (FERRÉZ, 2005, p. 10)

A urgência na tomada de uma posição que se quer antagônica a um estado de coisas, seja ele político, ético e/ou estético, evoca o caráter combativo de toda doutrinação reformista, caso dos prefácios aqui referidos.

2 Literatura marginal: para além das fronteiras do literário

Os trechos anteriormente transcritos não somente expõem a feição política do movimento, mas também põem à mostra o estatuto da literatura marginal: movimento comprometido com a afirmação identitária das comunidades periféricas e engajado no seu autoconhecimento como grupo, dotado de uma determinada cultura e de um caráter coletivo e cooperativo. Este último aspecto encontra eco nas considerações de Paulo Patrocínio (2013), que afirma que o desejo desses autores em consolidar a diferença da periferia frente aos demais setores da sociedade, não está inscrita apenas na literatura. Acrescida a ela estão outras manifestações culturais e sociais, cujos signos - a música, a arte, vestimentas, editoras, eventos culturais, etc. -, foram criados para dar forma a espaços próprios voltados para a reflexão sobre os setores marginais, isto é, vozes coletivas em prol de um mesmo objetivo: afirmar e firmar a identidade cultural periférica.

Emblemática é a atuação de Ferréz que construiu sua identidade não somente pela escrita, mas também junto à sua comunidade, desenvolvendo projetos nos circuitos cultural - pelas publicações e/ou pela participação em eventos culturais e literários, debatendo sobre literatura e outros temas, tanto no Brasil quanto no exterior -, e mercadológico, dado pelos seus empreendimentos, todos sob a marca 1daSul, disseminando, assim, a voz da periferia.

Seu primeiro livro, de 1997, é de poesia concreta, *Fortaleza da Desilusão*, patrocinado por uma empresa de recursos humanos na qual o autor trabalhava. Ao contrário do seu livro

de estreia, que nem sequer foi noticiado pela imprensa, *Capão Pecado*, antes mesmo ser editado, foi matéria de reportagem jornalística da *Folha de São Paulo* (NASCIMENTO, 2009, p. 205). O romance teve três edições: a primeira em 2000, pela Labortexto Editorial, com uma segunda edição reformulada em 2005, pela Objetiva e, em 2013, pela Editora Planeta, cujo volume traz uma história em quadrinhos sobre o livro. Também no gênero romance publicou *Manual prático do ódio*, de 2003, pela mesma editora Objetiva, e *Deus foi almoçar*, 2012, pela editora Planeta. Publicou dois livros de contos *Ninguém é inocente em São Paulo*, em 2006, pela Objetiva, e *Os ricos também morrem*, pela Editora Planeta, em 2015. Dois livros infantis: *Amanhecer Esmeralda*, de 2005, Objetiva, e *O pote mágico*, pela Planeta, em 2012. Histórias em quadrinhos: *Os inimigos não levam flores*, pela Pixel Media, em 2006 e, em 2012, *HQ Desterro*, pela Anadarco Editora, ambos em parceria com o quadrinista Alexandre de Mayo. Também o livro de crônicas, *Cronista de um tempo ruim*, em 2009, publicado pela editora Selo Povo, criada pelo próprio autor e destinada exclusivamente à publicação de autores periféricos. As crônicas reúnem textos publicados na revista *Caros Amigos*, no jornal *Folha de São Paulo*, *Le Monde Diplomatique Brasil*, revista *Trip*, e Relatório da ONU. Em parceria com a *Caros Amigos* fez circular nos anos de 2001, 2002 e 2003, o projeto editorial que marcou a apropriação do termo marginal por um conjunto de escritores da periferia, e do qual participou com textos autorais nas duas primeiras edições. Desta parceria, resultou a organização da coletânea *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, pela Agir, em 2005, cujos textos foram selecionados dos três volumes do suplemento “Literatura Marginal – A Cultura da Periferia”. Foi colunista da revista *Caros Amigos* durante 5 anos, bem como escreveu roteiros para os filmes *Brother* e *O invasor* e para os seriados *Cidade dos Homens* (02) e *9MM* (Fox). Lançou, em 2009, o DVD *Literatura e Resistência*, com um documentário sobre sua trajetória. Em 2004, assumiu a sua identidade de rapper com o lançamento do CD *Determinação*, pelo selo Caravelas. O escritor tem ainda se dedicado a consolidar seu nome no exterior, tendo publicado *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*, pela editora Palavra, em países como Itália, Espanha, França e Portugal (NASCIMENTO, 2009, p. 213). Foi um dos autores selecionados para participar da Feira de Frankfurt, em 2013. Em 2009, criou a ONG Interferência – Associação Educacional e Assistencial Interferência –, que executa ações em prol da educação, através de leitura, reforço escolar e da cultura.

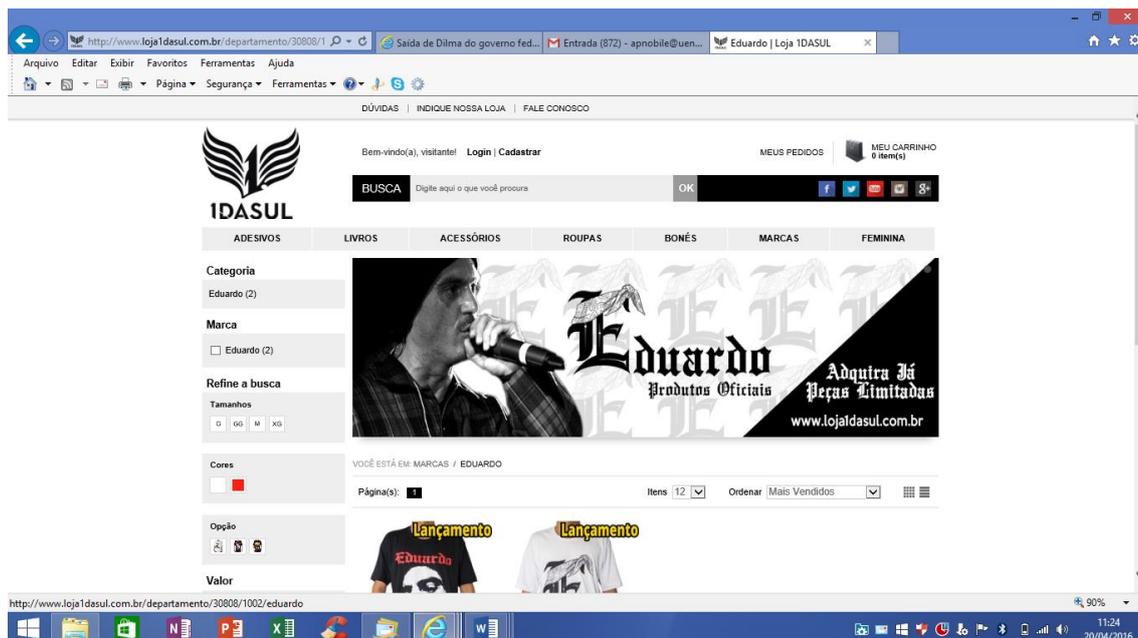
Com um grupo de moradores da zona sul de São Paulo, Ferréz fundou ainda em 1999, o “movimento cultural IdaSul”, cujo objetivo era desenvolver e conciliar atividades culturais e sociais, como shows beneficentes, criação de bibliotecas comunitárias, doações de alimentos

para famílias das favelas. A falta de consenso sobre os rumos do movimento, o que gerou a rotatividade dos seus membros, “[...] culminou no fechamento da sede, na suspensão das atividades organizadas e do portal na internet”, em meados de 2005 (NASCIMENTO, 2009, p. 275). Também em 1999, 1daSul passou a ser o nome da grife e da loja que Ferréz criou no centro do Capão Redondo, na qual, ainda hoje, comercializa cadernos, chaveiros, canecas, adesivos e roupas no estilo *hip hop*, como moletons, jaquetas e camisetas com estampas de grafite, trechos de *rap*, de livros ou logotipo da marca, também acessórios como bonés, cintos, mochilas. No *blog* do autor – www.ferrez.blogspot.com –, em texto de 04 de junho de 2005, o autor explica o que é 1daSul:

A 1dasul foi fundada em 1º de Abril de 1999 e tem como idéia central ser uma marca de periferia, que seja feita e usada por pessoas do bairro. O nome vem da idéia de todos sermos 1, na mesma luta, no mesmo ideal, por isso somos todos 1 pela dignidade da Zona Sul. O desafio é ser a marca oficial do bairro, tendo como ponto de vista uma resposta do Capão Redondo para toda violência que nele é creditada, fazendo os moradores terem orgulho de onde moram e consequentemente lutarem para um lugar melhor, com menos violência gratuita e mais esperança. Seis anos depois do escritor Ferréz ter criado a marca oficial do Capão redondo, muitos estão deixando marcas como, Nike, Forum e Adidas de lado e usando algo que realmente tem a ver com a nossa gente, com a nossa cultura. O símbolo: o emblema da 1DASUL tem como idéia ser um brasão do nosso povo, desde que invadiram o Brasil os descendentes de portugueses sempre tiveram seus brasões reais, porque? Porque o brasão tem sentido de unidade e traz a idéia de um povo que se une para lutar pela preservação da sua cultura. Assim eles venciam as batalhas porque dividiam agente. assim como os europeus em geral, mas nós descendentes de escravos nunca tivemos um símbolo sobre nossa linhagem, o símbolo da 1DASUL em forma de fênix e com o número 1 em destaque é uma forma de termos nosso próprio brasão, e ele tem esse sentido, de juntar a periferia. O dono do poder, cria símbolos, estatuas, e assim consegue nos oprimir, nós estamos nos primeiros passos de também termos nossos símbolos, afinal temos uma história de lutas e vitórias também. Por isso, quando por a 1DASUL no corpo saiba que você está também usando uma idéia de mudança, você está somando para a auto estima do nosso povo. Do gueto para o gueto. 1DASUL a primeira marca exclusivamente feita para um bairro⁴.

Além dos produtos antes referidos, que se encontram listados na loja virtual (www.loja1dasul.com.br) nos *links* Acessórios, Adesivos, Bonés e Roupas, comercializa-se também Livros (outro *link*), de autoria de Ferréz. Abaixo primeira página do site, na qual se pode vislumbrar os *links* referidos:

⁴ O texto foi transcrito tal como está no blog.



Tendo como slogan “a primeira marca feita na periferia⁵ e para ela”, a grife 1daSul manteve, segundo Érica Peçanha do Nascimento, o sentimento de pertencimento dos grupos periféricos mesmo com a extinção das ações organizadas do movimento cultural. Isso porque de todas as iniciativas propostas por Ferréz foi a grife/marca “[...] que mais contribuiu para uma identificação positiva com a periferia, pois atingiu, sobretudo, o tipo de público que tentou alcançar com sua literatura engajada e com seus projetos de intervenção cultural/social” (NASCIMENTO, 2009, p. 279).

Houve ainda três outras tentativas de Ferréz ampliar seus empreendimentos. Em 2005, inaugurou uma locadora de vídeos, “Indústria Vídeo”, que tinha por objetivo especializar-se na locação de filmes raros; foi vendida em dezembro do mesmo ano. Também em 2005, Ferréz criou o selo fonográfico 1daSul, voltada para produção de CDs de rap, e 1daSul Produções, focalizando outros produtos artístico-culturais (NASCIMENTO, 2009, p. 282).

Com a missão de trazer a literatura ainda mais próxima da periferia, o escritor lançou um novo projeto *Palavrarmas*, seu primeiro audiolivro, cujo título, de antemão, sugere a escrita como instrumento de luta. Estratégia já expressa nos textos-manifesto publicados nas edições da *Caros Amigos*, quando trata a prosa como espaço de ação e não apenas de realização da arte. Para recitar seus textos e poesias, convidou Zeca Baleiro, que lê a inédita “Vendo verdades”, e o poeta de Brasília Gog, que recita “O menino Periferia”, com refrão de

⁵ Tanto a produção quanto a comercialização dos produtos conta com a participação dos moradores do Capão Redondo. São costureiras, bordadeiras, estilistas e atendentes de loja, os quais são gerenciados por Ferréz.

Higo Melo. Já o novo romance do autor, *Deus foi almoçar*, vem na voz do poeta Allan da Rosa, e outros textos, como “A maldição da refinaria”, “A arma” e “A pomba branca” são recitados pelo próprio autor. O grupo de rap paulistano Facção Central lê o posfácio de *Capão Pecado*.

Um outro aspecto que confere o entendimento da literatura marginal como um fenômeno para além dos limites literários, é a relação que ela estabelece com a cultura *hip hop*, sobretudo com as práticas poéticas do *rap* (HOLLANDA, 2014; PATROCÍNIO, 2013), dado o caráter de engajamento de ambas as práticas textuais, que lançam mão da escrita como veículo de denúncia, pois se querem retrato de uma realidade marcada pela vulnerabilidade social, violência e miséria dos grupos periféricos. E não é outro o projeto literário marginal, espaço de resistência que, na contramão dos núcleos e das imagens hegemônicas, toma a palavra para de um lado construir uma identidade e um lugar próprios e, de outro, produzir um discurso no qual o próprio excluído narra a sua história, ou seja, sua vivência marginalizada. Aspectos reiteradamente expressos nas inúmeras dicotomias construídas por Ferréz nos prefácios das edições “Literatura Marginal – A Cultura da Periferia”.

Além de ambas as manifestações artístico-culturais apresentarem um discurso de valorização da identidade periférica, estabelecendo vínculos com um determinado grupo social e o mesmo teor de protesto e crítica social, cujo papel não é apenas denunciar, mas oferecer-se como “verdade”, o *hip hop* e a literatura marginal, segundo Érica do Nascimento também constroem uma imagem positiva da periferia:

O hip hop e a literatura marginal dos escritores da periferia participam do mesmo processo de “dar voz ao seu grupo social” e se colocar nas mesmas posições dos sujeitos que vivenciam situações de marginalidade, fazendo emergir uma identidade coletiva (de periférico/marginal) sob a qual os aspectos políticos e sociais predominam sobre os individuais. Assim, a literatura marginal dos escritores da periferia e o hip hop são dois movimentos artístico-culturais que, por meio de seus produtos, dão nova significação ao espaço da periferia e ajudam a criar uma representação positiva do que antes só estava associado à falta, à violência e à precariedade. (NASCIMENTO, 2009, p. 158)

A relação que o *rap*⁶ mantém com a Literatura Marginal pode ser exemplificada pela primeira edição do primeiro romance publicado por Ferréz, *Capão Pecado*. Dentre os registros ganha destaque fotos e textos de *rap* de grupos musicais, os quais aparecem na abertura de cada um dos capítulos. Além de Mano Brown, do grupo Racionais MC’s, que assina o texto que abre a primeira parte, ainda outros textos de *rap* antecedem as outras cinco

⁶ A cultura hip hop aglutina as práticas textuais do *rap* e do *break* e o *graffiti*; discursos de contestação em torno de vozes pertencentes ao universo periférico.

partes do romance. Cascão, MC do grupo Trilha Sonora do Gueto, e grupo Outraversão, assinam o segundo e terceiro capítulos, respectivamente. A quarta parte do livro é aberta por Negredo, do grupo Realismo Frontal; a quinta e última parte conta com o grupo Conceito Moral. Outro rapper, MC Gaspar, do grupo Z'África Brasil, é quem apresenta a orelha do livro. Trazendo à tona a voz de companheiros da mesma luta, os textos tratam dos mesmos assuntos dos capítulos: violência, marginalização, as carências e os desencontros marcados pelo cotidiano da periferia.

Evidente que esta estratégia discursiva do uso da voz real de moradores da periferia e da voz do próprio escritor que reside em Capão Redondo, misturando-se à voz ficcional – que narrará em terceira pessoa a história de Rael, morador do bairro Capão Pecado, alusão à Capão Redondo, distrito periférico de São Paulo -, estabelece um diálogo entre ficção e testemunho. Isto é, utilizando a sua própria trajetória de vida como ex-morador da favela, elemento fundante de sua produção ficcional, Ferréz atua como mediador intelectual do discurso do menos privilegiado, o que empurra *Capão Pecado* para um frágil pacto ficcional. Por isso, o romance opera segundo um caráter híbrido, entre o referencial, dado pelo discurso biográfico do autor e as letras de *rap*, e o discurso propriamente ficcional da narrativa.

Não são novidade as complexas e múltiplas contradições que engendram a literatura brasileira contemporânea na sua intrincada rede de produção e consumo, de preferências e tendências vinculadas à dinâmica do mercado, bem como no seu casamento com a mídia, que se traduz, segundo Tânia Pellegrini (1999), em *A imagem e a letra*, nas estratégias de divulgação, de promoção e de venda das obras, seja por meio de noites de autógrafos, entrevistas, palestras, dentre outras ações. Instâncias de legitimação e consagração que não passam despercebidas quando o assunto é a literatura marginal, o que remete para a contaminação do campo literário a instâncias de legitimidade externa ao campo propriamente artístico (BOURDIEU, 2009).

Dentre as palestras destacam-se o “Ciclo de viagens pelas metrópoles brasileiras II: Recife, Brasília, Porto Alegre e São Paulo”, ocorrida em São Paulo, no dia 24 de abril de 2004, na Biblioteca Mário de Andrade, na qual Ferréz trata do projeto literário da Revista *Caros Amigos*; “Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial”, realizada em 30 de junho de 2004, no SESC/Consolação, na qual estavam presentes Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Também as edições da “Semana de Cultura Hip Hop”, ciclo de debates, exposições, exibição de vídeos, workshops e apresentações artísticas, que têm por objetivo trazer à tona discussões pertinentes ao movimento da literatura marginal; “I Encontro da Literatura Periférica”, ocorrida em setembro de 2005, no qual se deu o lançamento do

primeiro livro de Allan da Rosa, *Vão*, e no qual se encontravam escritores que publicaram nas edições especiais da *Caros Amigos*, entre eles Ferréz; ou ainda o evento “Leitura de poemas”, realizado na biblioteca municipal Castro Alves, em Taboão da Serra, no qual Sérgio Vaz expôs o projeto do seu livro *A poesia dos deuses inferiores* (NASCIMENTO, 2009).

Ganha ainda destaque um evento que ultrapassou as fronteiras nacionais em 2013, entre os dias 22 de maio a 01 de junho, em Berlim: “Über den (Stadt-)Rand geschrieben: Woche der Marginalen Literatur in Berlin” - “Escrito sobre as Margens (da Cidade): Semana de Literatura Marginal” em Berlim. Organizado pelo coletivo Urban Atitude, teve como convidado de honra o poeta Sérgio Vaz. A série de eventos em Berlim incluiu discussões, exibição de filmes, palestras, oficinas, workshops e dois saraus no estilo dos que acontecem na periferia de São Paulo, como a Cooperifa. Para breve, Ferréz anuncia no seu blog um próximo encontro: “I Encontro da Literatura Marginal da Baixada Santista”, que ocorrerá de 01 a 03 de abril de 2016.

Também os saraus da Cooperifa, fundada em 2001, na zonal sul de São Paulo, por Sérgio Vaz, apresentam-se como instrumento de produção, circulação e consumo cultural. Tendo como objeto inicial promover saraus para que artistas periféricos tornassem públicas suas produções literárias, tornou-se, ao longo do tempo, espaço para debates, sessões de cinema, lançamento de livros, esquetes de teatro, exposição de fotografias e artes plásticas, apresentações de dança e música. Em 2004, os poetas da Cooperifa contribuíram para o movimento da literatura marginal, publicando a antologia poética *O rastilho da pólvora*, patrocinada pelo Itaú Cultural, que contou com 43 participações (NASCIMENTO, 2009, p. 257).

Em um contexto de produção em que o livro impresso não é mais o principal suporte, os escritores encontraram na tecnologia uma nova ferramenta de divulgação de suas obras. Assim, os corretores automáticos fazem, muitas vezes, o papel de editor, redes sociais, a de publicidade e propaganda, e lojas virtuais, por diversas vezes, substituíram os vendedores, eliminando qualquer empecilho mais burocrático para a comercialização dos livros. A esse respeito Beatriz Resende afirma que as “[...] novas relações do livro com o mercado editorial aparecem a partir da maior rapidez com que o autor é editado, seja pela utilização da informática como suporte, seja pela multiplicidade de pequenas editoras por todo país” (2008, p. 25). Desse modo, “[...] os jovens escritores não esperam mais a consagração pela ‘academia’ ou pelo mercado. Publicam como possível, inclusive usando as oportunidades oferecidas pela internet” (RESENDE, 2008, p. 17). Também Schollhammer (2011) destaca as facilidades oferecidas pela tecnologia, a presença dos *blogs* e demais redes sociais, que atuam

como uma nova possibilidade de os escritores terem a sua produção literária difundida sem terem que recorrer à instância mais comum - as editoras:

As novas tecnologias oferecem caminhos inéditos para esses esforços, de maneira particular, com os *blogs* que facilitam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras. Com essas novas plataformas de visibilidade da escrita surgiu um inédito espaço democrático e foram criadas condições para um debate mais imediato em torno de novas propostas de escrita. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 13)

É, então, nesse contexto que o *blog* para Ferréz desempenha papel central, seja como veículo de divulgação e comercialização de sua produção literária, conforme referido, ou ainda como estratégia para veicular a inauguração de uma nova loja em um shopping de Santo André:



Ganha força também como espaço de convocação e difusão de eventos culturais e atividades promovidas pelos escritores, bem como de exposição de textos inéditos de letras de *rap*, poemas e contos (*links* no lado direito da tela):

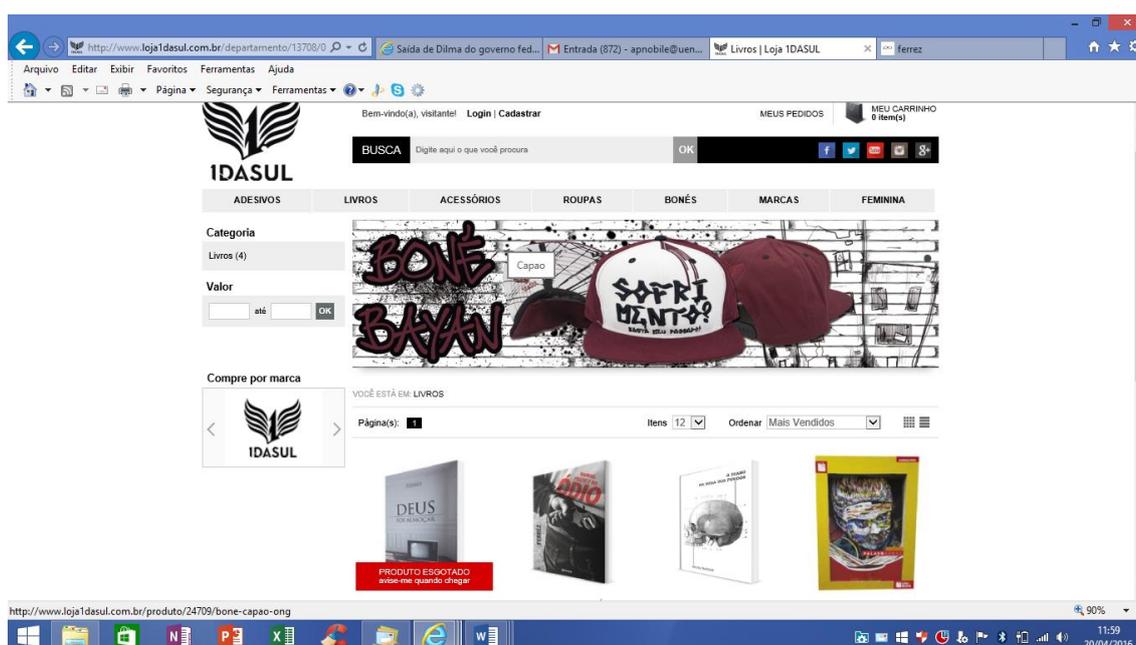


Também o *blog*, criado e alimentado por Sacolinha, fundador do projeto Literatura no Brasil, em 2002, é exemplo da importância da rede virtual para a difusão dos autores e da cultura da periferia que, não raro, têm dificuldade de encontrar espaço na mídia em geral. Segundo Érica Peçanha do Nascimento (2009, p. 294), tornou-se o “[...] principal veículo de propaganda do currículo profissional e da agenda do escritor Sacolinha, bem como da comercialização do livro *Graduado em marginalidade*”.

Diante dessas instâncias de legitimação e consagração lançadas mão pelos autores denominados marginais, simbolizados aqui sobretudo por Ferréz, pode-se dizer que foram paulatinamente construindo um percurso, voltado para além de um terreno específico de produção e atuação literária, o que pode ser demonstrado pela filiação da literatura marginal com a música, o *rap*, pela criação de loja e grife de roupa, bem como pelos selos editorial e fonográfico e pela produtora. Tudo isso expressa que o grupo está legitimado⁷ e, mais do que isso, coeso e unido, representando uma força nova dotada de consciência. Isso posto, infere-se que a atividade artística permite não apenas a projeção individual de quem a exerce, mas também um caminho coletivo para os grupos marginalizados, uma vez que todas estas ações, além da óbvia interface com o consumo, comunicam-se com o perfil sociológico do público-consumidor, ajudando a criar uma identidade coletiva por dar “voz” à periferia, seja na música, nas estampas que remetem às singularidades dos bairros periféricos ou no relato dos problemas sociais que acometem os moradores da periferia.

⁷ Na primeira edição da revista *Caros Amigos*, Ferréz afirma: “Mas estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados”.

Ao mesmo tempo, estas diferentes frentes de empreendimento auxiliam Ferréz não apenas na sua subsistência (NASCIMENTO, 2009), mas também nas práticas específicas de divulgação da sua produção literária. Exemplo disso é o site da loja virtual, que vende seus livros. Considerando que a grife/marca e a loja agregam o tipo de público que o autor pretende atingir com sua literatura, provocando não somente uma identificação positiva com a periferia, mas também incentivando o consumo de seus bens culturais, entende-se que há uma clara inter-relação entre o projeto e as suas publicações, sendo aquele uma oportunidade para fazer circular seus produtos literários⁸, haja vista o *blog* do autor:



Não menos importante são a Cooperifa e o movimento Literatura no Brasil, instrumentos de conexão para a circulação dos produtos literários marginais, cuja peculiaridade se dá pelo seu caráter engajado, pelo perfil sociológico dos autores e pelo registro das condições de vida e valores dos moradores da periferia:

Esses projetos, que são, veículos fundamentais na divulgação e posituação da “cultura da periferia” por agregar às suas atividades os conceitos de autoestima e autogestão, são, do mesmo modo, espaços importantes, criados pelos próprios escritores, para a circulação e a legitimação da produção literária que emergiu das periferias. (NASCIMENTO, 2009, p. 321)

A partir do exposto, pode-se afirmar que a entrada em cena dos escritores da periferia

⁸ No site do autor há um *link* para a loja virtual, na qual se encontra um outro *link* com as obras publicadas pelo escritor.

a partir dos lançamentos de *Capão Pecado*, de Ferréz, e das edições especiais da *Caros Amigos* – Literatura Marginal, instituiu-se como marco do movimento da literatura marginal que, entretanto, ganhou uma dimensão que vai além de uma manifestação que se quer artística, concorrendo, para tanto, o movimento/grife/loja 1da Sul, a criação das editoras Toró e Literatura Marginal/Selo Povo, por Allan da Rosa e por Ferréz, respectivamente, ambas destinadas à publicação de autores periféricos. Cabe destacar também os demais empreendimentos de Ferréz, aqui já apresentados, o *rap*, eventos culturais (saraus, palestras, noites de autógrafo, etc.), *blogs* e demais formas de comunicação tecnológica ou ainda os projetos de caráter cultural (e também social) voltados para estimular e difundir a produção poética e ficcional de autores oriundos da periferia, como o Cooperifa e o Literatura no Brasil, coordenados respectivamente por Sérgio Vaz e Sacolinha, ou ainda a ALEPA, sigla de A literatura nos espaços populares agora, coordenada por Adriana Kairos, e a FLUPP (Festa Literária das UPPs), cuja edição de 2016 homenageará o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu.

Dispositivos estratégicos acionados para de um lado afirmar a identidade das comunidades periféricas e empoderar os membros das classes populares inseridas nas periferias urbanas, por criar um processo de identificação com a cultura da periferia e, de outro, para legitimar e consagrar os autores da periferia que, apesar de paulatinamente estarem ganhando espaço em instâncias de legitimação, incluindo os aparelhos do Estado, tais como a universidade, além das resenhas em jornais e revistas de grande circulação, bem como o papel das editoras nesse processo, parecem ter nos seus próprios mecanismos de legitimidade externa a garantia de não ter seus valores e interesses distorcidos pela “elite” e, portanto, assegurar um espaço de poder. É o que Ferréz (2015, p. 13-14) sugere no prefácio do seu mais novo livro de contos *Os ricos também morrem*: “Eu tenho um prefácio a fazer, uma responsabilidade a cumprir [...]. Um prefácio com sábias palavras, convença a elite e seus meios de divulgação que não mostram o nosso real valor, que nos humilha, nos envergonha pelo nariz, pela boca e ri do nosso cabelo”.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sérgio Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERRÉZ (Org.). Terrorismo literário. In: **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Os ricos também morrem**. São Paulo: Planeta, 2015.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem**: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras; FAPERJ, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**. São Paulo: Mercado de Letras, FAPESP, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da Literatura Brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 21 abr. 2016]

BASES DA LITERATURA ORAL – UMA ANÁLISE DO CONTEXTO DA LIRA POPULAR E DA LITERATURA DE CORDEL COM BASE EM “LITERATURA E SUBDESENVOLVIMENTO”

Anderson Morales Velloso¹

RESUMO: A Literatura nos países latino-americanos sempre encontrou problemas para desenvolver-se por vários motivos, pois, como avalia o professor Antonio Candido, as condições materiais para a parca presença da literatura local se ligam ao analfabetismo, inexistência dos públicos disponíveis para a literatura (em função do número reduzido de leitores reais), não especialização dos escritores locais, condições estas relacionadas ao “subdesenvolvimento” da região. No entanto, com tais problemas para o crescimento do círculo literário letrado, abre-se espaço para formas literárias não reconhecidas como as que se baseiam na oralidade criadas por figuras provenientes do meio campesino e da periferia das grandes cidades. No presente trabalho, analisamos e comparamos de maneira genérica as condições de criação e desenvolvimento da Lira Popular chilena e a Literatura de Cordel brasileira, com base em “Literatura e subdesenvolvimento” de Antonio Candido, tendo como período de análise desse contexto das formas literárias de base oral a segunda metade do século XIX até a década de 1930, período em que a Lira Popular deixa de circular.

Palavras-chave: Lira Popular. Literatura de Cordel. Subdesenvolvimento. Candido.

RESUMEN: La Literatura en los países latinoamericanos siempre ha encontrado problemas para desarrollarse por varios motivos, pues, como evalúa el profesor Antonio Candido, las condiciones materiales para la parca presencia de la literatura local se ligan al analfabetismo, inexistencia de los públicos disponibles para la literatura (en función del número reducido de lectores reales), no especialización de los escritores locales, condiciones estas relacionadas al “subdesarrollo” de la región. Sin embargo, con dichos problemas para el crecimiento del círculo literario letrado, se abre espacio para formas literarias no reconocidas como las que se basan en la oralidad creadas por figuras provenientes del medio campesino y la periferia de las grandes ciudades. En el presente trabajo, analizamos y comparamos de manera genérica las condiciones de creación y desarrollo de la Lira Popular chilena y la Literatura de Cordel brasileña, en base a “*Literatura e subdesenvolvimento*” de Antonio Candido, teniendo como periodo de análisis de ese contexto de las formas literarias de base oral la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de 1930, período en que la Lira Popular deja de circular.

Palabras clave: Lira Popular. Literatura de Cordel. Subdesarrollo. Candido.

Em “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido avalia as literaturas do continente latino-americano e o que define naquele momento como categoria relacionada ao “subdesenvolvimento” da região. Para tanto, Candido analisa obras e atitudes de escritores da América Latina, de acordo com as produções “metropolitanas” e a maneira como a postura destes escritores latino-americanos transformou-se com o desenrolar do tempo. O horizonte do crítico literário brasileiro é o dos romancistas latino-americanos, por isso fica a pergunta se ~~se pode~~ é possível estender integral ou parcialmente este lastro para outras formas literárias não tão reconhecidas como as baseadas na oralidade.

¹ Mestre em Estudos Latino-Americanos pela *Universidad de Chile*. E-mail: andersonmvelloso@gmail.com.

Neste trabalho pretendemos analisar de maneira genérica as condições de criação e desenvolvimento da Lira Popular chilena e da Literatura de Cordel brasileira com base nas ideias contidas no citado texto de Candido, posto que nas duas regiões de análise deste trabalho havia/há claros elementos de subdesenvolvimento presentes no contexto em que viviam aqueles poetas populares.

O texto de Antonio Candido, publicado originalmente em 1970, propõe uma apreciação sobre as bases da criação literária latino-americana, distinguindo duas maneiras de ver a condição atrasada e dependente dos países da região: a noção de país novo, que se relaciona a uma consciência amena do atraso, pensamento esse iniciado pelos movimentos românticos do século XIX; e a visão de país subdesenvolvido, com um viés catastrófico do atraso, surgida nos anos 1930.

O artigo do crítico paulista, embora tenha sido escrito num contexto distante dos nossos dias, segue sendo bastante atual e importante para compreender o fenômeno cultural/literário brasileiro e latino-americano. Por isso, propomo-nos a centrar a nossa análise do contexto da Lira Popular e Literatura de Cordel com base nos escritos de Antonio Candido e autores com quem o mestre das Letras dialogava.

Como o suporte conhecido como Lira Popular existente no Chile desaparece aproximadamente na década de 1930, a base cronológica de nossa análise apoiar-se-á naquilo que o professor Antonio Candido cunhou de “noção de país novo”, embora alguns pontos relativos “à visão de país subdesenvolvido” também caibam no estudo das literaturas populares brasileira e chilena.

Para compreender o contexto no qual se inserem estas literaturas de base oral, vejamos alguns aspectos históricos importantes anteriores à sua aparição no Brasil e no Chile. Espanha e Portugal, embora tenham tido distintas formas de conquista do espaço e colonização das mentes americanas, apresentaram condições de concepção e crescimento dos povos recém-criados que praticamente lhes impedia que se instituísse uma cultura letrada desenvolvida naquilo que se chamou ‘novo mundo’.

Embora o reino espanhol tenha fundado estruturas universitárias nas principais recém-inauguradas cidades dos vice-reinados, o que imperava no empreendimento das potências ibéricas era a exploração do solo para a obtenção de metais preciosos, possibilitando-se a educação e o saber apenas a poucos elementos daquela elite local que se formava.

Enquanto isso, a realidade colonial brasileira apresentava poucas iniciativas de alfabetização, normalmente relacionadas com grupos religiosos como os jesuítas. Além disso,

a própria língua portuguesa não era a língua mais falada no que hoje é o Brasil, em função da disseminação da “língua geral” que era usada por índios, africanos, mestiços e inclusive portugueses, até que a imposição da língua portuguesa fosse levada a cabo por Marquês de Pombal através da Lei do Diretório dos Índios em 1757.

Retomando o caso espanhol, também havia restrição de circulação de obras literárias nos domínios da coroa espanhola. Os poucos livros que adentravam as colônias hispânicas se referiam aos estudos eclesiásticos, filosóficos, legais e administrativos. Enquanto isso, as obras de “literatura de imaginação” eram proibidas de entrar nos novos territórios. Embora alguns afortunados conseguissem munir suas bibliotecas pessoais com livros que chegavam às suas mãos através de contrabando.

Nesse contexto pouco afeito ao culto da palavra escrita e do saber, a oralidade vai se conformando na base de transmissão de conhecimento e de história local e familiar. Até porque a grande maioria dos próprios colonizadores e conquistadores do atual território latino-americano era composta de figuras iletradas cultivadoras da história oral de origem ibérica. O historiador francês Jacques Lafaye (1990, p. 235) destaca que, quando chegavam às novas colônias, muitos colonizadores carregavam consigo a oralidade das histórias fantásticas e de cavalaria como a lenda das sete cidades de ouro de Cibola. Inclusive tal influência fez com que alguns desses colonizadores empreendessem expedição até o que é hoje o território dos Estados Unidos para tentar encontrar as riquezas daquelas cidades míticas.

Vê-se, portanto, que é uma situação geral de iletrados no “novo mundo”, e tal realidade só começará a modificar-se de forma geral no século XX. Não havendo letrados, não há leitores, por conseguinte, o espaço para existir uma literatura local é diminuto, pois, como coloca Antonio Candido:

Se pensarmos nas condições materiais de existência da literatura, o fato básico talvez seja o analfabetismo, que nos países de cultura pré-colombiana adiantada é agravado pela pluralidade linguística ainda vigente, com as diversas línguas solicitando o seu lugar ao sol. (CANDIDO, 2006, p. 142)

Assim se dão as condições perfeitas para o desenvolvimento da literatura de base oral como são a Lira Popular chilena e a Literatura de Cordel brasileira. Ambas têm como estrutura básica os versos dos jograis e menestréis que percorriam a Europa. Versos esses que eram impressos em folhas exibidas na via pública, penduradas em cordéis atados de uma árvore a outra, sendo inclusive uma das poucas formas de comunicação que se tinha naquele período.

Os primeiros relatos escritos da Lira Popular em solo chileno, conforme o sítio eletrônico *Memoria Chilena*², datam da década de 1860, época na qual uma incipiente opinião pública centrava sua atenção nos acontecimentos associados à Guerra contra a Espanha. A partir daí, o cantor de novenas e velórios, sagaz na composição de décimas “a lo divino y lo humano, se decidió a utilizar el viejo metro en el comentario de hechos cívicos, y dio a conocer sus composiciones por medio de la imprenta” (URIBE, 1974, p. 16).

A Lira Popular circulou nos principais centros urbanos do Chile entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX. Os poetas populares – geralmente homens de origem rural transplantados ao meio urbano – fundiam a expressão própria da cultura campesina e as dinâmicas modernas de circulação e reprodução da palavra escrita. Publicavam nesse suporte suas composições em verso, nos quais faziam comentários de temas sociais, valendo-se das formas métricas e do imaginário da tradição oral.

Esse *pliego* tinha uma estrutura básica formada por uma manchete e gravuras, sendo impresso em papel de tamanho variável que incluía de quatro a oito décimas, geralmente feitas por uma quadra, todas de um mesmo autor. Além de assinar com seu nome ou pseudônimo, era comum o próprio poeta vender os exemplares nas vias públicas, nos mercados e nos pontos de transporte público, por onde transitavam os operários, empregadas, camponeses e artesãos que eram a base do seu público. Como se tratava de um segmento feito a um público majoritariamente analfabeto, muitas pessoas que compravam os folhetos ficavam atraídas pelas imagens impressas nas folhas. Ou ainda pelas décimas entoadas em voz alta pelos poetas, que reuniam uma multidão nas ruas para escutá-los recitando seus versos.

Com relação à Literatura de Cordel, a professora Maria Isaura Rodrigues Pinto (2011) afirma que os folhetos começaram a “serem divulgados, entre nós, já no século XVI, ou, no mais tardar, no XVII, trazidos pelos colonos em suas bagagens”. Já a pesquisadora Sônia Pereira Homolka (2015) reconhece que em algum momento do final do século XIX ou início do século XX, período em que este formato de literatura popular difunde-se na região, textos de cordel português circularam entre os nordestinos, deixando certa marca nessa literatura, que começava a ser produzida pelos poetas da região. Entretanto, segundo Homolka, a produção dos livretos no Nordeste possuiria características e variáveis típicas que os tornam uma invenção local e desvinculada de um similar produzido em Portugal.

² Projeto da Biblioteca Nacional do Chile, com página oficial disponível em: <www.memoriachilena.cl>.

A Literatura de Cordel é uma expressão popular que encontra uma adaptação ao ambiente regional parecida com a Lira Popular chilena ao ter como base, inicialmente, um público rural, formado por pessoas analfabetas ou semianalfabetas ligadas à agricultura. A dificuldade de ter acesso a outro tipo de literatura fez com que esse público se ligasse rapidamente ao cordel. Assim, tanto os clássicos de origem europeia, como os acontecimentos nacionais e internacionais, transmitidos pelo jornal e rádio eram mais facilmente assimilados e repassados pelo “folheteiro”.

Assim Curran (1973) identifica os leitores de cordel:

É geralmente o indivíduo pobre, de pouca ou nenhuma educação formal, que compra o folheto porque simplesmente gosta da história que o autor narra, e, em parte, porque só tem dinheiro para comprar esse tipo de literatura. (CURRAN, 1973, p. 15)

O folheto de cordel assim como a Lira Popular tem formato variado, mas contém número de versos diversificado (quadra, sextilha, décima, etc.), contando com uma xilogravura marcante que, normalmente, associa-se com o enredo da história a ser contada.

Da mesma forma que a similar chilena, que também tem um contexto oral bastante presente, os folhetos de cordel nordestino contêm uma característica particular: é um objeto de uso em reunião de leitura coletiva. Os impressos não têm por objetivo único a leitura individual e silenciosa, conforme o professor Marcos Paulo Pereira (2014). Segundo a estudiosa do Cordel Ruth Terra (1983), pode considerar-se um suporte de memória de uma poesia que normalmente é decorada, seja para deleite pessoal ou para a apresentação da leitura ante o público.

Vê-se, portanto, que há similaridades na forma como a literatura de expressão popular proveniente da península ibérica acomoda-se ao dia a dia brasileiro e chileno, fazendo com que estes suportes fossem assimilados pelas culturas locais. No entanto, há um ponto importante no histórico de ambos: a Lira Popular chilena, enquanto formato escrito, desaparece entre os anos 1930. Enquanto isso, a Literatura de Cordel brasileira não só se mantém viva, tal como se fazia no século XIX, como também ganhou espaço nos meios reconhecidos da cultura nacional.

1 Linguagem

Um dos elementos característicos que salta aos olhos do leitor/espectador presente nas duas formas de expressão poética é a linguagem empregada pelos poetas populares. A voz que se imprime nos folhetos e *pliegos* é a de aproximação ao contexto popular dos públicos brasileiro e chileno, distanciando-se da atitude que alguns dos eruditos autores nacionais que, ao não encontrarem interlocução dentro do seu país, preferiam escrever em língua estrangeira, como lembra Candido:

Lembremos outro aspecto de aristocratismo alienador [dos romancistas], que no tempo parecia refinamento apreciável: o uso de línguas estrangeiras na redação das obras. [...] As elites imitavam, por um lado, o bom e o mau das sugestões europeias; mas, por outro, às vezes simultaneamente, afirmavam a mais intransigente independência espiritual, num movimento pendular entre a realidade e a utopia de cunho ideológico. E assim vemos que analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo, podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la. (CANDIDO, 2006, p. 148)

A escolha de uma linguagem popular com versos rimados que facilitavam a memorização permitia que um público analfabeto, maioria em ambos os países no período em questão, fosse incluído ao gosto pela literatura oral e associasse um valor inestimável ao poeta popular, o que já não ocorria com o bardo que versasse em linguagem rebuscada ou em idioma estrangeiro.

Para verificarmos a presença dessa forma mais próxima à linguagem das pessoas com menos instrução em Lira Popular e Literatura de Cordel, trazemos exemplos de *pliego* e folheto: “Gran contrapunto entre un conductor de trenes i un pasajero”³, de José Hipólito Casas Cordero, e “Ai! Se sêsse!...”⁴, de Zé da Luz.

No texto de José Casas, nota-se que com o desenrolar do *contrapunto* entre *conductor* e *pasajero* o nível de linguagem popular entre os dois vai aumentando. Por exemplo, encontramos muitos trechos em que aparece no diálogo entre os dois personagens o *voseo*⁵ das conjugações verbais (*tenís, vais, sois, hallaris*), termos de linguagem informal ou popular do Chile (*carajo, apuruñar* [variação de *apurruñar*], *pequen, roto, mugriento, facha,*

³ NAVARRETE, Micaela (Org.). **La Lira popular**: poesía popular impresa del siglo XIX. Santiago do Chile: Arquivo de Literatura Oral e Tradições Populares: Universitária: DIBAM, Departamento de Extensión Cultural, 1999. [17] folhas de lâminas.

⁴ LUZ, Zé da. **Brasí Cabôco e Sertão em Carne e Osso**. Recife: Litoral, 1999.

⁵ *Voseo* é um fenômeno linguístico comum na América hispânica, no qual se emprega o pronome *vos* junto a certas conjugações verbais particulares para dirigir-se ao interlocutor ao invés de usar-se o pronome *tú* em situações de familiaridade. No caso chileno, é mais comum o *voseo* de conjugação verbal.

rigoridad, puñete, hacer chicha, cocacho e maucho), ademais de vacilação na escrita (*doi por doy, i por y, lijereza por ligereza, soi por soy e mas e más* indistintamente).

Com relação aos versos já imortalizados de Zé da Luz, a conjugação dos verbos é regularizada, de maneira genérica, na terceira pessoa do singular (nós se gostasse, nós se queresse, nós dois se impariásse, etc.), e alguns verbos e substantivos sofrem variação (*dizê, quarqué, toulíce, arriminasse, arrezorvesse, virge*, etc.). Além de toda essa cor local presente em ambos os textos, há uma forte presença da sonoridade que atrai o leitor/espectador e permite que o público possa manter na memória tais versos.

Não só os escritores da elite cultural desperdiçavam um público em potencial, como havia também uma perda significativa para os ainda incipientes veículos de imprensa. Os quais, além de não disporem de um grande ambiente de leitores naquele período, contavam com o “obstáculo” de uma linguagem não acessível a todos. E ainda encontravam problemas de circulação dos meios de comunicação nas regiões mais distantes. Com isso, como ressaltava Antonio Candido, cria-se um círculo vicioso de analfabetismo:

Com efeito, ligam-se ao analfabetismo as manifestações de debilidade cultural: falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados); impossibilidade de especialização dos escritores em suas resistências ou discriminação em face de influências e pressões externas. (CANDIDO, 2006, p. 142)

Com essas condições postas, Lira Popular e Literatura de Cordel deparam-se com um momento ímpar para o seu desenvolvimento dentro dos seus contextos nacionais, pois, ademais das manifestações de debilidade cultural encontradas na América Latina elencadas por Candido e da linguagem usada pelos autores de folhetos e *pliegos*, havia também um cenário específico ao qual a Literatura (com “L” maiúsculo) e o jornalismo formal não davam conta, que é o cenário pitoresco rural/periférico brasileiro e chileno.

2 Pitoresco

Um dos motivos para que os poetas populares brasileiros e chilenos alcançassem êxito ocorreu em função desses trazerem o elemento pitoresco incluído no seu verso. Atmosfera essa que era comum no convívio das gentes de um mundo arraigado ao contexto rural, à

religiosidade e aos relatos fantásticos/extraordinários⁶. Encontramos nesse sentido exemplos como o clássico folheto “A chegada de Lampião no inferno” (de José Pacheco da Rocha) e “A greve dos bichos” (de Severino Milanês da Silva); dos *pliegos*, destacamos os seguintes exemplos: “El hombre descuerado en el puente de las ánimas en Valdivia” e “Versitos del nacimiento del niño de Dios” (ambos de José Hipólito Casas Cordero). Todos os títulos remetem a temas caros ao público campesino ou da periferia. Vejamos um pouco dessa visão pitoresca de mundo em alguns trechos de “El hombre descuerado” e a “A greve dos bichos”:

*En el puente de las ánimas de Valdivia*⁷

José Hipólito Casas Cordero

*Por dos tiranos infieles
Este hombre fué descuerado,
Mártir dejó de existir
Como aquel más desgraciado.*

*El crimen que allí efectuaron
Por el interés de un peso
Le cortaron el pescuezo
I despues lo degeneraron;
En seguida lo arrastraron*

*Con unos duros cordeles
Le pegaron estos crueles,
Cometiendo una herejía
I pasó a la tumba fría
Por dos tiranos infieles.*

A greve dos bichos⁸

Severino Milanês da Silva

Muito antes do Dilúvio
era o mundo diferente,
os bichos todos falavam
melhor do que muita gente
e passavam boa vida,
trabalhando honestamente.

O diretor dos Correios
era o doutor Jaboty;
o fiscal do litoral
era o matreiro Siry,

⁶ Leia-se neste contexto o “fantástico/extraordinário” como o que foge ao “normal” relatado pelos jornais e diários locais, como a aparição de fantasmas, monstros, relatos sobre o fim do mundo e tudo o que fuja do comum na imprensa.

⁷ NAVARRETE, Micaela (Org.). **La Lira popular: poesía popular impresa del siglo XIX**. Santiago do Chile: Arquivo de Literatura Oral e Tradições Populares: Universitária: DIBAM, Departamento de Extensión Cultural, 1999. [17] folhas de lâminas.

⁸ Disponível na página oficial da Casa Rui Barbosa no endereço eletrônico: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/SeverinoMilanes/severinoMilanes.htm>>.

que tinha como ajudante
o malandro Quaty.

O rato foi nomeado
para chefe aduaneiro,
fazendo muita "moamba"
ganhando muito dinheiro,
com Camundongo ordenança,
vestido de marinheiro.

O Cachorro era cantor,
gostava de serenata,
andava muito cintado,
de colete e de gravata,
passava a noite na rua
mais o Besouro e a Barata

Nos versos acima, encontram-se os relatos fantásticos/extraordinários da Lira Popular, descrevendo a situação em que dois criminosos matam um homem que acaba sendo *descuerado*. Em “A greve dos bichos”, cada animal tem uma profissão específica nessa sociedade relatada. Tais histórias de crimes e contos fantásticos tinham boa aceitação perante o público iletrado, e esses temas aproximavam autor e público.

Avesso à chamada visão regionalista⁹ entre romancistas latino-americanos, principalmente os do final do século XIX e princípios do XX, Antonio Candido ressalta que o acento pitoresco que esteve presente nos romances deu-se em função da fase de consciência eufórica de ‘país novo’. Consciência a qual a maior parte dos escritores da região estava impregnada. O crítico literário adverte também que essa forma pitoresca de contar histórias estava “superada ou rejeitada para o nível da subliteratura” e que a “manifestação mais ampla e tenaz na fase áurea foi porventura o gauchismo rio-platense”. Candido ainda dirá que a maneira mais espúria desse regionalismo pitoresco foi “um dado ‘sertanejismo’ brasileiro do começo do século XX” (CANDIDO, 2006, p. 158), mas isso não nos interessará em nossa análise.

Seguindo pela senda da subliteratura a que o professor Candido refere-se, termo que usa para adjetivar o gauchismo do Rio da Prata, tal rótulo poderia ser aplicado à Lira Popular e à Literatura de Cordel. Posto que as duas exibem características comuns à poesia gauchesca, como a forte presença da oralidade na escrita. Apresentam também descrições da vida campesina e seus costumes assim como dos personagens sociais daquele período (*criollos*,

⁹ Neste presente trabalho, entende-se “regionalismo literário” basilarmente como aquele que se baseou em aspectos exóticos e pitorescos das regiões retratadas, conforme Antonio Candido.

índios, mestiços, negros e estrangeiros, entre outros), além de normalmente exaltar o folclore e a cultura regional.

O comparatista português Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso (2001), no seu estudo sobre a “periferia” do sistema literário superior, divide a dita “literatura de periferia” em nove níveis¹⁰. Cardoso define a subliteratura como “textos desprestigiados sem valor reconhecido”. No entanto, em um sentido amplo, não se pode afirmar que tanto a Literatura Gauchesca quanto a Lira Popular e a Literatura de Cordel tenham sofrido desprestígio ou não tenham tido valor reconhecido naquele período. Tendo em vista que, à época, ambas as formas tiveram boa disseminação em seus países. O que nos faz discordar de Antonio Candido.

Seguindo a proposta do comparatista português, a melhor definição de sistema literário de periferia que lhes cabe é o de “literatura popular”, tendo em vista que:

Pode ser entendida no sentido romântico da mitificação do povo ou num sentido mais restrito de um público sem formação significativa, que procurava um texto lúdico, ou de informação sem preocupações de rigor ou avaliação estético-literária.” (CARDOSO, 2001)¹¹

E o poeta popular buscava a ludicidade em seus versos com uma base informativa, ou melhor, de disseminação de ocorrências menosprezadas pelos diários, conforme já se comentou aqui acerca dos temas tratados do meio rural, da religiosidade e dos relatos fantásticos/extraordinários. Com isso, essas literaturas de base oral mantiveram um espaço cativo junto à população menos instruída em função do espaço deixado pelos romancistas latino-americanos.

O crítico uruguaio Ángel Rama salienta que os romancistas da referida região não tinham consciência da necessidade de comunicação entre o escritor e o seu público. Poderíamos inclusive acrescentar que mesmo que houvesse uma preocupação nesse sentido, com certeza, o público de menor instrução não estaria no horizonte do escritor de “gente letrada”. Completando o raciocínio, Antonio Candido achava possível que o escritor latino-americano estivesse condenado a ser sempre o que na realidade era: um produtor de bens culturais para “minorias, embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos grupos dispostos a ler” (CANDIDO, 1970, p. 143).

¹⁰ Os nove níveis de classificação para a periferia literária de Cardoso são: literatura secundária ou menor, paraliteratura, infraliteratura, subliteratura, literatura de consumo, literatura de massa, literatura popular, literatura marginal e literatura *kitsch*.

¹¹ Disponível em: < <http://www.ipv.pt/forumedia/4/10.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

Tal consciência sobre a necessidade de comunicação com o público só se acentua na segunda metade do século XX, quando já não se encontra a Lira Popular chilena no seu suporte folheto. Período quando se iniciam as mudanças sociais como a ascensão dos setores médios, avanço da industrialização, o urbanismo crescente, a ampliação educacional concomitante, que se efetua de modo preferencial em alguns países latino-americanos. Antes disso, como afirma Rama,

[...] os diferentes países do continente desenvolvem-se com públicos leitores muito, reduzidos, de poucos milhares, que nos fatos correspondem à estrutura dos próprios transmissores da cultura: professores, mestres, alguns burocratas e profissionais. [...] [O romancista latino-americano]. De nenhum modo escreve para a sociedade inteira de seu país e, menos ainda, para a dos demais de língua espanhola. Isso se torna patente ao se comprovar que: não há leitores camponeses; não há, praticamente, leitores operários, salvo alguns quadros chilenos e, agora, alguns quadros cubanos; não há leitores da classe média. (RAMA, 2001, p. 62)

Dando seguimento às ideias do uruguaio Ángel Rama, mas agora relacionadas aos conceitos de *La ciudad letrada* (1984), Lira Popular e Literatura de Cordel conseguem romper a barreira letrada que se empunha a tudo aquilo que não estivesse baseado na palavra escrita (embora houvesse um resultado da oralidade impresso em papel), de que só se concedia poder ao que estivesse escrito. Ainda que sua base fosse oral, essas expressões poéticas sul-americanas já se revestiam com elementos de cultura de massa, pois acabavam abrangendo o universo daqueles que não faziam parte do “miolo letrado”, como dizia Rama, mantendo os alicerces da fala na sua escrita.

3 Dependência cultural e religiosidade

Não obstante, ingressar em uma cultura de massa não implica necessariamente passar de uma condição de analfabetismo, falta de leitores, subdesenvolvimento e dependência cultural, para uma condição favorável ao incremento de um culto às letras. Nesse sentido, como coloca Candido, mesmo que aumente o número de pessoas com um mínimo de instrução, isso não as faz buscar uma cultura erudita:

[...] na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. (CANDIDO, 2006, p. 143)

Com essa ‘etapa folclórica de comunicação’ ainda vigente, a dependência cultural das antigas colônias com as velhas metrópoles se mantém. Um dos pontos de análise sobre o atraso e o subdesenvolvimento em nível cultural a que Antonio Candido refere-se coloca em evidência a dependência cultural.

Este [problema da dependência cultural] é um fato por assim dizer natural, dada a nossa situação de povos colonizados que, ou descendem do colonizador, ou sofreram a imposição de sua civilização; mas fato que se complica em aspectos positivos e negativos. (CANDIDO, 2006, p. 143)

É evidente que no período compreendido entre fim do século XIX e início do XX, Espanha e Portugal já não exerciam mais o seu poder sobre as recém-criadas nações latino-americanas. Inclusive tais países tinham como espelho outras nações europeias mais desenvolvidas naquele período (Inglaterra e França) e também o então crescente Estados Unidos.

No entanto, alguns pontos da imposição cultural colonial ibérica na América Latina foram de tal maneira assimilados no imaginário popular. De forma que é impossível pensar a cultura das ex-colônias sem considerá-los como parte do patrimônio nacional. Um desses pontos é a religiosidade, que dentro da literatura de base oral brasileira e chilena entram como capítulo importante na classificação dos tipos de Lira Popular e Literatura de Cordel.

Para *Memoria Chilena*, a poesia popular (base oral da Lira Popular) é dividida entre *canto a lo humano* (sobre temas cotidianos ou festivos) e *canto a lo divino* (temas religiosos em geral). Especificamente sobre *canto a lo divino*, os assuntos abordados são sobre Jesus Cristo, versos sobre o Antigo Testamento, Fim do Mundo, Criação, de *angelito* (falecimento de crianças) e dedicados a virgens ou santos. Nesse âmbito, encontramos versos como "Sobre el nacimiento del niño", "Padecimiento de Jesus", "El próximo fin del mundo", "La conclusión del infierno: arrepentimiento del diablo" e "Un saludo a la Virgen al entrar al templo".

Já com relação ao caso brasileiro, há muitos intentos de classificação da Literatura de Cordel, e uma das mais difundidas é uma proposta feita por Ariano Suassuna¹². O autor nordestino sugere uma classificação em nove ciclos temáticos¹³, encontrando-se entre tais

¹² Tal proposta aparece na introdução da seguinte antologia: BARROS, Leandro Gomes de. **Literatura Popular em Verso. Antologia**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

¹³ Os nove níveis de classificação para a Literatura de Cordel de Ariano Suassuna são: 1) Ciclo heroico, trágico e épico; 2) Ciclo do fantástico e do maravilhoso; 3) Ciclo religioso e de moralidades; 4) Ciclo cômico, satírico e picaresco; 5) Ciclo histórico e circunstancial; 6) Ciclo de amor e de fidelidade; 7) Ciclo erótico e obsceno; 8) Ciclo político e social; 9) Ciclo de pelepas e desafios.

ciclos o “religioso e de moralidades”. Há críticas quanto a omissões de temas e mistura de categorias díspares na proposta do mestre paraibano, porém, a proposta no nosso presente trabalho não pretende questionar a validade das classificações.

Sobre os folhetos classificáveis no ciclo temático religioso e de moralidade, o teólogo Carlos Ribeiro Caldas Filho (2005) destaca que nesses temas há tópicos que passam por "visão fechada e determinada da vida", "sentimento antiprotestante", "rejeição de uma religiosidade explicitamente não cristã", "resgate de temas bíblicos", "superênfase em representantes do sagrado" (aparição de figuras populares como Frei Damião, Padre Cícero Romão Batista "Padim Ciço" e Lampião) e "quase ausência de Cristo".

Há uma infinidade de folhetos nesse sentido. Os que destacamos são os seguintes: “Lampeão no Inferno”, "A chegada de Lampeão no céu", "A mulher que foi surrada pelo diabo", "O protestante que virou urubu porque quis matar Frei Damião", "A macumbeira que foi fazer um despacho e despachou-se", "Os Dez Mandamentos e a vida de Moisés" e "A carta misteriosa do Padre Cícero Romão".

A religiosidade nos versos e nas páginas impressas de poesia é só mais um elemento da presença do imaginário popular que vem com as embarcações e aportam na América. Esse tema e outros mais contribuíram para que a Lira Popular e a Literatura de Cordel se inserissem nas culturas brasileira e chilena.

Considerações finais

Para dar um fecho a este trabalho, retomamos a pergunta inicial se seria possível estender integral ou parcialmente o texto “Literatura e subdesenvolvimento”, de Antonio Candido, para uma análise de formas literárias baseadas na oralidade. cremos que com o percurso que fizemos já se provou que as análises feitas pelo professor Candido são válidas também para estudar o contexto histórico no qual estavam inseridas Lira Popular e Literatura de Cordel.

Antonio Candido é um autor que segue atual para analisar e compreender os fenômenos culturais/literários no Brasil e na América Latina como um todo. Muitos problemas que atravancavam o desenvolvimento cultural brasileiro e latino-americano nos séculos XIX e XX, de alguma maneira ou outra, seguem presentes em nossa realidade.

O analfabetismo é um tema crucial na análise de Cândido para a condição de subdesenvolvimento e entrave para o crescimento literário das nossas nações. É justamente

em função dessa ineficiência educacional de nossos países que as literaturas de base oral demarcam espaço, incrustando-se como um alicerce cultural brasileiro e chileno.

No entanto, os problemas encontrados nas ex-colônias para o desenvolvimento da cultura letrada não se restringiam apenas às Américas. Pois, como já dizia o professor Antonio Candido, o problema dos públicos “provêm culturalmente de metrópoles que ainda hoje têm áreas subdesenvolvidas (Espanha e Portugal)” (CANDIDO, 2006, p. 143).

As literaturas de base oral podem ter se valido de uma primeira onda de cultura de massa que se verá entre o final do século XIX e início do XX, e que se consolidará com o advento das novas tecnologias de comunicação. Assim sendo, podemos inferir que o mesmo fenômeno da massificação que impulsionou as duas formas poéticas populares fez com que a Lira Popular diminuísse a sua circulação e logo entrasse em decadência. Informação essa confirmada pela página oficial do programa *Memoria Chilena* da Biblioteca Nacional do Chile, em consequência da expansão e diversificação da indústria editorial e jornalística.

No entanto, restam-nos as seguintes perguntas em relação ao desaparecimento do *pliego* chileno e a manutenção e consolidação do folheto brasileiro: por que a massificação não levou a Literatura de Cordel ao mesmo fim da Lira Popular? Que motivos definem que um desses formatos literários desapareça e outro se consolide na cultura de um povo?

Mesmo com fim do suporte escrito, posteriormente os versos em *décima espinela* da Lira Popular seguiriam com cantores chilenos preocupados em registrar temas folclóricos de seu país como Violeta Parra, Victor Jara e outros autores da *Nueva Canción Chilena*. A Literatura de Cordel não só se mantém viva nos folhetos, como também se espalha para o cancionário popular no canto de figuras reconhecidas como Luiz Gonzaga.

REFERÊNCIAS

BARROS, Leandro Gomes de. **Literatura popular em verso**. Antologia. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

CALDAS FILHO, Carlos Ribeiro. Religião na literatura de cordel: análise da religiosidade popular no nordeste brasileiro. In: **Revista de cultura teológica**, São Paulo, v. 52, p. 65-77, 2005.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Luís Miguel B. Literatura, Paraliteratura ou Subliteratura? O Estatuto Axiológico de um texto de linguagem mista: a Banda Desenhada. In: **Fórum Media** - Revista

do curso de comunicação social, Viseu/Portugal, n. 4, 2002. Disponível em:
<<http://www.ipv.pt/forumedia/4/10.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

CURRAN, Mark J. **A literatura de cordel**. Recife: Ed. Universidade Federal do Pernambuco, 1973.

LAFAYE, Jacques. Literatura y vida intelectual en la América española colonial. In: BETHELL, Leslie. In: **Historia de América Latina**. Tomo 4 – América Latina: población, sociedad y cultura. Barcelona: Editorial Crítica, 1990, p. 229-264.

HOMOLKA, Sônia Pereira. **Literatura de cordel**: vozes da identidade e um breve estudo memorialístico. 2015, 77 p. Dissertação (Master of Arts) - Department of Spanish and Portuguese, Brigham Young University. 2015. Disponível em:
<<http://scholarsarchive.byu.edu/etd/5505>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

LUZ, Zé da. **Brasí cabôco e Sertão em carne e osso**. Recife: Litoral, 1999.

NAVARRETE, Micaela (Org.). **La Lira popular**: poesía popular impresa del siglo XIX. Santiago do Chile: Archivo de Literatura Oral e Tradições Populares: Universitária: DIBAM, Departamento de Extensión Cultural, 1999. [17] folhas de lâminas.

PEREIRA, Marcos Paulo. **A cristalização do imaginário medieval na literatura de cordel**. In: **Nau Literária**, Porto Alegre, IL/UFRGS, v. 10, p. 188-207, 2014.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Literatura de cordel do Brasil e de Portugal: elementos articuladores de cumplicidades e conflitos. In: **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 5, t. 2, p. 1986-2001, 2011.

RAMA, Ángel. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra (Org.). **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo, EDUSP. 2001, p. 47-110.

_____. **La ciudad letrada**. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984.

TERRA, Ruth B. L. **Memória de lutas**: literatura de folhetos do Nordeste - 1893 - 1930. São Paulo: Global, 1983.

URIBE, Juan. **Flor de canto a lo humano**. Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral, 1974.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 26 maio 2016]

A FAMÍLIA DOS NEGÕES. IDENTIDADE E TERRITORIALIDADE EM UM QUILOMBO BAIANO¹

Ari Lima²

Carla do Espírito Santo Xavier³

RESUMO: Este artigo pretende apresentar e refletir sobre o modo como a Chã, comunidade negra rural do município de Teodoro Sampaio – BA elabora e reelabora sua territorialidade e identidade considerando uma trajetória histórica que remete ao passado escravo, à estigmatização da condição racial negra e a nova realidade determinada por uma ação política do Estado brasileiro.

Palavras-chave: Territorialidade. Identidade. Chã. Quilombo.

ABSTRACT: This paper aims at discussing and examining the ways in which the Chã, a rural black community located in Teodoro Sampaio town – State of Bahia, conceives and reconceives its territoriality and identity grounded on its historical trajectory which, in turn, stems from a slavery past, a stigmatization of its condition as racial black community as well as its reality of a new reality determined by political intervention of Brazilian government.

Keywords: Territoriality. Identity. Chã. Quilombo.

Embora a temática sobre quilombos não seja recente, o Decreto Federal 4.887, em seu Art. 2º, de novembro de 2003⁴, que redefine quilombos, intensificou o debate sobre isso, assim como, tem feito vir à tona uma realidade social e histórica, por um lado, uniformizada em torno da configuração da nova identidade de comunidade quilombola, por outro lado, multifacetada no que diz respeito ao processo de formação, permanência e afirmação identitária dessas comunidades. A propósito, Palmira Manoela de Oliveira Silva (2011, p. 10) evidencia isso ao chamar atenção ao fato de que também os próprios “quilombolas” têm sua percepção do que seriam quilombos, na medida em que se tratam não meramente de objetos de estudos acadêmicos, mas também de sujeitos históricos que definem quilombo tomando como referência a trajetória histórica e a memória específica de suas respectivas comunidades,

¹ Este artigo é um desdobramento de XAVIER, 2015.

² Ari Lima é Dr. em Antropologia pela Unb, Professor Titular e Permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (DEDC/Campus II/UNEB). E-mail: arilima.2004@uol.com.br

³ Carla do Espírito Santo Xavier é Mestre em Crítica Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB. E-mail: carlabebe@hotmail.com

⁴ Diz o Art.2º do Decreto 4.887 que “Consideram-se remanescentes das comunidades dos quilombos, para os fins deste Decreto, os grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida”.

e, muito importante, os interesses políticos, materiais e afetivos envolvidos. No caso deste artigo, a intenção é apresentar e refletir sobre o modo como a Chã, comunidade negra rural do município de Teodoro Sampaio – BA elabora e reelabora sua territorialidade e identidade considerando uma trajetória histórica que remete ao passado escravo, à estigmatização da condição racial negra e a nova realidade determinada por uma ação política do Estado brasileiro.

A comunidade da Chã se subdivide em três núcleos habitacionais. O primeiro, na região mais alta, se chama Tabuleiro da Chã. O segundo e o terceiro estão localizados numa região rebaixada e são chamados, respectivamente, Chã de Baixo e Fazenda Ticun. A comunidade está localizada na zona rural de Teodoro Sampaio, município distante 120 km da capital Salvador e incluído na microrregião Portal do Sertão, no Estado da Bahia. A economia deste município se sustenta na pecuária, com predominância no latifúndio, em empregos gerados pela prefeitura, no comércio formal e informal. Este quadro econômico muito difere do tempo de uma economia pujante baseada na produção de açúcar e fumo. Teodoro Sampaio, hoje tão pouco lembrada, foi referência de desenvolvimento econômico e tecnológico na área agrícola. Isso se dava pela existência da linha férrea, pelos grandes engenhos assim como pelos políticos influentes na época do Império. Quem viveu no vapor desse desenvolvimento diz que Teodoro Sampaio é a terra do que tinha. Tinha fábrica de doce, canaviais, armazéns de fumo, escola de qualidade reconhecida fora do Estado, produção artística e cultural destacada. A população que nos anos 1970, impulsionada pelo cultivo do fumo, girava em torno de 20 mil habitantes, hoje não chega a 8 mil, segundo dados oficiais do IBGE.

As terras pertencentes à comunidade da Chã, durante a escravidão, fizeram parte de uma antiga fazenda, Catuiçara, e de um engenho de açúcar, Engenho Central Bom Jardim, propriedades da família Costa Pinto. Afirma-se na sede de Teodoro Sampaio, e os próprios moradores da Chã confirmam ser, predominantemente, descendentes de africanos de origem jeje. Suas marcas fenotípicas demonstram ancestralidade comum através de sinais diacríticos como a cor da pele, textura do cabelo, estrutura corporal, trajetória histórica e modos de vida.

A comunidade da Chã não tem sua constituição arraigada no conceito clássico de quilombo concebido pela historiografia (SILVA, 2011). Ou seja, não se definiu como terra de negros fugidos da escravidão. Apesar disso, recebeu da Fundação Cultural Palmares o título de comunidade remanescente de quilombo, uma vez que há indícios de que sua ocupação centenária foi constituída através da permanência de ex-escravos em áreas doadas por seus antigos senhores, do compartilhamento de uso, de propriedade ou compra de terras dos Costa

Pinto ou uns dos outros. Desta forma, ao longo do tempo, se formou um pequeno aglomerado de casas nos arredores da antiga propriedade do engenho Bom Jardim.

A Chã é constituída por cerca de 35 famílias, distribuídas em sete clãs, a saber, Avelino, Santana, Bonfim, Ambrósio, Pinto, Porcino e Menezes. Essas famílias têm se perpetuado de uma geração a outra pelo matrimônio entre si. Até os moradores que vivem em outras cidades, normalmente, se unem por laços matrimoniais com pessoas da comunidade. Logo, na Chã todo mundo é parente. Se não consanguíneo é parente “de consideração” através de relações de compadrio, cumplicidade ou solidariedade expressada em ocasiões de amparo mútuo no trabalho, nas festas, na invalidez, na velhice e na doença. Desta forma, é comum, na Chã, os moradores se referirem a si mesmos como uma única família, a “família dos negões”. A propósito, a fala abaixo de Dona Patu, líder comunitária falecida, ilustra bem isso:

Os que trabalhavam ficavam até dez horas, dez horas ia descansar, e quem ia estudar também, né? Mas eu e outras pessoas ficava até... o filho ligava: Abilha, tá só? Ela dizia: não, tia Patu tá aqui, os outros já foram descansar, mas tia Patu tá aqui. É tanto que aqui tem uma criatura, não daqui, que disse que o pessoal daqui quando alguém adoece que a gente faz um agouro, mas não é um agouro, é pra não deixar as pessoas labutando só, já pensou a pessoa que tá com um doente se vê só? Isso é meu costume. (...) É apego, minha filha! É apego um com o outro, um apego desesperado, se tudo é família. (Depoimento de Dona Patu, outubro, 2013)

Também na Chã, hoje, o vínculo à tradição de culto à Nossa Senhora Aparecida ou ao protestantismo evangélico de diferentes grupos familiares favorece o reforço ou esgarçamento dos laços comunitários. Entre os mais idosos, a maioria é analfabeta ou semialfabetizada, logo é, sobretudo, através da memória oral que os moradores dessa comunidade narram seu cotidiano e sobrevivência, e desta forma abrem espaço para a construção social de si e do seu próprio território, para percepções do passado histórico, de situações de preconceito, de discriminação e estereotipação em virtude do passado escravo, das representações de suas marcas fenotípicas, das suas escolhas culturais, do perigo e da impureza⁵ que os habitantes da área urbana do município de Teodoro Sampaio lhes atribuem,

⁵ Num clássico da Antropologia, chamado *Pureza e Perigo* (1976), a antropóloga norte-americana Mary Douglas faz uma reflexão sobre os sentidos e conexões entre pureza, poluição e perigo em “sociedades primitivas” que nos ajuda a pensar sobre a discriminação e o preconceito racial no contexto social da Chã. Douglas defende que quando em uma sociedade comportamentos, ações, ideias, categorias sociais, instituições são ordenados, são também classificados como puros ou impuros de modo que o perigo da desestabilização social seja evitado. Neste sentido, o grau de organização e de estabilidade de uma sociedade reflete o nível de consenso e legitimidade alcançado pela ordenação e hierarquização de experiências, puras ou impuras, em si mesmas não unitárias, inerentemente desordenadas. Deste modo, o puro, o poluído e o perigoso são classificações simbólicas atribuídas a práticas sociais, sujeitos e situações que fazem sentido para o sistema social estabelecido e

particularmente evidenciados por meio de adágios tais como “você tá igual às negas da Chã” ou “lá vem as negas da Chã”. Todavia, apesar de suas idiossincrasias serem desrespeitadas e inferiorizadas, os moradores da Chã têm mantido referências culturais importantes, transmitidas de geração a geração, evidenciadas em comportamentos, atividades culturais sazonais e gostos com a aparência, a saber, os mutirões de trabalho e um marcante modo de se vestir.

Não há uma instituição que regule a vida da comunidade como, por exemplo, uma associação. As decisões são tomadas por meio de reuniões no palanque da pracinha quando se delibera sobre vários aspectos, desde os mutirões para as construções de casas, programação de festividades, até os problemas relacionados à representação da comunidade no poder legislativo municipal. Na pracinha, é concebida também a divisão de tarefas seja entre os moradores seja entre as famílias, assim como se comunga a decisão de repartir uma parte do que se produz na terra para a alimentação das famílias e outra parte para o comércio realizado na feira livre, aos sábados, no distrito sede de Teodoro Sampaio. Isto contribui para a preservação dos valores comunitários, reforça o pertencimento e identificação coletiva dos moradores que, muitas vezes, se referem à Chã como “o paraíso aqui na terra”.

1 Território usado, territorialidade e identidade quilombola na Chã

Nos nossos primeiros encontros, os moradores da Chã resistiram em falar de si mesmo e, normalmente, mencionavam apenas o prenome e alguns poucos fatos do cotidiano. Diziam-nos: “converse com Dona Patu, ela sabe de tudo, ela é a mais velha”. Aquele silêncio era desconcertante, nos exigia sensibilidade e respeito ao tempo, à vontade de falar ou se calar dos nossos interlocutores, a aceitação de que talvez nosso trabalho se tornasse inviável. Aos poucos, acomodamo-nos à perspectiva de uma aproximação paulatina, ao diálogo e conhecimento da trajetória da comunidade e dos moradores da Chã através da observação do cotidiano, da consulta a raros documentos ou estudos sobre Teodoro Sampaio, da escuta sistemática dos moradores e registro de depoimentos dos mais velhos, considerados memória viva local.

Ao longo do nosso trabalho, ficou evidente que, embora os moradores da Chã tenham uma percepção de si a partir dos estereótipos raciais que lhes são atribuídos desde sempre, da memória da escravidão e da referência a uma ancestralidade africana, o título de

legitimam a ordem hierárquica, o poder de arbítrio de instituições e dos sujeitos que as representam de fato e de direito e que por isso são hegemônicos.

quilombolas, a possibilidade de redefinição do estatuto da posse da terra e as questões que lhes colocamos sobre a formação de uma identidade étnico-racial negra os informou sobre o modo de falar de si e do seu território de pertencimento. Neste sentido, é recorrente nas conversas e depoimentos que coletamos a denúncia da estereotipação como negros, da expropriação enquanto escravos, a ênfase na quase ausência de conflitos e em ações solidárias cotidianas antigas que têm garantido a reprodução da comunidade ao longo do tempo. Logo, “família”, “mais velhos”, “trabalho”, “ajuda”, “terra”, “quilombo”, “fé” e “Deus” são palavras-chave que remetem ao modo como os moradores da Chã se organizam, ocupam o espaço e enfrentam as adversidades.

Os moradores da Chã também, muitas vezes, diante da novidade e das implicações da condição de quilombolas, em vez de respostas assertivas aos nossos questionamentos, nos convocaram à participação na vida cotidiana, ao debate e à reflexão. Desta forma, pouco a pouco, ocorreu melhor entendimento e contribuição para a realização do nosso trabalho, por parte dos moradores da Chã, e, da nossa parte, a compreensão da hesitação dos moradores no que diz respeito à aceitação e afirmação da nova realidade quilombola. Logo, a construção territorial evocada pelos moradores assume papel principal, enquanto a reflexão sobre a constituição identitária aparece em plano secundário uma vez que a fala sobre a identidade só se evidencia quando é atrelada e menciona o território da “família dos negões”. Ou seja, para os moradores da Chã narrar o processo de composição do território é fundamental, porque lhes permite compreender e afirmar uma identidade construída e amparada nas relações sociais projetadas no espaço concreto onde se habita, se trabalha e se vive. Posto isto, na Chã, não se pode separar o território físico (espaço) do território de identidade, eles coexistem. Do mesmo modo, os moradores da Chã nos fizeram entender que a apropriação social do espaço pressupõe apropriação material, mas também simbólica de tudo que lhe diz respeito. De fato, esta revelação da Chã coincide com a afirmação de Milton Santos sobre o sentido do território:

O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer aquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. (SANTOS, 2002, p. 10)

Também na Chã, acreditamos ser a memória e/ou as narrativas memorialísticas produzidas pelos moradores de grande importância na medida em que afirmam a

potencialidade histórica do território de pertencimento, assim como expõem a identidade construída e a força do testemunho. E como afirma Brisolara (2012, p. 3), “as narrativas pessoais desempenham um papel poderoso como artefatos mediadores das identidades, na medida em que são formadas e reformadas. Esse processo é mostrado por intermédio da linguagem”. No contexto da Chã, a linguagem – seja ela verbal, corporal, sonora, das coisas visíveis e invisíveis – fala sobre e ao mesmo tempo interpela a inconstância do pertencimento ao território, da identidade, dos valores e de si determinada pelo fluxo migratório daqueles que buscam trabalho e estudo em outras cidades, pelo desaparecimento dos mais velhos disseminadores do saber local, pelo assédio da ideologia do consumo globalizado de bens materiais e simbólicos.

Durante muito tempo na Chã, a mais importante narradora e guardiã da memória local foi Dona Patu ou Vó Patu. Lamentavelmente, não tivemos a oportunidade de conviver com ela e ouvi-la satisfatoriamente devido ao seu falecimento durante a realização do nosso trabalho. Deste modo, alguns moradores apresentaram-na:

Hoje eu estou questionando com os filhos dela a ausência, porque ela partiu para eternidade. Eu já estou sentindo muita falta dela, porque Dona Patu era a única que restava daqueles mais velhos. Ela gostava de sentar com você, ela fazia questão de passar tudo pra você. A importância daquela comunidade, ela ia buscar o mais velho daquela comunidade para ela contar como era. Eu não conhecia esses mais velho, mas ela contava e através da maneira dela contar, parecia que eu convivi, que ela explicava tudo bem explicadinho, ela explicava que tinha um engenho em tal local e que tinha Acelino um dos donos das terras da Chã. A importância dele. E foi ele que trouxe esse legado de trabalho coletivo e, portanto, ele era uma pessoa muito boa. Ela era uma pessoa muito boa ela fazia esse trabalho e também valorizava muito, porque ela era dessa maneira: ela dava o que você merecesse, era uma pessoa muito importante, reconhecia o que você fazia. Portanto ela tá me fazendo muita falta, porque o papel dela era só de unir e falar dos trabalhos coletivos e não deixar enfraquecer, porque ela teve um trabalho muito significativo. (Depoimento de José Carlos, dezembro, 2014)

Ela faz muita falta, muita falta mesmo. Quando ela era viva, ela que conversava com todo mundo, ia na casa de todo mundo, se dava muito bem com todo mundo. Agora Deus chamou ela e ficou Zé no lugar. (Depoimento de Antonio Carlos, dezembro, 2014)

Pra mim mesmo ela não morreu, porque ela era uma criatura que vivia, era um tipo de pessoa que dividia as coisas com quem não tinha, não era uma pessoa assim que queria tudo pra ela. Foi um sentimento grande pra gente vizinho aqui próximo. A gente considerava a pessoa mais velha do local. Pra mim mesmo ela não morreu. Os ensinamentos dela ainda tá aqui presente. Agora quem ficou no lugar dela foi dona Amália que tem 80 e poucos anos. Ela reunia pra conversar. Ela contava muita história do tempo que ela arcançou, do pai dela, da mãe. (Depoimento de Firmino Barbosa, dezembro, 2014)

Ela era aquela pessoa que dava a ordem. Se alguém precisava fazer uma casa ela liberava a terra. Ela tinha um documento. Ela era tipo um juiz. Resolvia tudo e contava as histórias da comunidade, tudo aqui ela conhecia (Depoimento de Alexandro Ambrósio, janeiro, 2015).

O que ouvimos sobre Dona Patu nos permite afirmar que ela era o ponto de intersecção entre o cotidiano dos moradores e o processo de produção de memória coletiva. Ao reunir a comunidade para refletir sobre os valores herdados e o legado cultural da Chã, Dona Patu nos remete ao historiador e tradicionalista Hampaté Bâ (1982, p. 183) quando ele acentua que, normalmente, não temos a dimensão da potência da história oral, da memória e da tradição. Ainda segundo este autor, a oralidade é a palavra viva que sustenta o poder ancestral da comunidade. O narrador, na comunidade tradicional, faz ecoar, por meio de sua voz, outras vozes, outros sujeitos que lhe antecederam. No caso da Chã, percebemos claramente a importância atribuída aos mais velhos. Rotativamente, é a eles que é atribuído o poder de fala fundamental. Quando um morre só a outro(a) mais velho(a) é dada a autoridade. Ele(a) se torna guardião(ã) da história da Chã e tem a incumbência de passá-la à frente visto que “carrega em si, mais fortemente, tanto a possibilidade de evocar [o passado] quanto o mecanismo da memória” (BOSI apud PEREIRA, 2013, p. 22). E a memória, ao remeter a acontecimentos vividos individual ou coletivamente, explicita sua capacidade de produzir ou fortalecer laços de pertencimento de um indivíduo ou de um grupo de uma determinada localidade (POLLACK, 1992, p. 208). Até porque a memória é seletiva e complementada pelo esquecimento. Dessa forma, a memória está sujeita a flutuações e transformações constantes que podem ser recontextualizadas na trajetória histórica do sujeito e do grupo no qual está inserido. Esses aspectos da memória influenciam de forma significativa na elaboração da territorialidade e identidade na Chã.

Portanto, a incumbência de Dona Patu ia além da contação de histórias e transmissão de conhecimento. Ela tinha uma função social extensa. Atuava como conselheira, parteira, mediadora de conflitos e referência territorial e identitária. “Ela era um tipo de juiz” que promovia modelos para o futuro e de novas narrativas da comunidade. Ela era griô no mais profundo sentido da palavra como afirma Celso Sisto Silva:

Os griôs, os condutores do rito do ouvir, ver, imaginar e participar, são os artesãos da palavra. São os que trabalham a palavra, burilam, dão forma, possuem essa especialidade de transformar a palavra em objeto artístico [...]. Os termos contadores de história ou narradores orais de fato revelam apenas um lado das atividades exercidas por um griô. Cantar e recitar louvações são as atividades mais óbvias. Portanto, as funções sociais de um griô são mais extensas do que se pensa. (SILVA, 2013, p 3-4)

Assim, por Milton Santos e pelos moradores da Chã, o território é a conjunção de espaço físico e identidade. Ou melhor, o território é o espaço apropriado por indivíduos ou

grupos sociais que interagem e criam ali um sentimento de afetividade e consolidam relações de cumplicidade, reciprocidade e parentesco, delimitadas por marcas de um tempo vivido. E mais, a formação do território é também indissociável das categorias de domínio e poder (SEGATO, 2005, p. 03).

Nesse sentido, observamos na Chã que fatores internos e externos contribuem para uma redefinição e reajustamento do sentido da realidade, do território e da identidade. A propósito, um fator histórico relevante para o entendimento do processo de construção do território e da identidade da Chã foi a colonização de Teodoro Sampaio pela família Costa Pinto através da escravização na lavoura e no trabalho doméstico. Outro fator importante foi o fato da história do povo da Chã estar ligada à sua permanência no local da escravidão. A propósito, Reis e Gomes (2005, p.56) destacam que as formas de aquilombamento nem sempre correspondiam a um lugar isolado, longe dos espaços de escravização. Ou seja, alguns quilombos se estabeleceram próximos às fazendas, às povoações, aos engenhos ou, por vezes, nas imediações de centros urbanos. Desta forma, os quilombolas tinham facilitada a relação com negros escravizados e, assim, promoveram transformações no regime escravista, transformando as senzalas uma extensão dos quilombos no interior do território escravocrata. Em relação a isso, Seu Firmino, velho morador da Chã, nos disse:

Aqui é uma nascente do quilombo, é o lugar que tem mais “quilombos” é aqui na nossa região. Desde quando me entendo por gente que oiço dizer muita conversa dos antigos, dos escravos. Ainda vi pessoas conversando que ainda trabalhou nos tempos dos escravos, conversava sobre aquela época que era forçado trabalhar, a pulso de nada, se tivesse aquilo era só um pirãozinho. Muitos ainda era chicoteado, que apanhava. Então, uma velha que eu arancei ali, que ficou no lugar da mãe de Zé da Chã, ela contava muito isso, que ela participou também. No Tabuleiro também tinha uma velha que aranceou o tempo dos escravos. Seu Acelino também era desse tempo. (Seu Firmino Barbosa, janeiro de 2015)

Ao mencionar relações territoriais específicas, práticas de resistência à opressão sofrida no passado e, em seguida, sugerir especificidade de modos de vida das comunidades negras quilombolas, o artigo 2º do Decreto 4887/2003 reconhece que relações sociais e experiências cotidianas desconhecidas da lei e do livro, passíveis de serem descritas, são fundamentais para a constituição de identidade e, mais importante, de territorialidade quilombola. Sendo assim, o maior impacto da atribuição do título de comunidade quilombola para as comunidades tradicionais é a garantia da posse da terra, embora existam outras garantias e conquistas asseguradas pelo Estado através de alguns programas que visam à implementação de ações de saúde, educação, construção de moradias, eletrificação,

recuperação ambiental, incentivo ao desenvolvimento da economia local, atendimento das famílias pelo programa Bolsa Família e medidas de preservação e promoção das manifestações culturais quilombolas⁶. O decreto federal já citado prevê que a comunidade interessada se autorreconheça quilombola para que os órgãos competentes, após estudo, possam ratificar o autorreconhecimento através de registro e documentação. Desta forma, os moradores adquirem a posse coletiva das terras que habitam.

Ao entender que estas ações governamentais trariam benefícios à comunidade da Chã, em 2008, um grupo composto de três pessoas da zona urbana no município de Teodoro Sampaio iniciou uma empreitada junto à comunidade da Chã a fim de que a mesma reivindicasse o reconhecimento legal da posse da terra e o título de remanescente de quilombo. Curiosamente, após algumas reuniões com a anuência de Dona Patu, a comunidade decidiu não buscar o reconhecimento legal. Em conversa informal com um dos membros do grupo que estimulou a Chã a reivindicar a posse da terra, perguntamos a respeito do interesse por esta comunidade. Ouvimos o seguinte:

Apesar de estarmos no mesmo município, a Chã foi a única localidade que se manteve coesa. Pra mim eles são de origem Bantu, é uma suposição. As terras também influenciam muito na questão do reconhecimento. A Chã foi terra de engenho e 80% da população de lá são descendentes dos escravos que trabalharam na fazenda de engenho instalada ali pelos Costa Pinto na época do Engenho Central Bom Jardim. Outra coisa importante é que eles possuem uma cultura própria, a pele é negra, chega ser retinto, o que mostra que eles não se misturaram, ao contrário da comunidade do Coité que tem muita mistura com os Costa Pinto. Essas características e o autorreconhecimento da comunidade seria o bastante para a sua legalização. (Seu Jucelino Costa Pinto, abril, 2011)⁷

Essa representação que se tem da comunidade fez com que, em 20 de julho de 2013, parte da “I Conferência de Promoção à Igualdade Racial” promovida pela Prefeitura Municipal de Teodoro Sampaio, por intermédio da sua Secretaria de Assistência Social, acontecesse na Chã. Essa I Conferência se constituiu com o objetivo de reafirmar e ampliar o compromisso do governo e da sociedade brasileira com políticas de enfrentamento ao racismo e de promoção da igualdade como fatores essenciais à democracia plena e ao desenvolvimento com justiça social no país. O Relatório final da Conferência arquivado na Secretaria de Assistência Social afirma que:

⁶ A propósito, ver site <<http://www.portaldaignaldade.gov.br/acoef/pbq>>.

⁷ Jucelino é descendente dos Costa Pinto e tinha o interesse de legalizar a comunidade, mas segundo ele, a comunidade não tinha o interesse de se tornar legalmente quilombola. Na ocasião, ele era Presidente do Diretório do Partido dos Trabalhadores do Município de Teodoro Sampaio.

O terceiro dia, 20 de julho, foi o ponto alto da Conferência, todos os participantes seguiram da sede e distritos para a comunidade Quilombo Chã, que pela primeira vez, recebeu um evento da prefeitura. As famílias da comunidade receberam os participantes da Conferência com um almoço típico e na sequência caminharam pela comunidade, houve apresentação cultural e a palestra inicial “Comunidade Quilombola Tradição e Resistência” foi proferida por Dr^a Andréia Beatriz dos Santos do Quilombo Xis e Luís Paulo de Sousa Pinto Costa e Alcía da Universidade do Texas.

Durante a Conferência, as discussões na comunidade constituíram-se através de alguns GT’s – Grupos de Trabalhos – articulados segundo os temas “Arranjos institucionais para assegurar a sustentabilidade das políticas de igualdade racial”, “Fórum de gestores”, “Órgãos de promoção da igualdade racial” e “Ouvidorias, participação política e controle social: igualdade racial nos espaços de decisão; mecanismos de participação da sociedade civil no monitoramento das políticas de igualdade racial”.

Segundo Gracilene Santos, estudante e organizadora da Conferência, a comunidade ouviu atentamente os esclarecimentos sobre o que significa reconhecer-se quilombola. Em seguida, os moradores pontuaram que conheciam sua história e não a renegavam, porém não queriam se reconhecer legalmente quilombola, uma vez que já têm a posse das terras. Ao longo do nosso trabalho, tivemos acesso a documentos de escritura das terras. Duas famílias nos cederam as escrituras para apreciação, mas não nos permitiram expô-las. O conteúdo é muito claro, eles possuem a terra legalmente seja por compra ou doação. Mais tarde, em 30 de setembro de 2014, voltamos à comunidade da Chã para equacionar essa questão do reconhecimento legal. De fato, alguns moradores ratificaram a informação dada por Gracilene, entretanto outros moradores disseram não ter participado da Conferência e se posicionaram de forma diferente. Seu Firmino Barbosa, por exemplo, nos disse que se depender dele “vai à frente”. Seu Antônio Carlos, por sua vez, afirmou: “pra mim é uma boa, toda vida eu quis, desde quando vocês veio”. Seu Zé da Chã foi mais incisivo e nos disse que:

Acho que precisa desse lado e é bom. Isso aí depende de todos estarem imbuídos só nesse processo porque hoje não temos. Eu tenho umas pessoas lá que quando eu continuei na política, eu fiquei praticamente sozinho, não tinha aquelas pessoas pra mim ajudar. Tinha as meninas, mas as meninas estavam estudando, aí hoje eu tenho mais pessoas pra mim ajudar, pra gente fazer esse processo, estar juntos. Você poderia levar uma pessoa pra fazer uma reunião com a gente, pra o nosso benefício. Então, eu tenho umas pessoas, as meninas que concluíram, estudaram e elas têm muito como me ajudar, elas também têm interesse, mas o que dificulta é a maneira da pessoa sobreviver. Não tem como manter essas meninas aqui pra fazer uma reunião. Se fizermos uma reunião hoje, vamos precisar fazer outra amanhã e amanhã a gente não vai encontrar essas meninas aqui, porque elas têm que sair pra trabalhar, porque estão trabalhando fora. Mas eu acho importante, porque eu sei que os benefícios chegam através de uma comunidade organizada e se ela provar que é uma comunidade quilombola ela vai ter todos os benefícios. Agora seria bom se as

peças se conscientizassem, as pessoas do local reconheçam e acredite que uma comunidade quilombola reconhecida, registrada vai ter todos os benefícios independentemente da prefeitura. A questão é que hoje, digamos assim, o processo de um meio da gente conseguir evoluiu muito pelo lado cultural e as pessoas por não ter esse conhecimento, as pessoas ignoram e fica, pensam que não vai conseguir nunca. Falta de conhecimento. Quando a pessoa que ler jornal, que assiste jornal, é uma pessoa que tem conhecimento passa acreditar, a pessoa vê a maneira sendo publicado os benefícios, você passa a acreditar. Mas quando as pessoas não têm conhecimento... Praticamente as pessoas da zona rural são pais e mães menos esclarecidos e não acredita por falta de não conhecer. Eu passo pra eles, mas tem o lado político que faz com que a gente acredite. Sabe por quê? O que falam dos políticos? O que falam da política? Nada mais vem pra ninguém, aí eles só fazem esmola. Aí eles misturam, por esse outro lado, esse lado político. Se eles acreditassem nessa outra parte, acreditasse nessa outra parte dos benefícios que vem pra uma comunidade quilombola reconhecida... (José Carlos Alves, outubro de 2014).

Deduzimos que os moradores da Chã acreditam que os políticos propuseram a legalização para beneficiar a si próprios, obtendo alguma vantagem eleitoral. O ponto de vista de Seu Zé da Chã nos leva a crer que a desconfiança das intenções dos agentes políticos que deflagraram o processo de reconhecimento favoreceu, inicialmente, o desinteresse coletivo pela legalização da Chã como remanescente de quilombo. Há uma desconfiança de tudo que vem de fora, uma vez que não existem políticas públicas para a localidade, só promessas. Não existe na Chã um posto médico, a escola fechou, o acesso é precário, não há incentivo à agricultura familiar. A inexistência dessas políticas deixa os moradores a mercê da boa vontade dos fazendeiros vizinhos, inclusive no que diz respeito ao trânsito em direção ao centro da cidade. De qualquer modo, a decisão da comunidade pelo reconhecimento ou não reconhecimento oficial como remanescente de quilombo ainda não é definitiva

2 Quem é você quilombola?

Até aqui nos reportamos ao território, à territorialidade e identidade evidenciando uma dimensão sobremaneira coletiva da Chã. Entretanto, embora os próprios moradores enfatizem isso, sugeriram a quase anulação de si como sujeito social ou o adiamento de seus projetos pessoais em função do coletivo e da vida comunitária, o indivíduo também se manifesta na Chã. A seguir, alguns sujeitos emblemáticos da Chã autoapresentam-se, nomeiam a si próprios e, em alguma medida, são empoderados (FOUCAULT, 1997, p. 93) A fala destes sujeitos ocorreu a partir do questionamento: “Quem é você quilombola?” Desta forma, nossa intenção foi marcar o indivíduo, revelar lugares, identidades, histórias e pontos de vistas específicos, mas também identificar na expressão individual a intervenção do coletivo comunitário.

A primeira moradora a nomear-se é Jocilene Porcino. O contato com Jocilene aconteceu em 2010, na Chã, no Colégio Estadual Assis Valente quando a coautora deste artigo desenvolvia uma pesquisa neste Colégio. Jocilene era uma antiga conhecida e foi procurada porque precisávamos de alguém que nos aproximasse dos demais moradores da Chã. Embora tenha se mostrado reticente inicialmente, se colocou à disposição para colaborar. Convidou-nos para irmos até a sua casa conhecer seus pais e a história de sua família. Daí em diante tornou-se parceira e nosso ponto de contato na Chã. Jocilene, entretanto, não gosta de ser fotografada e só nos autorizou a divulgar a foto abaixo porque aparece de costas e com a cabeça baixa.



Jocilene Porcino (Arquivo pessoal, 2014)

Meu nome é Jocilene , tenho 26 anos, tenho uma filha. Moro aqui na Fazenda Ticun desde que nasci. Meus pais é dona Tereza e seu Jorge, tenho 6 irmãs e 3 irmãos. 8 irmãos mora em Salvador, porque foram atrás de trabalho. Primeiro foi meu irmão mais velho e depois os outros. Trabalhei na roça com meus pais limpando mandioca e depois na casa de farinha fazendo farinha e beiju. Particpei muito tempo da igreja católica lá em cima no Tabuleiro, onde é a capela de Nossa Senhora Aparecida. Não tenho mais tempo para participar. Pretendo morar em outro lugar porque aqui não tem emprego. As pessoas mudam daqui porque não tem trabalho. Não dá mais pra viver de roça. A pessoa vai plantando, mas quando chega o tempo da seca fica mais pior, porque tem vezes que chove e não encharca o solo. Sobrevivo com a ajuda do bolsa família e quando meu marido arruma um emprego. Fico aqui na roça e lá na casa da mãe do meu marido, mas lá só vou de visita. (Jocilene, outubro, 2014)

Inicialmente, Jocilene se apresenta, se define e cita seu nome e o lugar onde nasceu. Porém, logo em seguida, já menciona parentes consanguíneos e correlatos. Faz sua história de

vida cruzar com a dos seus irmãos, ao destacar seu desejo de também partir, com a dos seus pais, ao mencionar o aprendizado do trabalho na roça, e com a do marido e da sogra. Assim, afirma a importância da família na construção de sua identidade e marca a si mesma como irmã, filha, esposa, nora e mãe, identidades elaboradas através do aprendizado com os outros. Outro aspecto importante é o fato de que, se por um lado, a roça aparece na narrativa como uma tradição de família e razão da comunidade, por outro lado, gera desencanto e desejo de fuga de um ambiente de escassez material e desgastante labor. Aliás, acreditamos que este sentimento também se expressa na negação de Jocilene em exibir o rosto em fotografias.

O próximo narrador é seu Jorge Porcino de Jesus, de 63 anos, pai de Jocilene, agricultor e morador da Fazenda Ticun há 58 anos. Ele nos atendeu numa manhã de segunda-feira, 14 de outubro de 2014, em sua casa, ocasião em que limpava caminhos de mandioca. Sentamos no avarandado, espécie de alpendre que se situa na frente da casa. Primeiro, ele conversou bastante sobre Marinalva Porcino, uma de suas filhas, colega de escola da coautora deste artigo. Depois disso, respondeu nossa pergunta:



Seu Jorge Porcino em sua casa (arquivo pessoal, 2014)

Eu nasci praticamente aqui, vim pra'qui com cinco anos de idade. Nasci no Arú, perto do Guede. Meu pai se chamava Manoel Francisco de Jesus e minha mãe Esmeralda Porcino dos Santos. Trabalhavam em fazenda, aquele negócio de roça. Naquele tempo era trabalho em fazenda. Então, eu também trabalhava em fazenda. Aqui era fazenda do velho Nilson, eu trabalhava pra ele. Essa parte aqui, que eu moro, foi de dispensa, ele dispensou essa parte pra mim. Marcos, o filho dele, tinha 10 tarefas de terras e não tinha condição de me pagar o tempo que eu trabalhei pra

eles. Então, ele dispensou esse pedaço. Acertamos tudo no fórum com a promotora. O resto dos moradores é dono de si. Era diarista da CETEL, agora faço hora aqui no meu quintal e sou aposentado. Consegui aposentadoria tem um ano e meio. Antigamente eu vivia de roça plantava fumo, amendoim, milho, mandioca que eu vendia na feira pra ter um trocadinho. Aqui tinha várias casas de farinha, hoje não tem mais, não tem onde o povo plantar. Pra gente fazer farinha hoje, a gente precisa ir pra o Tabuleiro pra casa do velho Josino. Hoje, a criação de gado modificou bastante. Nenhum fazendeiro quer dar a terra pra gente plantar. Nasci e me criei na roça, nisso aqui. Hoje meus filhos quer me levar para Salvador, mas só vou lá de manhã e volto de tarde. Meus filhos foi todos pra cidade. Terminaram o ensino médio, pois aqui na região não tem trabalho, mas o sonho deles é voltar pra mora aqui, principalmente o mais velho, a profissão dele é muito perigosa, ele é da polícia. (Josino, outubro, 2014)

A família parece ser tão importante para seu Jorge que ele não fala o próprio nome. Primeiro, ele destaca o nome de seus pais, sua identidade é construída a partir daí. A narrativa supracitada evidencia a sua condição de sujeito pertencente a um grupo social, a uma tradição, a uma região, a um território. A identidade de seu Jorge se constrói por meio da memória sobre o trabalho na roça com seus pais. A rotina laboriosa é ponto de referência. Seu Jorge aciona a memória individual para contar a história do modo de viver de um grupo, pois suas lembranças remetem à vivência da comunidade, que tem na terra seu maior bem, a sobrevivência. É da lida com a terra (roça) que emanam as histórias de vida dos sujeitos do Ticun e os seus alimentos. A narrativa de Jocilene aponta para o mesmo caminho. Sem a terra não há vida e nem histórias para contar, inclusive sem tê-la é impossível continuar no lugar de pertencimento étnico-racial.

Aliás, no que diz respeito à conquista da propriedade da terra onde se habita e se planta, na Chã, é comum que isso ocorra através da chamada “dispensa”. As famílias trabalham para os fazendeiros que, sem condição de pagar o tempo de trabalho, dispensam parte da propriedade. Por razão disso, a conformação territorial da Fazenda Ticun é bem peculiar. Tem-se uma fazenda subdividida em pequenos lotes onde convivem trabalhadores rurais e antigos fazendeiros. Suas fronteiras são delimitadas por cerca de arame farpado.

Pertencer a uma família, ter um nome é de grande importância para nossos narradores. Seu José Carlos Alves, conhecido como Zé da Chã, enfatiza isso na sua narrativa. Ele é pedreiro, tem três filhos e esposa. Mobilizador de mutirões, ele está no segundo mandato como vereador. No primeiro mandato, entre 2004 e 2007, conseguiu trazer alguns benefícios para a Chã de Baixo, a exemplo, de água encanada e do calçamento da praça.



José Carlos Alves em Sessão Solene de Reabertura da Câmara de Vereadores de Teodoro Sampaio (Site Berimbau Notícias)

Ele nos respondeu na sede da Secretaria de Assistência Social de Teodoro Sampaio, seu local de trabalho:

Eu sou filho de Aloísio Santana e Margarida Alves. A importância da minha família dentro da comunidade da Chã é uma importância muito significativa. Nesse momento coletivo como sempre questiono com as pessoas, com você mesmo. Tem um fator muito importante pra o bem de todos que a gente tem aquela raiz, aquela origem e também a gente tem aquele lado dos antepassados e a gente passa para os nossos filhos, as nossas origens. Mas o que, às vezes, dificulta é a necessidade de convivência, que zona rural não dá mais a oportunidade que se dava antes, porque antes tinha a influência muito grande da agricultura familiar, que era muito forte na zona rural. Hoje não existe por causa dos fazendeiros, a ganância pela terra, que não era antes tanta, aí hoje as pessoas não tem agricultura familiar que plantava nas terras desses fazendeiros. [...] Meus pais teve uma participação muito importante. Meu pai era uma pessoa coletiva, uma pessoa que participava naquela época a gente tinha aquele trabalho todos por um, um por todos. Todo mundo plantava amendoim aí ouvia meu pai dizer: hoje vamos para tal casa, e todo mundo ia. (José Carlos, novembro, 2014)

Zé da Chã também se autoapresenta antes nomeando seus pais e a sua comunidade de pertencimento. Ele enfatiza seu legado, qual seja, o senso de cooperativismo e insinua a consciência de que sua identidade negra é herança africana, sua “raiz”, sua “origem ancestral”. Conforme Zé da Chã, seus pais eram corresponsáveis por manter e liderar atividades que pressupunham o esforço coletivo, tal como a produção de sementes, o plantio e a colheita na roça. Seu Zé respondeu também porque decidiu ser vereador:

Decidi ser vereador, exatamente, pela necessidade de ter uma comunidade organizada, mas não foi ideia minha. A minha comunidade votava sempre nos políticos d'aqui da sede e eles não levava nada pra lá, só ia lá em época de campanha pedi apoio, voto e depois esquecia, sumia. Eu por ser essa pessoa... Minha comunidade era tão coletiva que na época, eu sem ser político, sem ser nada, é um dom que eu tenho de fazer esse trabalho social, desde a adolescência que eu fazia esse trabalho. Reuni a comunidade, uma associação, juntamos, compramos um carro de mão. A gente a cada segunda feira a gente ia para casa de uma pessoa. Todos os fins de ano a gente pintava a casa de todo mundo. Na Chã todo mundo tinha sua casa bonita, principalmente a casa de dona Petronilha. Ela vendia cocada, arroz doce, pra você ver como era a Chã. Era uma coisa linda demais. Rapaz, por eu fazer esse trabalho coletivo, eu vinha, às vezes, aqui na sede quando alguém estava doente e precisava de um carro, quando tinha uma queda de energia, que não entrava carro lá, eu vinha a cavalo pegar o eletricitista para levar até lá para fazer o serviço. E por ser essa pessoa que se destacava no trabalho social, mas nunca gostei de política. Na época as pessoas falavam: Zé, você tem que se envolver na política pra ver se a gente traz algo melhor pra'quí. Eu respondia: eu não gosto de política. Eu sempre fui essa pessoa legal, mas eu nunca gostei de política. Mas eu trabalhava com um fazendeiro chamado Nilson Damasceno que me incentivava: Zé Carlos, entre na política porque você é uma pessoa ótima, uma pessoa muito educada, uma pessoa direita e a política precisa de pessoas como você, porque temo que botar pessoas como você pra gente ter uma política decente, pessoas honestas como você. (José Carlos, novembro, 2014)

As histórias de vida na Chã se entrecruzam e algumas temáticas são tão reincidentes que parecem ecoar de uma só pessoa. A memória dessas personagens é composta por lembranças que não lhes pertence apenas. Seu Firmino Barbosa nos indicou bem isso quando sentamos para conversar no avarandado da sua casa simples de taipa e chão batido. Ele estava de saída, ia para a sede de Teodoro Sampaio participar da votação do presidente do sindicato dos trabalhadores rurais:



Seu Firmino Barbosa em Sua Casa (arquivo pessoal, 2014)

Meu nome é Firmino Barbosa, o que eu faço é trabalhar no campo, sou diarista. Trabalho no campo porque preciso, é o único trabalho aqui. A minha família mesmo

mora em Salvador, porque aqui não tem emprego, não tem mais onde trabalhar, porque os fazendeiros tomaram as terras. De primeiro quando a gente precisava trabalhar os fazendeiros ajudava nós. A metade dava um pedaço terra pra nós trabalhar, o meado ou não, mas eles ajudava. Aí depois disso que a maioria tá criando capim e gado, aí acabou. Todo mundo tá correndo pra Salvador, pra trabalhar, pra sobreviver. (Firmino Barbosa, outubro, 2014)

Seu Firmino também mostra que não há como falar de si, da própria identidade sem entrelaçar família, trabalho e coletividade:

Eu sou filho de Manoel Barbosa e Maria de Jesus Barbosa, são mortos. Eles faziam a mesma situação que eu, trabalhava em roça, na época. Desde quando me entendi por gente isso aqui era uma sobrevivência, lá em cima no Tabuleiro tem um pedaço de terra daqui desse local, aí a maior parte trabalhava numa partizinha da terra. Aqueles mais velho fazia farinha pra vender e daqui pra frente não temos, não temos mais isso. Eu mesmo trabalho muito tempo no campo, tenho um pedaço de terra para trabalhar, se eu não trabalhasse no campo, dava pra plantar, porque eu gosto de trabalhar mesmo é na roça. Tenho um casal de filho e minha esposa primeira é falecida já há vinte anos. Eu tenho essa companheira aqui. É a que me ajuda e eu ajudo ela. Não temos roça porque ela adoeceu. Desde quando ela adoeceu ela acabou com a roça, porque ou bem eu trabalho no campo ou bem eu trabalho na roça. Eu trabalho na fazenda faço de tudo, limpo o campo, planto capim, trabalho de campo, mas não sou vaqueiro. (Firmino Barbosa, outubro, 2014)

Após conversar com Seu Firmino, fomos até o boteco de seu Antonio Carlos, mais conhecido como Carlinhos. Antes de permitir o início da conversa e ser fotografado, Seu Carlinhos nos disse que precisaria tomar banho e se arrumar “para sair bonito na foto”. Como podemos deduzir em sua fala abaixo, Seu Antônio Carlos é um tanto quanto galanteador e tem muito interesse pelo sexo oposto. Ele foi até sua casa, mudou de roupa. Em dez minutos retornou, posou para foto e fez uma fala de si rápida e muito sucinta:



Seu Antônio Carlos em Seu Bar (arquivo pessoal, 2014)

Meu nome é Antônio Carlos dos Santos Silva, meu pai é José Jorge do Santos Silva, lá do Regalo (zona rural próxima) e minha mãe é Joana de Jesus dos Santos, os dois faleceu, eles plantava roça, vivia de roça. Eu tenho quatro filhos, tenho um neto, tenho uma mulher só, pra que eu quero mais de uma (risos). Eu trabalho de vaqueiro aqui adiante, na fazenda do meio. Tenho 45 anos. (Antônio Carlos, novembro, 2014)

Outra figura ímpar é Seu Josino Pinto, morador do Tabuleiro da Chã. Aos 94 anos, Seu Josino ainda trabalha na lavoura de mandioca, na produção da farinha e seus derivados. Desta forma mantém a família, filhos e netos que estudam em outras cidades. Na manhã em que o encontramos, Seu Josino já tinha limpado dez caminhos de mandioca:



Seu Josino Pinto (arquivo pessoal, 2014)

Eu morava no Mato Limpo (localidade próximo ao distrito de Lustosa), aí eu vendi e comprei aqui e terras no Barbalho (zona rural). Tive sete mulheres e dezenove filhos. As mulheres morreram tudo. Ia morrendo uma, eu casava com outra. Comprava e revendia os derivados do leite em Santo Amaro. Trabalhava no Banco do Brasil. Não era dentro do banco. Quando eu cheguei aqui não tinha nada, fiz essa casa. Cheguei aqui com 60 mil reis no bolso e uma mula, até hoje tenho, fiz render esse dinheiro. Não tenho vício de bebê. Eu bebi um tustão e me tontiei, aí não bebi mais. (Josino, novembro, 2014)

Seu Josino mora com um dos filhos. Na verdade grande parte das terras do Tabuleiro é sua propriedade. Logo, os parentes (filhos, noras, netos e bisnetos) moram muito próximos dele. No momento da entrevista, Edilson, um dos netos, apareceu e participou da conversa. Ele foi importante na rememoração de momentos significativos da história contada, porque a memória de seu avô já é descontínua e apresenta alguns lapsos. A participação de Edilson mostra que Seu Josino ainda tem quem o escute e revivencie suas lembranças. O neto revelou que seu avô acorda às quatro da manhã, dorme às oito e meia da noite e não fica um único dia sequer sem ir à roça. Até quando está doente ele vai para a roça. Seu Josino não faz mais farinha, porém sempre vai à feira livre, aos sábados, despachar suas muitas encomendas de bananas. Ele é também um dos poucos empreendedores bem sucedidos do ponto de vista econômico-financeiro. Seu negócio é gerido a partir do princípio da sustentabilidade, pois há um aproveitamento do que tinha como finalidade o lixo. As folhas secas e os resíduos dos animais viram esterco. A crueira, resíduo do processo de feitura da farinha de mandioca, se

transforma em ração para os animais. Um dos assuntos favoritos de Seu Josino é a morte: “quando a moça quiser me levar, já tou pronto”. Na Chã, descobrimos que essa atitude diante da morte era própria dos antigos africanos ou descendentes antigos do local. Ou seja, a morte é tranquilamente comentada, esperada quando o mais velho já viveu bastante e transmitirá a filhos e netos criados herança material e imaterial. Deste modo, a morte não é considerada um fim em si mesmo, mas um momento de transcendência, uma passagem que assegura a continuidade da vida e permitirá reencontrar os antepassados em outro plano.

A propósito, a avó da coautora deste artigo contava casos interessantes sobre a relação com a morte dos negros antigos de Teodoro Sampaio. Por exemplo, contava que o avô, seu marido, tinha o livro da capa preta e que rezava toda noite um ofício dedicado a Nossa Senhora. Segundo a avó, quem sabia a reza tinha sonhos com Nossa Senhora indicando o dia e a hora da morte. No dia da morte do avô, aconteceu algo surpreendente. Ele levantou, tomou banho e vestiu a roupa branca, previamente escolhida para o dia de sua morte. Sentou na cadeira que se localizava na frente da porta de casa e disse que aquele era o dia de sua morte. No final da tarde faleceu.

A seguir, concluímos esta série de autoapresentações com a fala de dois jovens moradores da Chã, Alexandro Ambósio e Maria da Glória Silva.



Alexandro Ambrósio na Chã de Baixo (arquivo pessoal, 2014)

Sou Alexandro Santana Ambrosio, tenho 23 anos, sou mais conhecido como negro tinta. Vou tomar curso na área de saúde, auxiliar de dentista, em Berimbau. Não quero ir embora daqui. Trabalho na roça e na fazenda Gameleira. Tenho alguns animais, umas vaquinhas de meia e cavalo também, gosto muito de vaquejada, mas

não derrubo boi só quando eu brinco aqui de derrubar boi aqui no campo. Meu pai é Gregório Libório Ambrósio e minha mãe é Luzia Barbosa Santana. Meu pai é vaqueiro e minha mãe só trabalha na roça. Tenho oito irmãos, seis irmãs e dois irmãos. Na Chã só tem Fabiane, dona dessa venda, os outros estão em Salvador trabalhando. (Alexandro, novembro, 2014)

Perguntamos a Alexandro porque seu apelido era “Negro Tinta”, ele respondeu que era “negro”, então as pessoas por questões de preconceito o chamavam assim. Ocorre que, acompanharam a conversa Maria da Glória e Dona Patu que, imediatamente, corrigiu Alexandro: “não é bem assim, o negócio foi que quando você nasceu era bem pretinho, parecia que era pintado de tinta, aí o pessoal daqui colocou seu nome nêgo tinta”. Esse caso é interessante na medida em que suscita uma experiência com a raça e, por conseguinte, com a representação racial e o racismo, geracional. Assim, o jovem Alexandro, mais instruído e potencialmente sensível ao discurso político e midiático de afirmação negra se autorrefere como “negro” e indica estar mais atento à crítica da estigmatização da cor e da raça. Dona Patu, ao contrário, embora reconheça sua condição racial, assim como situações de preconceito e discriminação, usa a cor – “nêgo tinta” – de modo menos polarizado e como recurso legítimo para descrição da variação do pertencimento racial (SANSONE, 1993).

Na mesma ocasião, conversamos com Maria da Glória que afirmou:

Nunca gostei de trabalhar na roça, né minha vó? Claro que todo mundo tem um sonho, mas tudo acontece no tempo de Deus. Acredito que cada pessoa só fica num lugar por um determinado tempo. Meu maior sonho é fazer teologia, mas precisarei ir embora, pois só tem em Salvador. No momento preciso cuidar de minha vó que tá com uma doença séria no esôfago. Não posso ir embora agora. (Maria da Glória, setembro, 2013)



Figura 1 Maria da Glória Silva (arquivo do facebook)

Maria da Glória tem 32 anos e congrega com sua família na Igreja Assembleia de Deus, em núcleo existente na própria comunidade. Foi representante do município na Conferência Estadual da Igualdade Racial em 2013. A Igreja reforça em Maria da Glória o cuidado com a família. Em nome da família, do respeito e atenção dedicados à avó, ela se predispõe a protelar sonhos e “cuidar de si na relação com o outro” (FOUCAULT, 1993, p. 43). Nesse sentido, o outro é parte importante na construção do indivíduo enquanto sujeito e o cuidado de si se sobrepõe a existência individualista e apolítica nas relações interpessoais.

3 Nas teias da Chã: considerações finais sobre uma história em construção

A princípio, o problema fundamental deste trabalho foi procurar responder à questão de como a comunidade negra rural e quilombola Chã elabora sua identidade. Ocorre, entretanto, que nossos sujeitos narradores enfatizaram, particularmente, a construção territorial desse lugar. Essa escolha não significou o apagamento da questão inicial, a construção identitária, mas a realçou por um caminho imprevisto. Ou seja, os dados que apareceram nas narrativas de vida coletadas e na observação de campo que realizamos indicam como o território e territorialidade construídos informam um processo identitário que tem como base os valores civilizatórios africanos ou afrobrasileiros. Nesse caso, compreendemos, tal como Marcela Guedes Cabral (2013):

A noção de valores africanos foi elemento fundamental na construção do amplo patrimônio cultural e das identidades afro-brasileiras e atuaram tanto no consciente quanto no inconsciente. Estes valores agiram na formação da identidade, da autocompreensão, da sociedade brasileira. Como conjunto de elementos de significações diversas (ética, religiosa, social, corporal, científica, dentre outras) estes valores nortearam a reorganização da vida dos grupos de indivíduos escravizados. (CABRAL, 2013, p.193)

Dentre os valores civilizatórios afro-brasileiros, destacamos a oralidade, a memória, a corporeidade, o cooperativismo/comunitarismo e a circularidade. Outros apareceram de maneira sutil, a saber: a religiosidade e a musicalidade. Dessa forma, o povo da Chã se contou, se narrou, vasculhou a memória e nos expôs por meio da oralidade, dos silêncios, dos gestos e expressões de seus corpos negros o que de mais significativo o constrói, o cooperativismo/comunitarismo. O existir não se dá na individualidade, na solidão, mas sim no coletivo, na cooperação no e com o outro. Valor que se desdobra no dividir, no compartilhar com o outro. Isso se concretiza nos momentos de mutirões nas roças, nas construções das casas, na divisão “do seu pedaço de chão” com aquele que precisa, no cuidado com os doentes.

Aliás, estas são atitudes recorrentes em comunidades negras que nos permite reconhecer nestas comunidades uma circularidade no modo como o conhecimento é produzido ou tecido no constante movimento de rodas de conversas, em situações de contação de histórias, em que um que fala necessita sempre do outro que escuta e vice-versa. E foram muitas as vezes que chegamos à comunidade e encontramos rodas de conversas no bar de Seu Carlinhos, no palanque da praça, na casa de Dona Patu. De fato, nos deparávamos com um conhecimento estruturado a partir da memória do passado ancestral e da história do lugar quando então os mais velhos traziam à tona uma concepção de ser e estar no mundo, assim como, mais especificamente, vivências e ensinamentos do que é ser negro no Brasil.

Por fim, concluímos certos de que este trabalho apresenta imprecisões e lacunas que apontam para estudos futuros. Todavia, esperamos ter comunicado, ainda que parcialmente, a riqueza e vitalidade do povo da Chã.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ana Paula. **Saberes e fazeres, modos de interagir**. v. 3: – Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

BÂ, Amadou Hampâté. A palavra, memória viva na África. In: **Correio UNESCO: África e sua história**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1982. p. 182-218.

BANDEIRA, Maria de Lourdes. **Território negro em espaço branco**: estudo antropológico de Vila Bela. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRISOLARA, Valéria. Narrativa, memória e identidade: o boom das narrativas de cunho memorial. In: **Cenários**, Porto Alegre, v.1, n.5, 2012.

CABRAL, Marcela Guedes. A identidade cultural nas cantigas de capoeira. In: **Pontos de Interrogação**, v. 3, n. 2, p.187-211, 2013. Disponível em: <http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/volume3-n2/9_Marcela_Guedes_Cabral.pdf>. Acesso em: 26 de set. 2015.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **Microfísica do Poder**. 11. ed. Tradução de Roberto Machado. MACHADO, Roberto (Org.). Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina C. Cavalcante. Rio de Janeiro, Paz e terra, p. 1984, p. 9-23.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Tradução de Monique Augras. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PONDÉ, Consuelo. Teodoro Sampaio. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. v. 15, n. 3391, p. 279-299, 1996.

PEREIRA, Áurea da Silva. **Narrativas de vida de idosos: memórias, tradição oral e letramento**. Salvador: EDUNEB, 2013.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. **Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANSONE, Livio. Pai preto, filho negro. Trabalho, cor e diferença de geração. In: **Estudos Afro-asiáticos**. n. 25, Rio de Janeiro, p. 73-97, 1993.

SANTOS, Milton. **Território e dinheiro. Território, territórios**. Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF. Niterói: PPGeo-UFF/AGB-Niterói, RJ. 2002. p. 17-38.

SEGATO, Rita Laura. Em busca de um léxico para teorizar a experiência territorial contemporânea. In: **História Revista**, Goiânia, v. 10, n. 2, p.195-226, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/9155/6305>>. Acesso em: 02 de mar. 2014.

SILVA, Palmira Manoela de Oliveira. **Remanescentes de quilombo em perspectiva**. Estudo do caso de comunidades de Bom Jesus da Lapa-BA (1988-2005). Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em História do DEDC/Campus II/UNEB, Alagoas, 2011.

SILVA Celso Sisto. **Do Griô ao Vovô: o contador de história tradicional africano e suas representações na literatura infantil**. Porto Alegre: Nau Literária, 2013.

SOARES, Angélica. Memória poética feminina: hierarquias em questão. In: RAMALHO, Christina (Org). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p.97-105.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Em Busca da Cidadania Plena. In: **Saberes e fazeres**. v.1: modos de ver / coordenação do projeto Ana Paula Brandão. - Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

XAVIER, Carla do Espírito Santo. **Lá vêm os negros da chã: memória, identidade e território de uma comunidade negra rural**. 2015. Dissertação (Mestrado Crítica Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do estado da Bahia (UNEB), DEDC/Campus II, Alagoas. 2015.

[Recebido: 06 nov. 2015 – Aceito: 20 mar. 2016]

“RECIFRANDO” ACORDES: MARABÁ DAS BORDAS

Hiran de Moura Possas¹
Adriana de Araújo dos Santos²
Larissa da Silva Sousa³

RESUMO: O texto nasce do projeto vinculado ao PIBIC/2015/UNIFESSPA⁴ procurando, em conjunto com escritas das bordas⁵, redesenhar os mapas da cidade de Marabá, Amazônia Oriental paraense. Essa Arte, a nosso ver decolonial, transgredir os parâmetros estéticos paradigmáticos, bem como os redutores-temáticos, para essa cidade mestiça. São eles recarregados de vozes múltiplas “marginais”, como aquelas ecoando versos para a Vila do Rato, espaço no qual as desigualdades sociais caminham em passos análogos à criação. Fazer Arte com e na fronteira representa experimentação subversiva e tentativa de ruptura epistêmica estratégica, a partir da inserção de humanidades e suas culturas recheadas de sentidos tencionadas com os processos recolonizadores do poder, do saber e do ser. Esses caleidoscópios literários constituem cena cultural recorrente na literatura “nortista”, no entanto alguns pesquisadores ainda não têm a sensibilidade necessária, para reconhecer os meandros dessa estética subalterno-resistente. Abrir passagens para outras alteridades requer uma polissemia de ações, mas há o desejo de fazer parte do coro tentando desnaturalizar certos projetos imperialistas, partindo de um estado de Arte paradoxal “articulado”, mas ao mesmo tempo, devorador das práticas literárias hegemônicas.

Palavras-chave: Cordel. Marabá. Artes decoloniais.

ABSTRACT: The text comes from the linked project PIBIC / 2015 / UNIFESSPA looking, together with the edges, redraw the maps of the city of Marabá, Pará eastern Amazon. This art, in our view decolonizing, transgresses the paradigmatic aesthetic parameters, as well as reducing-theme for this mestizo city. They are reloaded multiple voices "marginal" as those echoing verses to the mouse village, space in which social inequalities walk in similar steps to creation. Making art with and the border is subversive experimentation and attempted strategic epistemic break from the inclusion of humanities and their stuffed cultures tensioned senses with colonizers processes of power, knowing and being. These literary kaleidoscopes are recurring cultural scene in "northerner" literature, although some researchers still do not have necessary sensitivity to recognize the intricacies of this subaltern-resistant aesthetic. Open tickets to other alterities requires a polysemy actions, but

¹ Docente UNIFESSPA (coordenador) Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará). E-mail: hiranpp@hotmail.com.

² Discente UNIFESSPA/Bolsita CNPq (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará). E-mail: adrianasantosmba@hotmail.com

³ Discente UNIFESSPA (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará). E-mail: lariiss88@gmail.com

⁴ O Projeto, ainda em andamento, procura redescobrir a cidade de Marabá e seus artistas “marginais”. Mídias perniciosas, intencionalmente, propalam narrativas para uma cidade violenta e estéril, enquanto esse exercício epistêmico tenta desconstruir esses desenhos redutores. Lugares tidos como periféricos, para nós chamados de cidades “invisíveis” (CALVINO, 1990), ganham outros contornos pelo verbo criativo de artistas recontando histórias de sobrevivência, dificuldade, mas também de reinvenção cotidiana da vida, como também da Arte.

⁵ Pensar pelas bordas, categoria analítica tramada por Jerusa Pires Ferreira (2010), exclui a ideia de centro ou de periferia. Seriam Artes transitando por uma faixa intermediária “contaminada” pelo que convencionamos chamar de folclore e culturas institucionais.

from the research, there is the desire to be part of the choir trying to deconstruct certain imperialist designs, from a paradoxical state of art "articulated", but at the same time, devourer of hegemonic literary practices.

Keywords: Cordel. Marabá. Marginal arts.

*A poesia tem sido a voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de Cor.
Para escrever em prosa é preciso ter uma casa própria, mas também grandes
quantidades de papel, uma máquina de escrever e muito tempo. Quando falamos
para uma grande diversidade de mulheres, devemos estar conscientes do efeito que
a classe e as diferenças econômicas têm sobre a arte que produzimos.*

Audre Lorde

MARABÁ, SFUMATO EM CRIAÇÃO...

Há reentrâncias da vida com a ficção sendo, em certo sentido, herméticas ou sem explicação. Uma delas seria a interconexão da mestiça Marabá de Gonçalves Dias com a multicolorida e não menos mestiça cidade de Marabá, cravada na Amazônia Oriental paraense (GRUZINSKI, 2001). Loureiro (2001, 29-49) chama de *sfumato*⁶ essa “interpenetração entre as realidades do mundo físico as do mundo surreal [...] zona difusa [...] coabitando, convivendo, deparando-se com o surreal como contíguo à realidade”. Já aqueles, ao realizar um exercício dialógico da literatura com a antropologia especulativa, chamam de zonas intervalares.

A antropologia especulativa é o saber desse como-ser, ou melhor, a dimensão da perspectiva desse como-ser. Portanto, a descoberta de um mundo pela antropologia especulativa não torna existente um mundo inexistente; torna existente uma relação antes inexistente (mas subsistente, que sempre foi possível) entre dois mundos, faz estes colidirem, se encontrarem; e faz o explorador redescobrir a si mesmo, isto é, mudar de perspectiva, mudar a perspectiva. A perspectiva da antropologia especulativa, assim, é a que deriva desse encontro – não é a perspectiva de um mundo ou de outro, mas a de sua tradução recíproca: uma entre-perspectiva, uma perspectiva caleidoscópica, composta e atravessada por mais de uma perspectiva, como talvez toda perspectiva, quando tornada corpo (textual ou xamânico), seja marca de um encontro de perspectivas. (NODARI, 2015, p. 83)

Pela história dos homens eurocentrados, Marabá foi germinada, primeiramente, pelas mãos de homens advindos da região nordeste, afugentados, já no final do século XIX, pelos

⁶ Segundo Loureiro (2001, p. 49): “palavra italiana que significa esfumado, zona indistinta, vaporosa, difusa ou esbatida no sombreado dos desenhos [...] fusão dos personagens no quadro com a natureza, resultando em algo que confere uma unidade profunda ao trabalho e uma relação de empatia entre a natureza humana e a natureza cósmica”.

conflitos sangrentos do coronelismo. A intenção desses pecuaristas, vaqueiros e também agricultores era descobrir campos naturais, supostamente existentes nas cabeceiras do rio Itacaiunas. Sertanistas natos realizaram, de certa maneira, etnografia das paisagens naturais e humanas, resolvendo instalar suas famílias em espaços, por eles denominados de “burgos”⁷. (MONTARROYOS, 2016)



Figura 1: Burgo de Itacaiúnas, 1897.
Fonte: MONTARROYOS, 2016.

Atraído pelas oportunidades de estabelecer vínculos comerciais com esses núcleos habitacionais, o maranhense Francisco Coelho chega à região e instala o “Barracão Casa Marabá”, espaço de interações múltiplas: açougue, casa residencial, prostíbulo, negócios envolvendo a castanha, o caucho e, especialmente, permutas simbólicas com os povos da floresta. Sabemos pelas narrativas “minoritárias” que esse microcosmo amazônico era cena recorrente, testemunhando a presença de uma variedade de sujeitos indígenas.

“Pactários”, mas desde sempre etnocêntricos, esses sujeitos múltiplos compuseram o cenário cultural dessa região. As Artes nunca poderiam deixar de expressar esses encontros...

Marabá foi e ainda é cena recorrente de imanência de múltiplos. Sua historicidade parece ser marcada por isso. Não seria à toa, realizando um grande salto temporal, deixar de

⁷ O Burgo de Itacaiúnas apesar de ter funcionado pouco tempo (entre 1895 e 1904, devido à morte do seu concessionário, vítima de malária ou febre amarela) conseguiu ainda assim promover a primeira grande concentração populacional que se tem notícia na história do sudeste-sul do estado do Pará até então, reunindo mais de 300 pessoas no mesmo sítio, embora uma quantidade significativa de seus moradores homens tenha morrido por causa do ataque dos mosquitos, o que provocou o deslocamento geográfico imediato do Burgo para outra área cerca de 18 quilômetros rio abaixo, na mesma margem esquerda do rio Tocantins. (MONTARROYOS, 2016)

citar os projetos megalomaniacos “sangrando” a região, como na construção da rodovia Transamazônica; a construção da Estrada de Ferro Carajás e a passagem e estadia de garimpeiros vindos em busca de ouro, em Serra Pelada.

Entre os rios Tocantins⁸ e Itacaiúnas⁹, sob a perspectiva de grande “Y”, a cidade é temperada por um sol, em média de 40°, que movimenta bem mais que os barcos que vão em busca da praia do Tucunaré¹⁰. Marabá é um motor que movimenta ideias, acentua pensamentos e acelera o ritmo da população. E isso acontece de forma visível e acelerada nas culturas sendo transformadas, seja nos seus rios; nos muros; nas “cidades invisíveis” e, até mesmo, na serpenteante Transamazônica¹¹, um grande *locus* atrativo mais reconhecido pela miséria, mas também de riqueza como as herdadas pela migração, especialmente de nordestinos, trazendo, além de sua força de trabalho, suas culturas.

Do lado de cá desse espaço intersticial de rios, terras e humanidades são urdidos por artes múltiplas: músicas, danças, muralismos e a arte de versejar, em muitas esquinas culturais, inclusive àquelas que os circuitos culturais mais restritos ainda se recusam a reconhecê-las: os bares, os prostíbulos, as festas de aparelhagens ou simplesmente as conversas não menos poéticas na orla. Seriam lugares de encontros leves, efêmeros, lugares de trânsito, de “ires e vires”, donde existe uma multiplicidade de inter-relações mínimas, e em muitos casos, “começos” que tem cifrada sua morte quase ao mesmo instante de nascer: sociedades modeviças.

A descrição com corpos-textos cartográficos registra territórios políticos, econômicos e culturais, mas acima de tudo, territórios da criação cruzados pelas linhas imprecisas, sempre em fuga, de uma cidade que não se cansa de se territorializar, desterritorializar e reterritorializar por artífices múltiplos e híbridos.

⁸ Rio brasileiro que nasce no estado de Goiás, passando logo após pelos estados do Tocantins, Maranhão e Pará, até a sua foz no golfo Amazônico - próximo a Belém, onde se localiza a ilha de Marajó.

⁹ Rio brasileiro, que nasce no Estado do Pará na Serra da Seringa no Município de Água Azul do Norte, e é formado pela junção de dois rios, o Rio da Água Preta e o Rio Azul. Desemboca na margem esquerda do Rio Tocantins, na sede da cidade de Marabá.

¹⁰ Praia localizada no Município de Marabá no sudeste do Pará, a extensa faixa de areia surge no meio do rio em frente a cidade quando o nível do rio Tocantins diminui.

¹¹ A Rodovia Transamazônica (BR-230) foi projetada durante o governo militar do presidente Emílio Garrastazu Médici (1969 a 1974), sendo uma das chamadas “obras faraônicas” graças às suas proporções gigantescas. É a terceira maior rodovia do Brasil, com 4 223 km de comprimento, ligando a cidade de Cabedelo, na Paraíba à Lábrea, no Amazonas, cortando sete estados brasileiros: Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, Tocantins, Pará e Amazonas. É considerada rodovia transversal e, ainda em grande parte no Pará e no Amazonas, não pavimentada.

1 Matrizes Mouriscas

O Cordel possui uma longa trajetória. Freire (2014), mergulhando em documentações históricas, pressupõe que essa arte de versejar, ou melhor, as matrizes desse fazer estético tenham chegado à península Ibérica com os imigrantes mouriscos.

De origem ibérica, na forma e nos primeiros conteúdos, trazida na bagagem e na memória dos imigrantes, através das grandes levas migratórias que aconteceram entre 1830 e a segunda guerra mundial, (...) cujo destino principal foi o nordeste e o norte do país. Com a arte quase inata do versejar vieram as grandes temáticas dos primeiros poetas populares nordestinos, como as do escravo cantador Inácio da catingueira (1845-1931), as de Leandro Gomes de Barros (1868-1918), Francisco das Chagas Batista (1882-1930), António Batista Guedes (1880-1918). Eles foram os primeiros grandes arautos no Brasil de uma arte de origem ibérica reconhecida como única e inconfundível, sem terem a menor ideia da dimensão do projeto que estavam a iniciar: transformar a oralidade em verso num dos mais poderosos instrumentos de comunicação da língua portuguesa. (FREIRE, 2014, p. 12)

O cordel brasileiro, partindo dessas experiências estéticas e, nem menos rizomáticas da península ibérica, sofreu inúmeras adaptações proporcionais às passagens mundanas na região amazônica. Já em Portugal, o cordel era traduzido por artistas de todos os extratos sociais, não menos diferente do cordel brasileiro, geralmente, pertencente às zonas de contato consideradas “periféricas” da população.

Esses campos semânticos, extremamente criativos, formulam obras com temáticas ligadas à política, educação, sociedade, sexo, saúde e os mais infinitos temas permeando a vida nossa de cada dia. Seu poder de penetração nos mais diversos extratos sociais nos levam a crer que se trata de, em certa medida, de um veículo intercultural em busca de novos “corpos” prorrogando sua existência (COLOMBO, 1991).

Foi através dos poetas populares que os portugueses tiveram conhecimento das navegações por terras africanas, da chegada à Índia e do achamento do Brasil, da existência de outros povos e de outros continentes onde era possível viver uma nova vida e sonhar com imensos espaços de uma liberdade que a velha Europa tolhia com seus dogmas e restrições. (FREIRE, 2014, p. 14)

2 Cartografias de terceira margem

“Desenhar” representações bastardas para a cidade-mestiça Marabá é um esforço, em alguma medida, vanguardista ou quem sabe subversão estética se tentarmos descrevê-la como

uma resposta às assimetrias-tensões de “culturas compósitas” (GLISSANT, 2005). Há, por essa perspectiva, um rompimento com “las conexiones preexistentes para poder manejarlos desde un estrato amorfo a la búsqueda de nuevas articulaciones que nos repongan una visión más coherente y a la vez más identificada con la creación lite” (RAMA, 1982, p. 43).

Tentando libertação desse aprisionamento imposto, talvez, por um certo persistente e pernicioso inconsciente colonial (ROLNIK, 1989), deveríamos buscar vida, em todas as suas intensidades (ZOURABICHVILI, 2004), “fingidores” cujos “barros” são signos em contágios múltiplos. Os ditos marginais¹² procuram, quando lhes é possível, driblar as armadilhas da repetição, da rendição classificatória e da filiação artística. Desejam girar os significados despojando o signo dos seus sentidos habituais, uma procura insistente pela germinação de outros e novos campos semânticos.

2.1 Adão Almeida

Adão Almeida nasceu no estado do Tocantins e vive em Marabá há mais de 30 anos, hoje trabalhando como funcionário público, na biblioteca municipal da cidade, o seu “paraíso”. Trajetória semelhante à de muitos moradores marabaenses, repleta de obstáculos, como o acesso a pé até a chegada a Marabá e inclusive aquele talvez considerado pelo poeta ainda o seu maior desafio: concluir sua “formação” nos processos cognitivos paradigmáticos: “As estradas eram muito difíceis, era só mato. Não tinha estrada não, pra você ter ideia os caminhos eram veredas, eu mesmo os percorri” (ALMEIDA, 2015).



¹² Seguindo as impressões de Slavoj Žižek (2002): Ser marginal hoje em dia faz parte da cultura dominante, não é algo automaticamente subversivo [...] Ser marginal não quer dizer que se é marginal, mas sim uma maneira de determinar sua posição, que na verdade pode ser bem central. Gosto de citar Chesterton nesse ponto, ele diz que a regra hoje em dia é ser heterodoxo, quer dizer, a posição verdadeiramente marginal é a ortodoxia. Vivemos numa época muito estranha.

Figura 2: Adão Almeida

Fonte: <http://artistasvisuaisarma.blogspot.com.br/2014/04/livro-de-poesias-homenageia-maraba.html>.

Quando criança, Adão apresentava grande interesse por contar e ouvir histórias. A diversão dele e da família era contar as histórias de seus antepassados, as lendas e os causos do dia a dia. Ele cresceu fazendo isso, imerso numa cena social extremamente oralizada.

Assim que teve oportunidade depois de vencer parte dos obstáculos que migrantes enfrentam na chegada a “um mundo novo”, Adão voltou à escola. Ele conta que sentia muita vontade de aprender o “saber letrado” e foi a partir de então que seu talento passou a ser notado. O primeiro poema escrito por ele, de caráter encomiástico, surgiu pelo desejo de homenagear a cidade que lhe adotou: “Marabá guaridas” é um reencontro com o útero materno, buscando no achado de uma nova casa aconchegante ou de uma cidade acolhedora, o reencontro com o calor, a sensação de proteção e a segurança do ventre materno: “Ganhei o prêmio de melhor poema em homenagem ao centenário. Ganhei R\$100. Eu fiquei orgulhoso demais, mas tive vergonha de ler na escola, disse que só ia ler se ninguém me olhasse” (ALMEIDA, 2015).

Marabá é um nome forte
Digo com toda razão
Uma mãe de braços abertos
Essa de bom coração,
Que acolheu a todos os imigrantes
Sem nenhuma discriminação.
[...]

Vou agora me despedir
da flor da margarida
a qual me acolheu
Com oito anos de vida,
Pois vim de outro estado
E aqui encontrei Guarida
Esta é minha cidade, Minha Marabá querida.

Atualmente, Adão Almeida tem vários livros publicados, entre eles dois cordéis, a peleja “A madrasta má” com a cordelista Lusinete Bezerra da Silva e “Serra Pelada”, relatos de seu pai garimpeiro de minérios e de palavras.

SERRA PELADA EM CORDEL

Caros amigos leitores
O fato a que venho abordar

É sobre a maior mina de ouro
Do Estado do Pará
(...)
Meu pai um dos cujos
Que saiu a procurar
Chegando ao antigo trinta
Começou a garimpar
(...)
Essa foi a história
Da nossa serra pelada
Uma das maiores jazidas
No Brasil já encontrada

Nesse cordel de temáticas múltiplas, Adão conta pela retina paterna a saga de homens, na década de 1980, buscando enriquecimento pelo garimpo. São quadras no território dos paradoxos descrevendo as aventuras e desventuras de quem foi capaz de escavar o maior formigueiro humano que se tem notícia. A região "pacata" e sem experienciar esses projetos desenvolvimentistas duvidosos da noite para o dia vê tudo transformado e repentinamente jogado à própria sorte. Gaia parece gemer nos versos de Adão reclamando de todas as chagas abertas. As rimas transpiram essa dor e esse lamento. Soberbas geraram tais infortúnios. O cordelista, ao versejar, também urde um grande espelho no qual Homem é Gaia e Gaia é Homem. As chagas são nossas e a dor dessa memória alimenta sua criação.

2.2 Vicente de Paula

Virgulino Ferreira da Silva “Lampião” se tornou justiceiro porque o estado não lhe deu ouvidos e em terra que não tem lei a lei é do mais forte, sendo assim Lampião se sentiu injustiçado e fez justiça com as próprias mãos, daí então se tornou uma figura carismática e muito popular adquirindo muitos amigos e também muitos inimigos e até os dias de hoje é respeitado em todo território brasileiro. Até o ano de 2011 eu não me caracterizava foi quando pensei em uma performance, então o que achei interessante foi o Cangaceiro. No dia a dia caracterizado, em todo lugar que chego sempre desperto muitas curiosidades. (PINTO, 2015b)

É por versos que Vicente de Paula defende a escolha da caracterização inspirada no rei do cangaço, talvez uma personificação alegórica para, em performance, recarregar de vocalidade¹³ seus experimentos artísticos insistentemente apontados como cordel, sessenta e três deles publicados até o momento: “pra mim a literatura de cordel é muito importante, pois com ela ganho a vida [...] em apenas seis linhas contamos o que precisaria uma página no modo secular” (PINTO, 2015b):

¹³ A vocalidade poética está pelos meandros dos fluxos afetivos, imagéticos, culturais e psíquicos, atravessando o corpo na criação (ZUMTHOR, 1993).

A VIDA DE VICENTE DE PAULA

Saudações meus senhores
Muita paz e alegria
Estou fazendo este cordel
Que será de grande valia
Pois vou contar minha vida
Versando minha biografia

Nasci em *Barra do Pirai
Cidade boa e hospitaleira
Em 25 de abril de 1951
O dia era terça feira
Minha mãe Maria de Morais
Minha vó Honorata Pereira

Meu pai Augusto Barbosa Pinto
Que soube me educar
Ensinando-me fazer o bem
E do mal me esquivar
Quem o conheceu sabe
Que ele era espetacular

Minha mãe trabalhava
Ajudando meu pai no roçado
Lembro bem de minha infância
E tenho saudade do tempo passado
Da nossa casinha de palhas
E do nosso tacho amassado

Tacho que fazia rapadura
Para comermos com farinha
Também saia o melado
Que a mãe guardava na latinha
Para comermos com pão
No dia da ladainha

Éramos muito pobres
Mas tínhamos felicidades
Vivíamos lá na roça
Pouco íamos às cidades
Tudo era muito simples
E não se tinha vaidades

Vicente é um dos exemplos de artistas que usam também, além das mídias primárias¹⁴, os suportes digitais, para difundir seus labores cordelistas. Em seu blog¹⁵ e em sua produtora, a “Rei Arts Produções”, podemos encontrar criações artísticas e denúncias sobre os descasos políticos. Vicente ainda divulga o trabalho de outros artistas, espaço

¹⁴ Termo cunhado por Harry Pross (1980).

¹⁵ Blog de Vicente: <<http://jornalcorreiodavila.blogspot.com.br/>>.

sensível às poéticas das ruas, simploriamente compreendidas pelas academias mais engessadas, como literatura marginal.

Foi no dia 18 de julho de 1996 que cheguei a Marabá, trazendo na minha bagagem apenas algumas roupas já muito surradas e poucas mercadorias diversas, que não passava de mil reais o valor total e o dinheiro que tinha em espécie era R\$ 7,00. Logo ao chegar fui para a casa de um primo (já falecido) que se chamava Jaime Lopes dos Santos morador na folha 18, Nova Marabá que junto com sua esposa Dinah Matos dos Santos, que me receberam e me hospedaram com muita cordialidade, local onde passei um bom tempo (...). Logo comecei a trabalhar, exatamente no dia 20 de julho comecei a vender minhas bugigangas na feira da Velha Marabá, local onde trabalhei 16 anos. (PINTO, 2015b)

O “Rei da bijuteria”¹⁶ ou “Lampião” descortina os véus insistentemente utilizados para camuflar outras velhas Marabás.

Na cidade de Marabá
No núcleo da pioneira
Tem um Bairro famoso
De gente boa e ordeira
Mais é muito discriminado
Por pessoas da cidade inteira
[...]
Tem certos políticos
Que vai à vila passear
Comentam sobre os problemas
E prometem que vai melhorar
Ficando só na promessa
E o povo ao Deus dará!

Vicente de Paula entranha em suas assimétricas sextilhas um universo semântico imensurável. Ao alcance do nosso olhar percebemos uma "cidade" quase invisível chamada Vila do Rato¹⁷. Ela sobrevive pelos interstícios da Velha Marabá, mas poderia ser qualquer canto desse mundo dotado de tanto esquecimento e de tantas carências. Vicente acredita que mudar o nome da vila seria um começo. Vila já seria um artifício eufêmico para ocultar a "grandeza" cultural desse espaço, pois miséria econômica não se confunde com miséria cultural. Bares, prostíbulos e esquinas não simplesmente marginalizam as crianças. Isso seria simplório demais. Esses espaços simbólicos são textos do viver as ensinando a driblar e dialogar com o jogo da vida que já é por si só um milagre. Bem mais do que pena, rua

¹⁶ Denominação herdada pelos seus companheiros de feira.

¹⁷ Bairro da cidade de Marabá modelizados pelas mídias múltiplas geralmente com contornos relacionados às cenas de violência, tráfico de drogas e prostituição.

asfaltada e um outro nome, a vila pulsa resistência retroalimentando-se do combustível que mais a redefine: discriminação. Esses espaços públicos acessíveis são dissolvidos ou desmentidos quando os controles, as fiscalizações e a criação de imaginários redutores desmentem suas vocações democráticas e criativas: hierarquização de espaços sociais.

“Lampião” também fazia exercícios, de certo modo etnográficos, em sua loja na feira¹⁸, consertando relógios e vendendo folhetos de cordel de autoria própria ou não. Seu “menor jornal do mundo”, *Correio da Vila*, descrevia de modo artístico e atento cenas cotidianas da cidade. Versos alimentados pela “vida callejera”.

O meu jornal é sem dúvida o menor jornal do mundo por isto estou promovendo esta página para a divulgação do tabloide que foi criação minha que fiz com muito esforço mesmo sem saber e sem ter curso de formação acadêmica consegui fazer um jornal que está sendo muito bem aceito por todos. O meu objetivo é de maneira simples, fazer divulgações de matérias interessantes que não são publicadas em informativos existentes. (PINTO, 2015b)



CORREIO DA VILA

“O MENOR JORNAL DO MUNDO”
 DIREÇÃO GERAL VICENTE DE PAULA
 Marabá - PA, 15 de novembro de 2011. ANO III N. 25 Preço R\$ 1,00

¹⁸ Feira no núcleo habitacional Nova Marabá. A feira da 28 é espaço de aceleração de negócios e trocas comerciais e culturais.

Figura 3: Vicente de Paula e seu jornal Correio da Vila
Fonte: <http://jornalcorreiodavila.blogspot.com.br/>

LAMPIÃO “POETA ITINERANTE”

Saudações a todos
Muita paz e alegria
Que Deus me de forças
E muita sabedoria
Pra continuar escrevendo
Poemas e poesia
Sou Vicente de Paula
Meu apelido é Lampião
Viajo por várias cidades
Com muita disposição
Vendendo meus cordéis
E fazendo a divulgação
Sou poeta sem fronteiras
E vivo itinerante
Participo de eventos
De forma elegante
Todos me elogiam, e dizem
- Seu trabalho é brilhante
Assim vou levando a vida
Com alegria e felicidade
Conhecendo muitas pessoas
E fazendo amizade
Vivo pra lá e pra cá
Andando de cidade em cidade
[...]
Titulo: Lampião “Poeta Itinerante
Autor: Vicente de Paula “Lampião”

2.3 Lusinete Alves

Lusinete Alves da Silva é de Cacimba de Areia, Paraíba. Foi, segundo ela, alfabetizada pelos cordéis. Adora “cordelirar”, seu neologismo predileto da criação. Vê seu blog¹⁹ como um espaço mnemônico, bem como um cordão virtual gigantesco e de longo alcance para interagir com recepções, algumas inesperadas. Esse espaço complexo é capaz de entrelaçar, sem hierarquias, a mídia primária com as mídias secundárias e terciárias²⁰. Considera-se a primeira cordelista a se infiltrar e desafiar um espaço artístico geralmente falocêntrico.

¹⁹ Blog de Lusinete Alves disponível em: <<http://lusinetesilva.blogspot.com.br/>>.

²⁰ A teoria midiática do alemão Harry Pross (1980) entende como mídia primária a voz acompanhada do corpo; as mídias secundárias com textos escritos e as mídias terciárias pelos experimentos digitais. Entende-os de forma imbricada não existindo uma sem a outra.



Figura 4: Lusinete, a cordelista

Fonte: <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=848581135178256&set=t.100001637235371&type=3&theater>

CRONOLOGIA

Caminho das águas,
Do minério, do ouro, do trem
[...]
Berço do seringueiro,
Do castanheiro
[...]
De guerrilhas, de outrora
[...]
Da política, dos mandatários
[...]
Do Burgo ao shopping
Quanta riqueza neste chão. (SOUZA, 2015, p. 100)

A cordelista, por meio de signos chave, reconstitui e, ao mesmo tempo, embaralha memórias da cidade de Marabá. Fala de poder. Daqueles que se perpetuam nele e dos verticalismos capazes de escrever uma história torta, mas oficial, “silenciando” ou redesenhando representações canhestras para as sombras humanas por trás dos burgos, do castanheiro, dos mandatários, da exploração dos minérios: os povos indígenas.

Luzinete tem apreço especial pelas pelejas, uma forma de reoxigenação de uma prática artística que, segundo ela, vem perdendo fôlego. Sua estratégia atual seria o uso do *WhatsApp*, um “vício” digital que poderia ser utilizado para convocar amigos artistas ao desafio:

O Adão Almeida não quis mais fazer peleja comigo não, essa semana tivemos uma e eu disse que ele correu, mais ele diz que não correu não. Nós começamos a fazer uma, eu tava defendendo a Dilma e ele maltrata de mais a Dilma, e eu sempre achava alguma coisa pra defender até que ele saiu (do watzap). Eu disse: rapaz tu correu? E ele diz que não. Esses dias eu tava no dentista e comecei uma peleja com o um amigo em forma de “trova”, porque eu também gosto de escrever “trovas”, a gente estava no grupo do watzap. O Adão ficou sabendo e disse que estava com ciúmes e está doído pra saber quem é. Então eu fico cutucando ele pra ver se ele faz a “peleja” comigo. Depois da peleja da Dilma ele não quis mais saber. “Será

possível que eu não vou mais achar quem faça pejeja comigo? Essa nossas pejejas são boas de mais, onde a gente vai o povo gosta!²¹

2.4 Bertin Di Carmelita – Adalberto Marcos da Silva

As matrizes nordestinas de Bertin di Carmelita escapam por seu corpo-voz. Não se considera um cordelista, pelo contrário, diz não possuir a “técnica nobre” necessária para essa composição:

Se eu falar que sou cordelista estou mentindo, eu conheço um pouco de Cordel, mais não sou. Eu poderia muito bem me intitular como cordelista e sair por ai divulgando até porque, tem umas técnicas que eles usam ai ou falta de técnica que eu condeno. Mais o ruim é se não tivesse. Porque o Cordel é uma coisa nobre. O cordel é um estilo de poesia mais nobre mais pura... que muitos tomam como pejorativo. A questão todinha é pelo fácil acesso, porque do inicio não se tinha acesso, os europeus que chegavam e traziam as novidades na época. Só que ai o lugar foi adaptando as coisas e começaram eles mesmo publicar, usando a xilogravura, passando a tinta e na madeira e passar no papel, porque não tinha como ir pra gráfica. Então eles mesmos começaram a fazer, pensa no trabalhão que isso dava, porque os recursos deles... Então, por que popularizou e eles também passam uma mensagem muito boa, só que às vezes eles não usam uma linguagem (muito difícil) é uma linguagem mais popular, por isso muitos intelectuais taxavam que era de menor valor e não é. Se formos pra historia podemos ver que a literatura de Cordel é poesia de uma grandeza... Mais se eu te disser que sou cordelista estaria mentindo. (CARMELITA, 2016)



Figura 5: Adalberto Marcos

Fonte: <http://alfinetesebombons.blogspot.com.br/2013/02/biu-sorianoa.html>

Bertin diz não saber fabricar uma escrita. Considera-se um artista possesso. Alimenta-se do que vê ou ouve e daquilo que “toca” sua veia criativa. Aguça seus sentidos para a vida e deixa a natureza transbordar por seus versos:

MARÉ
Minha vida foi sempre um desafio

²¹ <http://lusinetesilva.blogspot.com.br/>

Como as águas de um rio
Que temem entrar no mar

Nessa vida de turista errante viajo
Viajo por entre coisas do além
Não me venha dizer ninguém que sou um louco
Um vaqueiro viajante que vive no mundo da lua
Só porque os dominantes torcem pra mim o nariz
Quantas vezes já fiz a alegria (desses tais)
Te conheço de outros carnavais
De um tempo que já se foi
Adeus meu belo jardim
Vai-se o Biu mais fica o boi²²

Sua poética nasce do improviso e da imprevisibilidade da vida. Os versos acima, por exemplo, foram escritos após a morte trágica de um amigo. Escrita feita de lembranças e lágrimas.

BIU DO BOI e o BOI DE BIU

Nessa vida de turista errante
Viajo por entre coisas do além
E não me venha dizer ninguém
Que sou louco, ou VAQUEIRO VIAJANTE
Só porque os dominantes
Torcem pra mim o nariz
Quantas vezes já fiz
A alegria desses tais
Te conheço de outros carnavais
De um tempo que já se foi
E o meu tempo chega ao fim
ADEUS MEU BELO JARDIM
VAI-SE UM BIU, MAS FICA O BOI²³

Belo Jardim, em Pernambuco, é a terra natal de Bertin. Já em Marabá em afecção com os ares amazônicos viu no interstício do poema com a música linha de fuga para sua criação que, também procura transbordar por outros suportes:

Eu escrevia e colocava no *facebook* e em outros grupos, facepoesia, planeta poeta e tem vários outros. Têm alguns que eu ainda divugo os que é difícil não dizer que é de minha autoria... Eu também tenho alguns manuscritos. Tem coisa que eu escrevo no papel tão rápido que até eu mesmo tenho dificuldade de entender, por exemplo, o “Milagre de Santa Luzia” eu escrevi em menos de cinco minutos... Tudo meu boto a caneta em cima e assino em baixo. Nisso é uma felicidade que posso registrar no papel. Tem umas coisas que é bem interessante. (CARMELITA, 2016)

²² <http://alfinetesebombons.blogspot.com.br/>

²³ <http://alfinetesebombons.blogspot.com.br/>

3 Transcriadores das bordas: resistência adaptativa...

Fazer Arte e pesquisa nos espaços fronteiriços ou simplesmente pelas bordas representa (PIRES FERREIRA, 1990), para esse exercício parcial, experimentação subversiva e tentativa de ruptura epistêmica estratégica (MIGNOLO, 2008), a partir da inserção de humanidades e suas culturas recheadas de sentidos tencionadas com os processos recolonizadores do poder, do saber e do ser, como seria o caso, em grande medida, dos espaços acadêmicos estéreis de sensibilidade ao outro historicamente “espoliado” (SPIVAK, 2010). Essas manifestações artísticas constituem cena cultural recorrente na literatura “nortista”, no entanto, alguns pesquisadores e instituições acadêmicas ainda não dispõem de sensibilidade suficiente, para reconhecer os meandros e o belo nessas estéticas subalternorresistentes. Talvez seja nossa tarefa abrir passagens para outras alteridades, mesmo que para isso exista uma polissemia de ações. A partir dessa pesquisa, há o desejo de fazer parte do coro tentando desnaturalizar certos projetos imperialistas, partindo de um estado de Arte paradoxal, nem menos ou mais europeu, indígena, negro ou mestiço, mas desejando ser “devorador”²⁴ das práticas literárias hegemônicas. Alargamento do olhar: múltiplos, infinitos e variados sentidos deveriam ser apreendidos habitando diferentes suportes para as linguagens, uma aparente inarticulação das coisas, para os sentidos mais estéreis, mas para esse experimento “slow-motion” permitindo que outras camadas de talentos ou simplesmente outras camadas mundanas falem por essa pesquisa. Lucrécio já dissera que os homens e os objetos sempre gritam uma realidade ainda pouco audível. Já sabemos como olhar quando a relva cresce. Agora precisamos saber também escutá-la.

Pelas “gambiarras” multimidiáticas, estratégias de fuga e fluidez com as convenções artísticas, malditos artistas promovem relações que estruturam a experiência por meio de articulações infinitas e algumas impensadas, recusadas e ignoradas. Talvez tessitura de um campo de sentidos dionisíaco de espaços que historicamente alimentam discursos apolíneos...

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adão. Marabá: 08 de setembro de 2015. Entrevista concedida a Larissa da Silva Sousa e Adriana de Araújo dos Santos.

²⁴ Tais processos de devorações culturais e não menos estéticas seriam um Aleph borgiano, procurando redobrar um repertório temporário e variável de culturas sempre em busca da outridade: “um punhado de signos que se desenham, se desfazem e voltam a se desenhar” (PAZ, 2009, p. 334).

ARMA, Associação dos Artistas Visuais do Sul e Sudeste do Pará. **Livro de poesias homenageia Marabá**. Disponível em:

<<http://artistasvisuaisarma.blogspot.com.br/2014/04/livro-de-poesias-homenageia-maraba.html>>. Acesso em: 16 dez. 2015.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARMELITA, Bertin. **Marabá**: 09 de março de 2016. Entrevista concedida a Adriana de Araújo dos Santos. Disponível em: <<http://alfinetesebombons.blogspot.com.br/2013/02/biu-sorianoa.html>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. Tradução de Beatriz Borges. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

DA SILVA, Lusinete Bezerra. **Marabá**: 02 de março de 2016. Entrevista concedida a Adriana Araújo dos Santos.

FREIRE, António de Abreu. **Raízes hispano-árabes da literatura de cordel**. Palestra proferida no IV Encontro de Cordelistas da Amazônia. Belém – PA, em 07 de junho de 2014.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém. Ed. Escrituras. 2001.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n. 34, 2008, p. 287-324.

MONTARROYOS, Heraldo Elias. **História do burgo de Itacaiunas e da Casa Marabá: a origem de uma cidade amazônica - parte 1**. Disponível em: <<http://historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=219>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

NODARI, Alexandre. A Literatura como antropologia especulativa. **Revista da ANPOLL**. n. 38, p. 75-85, 2015.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PINTO, Vicente de Paula. Marabá: 01 de Novembro de 2015a. Entrevista concedida a Adriana de Araújo dos Santos.

_____, Vicente de Paula Barbosa. **Correio da vila**. Disponível em: <www.jornalcorreiodavila.blogspot.com>. Acesso em: 10 set. 2015b.

PIRES FERREIRA, Jerusa. Heterônimos e cultura das bordas: Rubens Lucchetti. **Revista USP**, p. 169-174, 1990.

PIRES FERREIRA, Jerusa. **Cultura das bordas**: edição, comunicação, leitura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

PORTELLI, Eduardo. In: **Forma e significado na história oral**. A pesquisa como um experimento de igualdade. Projeto história Revista do programa de estudos pós-graduados em história e do departamento de história da PUC-SP (Pontífica Universidade Católica de São Paulo). São Paulo, SP, 14, 1997.

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder**. Tradução de Pedro Madrigal Devesa y Homero Alsina. Barcelona: Editorial Gustavo Sili S.A., 1980.

_____, Harry. **A comunicação e os ritos de calendário**. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/viewdownload/9-pross-harry/83-a-comunicacao-eos-ritos-do-calendario-entrevista-com-harry-pross.html>>. Acesso em: 31 out. 2011.

RAMA, A. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1982.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

SOUZA, Airton (Org.). **Rios (Di)versos**. Belém: LiteraCidade, 2015

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

ZIZEK, Slavoj. **Sonhando perigosamente com Slavoj Zizek**. Disponível em: <<http://umbigodascoisas.com/2012/12/02/slavoj-zizek-entrevista/>>. Acesso em: 19 set. 2014.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: CIENTI/UNICAMP, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro/Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[Recebido: 19 mar. 2016 – Aceito: 05 maio 2016]

TRADIÇÃO AFRO-BRASILEIRA E CULTURA ORAL EM PROCESSO DE EDITORAÇÃO

Juliana Franco Alves-Garbim¹

RESUMO: A resistência negra dispõe de mecanismos variados na luta pelos direitos dos afrodescendentes. Casos como a escrita de contos orais despontam para novas perspectivas sobre a atuação e intersecções da indústria editorial com a cultura oral afro-brasileira. Para a compreensão desse fenômeno, o presente trabalho visa verificar as relações que se estabelecem entre o mercado editorial e a publicação de livros escritos por autores negros. Intenciona-se analisar qual o papel assumido pelo mercado editorial frente a textos que pertencem a uma tradição eminentemente oral. O processo de fusão das duas culturas, oral e escrita, chama para o debate sobre a conservação da tradição nas comunidades brasileiras em seus diversos nichos representativos.

Palavras-chave: Tradição oral. Mercado editorial. Escrita afro-brasileira.

ABSTRACT: The black resistance has several mechanisms in the struggle for the rights of African descent. Cases such as writing of oral tales emerge to new perspectives over the performance and intersections of the publishing industry with the african-Brazilian oral culture. To the understanding of this phenomenon, this current study aims to verify the relationships established between the publishing market and the publication of written books by black authors. It intends to analyze what the role is assumed by the publishing market of texts that belong to a predominantly oral tradition. The process of merging of the two cultures, oral and written, calls for a debate on the preservation of tradition on Brazilian communities in their several representative niches.

Keywords: Oral tradition. Publishing. African-Brazilian writing.

À guisa de introdução, muito se tem discutido atualmente a respeito das comunidades orais e a preservação dos costumes brasileiros. É notável que a prática de contação de histórias influenciou a formação da sociedade no que concerne à propagação e manutenção dos hábitos e da história nacional. Além da questão social e da importância dos contadores orais na formação do povo brasileiro, a pesquisa sobre oralidade abre precedentes para discussões sobre os aspectos mnemônicos dos contadores de histórias, bem como a capacidade artística de improviso e criação poética.

Para os artesãos da voz, a contação de histórias é um ser/estar no mundo. A palavra, *per se*, é o lugar das memórias, do improviso, da preservação dos costumes, expressão e essência da identidade, além da criação/recriação do sujeito negro enquanto figura histórica e social. É fato também que as relações com a vida coletiva, seus aspectos sociais e culturais são relevantes para a completude do fenômeno literário extraído da boca dos contadores.

No caso das histórias afro-brasileiras, o mote narrativo conta com uma visão negra de ver e sentir a organização que representa a sociedade local. O discurso é carregado de simbologias e do vocabulário próprios da comunidade afro-brasileira. É ponto pacífico que

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina e doutoranda em Letras – Literatura e Vida Social pela UNESP/Assis. E-mail: jufranco_a@yahoo.com.br.

nos grupos de tradição africana o discurso era todo fundamentado na oralidade. Essa base cruzou os mares da colonização escravagista e serviu como herança para os homens negros no Brasil. A voz manifesta a sabedoria e a memória ancestrais e, em se tratando de criação poética, a prosa afro-brasileira tornou-se uma forma de protesto e de resistência aos costumes ocidentais não apenas do fazer literário como de toda uma estética e ideologia padronizada.

Enquanto sofriam o banzo da terra natal, os negros abasileirados contavam suas histórias sobre a mãe África como forma de resistência. Ao narrar se reapropriavam de bens culturais e simbólicos em busca do antigo chão matriarcal. A palavra nas sociedades tradicionais figura como a guardiã dos costumes e do patrimônio cultural de grupos minoritários, a exemplo das comunidades candomblecistas espalhadas pelos recônditos do país.

Assim, além de resistência, a contação de histórias tornou-se uma prática pela alteridade dos corpos e mentes negras nascidos da diáspora. Em sequência, escrever também sinaliza uma espécie de sobrevivência cultural e de legitimação da memória ancestral. Os negros que conseguiram se alfabetizar ou os contadores de histórias até hoje semialfabetizados encontraram na escrita de livros um aparato material de sua expressão verbal. O texto criado por autores negros explicam realidades que antes eram pouco ou quase nunca expressas pela linguagem escrita das culturas ditas de elite, mantendo-se, substancialmente pela teia da oralidade.

Na seara dos estudos culturais muito se tem debatido acerca das práticas eminentemente orais e o casamento com outros meios de divulgação da tradição. Nessa discussão entra em cena a relação entre oralidade e livro. Os processos de editoração e impressão são incluídos como agentes de difusão do cosmopolitismo social e cultural e fazem do livro um objeto material intérprete de várias culturas em fusão.

Em constante diálogo com outros sistemas semióticos e de representação, o livro, em sua totalidade, abarca múltiplos saberes, dentre eles o conhecimento oral. A máquina editorial coloca em xeque a sabedoria instituída socialmente e promove uma reflexão do sujeito leitor, em relação ao outro, seja ele autor, narrador ou personagem da obra em questão. A linguagem, fruto do discurso, é encarada como uma prova irrefutável do saber e do conhecimento humano. Todo ser racional é instituído da faculdade linguística, o que o distingue de outros seres, com a capacidade de intercambiar experiências por meio da palavra, seja ela falada ou escrita. Desse modo, expressar-se por meio do discurso é uma das faculdades humanas mais comuns, embora mais complexas.

No que tange ao papel da indústria editorial contemporânea, em uma análise inicial sobre o mercado de bens simbólicos, é válido destacar a multiplicidade de editoras, autores e tipos textuais em circulação no país. Passeia sobre essa ideia vários questionamentos do fazer editorial e incita um debate sobre os diferentes tipos de literatura em produção, baseado em índices de quem/como/o quê se publica. Cumpre ressaltar que o prazer do texto, volatilmente medido, pode circular em torno da figura do editor e da peritextualidade que amplia a sensação estética do leitor, conforme defesa de Sílvia Helena Simões Borelli (1996).

No Brasil é possível notar que, a partir da segunda metade do século XX, mais precisamente após os anos de 1970, houve um aumento no consumo de livros e uma massificação da indústria cultural, propiciados pela modernização da indústria cultural e da ascensão do público leitor que começava a ser alfabetizado no país, suplantando um histórico de analfabetismo e segregação social que a ausência de educação provocou ao grande público. Com a expansão de outros universos culturais, tais como surgimento de novas emissoras de televisão, gravadoras e editoras, foi possível à indústria de bens de consumo definir o perfil do público receptor.

A expansão do mercado de bens simbólicos no Brasil efetiva-se como tendência a partir do final dos anos 1960, consolidando-se nos anos 1970, que o campo editorial, ainda que ativo na fabricação de livros desde a primeira década do século XIX, só adquire solidez e expressão no mesmo período, caracterizado como de emergência do processo de industrialização da cultura brasileira. (BORELLI, 1996, p. 14)

Com o mercado editorial plural e diversificado, recheado de editoras, autores e tipos literários, a análise dos gêneros também se torna fator importante na compreensão do fenômeno editorial pelo qual o Brasil iniciava-se. Para Sílvia Helena Simões Borelli (1996) os gêneros são elementos de fronteira, pois conectam várias manifestações da cultura popular com dimensões massivas e eruditas. Na modernidade o gênero ficcional tem sido um elemento primordial para a compressão da literatura e de outras manifestações culturais em circulação.

No campo literário a dicotômica relação entre escrita e oralidade continua a intrigar e, em tempos de alargamento do mercado editorial, nota-se uma instrumentalização da voz e das narrativas orais adaptadas ao texto escrito, em defesa da cultura letrada, relegando à cultura oral um *status* de folclórico ou de não legitimada pelos núcleos canônicos de produção e circulação da literatura, como explica Sílvia Helena Simões Borelli:

As tradições teóricas que enfatizam separações entre literaturas e não literaturas tendem a construir modelos semelhantes àqueles que adotam os referenciais da cultura erudita, culta ou letrada como únicos legítimos na definição do que deve –

ou não – ser incorporado ao campo cultural. (...) O objetivo (em uma ou outra postura, parece ser o mesmo): negar a estas manifestações o estatuto de fato cultural ou literário e considerar cultura ou literatura como sinônimo de erudição. (BORELLI, 1996, p. 28)

Na contramão desse pensamento, Nestor Garcia Canclini (2008, p. 22) defende que a modernização dos bens simbólicos de consumo, representados pelo objeto livro, pode vir a diminuir o papel do culto e do popular tradicionais no mercado, mas nunca o substitui. A modernidade é capaz de redimensionar a arte e o folclore frente ao saber acadêmico e industrializado em condições relativamente iguais. Os bens culturais e artísticos nascidos em seio popular, expressão única de seus criadores, não podem perecer mesmo em face da evolução editorial. Ao contrário, com o advento da educação de massa e da explosão da indústria cultural há, proporcionalmente, um crescimento nas manifestações artísticas por meio da expansão dos meios de divulgação e do estímulo ao consumo, seja por meio das revistas, dos livros, da televisão ou da internet.

O crescimento do ensino e do mercado literário contribuiu também para a ampliação das funções culturais, favoreceu assim “a especialização, o cultivo experimental de linguagens artísticas e uma sincronia maior com as vanguardas internacionais” (CANCLINI, 2008, p. 86).

Se fizermos uma digressão histórica, da primeira metade do século XX até os dias atuais, o Brasil contou com um aumento relativo dos públicos consumidores de literatura. Justifica-se, em boa parte, pelas políticas educacionais de alfabetização e o desenvolvimento da indústria editorial. Enquanto o grau de instrução aumentava entre as camadas mais populares outros nichos foram abertos em razão da demanda de público leitor, mas ainda era evidente que a questão da alfabetização e da aculturação não tirava das mãos das classes dominantes o poder sobre o circuito de produção, comunicação e circulação do texto impresso. Antonio Candido assevera que:

Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoriais, que antes quase não existiam. Formaram-se então, novos laços entre escritor e público [...]. (CANDIDO, 1976, p. 137)

A imprensa, um dos maiores símbolos da burguesia na idade moderna deixa evidente que escritor e obra funcionam como um sistema que, aliado ao público leitor, formam uma tríade solidária entre si. Atualmente, o escritor, acostumado a escrever para públicos restritos,

vê sua função social mudar no cenário artístico nacional. O conceito que os grupos têm acerca do escritor começa a influenciar em sua posição social por meio do reconhecimento coletivo que justifica sua atividade. Além disso, do último século para cá “o elemento social (ambiente, costumes, traços e ideias) se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros” (CANDIDO, 1976, p. 7).

Fruto da cultura tipográfica, o livro materializa a voz. Enquanto meio de comunicação, o livro também detém o saber institucionalizado e, além de meio de comunicação, insere-se como instrumento de civilização na sociedade moderna. Para Marshall McLuhan (1972), na cultura da palavra escrita a imprensa emerge como fonte de civilização. Tem se tornado cada vez mais comum, autores apropriarem-se da escrita para relatarem memórias guiadas pela tradição oral. A binaridade destes dois tipos narrativos expõe conflitos não apenas de gênero ou de forma discursiva como também de validade dos documentos produzidos pela escrita, mas que partiram de um ambiente oral. A realidade de autores negros e de outros grupos orais, como os repentistas, rappers ou indígenas é de constante oscilação em seu *status quo* de escritor, considerando a condição inerente de oralista.

A natureza divergente das sociedades oral e escrita colocam autores que usam a primeira como base criadora e a segunda como meio de divulgação num campo flutuante e de conflito das tipologias criativas, levando a uma fatídica coexistência de ambas as formas de organização em algumas manifestações artísticas da contemporaneidade. (MCLUHAN, 1972, p. 18)

Os questionamentos sobre a validade das narrativas criadas por guardiões do saber ancestral são inúmeros e indagam sobre a essência da obra de arte oral na era da reprodutibilidade técnica, como chamaria Walter Benjamin (1994). O teórico defende que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Dentre um variado corpus no que tange à produção literária afro-brasileira, citamos o caso de Mãe Beata de Yemonjá, mãe de santo, contadora de histórias e autora de “Caroço de Dendê: a sabedoria dos terreiros”. A alcunha de narradora oral justifica-se por sua práxis cotidiana e pela naturalidade com que aconselha e expõe valores morais e éticos nas histórias presentes em sua coletânea. A sabedoria ancestral de Yemonjá é defendida pelo próprio Benjamin, como uma das características dos verdadeiros narradores, enquanto a narrativa produzida por eles apresenta sempre uma dimensão utilitária, de maneira que essa utilidade possa se basear “seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 200). Assim como Yemonjá, o narrador de Benjamin

retira de suas próprias experiências aquilo que narra e também usa as experiências de terceiros para incorporar às histórias.

Ainda sobre as histórias orais afro-brasileiras, independente de terem sido escolhidas para integrar livro ou qualquer outro veículo material e midiático, o fazer poético é a prova de que seus narradores não são meros reprodutores de uma tradição, mas (re) criadores. Construídas com arquétipos próprios da cultura e religião candomblecista as narrativas ratificam o direcionamento social que os textos orais ocupam no cenário de suas realidades sócio-culturais ao formar identidades de terreiro por meio da voz e da escrita dos contos de matrizes orais. Esta lógica social estabelecida pelas narrativas pode ser corroborada pelo pensamento de Antonio Candido sobre a função das literaturas orais em meio escrito em que “a autonomia do autor é menos acentuada, enquanto é mais nítido o papel exercido pela obra na organização da sociedade” (CANDIDO, 2000, p. 40).

Enquanto as dúvidas sobre o poder da palavra escrita em detrimento da tradição oral são considerações importantes, é também válido observar todo o processo poético de criação verbal e sua inserção como arte poética em meio escrito. Vale lembrar que os escritores de narrativas orais investem na recriação de histórias cuja intencionalidade estética e a originalidade tornam-se peças chave da expansão criativa autoral. Seguindo o pensamento de McLuhan (1972, p. 20), o corpo originado da fusão de oralidade e escrita constitui-se como organismo e ultrapassa a função auditiva para alcançar novos públicos pela via da escrita, ratificando a função visual para uma poética eminentemente oral.

Afirmar que o livro torna-se um organismo no sistema representativo das culturas orais indica que o objeto empresta uma sonoridade corpórea à narrativa, matéria da voz viva. Segundo pensamento de Roger Chartier (2014, p. 10), “o corpo tipográfico confirma a materialidade do livro e do texto”, de modo que a invenção da imprensa não modificou a estrutura do livro, enquanto objeto material, entretanto, é inevitável pensar que a escrita desempenhou um papel fundamental na evolução das sociedades contemporâneas.

No quesito técnico da evolução da imprensa, Chartier (2014, p. 10) pondera que a mão do autor e a mente do editor refletem hoje, a complexidade que cerca todo o processo de criação, editoração e publicação de uma obra literária. A partir das novas práticas de leitura e escrita, da mudança nos meios e nas técnicas de reproduzir as obras de arte fez com que a escrita tomasse a frente na propagação da arte. O livro impresso é um filho da memória. Gestado em meio à tradição e aos costumes de uma comunidade oral, os livros vinculados à temática afro-brasileira alçam a palavra para a eternidade, embora conte sempre com alguma

perda ou esquecimento, inerentes ao processo de recriação do texto oral para outro meio de divulgação.

Movidos por uma nostálgica lembrança da oralidade renunciada no momento da escrita, os autores transitam entre a vivacidade da palavra e a demora de sua transcrição, vivendo entre o apagamento da tradição em detrimento da escrita e a rememoração do passado durante o ato narrativo. Os contadores orais são autores que não escrevem livros, pois “livros, sejam manuscritos ou impressos, sempre são resultados de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades” (CHARTIER, 2014, p. 38). O objeto livro, com matéria da tradição oral, surge na ânsia por captar a memória de numerosos atores da história oral de classes dominadas e de culturas subjulgadas pela escrita. Propõe-se a desvendar outros sujeitos da voz, absolutos em suas formas de narrar.

O poder da letra, tão cobiçado na sociedade contemporânea e ao mesmo tempo rechaçado pelos oralistas, vive em constante dualidade com o saber ancestral da voz, uma vez que foi concedido considerável crédito à escrita e grandes conquistas surgiram em razão dessa prática. Entretanto, sempre haverá um sentimento nostálgico da oralidade que se deixou para trás, flutuante no espaço-tempo dos grandes contadores de histórias, poetas e trovadores. O jogo literário entre poética oral e escrita continua, portanto, um paradoxo no cenário da teoria e da crítica literária, matéria de litígio entre os pensadores da produção literária.

Notamos que a atividade editorial reforça o mercado de bens culturais à medida que estimula a recriação poética do âmbito oral para o escrito. Expõe as nuances da prática comunitária da oralidade para a transposição da solitária prática da escrita. Do século XX em diante tem se tornado comum o uso do método etnográfico aplicado por sociólogos e etnográficos no sentido de “tomar” a palavra de contadores de histórias e transformá-la em escrita. As histórias de vida ou mesmo inventadas pelos oralistas tornaram-se um material fecundo para publicações que dizem respeito às práticas dos menos favorecidos socialmente.

Nesse ínterim, o sistema literário vem fomentando a recriação poética de práticas orais antes pouco difundidas. Aquilo que ficava na seara do folclórico ou mitológico, agora ganha ares de arte poética, estimulada pela indústria de bens culturais que aponta para a memória popular como um objeto de estudo privilegiado, material para a reconstrução do passado e da história do povo brasileiro.

Signos da complexidade literária, a fala e a escrita são meios de comunicação ambíguos que exploram a narrativa produzida a dois ou a muitas presenças: um sujeito, autor pela fala, outro, ouvinte, redator e a voz daqueles antepassados que ajudaram na composição do autor que narra. Na concepção de Philippe Lejeune:

Editores e redatores utilizam a prática de coletar uma memória anterior à escrita e dividem uma espécie de escrita em colaboração com o autor. Sugerem uma espécie de análise espectral da produção de texto, num esforço tanto da memória do contador quanto da escrita que poderá deixar vestígios orais e escritos. (LEJEUNE, 2008, p. 119)

No caso dos narradores orais que se aventuram pelos caminhos da publicação de livros, a generosidade de quem conta necessita da compreensão de quem escreve. A pena e o tinteiro precisam andar de mãos dadas com a fala, já que o verdadeiro autor é quem narra as histórias, e as ideias do redator ou editor não podem se sobressair no texto. A discussão sobre nomenclaturas e atribuições de autoria a este ou aquele indivíduo encenam um debate atual no cenário das edições de livros de narradores orais.

Na peleja pela condição de autor, muitos fatores são condicionantes para definir o sujeito narrador e sua assinatura no todo da obra. Seguindo a esteira do pensamento de Lejeune (2008, p. 124), a posição do autor é muito mais do que referencial e passa pelo contato direto com o discurso e com o público. O ato de escrever não é suficiente para que alguém seja considerado autor, uma vez que para tornar-se um autor é preciso que o indivíduo tome para si a responsabilidade da mensagem escrita em uma atitude muito mais responsável que passiva sobre o ato da criação verbal. O autor precisa escrever e publicar, além de dialogar simultaneamente com o texto e o extratexto e de chamar para si outros deveres que a alcunha de autor necessita para criar uma obra escrita:

O estatuto do autor tem diferentes aspectos, suscetíveis de serem dissociados, e eventualmente também compartilhados: a responsabilidade jurídica, o direito moral e intelectual, a propriedade literária (e os direitos financeiros a ela vinculados), e a assinatura que, simultaneamente, remete ao problema jurídico e faz parte de um dispositivo textual (capa, título, prefácio, etc.), através do qual o contrato de leitura é estabelecido. (LEJEUNE, 2008, p. 124)

A relação entre o editor, o livro e o autor é estratégica do ponto de vista do mercado consumidor. Estudos e análises de mercado são parte do novo editorial que pretende captar na letra, a voz de pessoas que normalmente não escreveriam por sua condição sociocultural afastada da escrita. Nesse sentido, os redatores e editores evidenciam um olhar etnológico sobre o autor de textos orais. Ao editor cabe a maior responsabilidade para que o livro venha a existir e tome forma. São incumbidos das pesquisas de mercado e definem a qual público a obra será dirigida, além de providenciar os trâmites legais de publicação, como assinatura de contratos, direitos e deveres entre o autor e a empresa editorial.

Por outro lado, sob o ponto de vista do autor, ao tentar publicar suas histórias e relatos, implica em uma questão de visibilidade e ascensão social, além de transgredir a cultura dominante. A escrita de narrativas que partem do espaço oral encadeia características da militância social e cultural e explora, no jogo simbólico, relações de poder entre vários estratos sociais por meio dos circuitos de comunicação e divulgação do texto escrito.

Ao escrever ou relatar os casos, o autor coloca-se em pé de igualdade entre aquele que tem a palavra socialmente instituída e aquele outro, que historicamente sempre foi representado pelo discurso de terceiros. Dessa forma, novos veículos de circulação do texto oral, seja apoiado no objeto livro, seja vinculado a outros aparatos midiáticos contemporâneos, tem por mérito abrir um espaço de circulação para narradores da voz. Pode ainda, reforçar os laços entre contador e comunidade narrativa, ao mesmo tempo em que reivindica seu direito à fala e reforça o discurso do sujeito que se quer negro e quer afirmar a identidade afro-brasileira para si e para o outro. Dessa forma, o papel do mercado editorial para textos de matrizes orais pode funcionar de várias maneiras, com foco na simples reprodução da linguagem oral para meio escrito, vertente mais inocente das políticas editoriais frente ao mercado de bens simbólicos ou, até mesmo, atuar como veículo responsável por alimentar um acervo material sobre a tradição e a cultural oral e popular do país.

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____ . **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção**: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz. Publifolha, 2000.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. **As histórias que minha avó contava**. São Paulo: Terceira Margem: CESA – Sociedade Científica de Estudos da Arte, 2004.

_____. **Caroço de Dendê – A sabedoria dos terreiros**: como ialorixás e babalorixás passam conhecimentos a seus filhos. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

[Recebido: 16 mar. 2016 – Aceito: 06 maio 2016]

REGISTROS DO CAPITÃO DAVID: MEMÓRIA E PERFORMANCE NA INSCRIÇÃO DO CANDOMBE DA LAPINHA

Ridalvo Felix de Araujo¹

RESUMO: Os registros de Seu David, capitão do Candombe da Lapinha (MG), são palimpsestos tecidos pela grafia do *performer* de uma tradição transmitida pelas narrativas e cantos dançados.² Neles o discurso memorialista evidencia-se nas narrativas como mais uma possibilidade de registro acerca dessa expressão afro-brasileira de matriz banto,³ bem como do seu surgimento na tradição do Rosário, em Minas Gerais, e formas de efetivação ritualística. Nesse ensaio, propomos uma análise da narrativa fundacional da tradição do Candombe e de alguns cantos que se intercalam nos manuscritos do capitão, considerando, para tanto, algumas reflexões teóricas, quais sejam: discurso memorialístico, história, narrador tradicional benjaminiano e poéticas orais. É importante destacar que essa articulação teórica faz-se, fundamentalmente, com base nos estudos de *performance*. Portanto, além da escrita, a mídia áudio visual é um artefato imprescindível para a apreciação da narrativa fundacional.

Palavras-chave: Narrativas orais/escritas. Candombe. Discurso memorialístico. Performance.

ABSTRACT: The records of *Seu David*, candombe captain from Lapinha (MG) are palimpsests weaved by the performer's spelling of a tradition transmitted by narratives and danced chants. In them the memoirist discourse is evident in the narratives as one more possibility of registration on this Afro-Brazilian expression from the Bantu matrix, as well as their appearance in the Rosary tradition in Minas Gerais, and in the ritualistic forms of actualisation. In this essay, we propose an analysis of the foundational narrative of candombe tradition and some corners that intertwine in the captain's manuscripts, considering, therefore, some theoretical reflections, which are: memorialistic discourse, history, traditional benjaminian narrator and oral poetic. It is important to notice that this theoretical articulation is fundamentally based on performance studies. Therefore, in addition to writing, audio visual media is an essential device for assessing the foundational narrative.

Keywords: Oral / written narratives. Candombe. Memorialistic discourse. Performance.

1 “E aos sons a palavra do poeta se juntou”⁴

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O presente trabalho, com pesquisa em andamento, está sendo realizado com apoio do CNPQ, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. E-mail: rivuscato@yahoo.com.br.

² A expressão cantos dançados se refere às expressões culturais que tradicionalmente cantam e dançam ao mesmo tempo, sendo, portanto, duas linguagens que se completam. Durante os encontros do grupo de tradução de obras que tratam de culturas de tradição oral, sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Sônia Queiroz (UFMG), foi encontrada a expressão *don dònkili* no artigo “Le chant de Kúrubi a Kong”, de Jean Derive, em processo de tradução para o português. Segundo o autor francês, este seria um gênero poético dos povos de Kong (a região pesquisada por ele e que está ao nordeste da Costa do Marfim), que une necessariamente o canto e a dança. Procurando uma tradução cujo significado se aproximasse mais do campo semântico de Kong, o grupo resolveu adotar a expressão “cantos dançados” ou “cantos de dançar”.

³ Utilizo a forma *afrobrasileiro* sem hífen, seguindo orientação da pesquisadora Yeda Pessoa de Castro, com a qual estou de acordo. O termo refere-se a uma cultura (ou a um forte segmento da cultura brasileira) e não a uma articulação entre duas culturas – uma africana, outra brasileira (que não existe sem as culturas africanas).

⁴ NUNES. *Brasil mestiço*. Faixa 7: Brasil mestiço santuário da fé.

Entender como se revelam as manifestações culturais, sejam elas de cunho sagrado ou profano, localizadas na região Sudeste do Brasil, é adentrar universos que estão entrelaçados por matrizes indígenas, africanas e europeias. A tessitura desses universos simbólicos é configurada por matizes e preceitos representativos na cultura brasileira. Segundo Leda Martins, o termo *encruzilhada* define essa tessitura cultural, enquanto operador conceitual, da seguinte maneira:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos preceitos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2002, p. 73)

No tocante às tradições provenientes dos povos africanos e ameríndios, em grande parte do nosso país, é perceptível o quanto ainda são marginalizadas. Isso porque ainda é recorrente a estigmatização configurada pelo sistema escravagista de diversas formas de expressões culturais e religiosas e, também, dos grupos e comunidades protagonistas de manifestações e práticas culturais de matriz africana e ameríndia.

Os cantos dançados nas comunidades e grupos de culturas orais estão presentes em várias regiões do Brasil. Quanto a isso é importante considerar, para a perspectiva em que trilham as nossas reflexões, a disseminação cometida aos povos africanos, que resultou na dispersão de famílias, reinados, crenças, culturas e cosmologias diversas. Entretanto, mesmo com todas as formas impostas de exploração e colonização dos povos africanos, as famílias e grupos étnicos dispersados e reagrupados em aglomerados negros, a princípio, diante da pluralidade de sistemas linguísticos existentes, encontraram formas de manter suas expressões culturais, crenças e valores em terras alheias. Além disso, conseguiram criar também novos dialetos nas novas realidades em que foram inseridos.

Algumas maneiras de expressão cultural e religiosa, tanto no Brasil quanto nas regiões banto e iorubá africanas, não precisaram da escrita para garantir sua existência e perpetuação para as gerações seguintes. O cotidiano no interior desses grupos socializa espontaneamente, a partir do mais velho aos mais novos, o conhecimento tradicionalmente respeitado nas comunidades. Assim, é que, no dia a dia, a poesia, cantos, danças, narrativas são repassados para os demais.

A forma de transmissão da *poiesis* afro-brasileira, concebendo a partir dessa definição as narrativas mito-poéticas, poemas, contos, cantos e/ou cantos dançados, entre outros, que fazem parte do universo das expressões de matriz africana no Brasil, apresenta como distinção

de uso o fato de ser essencialmente oral. A perpetuação do legado de culturas de matriz africana em várias partes do Brasil é garantida pela oralidade por ser esta um mecanismo que garante a perenidade do patrimônio verbal nas tradições, além de ser um complexo fator de demarcação identitária dos grupos. Alguns pesquisadores apontam que, em sociedades africanas, a oralidade é traço distintivo para cada tipo de cultura. O pesquisador francês Jean Derive, por exemplo, em suas publicações a partir de pesquisa de campo realizada na Costa do Marfim, enfatiza a função e importância da oralidade no percurso da existência das expressões culturais:

[...] na África a oralidade é, para além de uma prática, um fundamento essencial da cultura que determina todo um sistema antropológico. Assim percebida, a oralidade não é somente o fato de expressar oralmente, é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial de consciência identitária. Como tal, a oralidade se opõe à “literatura” que, quanto se observa o conjunto das civilizações, aparece como a outra grande alternativa para a mesma coisa. (DERIVE, 2010, p. 7)

Ao longo da trajetória de inserção dos povos africanos no cenário brasileiro, a arte de cantar e narrar garantiu, assim como é prática em grande parte do continente africano, a manutenção de memórias, saberes, cosmologias de vida, valores, crenças e símbolos tecidos nos palimpsestos orais e corporais. Todavia, evitando estabelecer um quadro paradoxal dos meios existentes para transmissão e continuidade dos conhecimentos, isto é, entre a oralidade e a escrita, podemos encontrar alguns poetas, contadores de histórias, mestres e cantadores que também se apropriam da escrita como forma de garantir outra forma de registro de seus ensinamentos e arte. Além da recorrência ao meio sacralizado que a escrita possui na sociedade ocidental, ela vem sendo utilizada no cerne das culturas de tradição oral pelos mestres e poetas, no caso específico do Brasil, como mais uma forma de preservação da memória e dos temas abordados nos cantos e narrativas.

Antes de apresentarmos algumas passagens narradas pelo capitão David sobre o Candombe, explicitamos, de forma resumida, em que consiste essa tradição. Para isso, recorremos a Edimilson Pereira, que afirma o seguinte acerca dessa expressão afro-brasileira:

[...] um ritual de canto e dança originalmente religiosos, que ocorre em Minas Gerais e se completa com a presença de instrumentos sagrados (três tambores; uma puíta – espécie de cuíca; e um guaiá – chocalho de cipó trançado sobre cabaça, contendo lágrimas de Nossa Senhora ou sementes similares). Os cantos são enigmáticos, construídos segundo uma linguagem simbólica que remete aos mistérios sagrados, além de fazer uma crônica dos acontecimentos em determinados grupos. A dança consiste em movimentos da pessoa que está conduzindo o canto naquele instante. Não há formação especial dos acompanhantes para indicar uma coreografia coletiva. Vez por outra, dois dançantes contracenam diante dos tambores. Os gestos se tornam circunstanciais dependendo da criatividade do dançante e das evocações

do canto, cujas palavras o corpo reduplica ou não. Pode-se dizer mesmo que o candombeiro dança para os tambores, movendo-se em direção a eles, ora aproximando-se, ora recuando; o corpo se contorce em direção ao chão e se eleva, alternadamente – essa é a linha motriz, geral, da dança no Candombe. O ritual é, nesse sentido, uma dança comandada pelos tambores a eles dirigida. (PEREIRA, 2005, p. 16-17)

O capitão do Candombe (Figura 1) tem a prática de anotar cantos que já fazem parte da tradição, além das novas composições improvisadas no ato dos diversos rituais que fazem parte da tradição, registra também narrativas sobre o surgimento do Candombe, formação do grupo e seu histórico na comunidade.



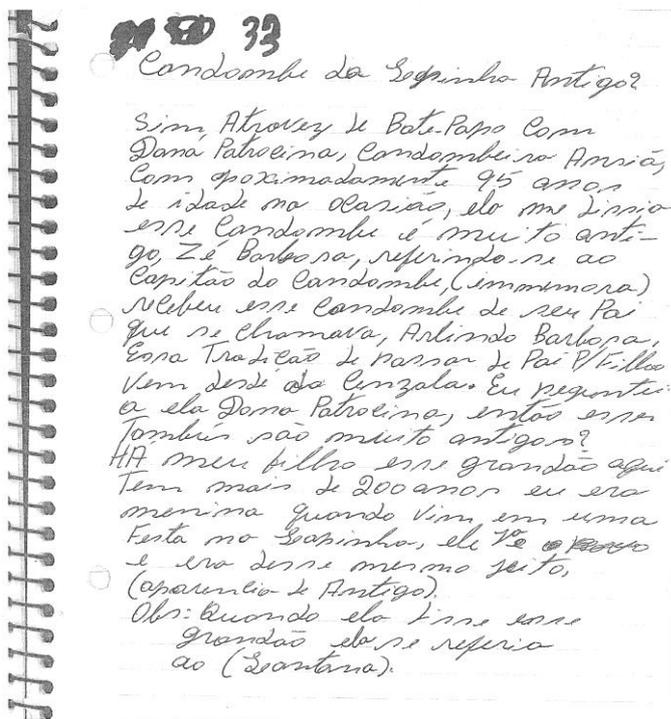
FIGURA 1: Capitão David mostrando seus escritos sobre a origem e estrutura do Candombe.

FOTO: Ridalvo Felix.

O exemplo a seguir evidencia como o dirigente do grupo em questão utiliza a escrita para fins de registro memorialístico.⁵ Ele retrata como a escrita vem sendo utilizada como aporte mantenedor de informações importantes para o grupo. Mesmo sendo sempre repassado nas apresentações e rituais concernentes ao Candombe, o texto escrito acaba sendo oralizado, pois nele estão presentes artifícios linguísticos, procedimentos recursivos da poética oral e

⁵ Durante a pesquisa de campo para coleta de cantos e informações sobre a tradição dos cocos dançados no Cariri cearense e candombe mineiro, fomos surpreendidos com anotações, cantos, desenhos e narrativas feitas por mestres e capitães das duas tradições orais. Diante dos propósitos iniciais de análise comparativa dessas expressões do Nordeste e Sudeste brasileiro, sob o corpo de nossa dissertação de mestrado, defendida em fevereiro do corrente ano, intitulada *Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco de roda cearense e no candombe mineiro*, deixamos os registros escritos do capitão do candombe para um estudo mais aprofundado no período que compreende a especialização em doutoramento.

elementos performativos dos cantos dançados, que tecem uma coloração vocalizada ao registro grafado no papel. Assim, fulguram-se ritmo e melodia dos cantos e narrativas para o que Paul Zumthor denominou de “a linguagem sem voz, que é a escrita” (ZUMTHOR, 2010, p. 8).



Esse registro faz parte do bloco de narrativas que o capitão fez sobre a tradição do Candombe na comunidade de Lapinha, distrito de Lagoa Santa, localizada na região metropolitana de Belo Horizonte. O capitão David fez uma pesquisa com Dona Patrocina, candombeira de 95 anos, para obter informações raras sobre a origem da tradição e tempo de existência dos instrumentos.

A seguir, a transcrição do manuscrito do capitão David, mantendo sua grafia:

Candombe da Lapinha Antigo?

Sim, através de bate-papo com Dona Patrocina, candombeira ansiã, com aproximadamente 95 anos de idade na ocasião, ela me dizia esse candombe é muito antigo. Zé Barbosa, referindo-se ao capitão do candombe (*in memoriam*), recebeu esse candombe de seu pai que se chamava Arlindo Barbosa. Sssa tradição de passar de pai p/ filho vem desde a senzala. Eu perguntei a ela: Dona Patrocina, então esses tambús são muito antigos? Ha, meu filho esse grandão aqui tem mais de 200 anos, eu era menina quando vi esse numa festa na Lapinha, ele já é e era desse mesmo jeito, (aparência de antigo).

Obs: Quando ela disse esse grandão, ela se referia ao (santana).

A partir da busca registrada por informações colhidas da memória de uma das praticantes mais velhas do Candombe, Dona Patrocina, o capitão David atualiza a memória coletiva do grupo através da experiência vivenciada pela informante e, agora, restituída com o que ele reproduz, narrando enquanto adepto e mantenedor dessa expressão. A recorrência à memória ancestral anela, no ato de sua reconstituição, temporalidades distantes, que

convergem em formas distintas, contudo, contínuas no ritmo da prática ritualística do Candombe. Sob essa perspectiva Ecléa Bosi explicita que:

[...] a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das apresentações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1979, p. 6)

A função de memorialista e narrador é uma constante indissociável na representação que o capitão David concede a si mesmo. Isso se presentifica na sua disposição em anotar informações precisas por meio da coleta feita com Dona Patrocina, como também pela responsabilidade que ele tem enquanto capitão de Candombe em repassar os conhecimentos aos mais novos. Assim, a importância que a memória individual de Dona Patrocina possui para instituir na comunidade o percurso histórico do Candombe e de instrumentos seculares, como o compartilhamento com os adeptos, configurando a memória coletiva, traz à tona dois conceitos fundamentais para a análise que se segue. O primeiro conceito é o de performance e o outro diz respeito ao narrador tradicional.

De acordo com Richard Schechner performances são produzidas e:

[...] feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamentos podem ser recombinaos em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal, etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instante diferente. (SCHECHNER, 2003, p. 28)

Na palavra narrada e cantada, a convergência entre voz, corpo e instrumento é crucial, e, como signo, às vezes compondo um sistema de linguagem secreta, subverte e transcria códigos que delimitam o acesso a iniciados ou permitidos, garantindo a permanência da tradição. Nesse sentido, seria um ato falho pensar que nada se perdeu nas tradições que têm sua organização assentada num sistema escravocrata historicamente adverso às cosmologias, filosofias, valores simbólicos e crenças advindos de outros lugares de origem. As novas codificações performáticas recriadas em contextos diferentes também resultam de perdas, de apagamento e de destituição para garantia de outras.

A performance, dessa forma, pensando na interlocução e registros memorialísticos realizados pelo capitão David com Dona Patrocina, é o ato que evidencia o que outras formas

de registro oficial não conseguiram e/ou recusaram dar voz. A interação dialógica, que faz revelar momentos variantes e nunca repetidos, propicia a elocução gestualizada de fatos, sabedorias, valores e crenças que se tecem poeticamente na vocalidade de Dona Patrocina e nos cantos dançados e narrativas do capitão.

A ação do capitão David em ouvir e registrar como se procedeu a origem dos Reinados negros e do Candombe naquela região, bem como aspectos singulares dos instrumentos, conduz a uma explanação do que seja resumidamente o narrador tradicional. Uma vez que é perceptível tanto em Dona Patrocina como no capitão David especificidades que Walter Benjamim aponta como sendo características desse tipo de narrador, poderíamos sinalizar baseado nesse autor que o capitão entende e escreve da seguinte maneira:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIM, 1994, p. 198)

Nos atos de performances, o capitão não desvincula o que ouviu de Dona Patrocina com a sua própria experiência e a de seus ouvintes. Ou seja, o “narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIM, 1994, p. 201). As condutas que caracterizam esse narrador primário são visualizadas na passagem acima e destacadas quando o capitão David recorre a uma mais velha, com ênfase na sua maneira de registro acerca do que ouviu. O capitão grafa a narrativa com frases longas, interjeições e diálogos assimilados por um narrador constituído pela cadeia de transmissão notadamente oral. A matéria prima do capitão denota que sua apropriação da memória configura-se em narrativas que parecem não findar jamais. Dessa forma, o capitão intercala nos seus escritos aspectos estilísticos da oralidade que se anelam com normas da escrita sem que ocorra uma distensão hierárquica entre a oralidade e a escrita.

2 “Candombeiro vem de longe/ Caminhando devagar/ Eu cheguei nesse Candombe/ Capitão dá licença”⁶

Na compilação de duas versões sobre a origem do Candombe que apresentam subsídios constituidores de um sistema afro-religioso em Minas Gerais, o motivo fundacional

⁶ Canto proferido pelo capitão David no dia 6 nov./ 2011.

para a tradição dos ternos de cantos dançados, em específico do ritual do Candombe, é a retirada da santa das águas. Abaixo a versão da narrativa mito-poética registrada pelo capitão David:

30 90 30

É comum durante apresentações
 trazer algum ou alguns problemas
 e pedir ajuda ao Espírito do
 Candombe, ~~mas~~ ~~também~~ ~~estes~~ ~~pedidos~~
 que se sintomize com a ~~divindade~~
 e explica como proceder.

N.ª Senhora intercede em favor dos
 Negros para que eles possam entrar
 no Teryço.

Os Negros eram obrigados a praticar
 a religião Católica (Rezares e cultivos
 os Santos do Catolicismo), mas no
 mas Cenzalas, eles eram proibidos
 de entrar no Teryço, N.ª Senhora
 intercede em favor dos Negros,
 Aparecendo nas águas na Praia
 do Mar, com o propósito que no ~~passado~~
~~de~~ ~~seu~~ ~~tempo~~
 N.ª Senhora das águas e iria para o Teryço
 quando vier o grupo mais
 humilde, estes seriam os Candombeiros,
 assim ~~ela~~ ~~protegia~~, A solidade o Padre
 e Senhora de Escolas Tomando como
 elemento do fato trataram logo de
 providenciar para trazer a N.ª Senhora.
 Organizaram e foram ao local, foi de
 consvidade pelo padre para acompanhá-la
 mas ela ficou imóvel. Então o padre
 celebrou uma missa, mas não
 aconteceu ela permanecer quieto.

Os negros eram obrigados a praticar a religião católica (rezarem e cultuarem os santos do catolicismo), mas só nas senzalas, eles eram proibidos de entrar na igreja, Ns^a. Senhora intercede em favor dos negros, aparecendo nas águas na praia do mar, com o propósito de que só sairia das águas e iria para a igreja quando viesse o grupo mais humilde, estes seriam os candombeiros. Assim ela procedeu, a sociedade, o padre e senhores de escravos tomando conhecimento do fato trataram logo de providenciar para buscá-la para a igreja. Organizaram e foram ao local, foi ela convidada pelo padre para acompanhá-lo, mas ela ficou imóvel. Então o padre celebrou uma missa, mas não adiantou ela permaneceu quieta. Então resolveram tentar outra maneira. Fizeram a tentativa com banda, guardas de Congo e todos os grupos e guardas, a guarda de Moçambique foi a última a fazer sua tentativa, tudo sem sucesso. Esgotado todas as tentativas foi chamado o Candombe, os candombeiros inspirados por Ns^a Senhora, fizeram mais três instrumentos e foram ao local. Chegando lá pediram permissão ao Rei de Congo, este permitiu. Os candombeiros se ajoelharam, rezaram. O responsável pelo grupo (capitão) disse as primeiras palavras para Ns^a Senhora. Ho, minha Mãe vamos para a igreja, aqui a senhora não pode ficar, a senhora não pode *moia*. Naquele momento. Ns^a responde, como que sou sua mãe, você me conhece, eu não tenho nome, nem sou batizada. Ela queria um nome, para que com este nome ela fosse a Mãe e Protetora dos Negros e todos os simples e humildes.

O capitão responde: eu não tenho essa capacidade e nem poder para batizar a senhora, mas se me permitir eu posso dar-te um nome. Ela disse: pode me batizar, eu lhe dou esse poder. O Capitão do Candombe a batizou de Nossa Senhora do Rosário. Ela veio caminhando sobre as águas, chegando até a eles tocou com a mão em cada tambú. Abençoando-os e transformando-os em sagrados. Então foi formada a procissão. O Candombe recuou e pediu para a guarda que estava mais perto, que puxasse a coroa, no caso era o Moçambique. O trono coroado de todas as guardas se posicionou atrás de Nossa Senhora do Rosário, protegendo-a o Candombe se posicionou atrás do trono coroado, protegendo-o, e a multidão atrás do Candombe. Chegando na igreja o Candombe e trono coroado levaram Nossa Senhora do Rosário até ao altar, a partir daí os Negros tiveram permissão para entrar na igreja.

Considerando a narrativa estruturante de fundação dos Reinados negros, e conseqüentemente do Candombe, percebemos que os significados preservados são mantidos por regras e costumes concernentes a cada grupo. O tema e linguagens simbólicas recorrentes na narrativa, e nos cantos que nesse ensaio não são objetos de nossa exposição, refazem-se na tradição entre as gerações, no espaço demarcado pelos rituais da religião, do trabalho e no cotidiano das pessoas. A esse processo adicionam-se novos sentidos da dinâmica espacial e temporal do contexto sócio-histórico e cultural que passam a ser motivos poéticos para o grupo. A relação que sobrevive nas culturas de comunidades tradicionais afro-brasileiras entre os antigos e os atuais é mantida pelos valores simbólicos e signos estético-filosóficos performados nas narrativas e nos versos.

A escrita do capitão David, considerando aqui os meneios de transcrição poética, que realizado no ato da escrita da narrativa, converge em atribuições recursivamente de ordem oral e coletiva. No caso acima, são evidentes as composições de orações e períodos alongados pela tessitura de uma tradição notadamente oral. A textualidade e os traços que sob ela

incidem transparecem a vocalidade e os trejeitos de um narrador/performer. A esse respeito Walter Benjamim assegura:

[...] a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. (BENJAMIM, 1994, p. 221)

O memorialista David continua destrinchando sem qualquer roteiro que normatize o seu pensamento, as memórias de um grupo que se mantém vivo. Na ramificação das frases e passagens o corpo do narrador marca o ritmo suscitado pela sonoridade da voz, acompanhada das ancestrais grafias oriundas da dança e força dos mais velhos. As narrativas transmitidas oralmente, e, no caso do capitão, também de forma escrita, reagrupam conhecimentos tecidos pelos arranjos semântico e semiótico modulados pelos Reinados e comunidades negras.

As repetições de frases e expressões emolduram uma narrativa que se reproduz com a energia do verbo na sua instância oral – quer seja falado ou cantado. Os subsídios de ligação (*e* e *mas*) são propagados no texto como colunas que sustentam a continuidade do que é específico da cultura oral. O efeito provocado no leitor/ouvinte é de que a história não vai se acabar. A ritmicidade que se transpõe pelo grafite do *performer* revela que a escrita consegue abarcar, e o narrador impetrar na inscrição do texto escrito os traços da narrativa oral. A tática dessa observação, que mantém ritmo e melodia contínuas e sonorizadas pelo transcorrer do que é narrado/performado, pode ser encontrada na seguinte passagem: “Hó Minha Mãe vamos para a igreja aqui a senhora não pode ficar a senhora não pode Moia”.

No Candombe, a performance assume, através do resgate do mito fundador, a função de provocar nas práticas e movimentos da tradição cantada e dançada ressignificações advindas da posse da memória restaurada do coletivo para o pessoal, e depois repassada para o grupo novamente. Na vocalidade do capitão do Candombe inscreve-se aquela memória enunciada e vivida pelo performer/capitão com Dona Patrocina. Portanto, através da escritura como artefato disseminador dessa memória coletiva, é possível um acesso ao conhecimento ritualmente transmitido àqueles que se encontram em processo de iniciação. A grafia do capitão – ao presentificar o mito fundador do Candombe nas suas memórias –, desvela que a narrativa mito-poética assume funções específicas como explicação descritiva, reprodução do acontecido e atualização da tradição.

A inserção nas memórias do capitão David permitida através da textualidade escrita e midiática, propõe a constatação das variedades que a narrativa fundacional ganha na medida em que a performance também varia. Contudo, como já foi ressaltado anteriormente, não é

nosso propósito estabelecer um paradoxo entre oralidade e escrita, mas pontuar a textualidade oral que o narrador tradicional consegue demarcar ao escrever as memórias do Candombe.

O capitão David, ao mesmo tempo em que tem que lembrar para escrever, não se desfaz da capacidade de conferir aos seus escritos a vivacidade e ritmo que é inerente à oralidade. Desta forma, o capitão ritualiza a dinâmica de presentificação das memórias transmitidas por Dona Patrocina também. As memórias que o capitão David tece resultam de uma rede de representações aneladas com o passar dos tempos à significações contextuais que a narrativa foi abarcando. Sob essa ótica, ousamos indicar que a memória do capitão David é trabalho, pois como bem afirma Ecléa Bosi:

Na maior parte das vezes, lembrar, não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (BOSI, 1979, p. 17)

O trabalho realizado pela memória do capitão, que se manifesta através da escrita ou pela oralidade, evidencia elementos que definem a estrutura de signos da narrativa fundacional acerca da Tradição do Rosário com base no protagonismo do Candombe, apesar das variações que ocorrem tanto durante a transmissão oral como na transcrição da versão apreendida pelo capitão. Na enunciação oral, bem como aquela grafada nos cadernos do capitão, três elementos insistem em se manter na composição dos enunciados: condição escravagista sobre o negro, mudança de situação a partir da retirada da santa das águas e instauração de um outro poder e sistema de relações entre os negros e seus opressores (MARTINS, 1997, p. 11). Essas características apontam uma forma que existe de estruturação da narrativa tanto na oralidade e na escrita, apesar de serem distintas na maneira de organizar os fatos, que o narrador consegue mantê-la. Indiferente ao meio que se usa para transmitir os ensinamentos, ícones e símbolos transmitidos por Dona Patrocina e outros capitães/narradores, o capitão projeta em suas performances a reatualização dos saberes míticos e sagrados que imprimem a cosmologia africana e subvertem as relações de oposição sob o arcabouço da narrativa.

No Candombe, o aparecimento e desaparecimento da santa é um dos elementos estruturantes, pois comprova a fundação das tradições afro-negras que cerceiam as comunidades e seus Reinados no estado mineiro, bem como se procedem variantes noutras partes do país. A santa retirada ao som dos tambores, que sobre um deles posiciona-se, representa como os valores cognitivos de culto aos antepassados reconfiguram-se na imagem

de uma entidade católica, que a princípio não tinha nome, como certifica a versão do capitão, e que permanecem até hoje.

3 “Vô pedi vossa licença/ Pois temos que’ir embora”⁷

O diálogo entre o texto oral e escrito ultrapassa os obstáculos que este último impõe ao primeiro diante do cânone sobre o literário e escrito institucionalizado no cenário acadêmico. Sob essa perspectiva, esse ensaio inicial sobre a pesquisa que se segue tratou do poético e literário a partir dos mecaminos de transmissão e formas de manutenção dos seus repertórios no discurso oral e escrito.

Para isso, a tradição do Candombe foi vista como fonte de saber incidindo na afirmação já feita por Leda Martins, quando ratifica “que não existem culturas ágrafas” (MARTINS, 2002, p. 88). A pesquisadora corrobora sua assertiva a partir do que Pierre Nora explicita sobre os mecanismos, oficialmente estabelecidos, para expressão dos conhecimentos em diferentes sociedades. Ao parafrasear Nora, Martins nos elucida que:

Nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos museus e bibliotecas (lieux de mémoire), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (milieux de mémoire), suas práticas performáticas. (MARTINS, 2002, p. 88)

Seguindo essa linha de raciocínio, um operador conceitual cunhado por Martins, com base nos meios escolhidos por civilizações afro-negras milenares e comunidades constituídas por matrizes africanas, o termo *oralitura* converge para si todos os aportes fulgurados na performance oral, inscrevendo no e pelo corpo formas singulares de visão de mundo, de significação do real, de relação com os antepassados e de organizar social. Dessa forma, procuramos ressaltar o valor da poética de tradições orais, na maioria das vezes colocado à margem da cultura da letra como ratifica Luis da Câmara Cascudo:

A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua Antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 1984, p. 27)

⁷ Verso de canto proferido pelo capitão David no dia da procissão de Nossa Senhora do Rosário na comunidade da Lapinha (MG), em 16 set. 2012.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIM, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____ **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.
- BOSI, Ecléa. Memória-sonho e memória-trabalho. In:_____ **Memória e sociedade: lembranças de velho**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- BRANDÃO, Vanessa Ribeiro. Performance como ressignificação do mito. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio Alexandre; BARBOSA, Tereza Virgínea Ribeiro (Orgs.). **Mito e performance**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASTRO, Yeda Pessoa. **Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. Tradução de Neide Freitas. In: DERIVE, Jean. **Oralidade, literarização e oralização da literatura**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 7-26. (Cadernos Viva Voz).
- FINNEGAN, Ruth. Drum language and literature. In: **Oral literature in Africa**. London and New York: Oxford University Press, 1970. p. 481-499.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: POSLIT/UFMG, 2002. p. 69-91.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe**. Juiz de Fora/Belo Horizonte: Funalfa Edições/ Mazza Edições, 2005.
- QUEIROZ, Sônia (Org.). **A tradição oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. Tradução de Dandara . **Estudos da Performance**, Rio de Janeiro, Unirio, v.11, n.12, p. 25-50, 2003.
- WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 97-116.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz** – a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia, Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, leitura, recepção**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.

CD's sonoros

A BARCA. **Trilha, Toada e Trupé**. São Paulo: Petrobrás, 2006. (Projeto Turista Aprendiz).

NUNES, Clara. **Brasil mestiço**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980.

DIÁLOGOS ENTRE ORALIDADE, MEMÓRIA E LITERATURA EM MANAUS NOS ANOS 60 (SÉCULO XX)

Arcângelo Ferreira da Silva¹
Vinicius Alves do Amaral²

RESUMO: Nosso objetivo é realizar uma pequena discussão sobre as intersecções entre oralidade e literatura na prosa de dois escritores amazonenses que se destacaram principalmente na polêmica década de 1960: Arthur Engrácio e Carlos Gomes. Para tanto, abordamos num primeiro momento a tensão entre a palavra escrita e a palavra falada e, num segundo momento, no relacionamento entre linguagem e memória.

Palavras-chave: Literatura. Oralidade. Manaus. Memória.

ABSTRACT: Our goal is to conduct a short discussion on the intersections between orality and literature in prose two Amazonian writers who stood out mainly in the controversial 1960: Arthur Engrácio and Carlos Gomes. To this end, we address initially the tension between the written word and the spoken word and, second, the relationship between language and memory.

Keywords: Literature. Orality. Manaus. Memory.

Iniciando nosso percurso

*(...) a cultura do Outro estava delineando-se por um outro caminho,
talvez o mais fecundo para mim: o da narração oral.*
Hatoum, 1993

*A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta,
procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos
trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para
a servidão dos homens.*

Le Goff, 2003

Segundo Luís da Câmara Cascudo, o etnólogo Paul Sébillot cunhou o ambíguo termo “literatura oral” em 1881, definindo-o mais detalhadamente algum tempo depois como uma “literatura que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações,

¹ Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia (UFAM); doutorando em História Social da Amazônia (UFPA); professor do colegiado de História do CESP/ UEA; membro do GEHA (Grupo de Estudos de História do Amazonas- UEA). E-mail: asf1969@outlook.com.

² Mestre em História Social (UFAM); professor de História na Secretaria de Estado da Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ); membro do LHOA (Laboratório de História Oral do Amazonas – UFAM). E-mail: viniciuscarqueija@gmail.com.

cantos”, cuja principal característica seria “a persistência pela oralidade” – muito embora, ela também sobrevivesse através de livros e folhetos populares (CASCUDO, 1978, p. 22).

Grande entusiasta do conceito, Câmara Cascudo apontava para a necessidade de distinguir no interior desse conjunto de expressões a literatura folclórica, seu maior interesse. Para o pesquisador, o folclore reunia elementos comuns aos demais gêneros da “literatura oral”, como o anonimato, a oralidade e a persistência da sua transmissão, mas a antiguidade era o seu principal diferencial (CASCUDO, 1978, p. 27).

Walter Ong era decididamente contrário à “literatura oral”, pois tal conceito demonstraria mais uma vez a predominância da cultura escrita sobre a tradição oral. Como se a oralidade só pudesse ser entendida como objeto de conhecimento científico se apropriando do estatuto das formas textuais. Em seu lugar, o autor sugere que se utilize “vocalizações” ou “formas artísticas orais” (ONG, 1998, p. 22).

Consagrado como um dos mais destacados estudiosos do tema, Walter Ong (1998, p. 16) assinalava em seu antológico livro *Oralidade e Cultura Escrita: A tecnologia da palavra* que as discussões linguísticas, em meados do século XIX, contribuíram para se repensar o antigo fosso entre o texto e a fala quando apontaram a raiz oral de toda verbalização. Mais que isso, a escrita, “a espacialização da palavra”, continuou sendo constantemente irrigada pela oralidade ao longo de quase toda a história da literatura e vice versa. Nem sempre de forma harmônica.

Tendo em vista tais considerações, nosso objetivo no presente artigo é analisar como a tensão entre a palavra escrita e a palavra falada manifestou-se na obra de alguns escritores amazonenses que despontaram como ficcionistas e poetas na década de 1960. Contudo, antes de contemplarmos seus textos é salutar que compreendamos a dinâmica entre a cultura escrita e a tradição oral no Amazonas.

1 “Civilização e barbárie”

Distintas sociedades desenvolveram-se no território amazônico. Em praticamente todas elas a oralidade sempre desempenhou um papel central na transmissão de conhecimentos. Segundo Maria Luiza Ugarte Pinheiro (2015, p. 38), as dificuldades enfrentadas pelos colonizadores limitaram a expansão do letramento no Grão Pará e Maranhão basicamente à cidade de Belém, por estar mais próxima de Portugal.

No entanto, a ação dos missionários transformou radicalmente o modo como os povos indígenas comunicavam-se, ajudando a constituir gradativamente uma língua geral, o

Nheengatu. Somente no século XVIII, com as rígidas medidas instituídas pelo Marquês de Pombal e o governador da Capitania, Francisco Mendonça Furtado, que o português passou a ser exigido como língua oficial (FREIRE, 2004, p. 110).

Pinheiro (2015, p. 55-56) informa que o letramento só conseguiu alargar seus domínios para além de Belém com a instalação da Província do Amazonas em 1850. A necessidade de formar-se um quadro administrativo e mão de obra especializada fomentou a fundação de uma rede educacional e de espaços de leitura, como a Biblioteca Pública do Amazonas.

Assim, enquanto o Liceu Amazonense, fundado em 1859 e mais tarde rebatizado como Ginásio Amazonense D. Pedro II, pretendia oferecer um conteúdo humanista capaz de formar uma elite letrada, o Estabelecimento de Educandos e Artífices, fundado em 1856, almejava instruir as classes menos abastadas para exercerem atividades braçais adequadas na cidade “civilizada” que se pretendia erigir (REIS, 1970, p. 31; RABELO, 2010, p. 43-45). Sobre este último, a historiadora Maria Luiza Ugarte Pinheiro ainda esclarece que:

Embora, a tarefa primordial do estabelecimento fosse a preparação para o mundo do trabalho, o ensino de primeiras letras se impunha no educandário como condição necessária, dado o caráter específico do alunado, quase totalmente composto por crianças índias recém-chegadas a Manaus e que, na sua quase totalidade, desconheciam por completo a língua portuguesa. (PINHEIRO, 2015, p. 48)

Devido à forte imposição pedagógica compreende-se o motivo da grande evasão escolar que a instituição sofreu até o início do século XIX. Fica evidente que a disseminação da cultura escrita no Amazonas associou-se a uma desvalorização dos saberes e práticas de grupos sociais que constituíam a maioria da população. Processo esse que também refletiu-se na formação espacial desigual de Manaus enquanto “Paris dos Trópicos” (DIAS, 1999).

Nesse contexto, a oralidade não perdeu o posto de forma de expressão majoritária. Na realidade, muitos periódicos tentaram acolher um pouco de sua linguagem justamente para conquistar um público amplo de leitores, como Pinheiro demonstra em sua análise sobre as “folhas do Norte”.

Mas é importante salientar que os jornalistas e editores da pequena imprensa local não foram os únicos atentos ao valor da tradição oral. Luís da Câmara Cascudo identificou em sua pesquisa sobre literatura oral no Brasil um gênero de narração focado na jornada das pessoas em seus afazeres diários:

Quem viveu em qualquer parte do blackland brasileiro lembrará a conversa da ceia, ao anoitecer, rememorando todos os incidentes da jornada cotidiana. São verdadeiros depoimentos prestados por todos os membros da família, grandes e

pequenos, findados pelo relatório da dona de casa, sumariando a conduta dos filhos pequenos, das aves caseiras, compras ou visitantes ocasionais. É a poranduba, diminuída do elemento didático da comunicação das lendas. (CASCUDO, 1978, p. 79)

O folclorista elevou a poranduba como categoria própria da tradição oral amazônica. Quando o fez tinha em mente as lições deixadas pelas pesquisas de João Barbosa Rodrigues, Ermando Stradelli e general Couto de Magalhães, homens que coletaram causos e lendas regionais para extrair deles informações sobre o caboclo e o indígena (FREIRE, 2013).

Tais pesquisadores eram guiados por um ímpeto que configurava os interessados por folclore tanto deste quanto do outro lado do Atlântico: o interesse em salvaguardar costumes e tradições identificadas como traços da alma nacional por pertencerem aos estratos sociais mais populares (THOMPSON, 2001, p. 233). Portanto, coube a esses homens, reconhecidos como precursores dos estudos de folclore, o mérito de conferir à oralidade amazônica o estatuto de fonte de conhecimento. Mas quando ela passou a se tornar fonte de inspiração literária?

2 Lendas na vitrine romântica

A valorização do indígena pelos autores românticos é sabida, bem como a sua idealização. Talvez o bom e selvagem Peri de José de Alencar personifique muito bem essa imagem. Tempo depois, a pena de Monteiro Lobato e Euclides da Cunha consagrou o caboclo como protagonista. No que se refere aos escritores do Amazonas, a adoção de motivos indígenas e caboclos deu-se tardiamente, já no raiar do século XX.

Voltados inicialmente para os valores europeus que tanto desejavam imprimir na cidade que a economia da borracha então erigia, os intelectuais passaram a utilizar não só o universo indígena como também os modos de vida regionais como fonte de inspiração para a construção de uma identidade regional (PAIVA, 2000, p. 46-48). Ou seja, a fabricação de uma amazonidade entrou em pauta, principalmente após o ocaso da borracha quando esta elite letrada precisava superar suas contradições internas.

Evidentemente, a tradição oral oferecia importantes subsídios para os artistas, seja na forma de relatos pessoais ou mesmo de lendas, no entanto a transformação desses temas em matéria literária exigia uma operação minuciosa onde os ditames estéticos e a gramática interferia decisivamente.

Um bom exemplo pode ser encontrado no poema de Américo Antony, *Muirakitã*, publicado originalmente em 1931:

Esta lenda pagã nos revela a Verdade,
A verdade maior da razão de viver,
Não quando uma área vã julgamos percorrer,
Mas um campo sem fim para a posterioridade.

Nossas virtudes são como Amazonas puras
Léguas e léguas vão pelas selvas escuras.
E, depois de as vencer, as torpezas do mal,
Mergulham nesse lago oculto, espiritual,

Para logo trazer à tona as pedras raras,
Verdes muiraquitãs da Vitória a fulgir,
Que são como faróis, verdes olhos de Yaras
Clareando a trajetória imensa do Porvir... (ANTONY, 1969).

Américo Antony, educado na Europa, tentou criar um poema original, lapidado na métrica e portando o germe do belo como mandava a cartilha parnasiana, Antony se amparava em referenciais amazônicos (ENGRÁCIO, 1994, p. 124). Ora a natureza, ora a mitologia indígena.

A oralidade era um substrato da amazonidade. Esta última só conseguiria ser traduzida pela palavra escrita daqueles autores legitimados por sua perícia com as normas textuais. A oralidade carregava o material necessário para a identidade regional, mas a literatura dever-se-ia afastar ao máximo de sua dinâmica. Contudo, a partir da década de 1950 a situação sofre uma mudança considerável.

3 Arthur Engrácio e o sal da terra

Inspirados no exemplo modernista, um grupo de jovens artistas que batizou seu movimento cultural como Clube da Madrugada³ procurou instaurar uma arte contrária aos ritos e convenções dos consagrados nomes de então, reunidos em sua maioria entre as paredes da Academia Amazonense de Letras (TUFIC, 1984, p. 21). Enfatizando sua origem boêmia, transformaram a informalidade em um ponto de aproximação com a cultura popular e, assim,

³ Movimento sociocultural, político e educativo ocorrido na cidade de Manaus, nascido no ano de 1954, sob a égide da Geração de 45 do Movimento Modernista acontecido no Brasil, desde 1922. Atuou em diversos campos, como as artes plásticas, teatro, cinema. No âmbito da literatura seus sócios sofreram influências significativas do Marxismo, do Existencialismo e da Psicanálise. Ver FERREIRA, 2004.

legitimaram suas propostas estéticas como revolucionárias. Procurando romper com laços de uma herança alienígena, asseveravam:

Não há literatura no Amazonas. Primeiro, fatores culturais e morais determinaram nos homens ditos de letras, uma posição acomodaticia, geradora de um individualismo exacerbado, que derivou no afastamento de valores que pudessem fazer perigar o seu totemismo aceito como absoluto. Segundo fatores de ordem econômica contribuíram para que elementos de valor intelectual procurassem novos meios, onde espíritos mais esclarecidos lhes ofereciam melhores oportunidades. (...) Por isso o Clube da Madrugada inspira-se nos elementos formadores do nosso ambiente, para efetivação de uma literatura condizente com os princípios de liberdade imanente ao artista, na sua expressão literária. (TUFIC, 1984, p. 28)

Uma vez que estavam tão sensíveis aos costumes e às experiências de boa parte da população amazonense, na qual a oralidade granjeava como meio de expressão, o que pretendemos analisar aqui é justamente como a influência da tradição oral incidiu na obra dos contistas e poetas madrugadores.

Arthur Engrácio (1927-1997) pertencia a esse grupo. Embora tenha se notabilizado como contista, também exercia a atividade de crítico literário no suplemento cultural mantido pelo Clube n'O Jornal entre 1961 e 1970 (ENGRÁCIO, 1994, p. 21-22). Nascido em Manicoré, município às margens do Rio Madeira, o escritor, produziu uma literatura regionalista amazonense focada na denúncia social dos abusos do extrativismo, principalmente nos seringais (SOUZA, 1977, p. 75).

O conto “Pescadores” denota muito bem isso. O protagonista é Isidoro, um arpoador de jacarés que deseja apenas reunir a quantia suficiente de dinheiro para poder conquistar seu pedaço de terra e uma boneca para sua filha. No entanto, o trabalho é duro: deve ser executado à noite quando fica mais fácil detectar o animal pelo brilho de suas retinas em contato com a luz das lanternas.

Na pequena descrição que faz do ambiente em que a ação decorre podemos encontrar os principais motivos que levaram Isidoro a escolher um ofício tão perigoso:

O lago, apesar de distante e explorado, ainda oferecia oportunidade para quem não fosse cabra morredor. Não interessava mais borracha, balata, caucho. Para que? Patrão sempre ganancioso a lhes roubar no preço, no peso, em tudo. Fim de fabrico, pensava em comprar uma calça, cadê dinheiro? (ENGRÁCIO, 2005, p. 55)

Portanto, o desejo de se ver livre da espoliação dos grandes proprietários de seringais empurrou Isidoro para sua nova profissão. Parece que arriscar-se demais é o preço que ele paga para não ter patrões tirânicos.

A grande novidade da obra de Arthur Engrácio não se encontra na retratação da árdua vida do seringueiro, que já havia sido consagrado como personagem literária pela pena de Euclides da Cunha e de Ferreira de Castro, mas pelos novos tipos sociais que pretendia apresentar ao leitor.

Nessa galeria também figuravam pessoas oriundas do ambiente urbano, mas o autor dispensava maior atenção aos trabalhadores rurais, considerados por ele o verdadeiro sal da terra. Tal escolha revela não só o apego às suas raízes, mas um posicionamento político favorável ao fenômeno do trabalhismo que ganhava forma no Amazonas através das ações de Plínio Coelho e Gilberto Mestrinho à frente do Governo do Estado entre 1955 e 1963 (TORRES, 2009, p. 68-70). Não por acaso, *Histórias de Submundo* (1960) seu primeiro livro, é dedicado, dentre outros, ao Mestrinho.

Assumindo um discurso de renovação política e atendendo parcialmente a algumas reivindicações feitas pelas categorias dos mundos do trabalho da capital amazonense (principalmente dos funcionários públicos), tais líderes assumiram para muitos, como o padre Luiz Ruas (1970, p. 88), a feição de “arautos da luz”. Contudo, a debandada de Coelho para o conservadorismo e a perseguição à Mestrinho pelos vitoriosos em 1964 demonstrou as limitações dessa nova “esperança política”.

Portanto, a obra de Engrácio propõe-se a ser um vetor de transformação social defendendo o trabalhador amazonense, conferindo a ele destaque especial nas tramas literárias. Tentando incorporar um pouco desse universo ele acaba deixando aos pesquisadores, principalmente de história social, subsídios sobre a moradia, o trabalho e o lazer das classes menos abastadas.

Curiosamente, a fé do autor nas mudanças sociais contrasta inicialmente com o destino trágico de seus personagens. Em “Pescadores” Isidoro distrai-se, enquanto pensa nos seus problemas, e desequilibra caindo na água. Os animais que veio arpoar acabam por devorá-lo. No entanto, é possível que Engrácio não tenha sido um escrito fatalista, mas apenas tenha orquestrado desfechos do tipo para estimular a indignação do leitor.

E onde entra a oralidade em sua obra? Ora, na maior parte dos contos que integram *Histórias de Submundo*, a escrita desenvolve-se amparando-se na norma culta, no que se refere à descrição do enredo pelo narrador – raramente Engrácio narra na primeira pessoa. Quanto aos diálogos, esses são marcados pelos indícios de forte coloquialidade. Em “Pescadores”, por exemplo, um sonoro “bunecra” (boneca) é pronunciado pela filha de Isidoro, ressoando em sua mente por um bom tempo (ENGRÁCIO, 2005, p. 55).

Tal disposição demonstra que a oralidade restringe-se à fala dos personagens, meio de deixá-los críveis ao leitor, enquanto ao narrador, que detém o controle sobre o andamento da história, compete preservar um discurso mais próximo do aceito literariamente.

Afinal, como bem expressou o escritor Ítalo Calvino (2002, p. 147), a escrita é uma tentativa de ordenar o mundo sensível que, como qualquer outra maneira, conta com seus códigos de significação, construídos social e historicamente. Dizer isso não significa alegar que a oralidade é uma forma de comunicação caótica e anárquica. O pesquisador Alessandro Portelli tenta esclarecer esse ponto afirmando que todo discurso oral é

um 'texto' em elaboração, que inclui seus próprios esboços, materiais preparatórios, tentativas descartadas (...). Esse esforço pessoal de composição da performance é sustentado pelo uso da matéria linguística socializada (clichês, fórmulas, folclore, anedotas, lugares-comuns) e pelo exemplo de gêneros derivados de escritos (novela, autobiografia, livros de história) ou comunicação de massas (PORTELLI, 2001, p. 12)

Embora Engrácio conserve uma estrutura narrativa tradicional, apostando na linearidade e num desenvolvimento rígido, em alguns contos ele tenta borrar as fronteiras entre escrita e oralidade. “No Vizinho” é um grande monólogo em que um narrador-personagem abusa da coloquialidade. “Uma História de Trancoso”, como o próprio título sinaliza, tenta reencenar o espetáculo particular de “contar causos”, talvez homenageando aqueles hábeis contadores de histórias que primeiro lhe inspiraram a tornar-se ficcionista. Mas “Pescadores” também é um bom exemplo.

Protagonista e narrador confundem-se ao longo do conto, quase como se ouvíssemos sua “voz da consciência”, o único interlocutor possível no momento, uma vez que seu companheiro de trabalho estava bêbado. A linguagem pouco rebuscada e os elementos narrativos aproximam o texto dos causos comuns aos caboclos do Amazonas. Aliás, boa parte de sua obra manifesta esse interesse em imprimir nas letras um lastro cultural ribeirinho. Ele o faz nos contos reunidos no referido livro ao utilizar da “matéria linguística socializada”, na expressão de Portelli, compartilhada por segmentos oriundos dessas comunidades, mas sem apartar-se radicalmente da norma culta escrita.

No entanto, alguns detratores acusaram o autor de ser pouco criativo e classificaram suas ficções como produções deficientes, portadoras de um primarismo literário. Importante assinalar que Arthur Engrácio era um dos poucos membros do Clube da Madrugada que não possuía uma formação universitária. Esse fato somado à sua origem humilde era constantemente lembrado pelos seus detratores em polêmicas veiculadas nos jornais. Ou

seja, questionavam o seu domínio sobre a escrita. Mais uma vez a oposição entre oral e escrito era utilizada para fundamentar clivagens sociais.

Confrontando sua trajetória com a dos principais articuladores do Clube percebemos como o escritor pertencia não à vanguarda em si do movimento cultural, mas às fileiras dos artistas que batalhavam diariamente na imprensa (AMARAL, 2015, p. 161). Engrácio obteve pouco reconhecimento, mas suas obras são importantes para se compreender o Amazonas em mais de um sentido.

Em primeiro lugar, como procuramos demonstrar até aqui, a inspiração no cotidiano das classes trabalhadoras transparece nos conteúdos de seus contos e romances e evidencia seu posicionamento político num momento crucial para a região. Em segundo lugar, por mais singelo que sua criação pareça, ela borra os limites entre oralidade e escrita, o que era extremamente revolucionário para a intelectualidade manauara, ainda essencialmente livresca.

4 Carlos Gomes: a rosa e a subversão do tempo

Outro escritor com tonalidades revolucionárias em sua escrita foi o manauense e também sócio do Clube da Madrugada Carlos Gomes. Nascido em 1936, experimentou as transformações urbanas ocorridas nos anos de 1960 em Manaus (ENGRÁCIO, 1994, p. 37). Fenômeno que usa como mote para transfigurar a cidade descrevendo seu processo de ressignificação. Retratando, inclusive, certa circularidade entre a cultura erudita e cultura popular, suscitando por meio da oralidade a hibridização de vocábulos trazidos pelos nordestinos, arrastados pela batalha da borracha para os seringais da Amazônia, mais tarde com o advento da retração econômica, migrados para a capital do Amazonas. O conto *Bumbá* é, decerto, um registro etnográfico e histórico na direção da construção e reconstrução de identidades locais, identidades que também definem-se na forma dinâmica da oralidade. O referido conto registra a representação da capacidade transgressora dos trabalhadores inventarem o seu cotidiano, como já foi dito em outro lugar (FERREIRA, 2014). Ademais, por ser um adepto das ideias progressistas, é visível em Carlos Gomes a acepção da literatura com um canto a vazar a história de personagens subsumidos, elucidando, assim vozes de sujeitos perdidas nas brumas do tempo (FERREIRA, 2004).

O conto “Rosa de Carne”, inserido no livro *Mundo mundo vasto mundo*, publicado originalmente em 1966, é ambientado na cidade de Manaus e baseado em um enredo trágico. O autor problematiza a degradação de uma família de migrantes de área rural procurando se adaptar na cidade de Manaus. Vislumbrando, assim, o que ocorreria com

muitas famílias após o advento da Zona Franca de Manaus. Percebemos aqui certa homologia entre a estrutura textual e a estrutura da sociedade, na qual o enredo inspira-se: a década de 1960. Nesse sentido, Carlos Gomes denuncia o processo de *reificação* dos protagonistas de seu conto. Para tanto, dialoga com conceitos marxistas, como, por exemplo, *trabalho*, *valor*, *mais-valia*. Como procuramos mostrar nas próximas linhas.

Em primeiro lugar, observamos o *foco narrativo*. Neste conto o enredo é narrado através de uma *socialização* de falas, todos os personagens tecem o trágico relato, manifestando seus sentimentos. Com isso, o autor lança mão dos recursos da polifonia, na qual o narrador é *onisciente seletivo*, ou seja, ocorre quando “*mesmo sendo ele o sujeito do discurso, apresenta o ponto de vista de uma ou de várias personagens, não a posterior, através do resumo, mas diretamente, no momento presente, através da mente da personagem*” (D’ONÓRIO, 2002, p. 61). Nesse sentido, as personagens, de acordo com suas vozes, são indicadas ideologicamente (BAKHTIN, 1993, p. 108). Assim, a narração, vai amalgamando a problemática condição social das personagens.

Desse modo, argumentamos que o plurilinguismo é um recurso utilizado pelo autor para demonstrar as condições biopsíquicas destes personagens que representam o lado segregado da sociedade capitalista. Senão vejamos:

O pai é um moralista e defensor de valores trazidos da vida no campo. Prima, acima de tudo, pela honestidade, virtude que o filho deve cultivar, mesmo que seja necessário o uso de medidas drásticas. Costuma sempre afirmar que tem uma “*família pobre com a graça de Deus, mas honrada*”. (GOMES, 2004, p. 49). A mãe, revoltada com o sobre-trabalho e com os afazeres domésticos, guardando um sentimento ambíguo, isto é, o amor pelo filho e a obediência à estrutura paternalista que o marido insistia em preservar, pensava na “*vida desgraçada aquela, viver lavando o fundo dos outros!*” (GOMES, 2004, p. 50). Quanto ao menino, sua fala dá um tom de revolta ao conto, posto que é prisioneiro de uma infância corrompida pela circunstância histórica de sua família.

Em segundo lugar, o *enredo*. Nele vê-se como o menino é obrigado a vender sua infância carregando “*a cesta pesando nos ombros magrinhos, pesando, pesando...*”. (GOMES, 2004, p. 50), pois além de ajudar na pequena indústria doméstica era o entregador de balas de cupuaçu. Uma incipiente alternativa que seu pai desiludido pelo sonho da cidade grande e desempregado encontrou para manter a subsistência da família. Por isso, a mãe, quando não estava trabalhando na indústria de balas, assim como o marido

que fazia biscates, também lavava roupa para fora. Ora, no espaço urbano as oportunidades de subsistência são ínfimas para indivíduos que só podem contar com a *força de trabalho*.

Desse modo, numa família que “... nem sempre se come bem, nunca se janta, é só café com pão, e olhe lá que se ganha de muita gente!” (GOMES, 2004, p. 51) mais que o dos outros membros, o trabalho do menino é a chave para manter a sobrevivência. Mostrando tal circunstância, o autor traz à baila a discussão sobre a gradativa inserção desta família numa sociedade produtora para o mercado. Em outras palavras, o conto denota a exploração do trabalho assalariado no âmbito das relações capitalistas de produção. Ora, no processo da fabricação das balas ocorre a exploração da força de trabalho do menino através do que Karl Marx denominou de *mais-valia absoluta*⁴. Ou seja, para obter a sobrevivência da família (lê-se lucro) o menino trabalha longas horas. Nesse sentido, até o tempo sagrado para suas brincadeiras é consumido pelo ritmo da produção das balas (lê-se mercadoria). De fato:

O menino ajudava na pequena indústria doméstica, ele já sabia muito bem quando a bala já estava em ponto de bala, mas enquanto não, reparava o tacho que queimava sobre fogão de barro comedor de lenha verde. Depois vestia as balas, quase sempre mil, de papel vegetal. E tudo pronto, ainda era ele que saía para distribuí-las pela freguesia do subúrbio... (GOMES, 2004, p. 50)

O fragmento acima serve como argumento para refletirmos sobre a importância da *força de trabalho* na economia capitalista, posto que gera capital através da *mais-valia*, de acordo com as afirmações de Marx em *O Capital*, a mercadoria valoriza-se com o trabalho suplementar.

Em terceiro lugar, *os personagens*. E aqui chamamos a atenção para o conflito entre pai e filho, motivado pela convenção moral, pois o conto mostra o caráter forte de um pai digno e honesto diante de um filho infrator. Ocorre que o menino, durante a venda das balas pratica atos ilícitos. Por ter roubado um conto de réis de um freguês o pai expõe o menino a uma punição exemplar, queima uma de suas mãos utilizando para tanto uma moeda de trezentos réis antiga em brasa. O ferimento na mão do menino dá luz ao título do conto: “Rosa de Carne”.

⁴ Segundo a teoria marxista existem dois tipos de mais-valia. Ou seja, a *absoluta*, ocorrida com o simples prolongamento da jornada de trabalho. E a *relativa*, aquela aplicada nas fábricas, onde a capacidade técnica do trabalhador é menos valorizada, apesar de produzir muito mais, exortado pela dinâmica imposta pela mecanização do trabalho.

As representações elucidam-se. A figura do pai simula a imposição da ordem social, na qual ele tenta, paradoxalmente, inserir-se a si e aos outros membros de sua família. Por outro lado, o menino pode ser interpretado como um *herói problemático*. Não que sua atitude criminosa esteja representando a luta consciente da classe trabalhadora. Mas, porque encontramos através dele a necessidade social, inspiradora desse conto. Dessa forma, o personagem do menino é um produto do processo de degradação da sociedade e *coisificação* dos seres humanos. De fato, a exploração da força de trabalho do menino pelo pai, é movida por uma necessidade do mercado, isto é, *o valor de troca*. Isso fez da relação social entre eles uma relação social entre coisas, conforme assevera Marx. Desse modo, argumentamos que através da orientação marxista, o autor está questionando a vida social organizada para o mercado onde o valor de uso perdeu lugar para o valor de troca, pois,

na vida econômica, que constitui a parte mais importante da vida social moderna, toda relação autêntica com o aspecto qualitativo dos objetos e dos seres tende a desaparecer, tanto das relações entre os homens e as coisas como das relações inter-humanas, para dar lugar a uma relação mediatizada e degradada: relação com os valores de troca e puramente quantitativos. (GOLDMANN, 1976, p. 17)

Para finalizar um breve percurso convergente com a História Cultural, detenhamo-nos na simbologia da *rosa*, o que ela representa para a estrutura desta narrativa? Por um lado, a “Rosa de Carne” significa a ferida que as relações capitalistas de produção impõem à miserável família de retirantes. Isso está de acordo, portanto com a perspectiva marxista, a qual o contista apropria-se para, por meio da verossimilhança, representar memórias de sujeitos dissimulados na história no exato momento da instalação da Zona Franca de Manaus, quando “(...) o que sobra nessa paisagem urbana – elegância – falta em nossa condição humana” (FILGUEIRAS, 1994, p. 139).

Mas, mudando de ângulo, a *rosa* constitui um símbolo de *regeneração*, de renascimento. Por isso, quando comparada a cicatrizes, a ela é atribuído um sentido místico. Assim como, indica mudança, no sentido da evolução e/ou retorno do *tempo*. Dessa forma, *rosa* pode estar diretamente ligada à roda, porque:

Participa da perfeição sugerida pelo círculo, mas com uma certa *valência de imperfeição*, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível. (...). A roda inscreve-se no quadro geral dos símbolos de emanação-retorno, que exprimem a evolução do universo e da pessoa. (CHEVALIER, pp. 783-786)

O tempo da enunciação neste conto mantém uma estrutura em dois sentidos que acabam por completar-se. O narrador, mesmo voltando no tempo do discurso, pois, o enredo começa pelo fim e mais tarde o narrador informa o leitor do início dos acontecimentos, dissimula a perspectiva teleológica da história que está sendo contada. A rosa de carne na mão do menino é um estigma que denota dois movimentos do tempo, isto é, o retorno ao passado e o permanente devir. Ademais para a personagem do pai, o castigo é visto como um caminho no qual o menino deveria ser iniciado, o caminho para a sua regeneração.

O desfecho do conto aqui analisado recupera o papel da memória na história dos sujeitos. A figura paterna tenta perpetuar na pele do menino a imagem de uma drástica lembrança. Ora, acima verificamos, com Le Goff, que a história alimenta-se de memórias. Estas buscam perpetuar o passado que elege como “verdadeiro”, posto que o presente e o futuro dependam deste mesmo tempo pretérito forjado como aquele fogo que desenhou a roda da vida na mão do menino.

Argumentamos que Carlos Gomes pensou em um tipo ideal de leitor atento ao papel significativo da memória como um instrumento eficaz para a libertação dos homens. É preciso pensar, portanto, com Walter Benjamin (1985) que o passado é uma experiência única e jamais um ser monolítico. O menino, burlando a ordem dos valores vigentes, na acepção de Michel de Certeau (2008), ousou inventar o seu cotidiano.

5 Ponderando sobre nosso percurso

Ao se debruçar sobre a poética ou a prosa de ficção o leitor atento percebe que os literatos aqui usados apropriaram-se de vozes e como artesãos do tempo elaboram acontecimentos revelados por memórias reais e imaginárias. No bailado de seus dedos reescrevem lembranças, reminiscências que perpassam gerações. Os escritores sabem que o presente é herdeiro de tempos pretéritos e isto se forja na relação dialógica que move a história. Assim, vates, romancistas, contistas, cronistas atentos ao Outro intuem que a riqueza dos sujeitos históricos reside no ato de contar suas vivências e experiências; é daí que brota o real no imaginário e vice-versa. Cabe ao literato, portanto, saber ouvir a personagem que

conta, seja no plano do tempo histórico ou no plano do tempo fictício. Escutar, atentamente, para que a peculiaridade do Outro seja percebida na sua totalidade.

O historiador, não poderia ser diferente, também se apropria da narração. Pisando o chão do presente procura ser empático com diversas outras temporalidades, posto que o primeiro contado com o acontecimento elencado vaza estranhamentos. É preciso aguçar os sentidos para compreendê-lo. O tempo deixa muitos sedimentos. Experiências únicas em que moram as mortes, os silêncios e a polifonia de vozes aí soterradas. Atento, o historiador indaga: o que isso perpetua? Usando a *história-problema* como aporte, ele lança mão da arte da narração para “*escovar a história a contrapelo*” (BENJAMIN, 1985, p. 225). Atitude que consiste em dizer, mesmo que seja usando do realismo maravilhoso “*bom dia para os defuntos*”, como o fez Manuel Scorza. Dizendo de outro modo, fazer justiça através da narração, possibilitar, assim, o grito de vozes emudecidas, historicizando a trajetória de sujeitos escondidos nas sinuosidades dos tempos!

São essas convicções que instigaram o capítulo que acima alinhavamos. Nele verificamos como alguns literatos do Amazonas, nos anos de 1960, lançaram mão da oralidade e da memória para tecer representações de personagens que quase sempre não aparecem nos registros oficiais. Ora, é sabido, portanto, que a narrativa literária foi a primeira a suscitar o que hoje convencionou-se chamar de Micro-história (GINZBURG, 2007), assim como a História vista de baixo (SHARPE, 1992).

REFERÊNCIAS

AMARAL, Vinicius Alves do. Letras, suor e cerveja: o literato na prosa de Arthur Engrácio. **Temporalidades**. v. 7, n. 1. Belo Horizonte, jan-abr. 2015.

ANTONY, Américo. Muirakitãs. Letras e Artes. **O Jornal**, Manaus, 02 Nov. 1969, p. 17.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BAKHTIN, Michail. O Discurso no Romance. In. : **Questões de Literatura e de Estética (a Teoria do romance)**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo; Editora UNESP, 1993.

CALVINO, Ítalo. A palavra escrita e a não-escrita. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da História Oral**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro/ Brasília: José Olympio/ Instituto Nacional do Livro, 1978.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 15. ed. Tradução de Ephrain Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHEVALIER, Jean. et al. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

DIAS, Edineia Mascarenhas. **A ilusão do fausto**: Manaus, 1890-1920. Manaus: Editora Valer, 1999.

D'ONÓRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1**: Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Editora Ática, 2002.

ENGRÁCIO, Arthur. **Histórias de submundo**. 2. ed. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ Uninorte, 2005.

_____. **Poetas e prosadores contemporâneos do Amazonas**: súmula biobibliográfica. Manaus: Universidade do Amazonas, 1994.

FERREIRA, Arcângelo da Silva Ferreira. “A brincadeira de preto velho Severino ou representação da cultura Afro-Brasileira no imaginário de Carlos Gomes”. In.: **Revista Decifrar**: Uma Revista do Grupo de Estudo em Literatura de Língua Portuguesa da UFAM. Manaus. v. 02, n. 04, 2014. Edição Especial: Amazônia.

_____. **Na vaga claridade do luar** – Movimento Madrugada (1954-1964): História e Literatura. Dissertação de Mestrado (ICHL – UFAM), 2004.

FILGUEIRAS, Aldísio. **Manaus, as muitas cidades**. Manaus: Edição do Autor, 1994.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A sogra do Jacamin em busca da beleza. **Taquiprati**. Disponível em: <<http://www.taquiprati.com.br/cronica.php?ident=882>>. Acesso em: 22 mar. 2013.

_____. **Rio Babel**: a história das línguas na Amazônia. Rio de Janeiro: Atlântida, 2004.

HATOUM, Milton. Entrevista concedida em 05 de novembro de 1993 para Aida Ramezá Hanania. **Colattio**. Disponível em: <<http://hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

GOLDMANN, Lucien. **A Sociologia do Romance**. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, Carlos. Mundo mundo vasto mundo. 2ª ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2004.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In.: **O fios e os rastros**: verdade, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LE GOFF, Jacques. Memória. In.: **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

MARX, Karl. A Mercadoria. In.: **Marx Vida e Obra**. Tradução de Edgard Malagodi e colaboração de José Arthur Giannotti. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução de Edna Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus Editora, 1998.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. **A conquista intelectual do Amazonas (1900-1930)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, São Paulo, 2000.

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. **Folhas do Norte**: letramento e periodismo no Amazonas (1850-1920). 3. ed. Manaus: EDUA, 2015.

PORTELLI, Alessandro. História oral como gênero. **Projeto História**, n. 22, jun. 2001.

RABELO, Ana Paula de Souza. Braços da cidade. **Revisa Clio**. Ano 1, vol. 1. Manaus, Centro Universitário do Norte, 2010.

REIS, Arthur César Ferreira. A Amazônia no contexto cultural do Brasil. In: ROCQUE, Carlos. **Antologia da cultura amazônica**. Belém: Amada, 1970.

RUAS, Luiz. **Linha d'água**. Manaus/Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Amazonas/ Editora Arte Nova, 1970.

SHARPE, Jim. A História vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.

THOMPSON, Edward Palmer. Folclore, Antropologia e História Social. In: NEGOR, Antônio Luigi; SILVA, Sérgio (Orgs.). **A peculiaridade dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

TORRES, Iraíldes Caldas. **Arquitetura do poder**: memória de Gilberto Mestrinho. Manaus: EDUA, 2009.

TUFIC, Jorge. **Clube da madrugada**: 30 anos. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

[Recebido: 02 fev. 2016 – Aceito: 30 mar. 2016]

O NARRADOR DO GUETO: MARGINALIDADE E ENGAJAMENTO NA LITERATURA DE FERRÉZ¹

Gilmar Penteado²

RESUMO: Este artigo inicia pela polêmica envolvendo a autoproclamada marginalidade de escritores da periferia arregimentados por Ferréz. Na sequência, procura contextualizar o movimento e apontar as diretrizes de seu manifesto. E, ainda na parte introdutória, detalha a concepção de marginalidade contida no discurso agressivo, na disposição simbólica de arrombar a porta em vez de pedir passagem, de tomar a palavra (escrita) de assalto. Contra a desconfiança e a resistência a respeito da autoproclamada marginalidade, o artigo então propõe como chave de análise um termo retirado do próprio manifesto: gueto. Nesse intuito, retrata a realidade de Capão Redondo, bairro pobre de São Paulo onde Ferréz cresceu e ainda reside, incluindo o histórico de migração nordestina, segregação e violência. Logo depois, toma o referencial teórico elaborado pelo sociólogo francês Loïc Wacquant, que define gueto a partir de duas faces, como arma do dominador e como escudo do dominado. Na aplicação dessa conceituação à obra *Capão Pecado*, primeiro romance de Ferréz, o artigo então elabora o conceito de narrador de gueto: um narrador local, de linguagem híbrida (oralidade, gírias, rap e norma padrão), engajado na causa da periferia.

Palavras-chave: Segregação. Gueto. Literatura marginal. Ferréz.

ABSTRACT: This article begins by the polemic involving the self-declared marginality of writers from the periphery regimented by Ferréz. After that, it searches to contextualize the movement and points out the rules of its manifest. And, yet in the introductory part, it details the conception of marginality contained in the aggressive speech, the symbolic layout of breaking the door instead of asking for passage, taking the word (written) of assault. Opposed to distrust and resistance concerning the self-declared marginality, the article, then, proposes as an analysis key a term taken from its own manifest: ghetto. In that order, it treats the reality of Capão Redondo, a poor district of São Paulo city, where Ferréz grew up and still lives, including the northeastern migration history, segregation and violence. Soon later, it becomes the theoretical reference elaborated by the French sociologist Loïc Wacquant, who defines ghetto from both sides, as the dominating weapon and as the dominated shield. In applying this concept to *Capão Pecado* work, Ferréz's first novel, the article draws up the concept of being the ghetto narrator: a local narrator, with hybrid language (speaking, slangs, rap and standard rule), engaged in the cause of the periphery.

Keywords: Segregation. Ghetto. Marginal literature. Ferréz.

Morador do extremo sul de São Paulo, de uma região que já foi considerada uma das mais violentas do mundo, negro, pai nordestino, sem curso universitário e bem distante dos seletos círculos da intelectualidade nacional, Reginaldo Ferreira da Silva é um dos responsáveis pela maior afronta ao cânone literário brasileiro das últimas décadas. O nome do ex-balconista, ex-padeiro e ex-ajudante-geral pode passar despercebido pelo público leitor

¹ Este texto é parte integrante da tese de doutorado em fase de desenvolvimento intitulada "A formação da literatura de gueto no Brasil: de Ferréz a Carolina Maria de Jesus".

² Jornalista. Doutorando em Estudos Literários (Literatura, Sociedade e História da Literatura) pelo Programa de Pós-graduação em Letras (UFRGS), Porto Alegre, RS. E-mail: gilmar.penteado@uol.com.br.

contemporâneo, mas o pseudônimo Ferréz não. O escritor que assumiu o híbrido de Virgulino Ferreira e Zumbi, dois heróis populares, começou a sair do anonimato em 2000, quando lançou *Capão Pecado*, romance ambientado em Capão Redondo, bairro pobre da periferia paulistana onde mora até hoje. Mas foi como produtor cultural que ele arregimentou um time de 48 escritores de várias periferias do Brasil para publicar três edições especiais pela revista *Caros Amigos*, e que, de sobra, ainda rendeu um livro com uma seleção das narrativas³.

Em um manifesto, como qualquer movimento literário que se pretende organizado e ambicioso, Ferréz anunciara o nascimento do que passou a ser chamado literatura marginal, feita por escritores nascidos e ainda morando nas periferias urbanas. E o movimento não pedia passagem: anunciava a porta arrombada. "Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca! Cala a boca uma porra, agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve", anuncia, na apresentação do livro. "Sabe de uma coisa, o mais louco é que não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos" (FERRÉZ, 2005c, p. 9-10).

O discurso agressivo é uma das marcas da literatura marginal, que aos poucos ganha status de verbete literário. Não sem antes enfrentar resistências e muita desconfiança. Uma delas se refere à autoproclamada marginalidade do grupo liderado por Ferréz. Isso porque a terminologia própria da academia para esses grupos - excluídos, oprimidos, marginalizados, vencidos, etc. - foi desafortadamente descartada. Preferiram-se marginais.

A primeira referência que provoca desconfiança vem da comparação com outro movimento que também se autoproclamava marginal. Na década de 1970, poetas brancos, letrados, na maioria de classe média, repetiam a célebre frase "Seja marginal, seja um herói", do artista plástico Hélio Oiticica, para sintetizar uma espécie de contraliteratura. Era a geração do mimeógrafo contra as grandes editoras, o processo artesanal para burlar o controle exercido pela ditadura militar.

Pois aquela literatura marginal produzida por brancos letrados ainda estava na memória dos leitores e críticos. Tinha uma espécie de preferência na historiografia literária oficial. Então a diferença entre os dois grupos precisou ser delimitada. A tarefa não parece difícil. A marginalidade do grupo de Ferréz é de outra espécie, vem de outra classe social, de outro território urbano, de outra cor de pele. Não é a classe média que resiste a cooptação; é a marginalidade da chamada classe baixa que, às vezes, pode se confundir com bandidagem. E que, por isso, também gerou resistência de quem considerava que se autoproclamar marginal

³ O livro em questão é *Literatura marginal: Talentos da escrita periférica*, organizado por Ferréz e editado pela Agir, em 2005.

reforçaria os estereótipos contra a periferia. Houve quem defendesse o termo literatura periférica, apenas. Ferréz manteve a posição:

Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta. (FERRÉZ, 2005c, p. 12)

O trecho acima faz parte de um texto de título instigante: "Terrorismo literário". Pois o marginal caracterizado por Ferréz está municiado de outras armas. "A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós", iniciou o texto (FERRÉZ, 2005c, p. 9). A palavra - escrita, no caso - agora está em poder de moradores de periferias urbanas, sem mediadores cultos de classe média. E ela pode ser usada para causar terror, especialmente aos defensores do cânone. É "o assalto ao poder da escrita", como define Fernando Villarraga Eslava (2004, p. 35). Ninguém pede a palavra; ela é tomada, por direito.

O grupo de Ferréz subverteu o estigma, criando novo sentido ao termo marginalidade. Inverteu-se o jogo: o que era imagem negativa transformou-se em uma marca de positividade e orgulho. A marginalidade em questão não é apenas estar à margem; é uma consciência, uma tomada de posição, seguida de uma ação coletiva. A estratégia é tomar a palavra escrita de assalto, simbolicamente. O marginal da definição de Ferréz troca a força física, que "pouca coisa mudou", pela literatura, com estética e linguagem próprias. E essa mudança mostrou a capacidade de aterrorizar parte da sociedade que se julgava única detentora do poder da palavra escrita.

A boa recepção no mercado literário não dissipou a desconfiança em relação à autoproclamada marginalidade do grupo liderado por Ferréz. Em artigos especializados de jornal ou em ensaios da academia, o termo costuma aparecer entre aspas, em itálico ou com ressalvas, para deixar claro que a responsabilidade pela denominação é do próprio grupo de escritores da periferia, sob sua conta e risco, como um conceito que ainda necessita do aval de um teórico reconhecido para ser aceito. A diferença é que a marginalidade e o heroísmo dos poetas brancos de classe média na década de 1970 não enfrentaram tamanha contestação. Pelo menos no seu direito de se autodenominar.

O direito à palavra escrita pressupõe a possibilidade de se autorrepresentar. O conteúdo pode ser contestado; o direito de se definir, não. Pois uma das melhores definições da

literatura marginal está em seu próprio manifesto. No texto escrito por Ferréz, por duas vezes aparece um termo que passou despercebido. Pois essa desatenção exclui uma chave de análise que situa a marginalidade dos escritores de periferia em um fenômeno social maior, conectado com movimentos similares em outros países do mundo, fazendo com que a autorrepresentação do grupo de Ferréz ganhe mais coerência. Por isso, a palavra em questão, gueto, merece aqui uma atenção especial.

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de "excluídos sociais" e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história, e que não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a literatura marginal se faz presente para representar a cultura de um povo, composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. (FERRÉZ, 2005c, p. 11)

A expressão povo do gueto - ou da periferia ou o da favela - aparece com valor positivo. É assim que os integrantes do movimento preferem ser chamados, e não como excluídos sociais. Perceba que a definição aparece acima entre aspas, recurso muito usado pela academia para referir-se a conceitos exóticos ou não reconhecidos por ela. Pois desta vez é a voz da periferia que se utiliza do mesmo expediente para pontuar seu estranhamento a uma definição que vem de fora, e para reforçar o vocabulário interno. Dentro de uma lógica própria, a literatura marginal ganha uma visão engajada: tem a missão de representar a cultura desse povo. No segundo trecho, reproduzido abaixo, o termo gueto aparece em outro contexto.

Cansei de ouvir:

- Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.

E nunca cansarei de responder:

- O barato já tá separado há muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e do cá mal terminamos o ensino dito básico. (FERRÉZ, 2005c, p. 13)

Agora o debate é outro: o gueto não é uma invenção do povo da periferia. A separação já estava posta, o povo do gueto apenas reagiu a ela. A segregação parte do centro, e é o centro que reage negativamente à literatura produzida fora dele. Ou seja, o gueto surge da consciência e da ação. É muito mais do que simplesmente produzir literatura fora do centro. Por isso, pode provocar desconfiança e medo. Essas premissas da literatura marginal reforçam a coerência de seu manifesto e de sua autorrepresentação. Chega-se aqui à questão central: a

inclusão do conceito gueto e de seu referencial teórico abre uma porta importante no debate sobre a literatura feita na periferia de centros urbanos.

E não apenas para justificar a autoproclamada marginalidade. A discussão sobre gueto reforça a perspectiva de pertencimento desses filhos de migrantes com o território no qual foram confinados, numa relação ambígua entre revolta por estar ali e certo orgulho por pertencer ao local. Além de revelar que a literatura marginal está na contramão do desenraizamento, talvez um fenômeno restrito à literatura produzida pela classe média e alta. Antes de detalhar tais diferenças, porém, é preciso uma pequena introdução ao referencial teórico sobre o gueto, incluindo a politização do conceito.

1 As duas faces do gueto

O sociólogo francês Loïc Wacquant tem se firmado como uma referência importante no debate sobre o fenômeno social do gueto. O primeiro alvo de sua crítica é a própria ciências sociais, que menospreza o conceito, tratando-o na maioria das vezes pelo senso comum. Wacquant combate a concepção do gueto como área natural, produto da história das migrações, tese conservadora que surgiu nos anos 1920, nos Estados Unidos. Como se os guetos fossem áreas criadas naturalmente por dois motivos: por um desejo universal de grupos culturais de preservar seus hábitos peculiares, e porque cada grupo teria uma função específica na sociedade (WACQUANT, 2004, p. 156). Ou seja, a responsabilidade pela formação do gueto é do próprio morador do gueto.

Das tantas polêmicas e quedas de braços entre teses conservadoras e movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, o que nos interessa aqui retratar é uma discussão centrada por Wacquant a partir da década de 1990.⁴ É quando ocorre a formalização de uma tentativa de esvaziamento e neutralização do termo gueto. Expurgam-se traços de divisão racial e relações de poder. Qualquer grupo de extrema pobreza, independente de sua composição populacional e institucional, passa a ser considerado gueto.

É contra esse esvaziamento do termo que Wacquant organiza seu referencial teórico e formula uma conceituação. Ele toma para si a tarefa de especificar o que faz do gueto uma forma social única. Para isso, parte da diáspora judaica, da experiência negra nos Estados Unidos e da marginalidade étnica na África e na Ásia Oriental. Das três experiências, o sociólogo identifica um dispositivo sócio-organizador do gueto baseado no cerceamento e no

⁴ O histórico mais detalhado do debate pode ser conferido no artigo de Wacquant intitulado “O que é gueto? Construindo um conceito sociológico”, publicado em 2004.

controle étnico-social. E aponta quatro elementos constitutivos definidores do conceito: estigma, coerção, confinamento espacial (involuntário) e encapsulamento institucional.

Os propósitos desse processo de segmentação são a exploração econômica e o ostracismo social; maximizar os lucros extraídos de um grupo e minimizar o contato com seus membros. Para o sociólogo francês, esse raciocínio duplo não tem nada de natural. Por isso, ele caracteriza o gueto como uma forma de violência coletiva concretizada no espaço urbano (WACQUANT, 2004, p. 158). São espaços planejados, sim; construídos de cima para baixo, como instrumentos eficazes de poder. Logo, não nascem de um processo descontrolado e sem concepção, como defendem teses conservadoras desde a década de 1920. São fruto de políticas públicas de habitação, de renovação urbana e de crescimento econômico.

O reconhecimento de que o gueto é um produto não natural, e também um instrumento de poder, possibilita o próximo passo da análise de Wacquant. Para ele, o gueto, na sua forma completa, é uma instituição de duas faces. Serve a dois coletivos nessa "relação assimétrica de dependência" (WACQUANT, 2004, p. 159). Para a classe dominante, tem a função de cercar e controlar; para os dominados, funciona como um recurso de integração e proteção. Eis a segunda face: os dominados livres do contato constante com os dominadores, o que permite a colaboração e a formação de uma comunidade dentro de uma esfera restrita. O isolamento imposto acaba intensificando o intercâmbio social e cultural dentro da área segregada.

Na ótica de Wacquant, o gueto é fruto de uma dialética entre hostilidade externa e afinidade interna. Então surge uma ambivalência no consciente coletivo: o orgulho de ter construído uma comunidade à sua própria imagem, permeado pelo ressentimento de ter feito isso sob coerção e exclusão. Essa segunda face permite uma distinção entre o processo de "guetização", a pobreza urbana e o fenômeno da segregação. E nasce daí uma diferenciação importante: todo gueto é uma área de segregação, mas nem toda área de segregação é um gueto.

Voltamos agora aos quatro elementos definidores citados acima. O confinamento espacial é imposto: eis a primeira condição. Seguido do surgimento de instituições duplicativas que permitam que o grupo isolado sobreviva e se perpetue dentro do espaço estabelecido. É uma combinação de segregação involuntária, imposta por um grupo externo hostil, e paralelismo organizacional, prendendo seus moradores dentro de um cosmos social próprio. Criam-se as condições para a segunda face. De um meio de dominação étnico-social através de uma segregação espacial, o gueto transforma-se em uma máquina potente de identidade coletiva. Se aumenta o abismo entre dominadores e dominados, também diminui as

diferenças entre o grupo confinado. Se faz crescer o estigma contra os dominados, por outro lado alimenta o orgulho coletivo na área segregada.

A dupla face pode ser traduzida pela metáfora do gueto como arma e escudo: arma do dominador, escudo do dominado. Está aí a grande diferença estrutural em relação às outras definições de bairros étnicos, cortiços ou favelas. É preciso levar em conta nesse cálculo a reação e a organização dos moradores dessas áreas.

Ao mesmo tempo, em sua forma integral, o gueto é uma constelação de dois lados, na medida em que cumpre missões contrárias para as duas coletividades que une: serve como meio eficiente de subordinação ao lucro material e simbólico do grupo dominante; mas também oferece ao grupo subordinado o escudo protetor, baseado na construção de alternativas organizacionais e na autonomia cultural. (WACQUANT, 2008, p. 13)

Essa conceituação permite esclarecer o papel do gueto na produção de uma identidade coletiva maculada e ambivalente. Identidade na qual coexiste o protesto contra o isolamento e o sentimento de ligação ao lugar. Uma relação ambígua de amor e ódio, orgulho e ressentimento, podemos sintetizar assim. Duas formas que se completam e reforçam-se mutuamente. De novo a dupla face do gueto: uma torna seus moradores mais dessemelhantes em relação aos residentes do lado de fora, alimentando os preconceitos, e reforçando inclusive a visão de exotismo; e a outra diminui as divisões no grupo confinado, alimentando o orgulho coletivo. Esse processo, segundo Wacquant (2008, p. 88), enraíza o estigma ao maculá-lo.

O sociólogo francês não analisa a realidade brasileira. Na única referência rápida nos dois textos de sua autoria citados aqui⁵, Wacquant cita as favelas localizadas nas metrópoles do Brasil como espaços de abandono e desorganização, sem que isso caracterize necessariamente a formação de gueto. Ele descreve as favelas como bairros de classe trabalhadora com laços definidos com a indústria e os bairros próximos, para os quais fornece serviços caseiros. Elas estão, a priori, entre os seus exemplos de áreas despossuídas e estigmatizadas que não podem ser consideradas automaticamente guetos. Segundo ele, somente índices extremos de pobreza não são suficientes para essa classificação.

Wacquant, no entanto, não se ateu à análise aprofundada da realidade brasileira, muito menos a de Capão Redondo ou a de outras periferias da Grande São Paulo, onde vive a maior parte dos escritores de literatura marginal reunidos por Ferréz. Além disso, ele frisa que sua opinião parte do modo como as favelas são "frequentemente retratadas" (WACQUANT,

⁵ Refiro-me ao artigo já citado e ao livro *As duas faces do gueto*, Boitempo Editorial, 2008.

2004, p. 159). Ou seja, a pequena referência é desprovida de contextualização. Parte de um senso comum podemos dizer assim.

Pois esse senso comum é justamente o que este artigo pretende combater. E, para isso, propõe-se a utilizar agora as características de gueto definidas por Wacquant, mesmo que ele tenha uma visão bastante parcial da realidade brasileira. O artigo parte da convicção de que as periferias urbanas retratadas pelos seus escritores vivem um processo de "guetização". E que as características dessa forma social estão presentes na literatura autoproclamada marginal. Justificando, inclusive, a sua própria terminologia e seu manifesto. Para identificar elementos da estrutura social contidos na estrutura literária do movimento nascido na periferia adotaremos agora como objeto a ficção produzida por Ferréz. Mais precisamente seu primeiro romance, *Capão Pecado*, por conter características marcantes do gueto de onde escreve.

2 A face brasileira do gueto

Capão Redondo surge no mapa de São Paulo como tantas outras áreas de periferia urbana. Na década de 1960, vive a chegada de migrantes nordestinos, que passam a ocupar terrenos desapropriados pelo governo e áreas invadidas nas imediações da represa Guarapiranga. A mão de obra, na maior parte desqualificada e analfabeta, é destinada principalmente ao distrito vizinho de Santo Amaro, polo mais desenvolvido da região. Com os passar dos anos, torna-se um dos distritos mais populosos da cidade⁶, os moradores são empurrados para os extremos, para as sub-habitações. Resultado: após quatro décadas, Capão Redondo passa a ter a maior concentração de favelas de São Paulo. Do território do distrito, 13,15% são tomados por esse tipo precário de habitação⁷, um percentual muito acima da média do município. No geral, 2% do território paulistano são de áreas faveladas.

Se levarmos em conta a distribuição populacional, o quadro fica ainda mais grave. Mais de 57 mil pessoas vivem em favelas em Capão Redondo, média de um em cada grupo de quatro moradores do distrito. Os negros e os pardos são maioria no bairro (53,9%) - em Moema, também na zona sul da capital, um dos bairros mais ricos da cidade, os moradores identificados pela pesquisa IBGE/2010 como afrodescendentes não chegam a 6%. Às estatísticas sociais desfavoráveis somam-se as criminais. Nos anos 1980, as taxas de

⁶ São 19.759 habitantes por Km², segundo dados do IBGE.

⁷ Dados referentes ao ano de 2000, segundo pesquisa da Prefeitura de São Paulo e do Centro de Estudos da Metrópole. Fonte: *Folha de S. Paulo*, Caderno Cotidiano, 12 fev. de 2003.

homicídios dispararam em Capão Redondo. Na década seguinte, o bairro assume a liderança no ranking de crimes contra a vida entre todos os distritos da capital (MANSO, 2012, p. 79). Capão Redondo passa a ser considerado uma das regiões mais violentas do mundo. Assunto frequente de jornais e programas sensacionalistas de TV, o bairro vive o estigma de pertencer ao chamado cinturão de violência da zona sul de São Paulo.

Em resposta ao crescimento da criminalidade, governo do Estado e prefeitura elegem como principais medidas o fechamento de bares à noite e a intensificação do policiamento ostensivo. Ou seja: restrição à liberdade e polícia. A resposta interna contra os índices de violência e a inoperância do Estado vem através de um movimento de organizações paralelas. Multiplicam-se ações de ONGs (Organizações Não-governamentais) e de lideranças comunitárias. A luta contra o estigma, pela valorização local e a busca de uma identidade coletiva viram bandeira do movimento *rap*, que ganha cada vez mais adeptos. O grupo *Racionais MC's*, liderado pelo *rapper* Mano Brown, que também nasceu e cresceu na região, faz aumentar o interesse pela vida na periferia de São Paulo, principalmente a partir do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), um marco no *rap* brasileiro.

O escritor Ferréz surge nesse ambiente. Em 1999, ele funda a *Idasul* (grife de roupa, empresa de eventos e produtora de oficina de literatura e *rap*). De escritor transforma-se em produtor cultural, incorpora-se a eventos na periferia, competições de *rap* e dança de rua, saraus de poesia em bares, justamente os poucos locais públicos da periferia que a prefeitura e o Estado planejavam fechar à noite por causa da violência. Ferréz também participa do movimento que resulta no surgimento de pequenas editoras e selos independentes. É por uma pequena editora, a Labortexto Editorial, que ele lança em 2000 o seu primeiro romance.

Poderíamos seguir aqui pelos dados econômicos e sociais do bairro Capão Redondo, que já somam indícios suficientes das características de gueto identificadas por Wacquant (o estigma, a coerção, o confinamento espacial, o paralelismo organizacional, etc.). Mas partiremos agora, seguindo a proposta deste artigo, para identificar essas mesmas características na estrutura literária elaborada por Ferréz. Em *Capão Pecado*, o autor mistura relato autobiográfico, testemunho e ficção. Em um enredo fictício, retrata o cenário real onde cresceu. Algumas personagens, inclusive, recebem os nomes de moradores do bairro.

O primeiro impacto que reforça a representação literária da vida no gueto é provocado pelo paratexto. A capa da primeira edição de *Capão Pecado* usa como referência recursos formais aplicados pelas editorias de polícia dos jornais, que dedicaram tantas páginas ao bairro: o contraste entre o vermelho (do título do livro e do garoto de braços abertos que aparece em primeiro plano) e o cinza (dos barracos no cenário de fundo); a pistola na mão do

garoto e a tarja preta em seus olhos - recurso jornalístico que demonstra suposta preocupação em proteger a identidade do menor - completam a cena.

A contracapa e a orelha trazem uma novidade importante. A apresentação do livro não é feita pela editora ou por jornalistas, escritores renomados ou professores de literatura. Não há aval de especialistas, não há mediador letrado. São nomes de projeção cultural na própria periferia, *rappers*, poetas, músicos, a maioria nascida em Capão Redondo ou arredores, que cumprem a tarefa de apresentação ao leitor. O mais representativo é o próprio Mano Brown. Dele parte a primeira manifestação de sentimento de gueto, e na forma completa, como diria Wacquant.

Capão Redondo é a pobreza, injustiça, ruas de terra, esgoto a céu aberto, crianças descalças, distritos lotados, veículo do IML subindo e descendo pra lá e pra cá, tensão e cheiro de maconha o tempo todo.

São Paulo não é a cidade maravilhosa, e o Capão Redondo no lado sul do mapa, muito menos.

Aqui as histórias de crime não têm romantismo e nem heróis.

Mas, aí! Eu amo essa porra!

No mundão eu não sou ninguém, mas no Capão Redondo eu tenho meu lugar garantido, morô manô?

Vida longa aos guerreiros justos. (MANO BROWN, 2000, p. 24)

Está posto o dilema entre hostilidade externa e afinidade interna, numa posição ambígua entre ressentimento e orgulho de pertencer àquele lugar. O gueto já virou escudo, principalmente para Mano Brown e os outros cinco *rappers* ou grupos de rappers que assinam pequenos textos distribuídos pelo livro - um autor diferente abre cada uma das cinco partes que dividem a obra - que intercalam a narrativa de Ferréz. "Somos todos quilombolas nesse imenso *Capão Pecado*. Salve o Rei Zumbi", resumiu o *rapper* Gaspar, do grupo Z'África Brasil, que assina a orelha do livro.

Além da capa, outras 37 fotos espalhadas pelo interior da obra reproduzem o sentimento de gueto. As imagens, registradas de forma amadora, reforçam o realismo e o teor testemunhal da obra. Não são fotos de violência ou de corpos em locais de crime, como nas páginas de jornal. Trazem, no entanto, a ambiguidade característica do gueto. São imagens de casebres de Capão Redondo, do esgoto a céu aberto, das ruas de lama, da sujeita acumulada em arroios não canalizados. Mais adiante, o cenário de desolação é interrompido por fotos de crianças brincando e sorrindo, de moradores reunidos, de Ferréz e de Mano Brown, de

integrantes da *Idasul*. De novo, o protesto contra o isolamento imposto se mistura ao sentimento de ligação ao lugar⁸.

Parte de Mano Brown também a primeira referência ao passado de migração nordestina de Capão Redondo.

Eu era bem pivetinho e já ligava o nome Capão Redondo a sofrimento, 80% dos primeiros moradores, ou quase primeiros, eram nordestinos, analfabetos. Gente muito humilde, sofredora, que gosta da coisa certa.
Gente igual à minha mãe. (MANO BROWN, 2000, p. 23)

Filho de pai baiano, Ferréz centraliza sua narrativa nos personagens jovens, os filhos de migrantes nordestinos que chegaram a Capão Redondo a partir dos anos 1960. Como é o caso do protagonista Rael, leitor de literatura, uma raridade nas narrativas sobre a vida na periferia, que reúne características semelhantes as do autor. Mas não é nos personagens que queremos centrar o debate. A análise do narrador de *Capão Pecado* nos parece mais promissora nessa tentativa de identificar na forma literária as características de gueto, sempre levando em conta o referencial teórico de Wacquant.

3 O narrador do gueto

No romance *Capão Pecado*, Ferréz adota um narrador em terceira pessoa, mas não do tipo clássico. Não é intelectualizado, não busca a elevação, não almeja o rebuscamento, não tem a pretensão de se mostrar culto. O que defendemos aqui é que se trata de um narrador bastante peculiar. Entre suas características principais estão a valorização local e a forte perspectiva de pertencimento. Ele faz parte do mundo de seus personagens; conhece-os bem. Se o autor "mora no tema", como Ferréz afirma, seu narrador não é diferente. Poderíamos defini-lo, então, como um narrador local, ou do meio; é um conhecedor daquele ambiente, e o defende de forma engajada. Então é possível ser mais preciso: podemos falar de um narrador do gueto.

O crítico Antonio Candido percebe algo semelhante na literatura do escritor paulista João Antônio. Segundo ele, tanto o narrador quanto os personagens, nos momentos de estilo indireto ou direto, parecem brotar da mesma fonte. Não há um narrador culto que reserva para

⁸ Nas reedições do livro por outras editoras, as fotos foram retiradas, talvez para diminuir o tom realista e reforçar o aspecto ficcional. Na edição de 2005, pela Objetiva, optou-se por uma capa de menor impacto (preta, com o nome de Ferréz em formato maior do que o próprio título). O texto de Mano Brown foi para a orelha do livro.

si o privilégio da linguagem de outra esfera social através da imitação de sua linguagem irregular, com o objetivo de manter a distância. Candido salienta que, no caso de João Antônio, "narrador e personagem se fundem, nos seus contos, pela unificação de estilo, que formam um lençol homogêneo e com isso define o mundo próprio a que aludi" (CANDIDO, 2012, p. 581)⁹. Para ilustrar tal unificação de estilo, vale a pena destacar aqui dois pequenos trechos do clássico *Malagueta, Perus e Bacanaço*, publicado originalmente em 1963.

Bacanaço se levantou, estirou uma nota ao menino. Os olhos dançaram no brilho dos sapatos, foram para as cortinas verdes.

Vestido de branco, com macio rebolado, Bacanaço se chegou:

- Olá, meu parceirinho! Está a jogo ou está a passeio? (ANTÔNIO, 2012, p. 131)

Assim parado, se vendo pelo avesso e fantasiando coisas, Malagueta, piranha rápida, professor de encabulação e desacato, velho de muito traquejo, que debaixo do seu quieto muita muamba aprontava, era apenas um velho encolhido.

(ANTÔNIO, 2012, p. 153)

Apontado como uma referência importante por escritores da literatura marginal, João Antônio costumava adotar o narrador em terceira pessoa para retratar a vida de malandros no submundo da cidade de São Paulo. Para isso, imprimia uma linguagem híbrida, uma mistura da norma gramatical padrão com expressões da malandragem, como nos dois trechos acima. Num histórico sobre esse tipo de narrador (em terceira pessoa, não-culto, retratando a vida de personagens marginais), podemos incluir também o escritor e dramaturgo Plínio Marcos. Em contos e novelas, ele adotava esse narrador para mergulhar no submundo de prostitutas e marginais. A linguagem híbrida também incluía gírias. Como na novela *Na barra do Catimbó*, quando o narrador diz: "Uma lenda corria pelas quebradas do mundaréu. Diziam que o crioulo Catimbó era filho de Ogum, seu guia de fé e valia" (MARCOS, 1982, p. 9).

A unificação de estilos entre narrador e personagem, identificado por Candido na obra de João Antônio, e que pode ser estendida para a literatura de Plínio Marcos, não é suficiente para explicar a estrutura de *Capão Pecado*. Partimos aqui da ideia de que o narrador escolhido por Ferréz traz características peculiares, e que tais características o fazem um narrador do gueto. É mais do que um narrador não-intelectualizado que parece fundir-se estilisticamente com o personagem, como se brotasse da mesma fonte, a ponto de não haver distância social e cultural entre eles. Em *Capão Pecado*, ele é conhecedor das regras de sobrevivência na periferia. Não precisa de nenhum personagem para enumerá-las ao leitor.

⁹ A crítica de Antonio Candido foi publicada originalmente por ocasião da morte de João Antônio, em outubro de 1996.

As tábuas do barraco já estavam tão apodrecidas que um leve toque as perfuraria, era só alguém querer que dava pra invadir numa boa; porém o respeito na quebrada sempre prevalece para aqueles que sabem se impor na humildade, e foi isso que Capachão procurou fazer desde o primeiro dia em que tinha mudado para o Jangadeiro. (FERRÉZ, 2000, p. 41)

O narrador de *Capão Pecado* está em seu habitat. Nasceu e cresceu ali, como os personagens que retrata. Ele tem autonomia e legitimidade para falar sobre o "respeito na quebrada", por exemplo, como qualquer outro morador da periferia, sem a necessidade de intermediário. E fala direto ao leitor detalhes da vida do crime, do mundo do tráfico de drogas, além de uma espécie de código de condutas existente na favela, sem nunca abandonar o ponto de vista interno.

Cebola o avisou que o palco já estava armado e que Burgos nunca saía na correria à toa, alguma coisa tava pegando pro lado do Will, e que desconfiava que haviam sido os manos da Paraisópolis que tinham contratado o Burgos pra fazer o serviço; afinal as bocas não podem se dar ao luxo de ficar com prejuízo, porque senão os negócios despençam: e só um nóia saber que tal mano comprou na boca, não pagou, e nada aconteceu, que tá feito o boato que os chefes da boca não tão com nada. O respeito tem que prevalecer. (FERRÉZ, 2000, p. 46)

Mas algo acontece com o narrador construído por Ferréz que vai além da autonomia e da legitimidade já mencionadas aqui. Ele se posiciona, faz julgamentos de forma direta, e defende uma causa: a periferia. Em um discurso próximo do *rap*, Ferréz não tem receio de levantar bandeiras em prol do local onde mora: contra o preconceito, o caminho do crime, a violência policial, o descaso do governo, a prepotência dos acadêmicos. O seu narrador é reflexo dessas concepções. E ele toma posição em vários momentos do texto. Surge um narrador engajado, inclusive para condenar o uso de drogas por moradores da periferia.

Logo voltaram cansados e Mixaria começou a fuçar no carro, Marquinhos e Fabian sabiam o que iria rolar e resolveram sair de rolê, pois não curtiam aquilo. Mixaria deu uma leda pra cada um e começou a dichavar a maconha, cada um fumou o seu e ficou a pampa, curtindo a natureza e viajando cada um no seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a autoestima, que descia pelo esgoto. (FERRÉZ, 2000, p. 67-68)

Eis uma peça-chave: podemos entender esse narrador como a transposição para a estrutura literária de uma forma social específica a qual Wacquant chama de segunda face do gueto, ou seja, de arma do dominador passa a escudo do dominado. Estamos diante de um narrador, acima de tudo, engajado. Ele defende a causa da periferia, mesmo de maneira ambígua (ressentimento pelo isolamento ao lado do orgulho de pertencer ao lugar). A

expectativa de reação do povo do gueto, ou a possibilidade dela, mesmo que remota, permanece no horizonte, traduzida pela esperança de virar o jogo. A fala do narrador compartilha desse mesmo sentimento de pertencimento, ou de gueto, do protagonista Rael, como no trecho a seguir:

Rael se aproximou e Halim nem o cumprimentou, só entregou o dinheiro e disse que o serviço de sua mãe estava lhe custando muito dinheiro. Rael não respondeu nada, só guardou o dinheiro no bolso, disse obrigado e se retirou. Mas Halim notou algo em seu rosto, algo estranho, talvez por um momento Halim tenha visto nos olhos daquele simples menino periférico um sentimento de ódio puro e tenha sentido por algum momento que um dia o jogo iria virar. Pegou o primeiro ônibus, desceu no terminal Capelinha e lá pegou o Jd. Comercial. Conforme o ônibus avançava, ele se sentia melhor, se sentia mais em casa. (FERRÉZ, 2000, p. 35)

A narrativa de *Capão Pecado* revela uma espécie de concentração espacial. Como se o narrador tivesse uma onisciência relativa e parcial, concentrada sobre aquele espaço delimitado. As personagens, por sua vez, pouco saem da periferia. E, quando saem, vivem o contraste com o mundo lá fora, para logo voltarem para a segurança do gueto. O crítico Roberto Schwarz também vê um movimento semelhante em *Cidade de Deus*, de Paulo Lins¹⁰. Ele percebe que a ação se passa num mundo fechado, e que essa "órbita limitada" funciona como força do texto (SCHWARZ, 1999, p. 166). *Cidade de Deus* também tem um narrador em terceira pessoa, mas ele é culto, apesar de não usar linguagem rebuscada, e tenta demonstrar domínio do estilo poético. E não se posiciona, não vende tese, como se tivesse pudor em assumir uma postura engajada.

O narrador de *Capão Pecado* não tem a pretensão de ser culto. Sua linguagem, no entanto, não está confinada às fronteiras da periferia. É híbrida: reúne oralidade popular, gírias e norma padrão. Segue a espontaneidade da linguagem oral, mas sem os erros gramaticais tão comuns em personagens caricatos da periferia. Não é essencialmente a língua do gueto. Esse hibridismo é explicado pela tentativa de construir uma mediação entre a periferia e o mundo do lado de fora. Por isso, não é "escrito em linguagem propositadamente de gueto", como aponta Flora Süssekind (2005, p. 62). É uma linguagem híbrida construída conscientemente para ser compreendida dentro e fora da periferia.

E não há nenhuma contradição aqui em defender a existência em *Capão Pecado* de um narrador de gueto que não usa uma linguagem predominante de gueto. A linguagem é híbrida

¹⁰ Paulo Lins, formado em Letras e que estava fora da favela de Cidade de Deus (RJ) havia 10 anos antes da publicação do livro por uma grande editora (Cia das Letras), rejeita a aplicação do termo marginal para a sua produção. Ele admite apenas que a temática é marginal. Cf: NASCIMENTO, 2009, p. 58. A nosso ver, sua produção não é marcada pelas características de gueto.

- oralidade popular, gírias de gueto e norma padrão, como já definimos acima - porque faz parte da estratégia da literatura marginal ser compreendida pelo mundo de fora da periferia. O que caracteriza e diferencia esse narrador é seu conhecimento do local, sua legitimidade, autonomia, engajamento e perspectiva de pertencimento. Em resumo, o que chega ao leitor é uma literatura mediada por um narrador do meio/local que usa uma linguagem híbrida. Esse narrador do gueto é uma marca da literatura marginal organizada por Ferréz. Traz coerência à escolha da definição. Ao se autoproclamar marginal, subverte-se o estigma, dá-se uma nova interpretação simbólica, como o autor explica em uma entrevista.

Eu sempre fui chamado de marginal pela polícia e quis fazer como o pessoal do hip hop que se apropriou de termos que ninguém queria usar. Já que eu ia fazer a minha revista maloqueira, quis me autodenominar marginal. Eu fiz como os *rappers*, que para se defenderem da sociedade, aceitam e usam os termos 'preto' e 'favelado' como motivos de orgulho. (FERRÉZ em depoimento a NASCIMENTO, 2009, p. 43)

No debate sobre o gueto, a literatura marginal ganha uma lógica peculiar. É um movimento literário, como outros tantos que foram encabeçados por escritores e poetas brancos de classe média. Tem um manifesto, propostas formais, estética própria. O seu diferencial, o cerne de sua radicalidade, está no ponto de vista interno da periferia, na cor da pele de seus integrantes, no sentimento de pertencimento - colocando-o na contramão do processo de desenraizamento -, e na decisão de assumir a palavra (escrita), sem intermediários cultos. Mais do que isso: tomar a palavra de assalto, simbolicamente. A periferia se concedeu o direito de representar-se, de definir-se, de interligar-se a movimentos de outras partes do mundo. E tudo isso conquistando cada vez mais leitores. Uma afronta que o cânone teve de engolir.

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 577-582.

CORRÊA, Sílvia. **Barracos tomam 13% do Capão Redondo**. Folha de S. Paulo, 12 fev. 2003, Caderno Cotidiano, p. C3, 2003.

ESLAVA, Fernando Villarraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 24, p. 35-51, 2004.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____. **Capão Pecado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005a.

_____. Terrorismo literário. In: _____. **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005c, .p. 9-14.

FERRÉZ (Org.). **Literatura marginal: talentos da escrita periférica**. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.

MANO BROWN. A número 1 sem troféu. In: FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000, .p. 23-24.

MANSO, Bruno Paes. **Crescimento e queda dos homicídios em SP entre 1960 e 2010: uma análise dos mecanismos da escolha homicida e das carreiras no crime**. (manuscrito) 2012. Tese (Doutorado em Ciências Políticas) - Departamento de Ciências Políticas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

MARCOS, Plínio. **Na barra do Catimbó**. São Paulo: editora Parma, 1982.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SCHWARZ, Roberto. Cidade de Deus. In: **Sequências brasileiras** (ensaios). São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 163-171.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: **Revista Literatura e Sociedade** (Dept. de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP), São Paulo, n. 8, p. 60-81, 2005.

WACQUANT, Loïc. O que é gueto? Construindo um conceito sociológico. In: **Revista de sociologia política**, Curitiba, n. 23, p. 155-164, 2004.

WACQUANT, Loïc. **As duas faces do gueto**. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2008.

AS TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI E O CANTADOR NO CONTEXTO DA PÓS-MODERNIDADE

Ludmila Portela Gondim¹
Sylvia Helena Cyntrão²

RESUMO: Reconhecer o lugar das toadas de bumba-meu-boi dentro do conjunto que envolve os discursos literários é entendê-las como gênero híbrido que faz cruzar sistemas semióticos relativos a som, ritmo e palavra. Tal como as canções, gênero que compreende a junção entre letra e melodia, as toadas têm seus alicerces na palavra que funciona como veículo de intervenção numa sociedade descentralizada e plural, como a atual sociedade de consumo. Este trabalho visa refletir sobre o lugar dessas expressões artísticas dentro do contexto da pós-modernidade e entender as projeções do sujeito cantador, que pela voz poética e pela *performance* constrói imagens. Recorremos aos estudos de Fredric Jameson para compreender as inserções desse poeta no conjunto das múltiplas dimensões da atual realidade, além das leituras de Paul Zumthor sobre a literatura oral, para entender as imagens manifestadas pela *performance*. As análises literárias de objetos discursivo-literários desta natureza abrem possibilidades que libertam os pontos de vista convencionais e dominantes para novos olhares que permitem mais relativizações e compreensões de ordens diferentes no mundo.

Palavras-chave: Bumba-meu-boi. Toadas. Pós-modernidade. *Performance*.

ABSTRACT: Knowing the place of the tunes of the kind “bumba-meu-boi” within the set of literary discourses is a matter of understanding it as a hybrid genre that crosses semiotic systems related to sound, rhythm and word. In the same way as the song – a genre that joins melody and lyrics – these tunes have their ground in the word, which plays the role of a vehicle of intervention in a decentralized and plural society, such as the current consumption society. This work intends to reflect on the place of such art expressions within the postmodern context, and to understand the projections of the singing subject that constructs images by means of her poetic voice and by her performance. We are going to fall back on the Fredric Jameson's studies to understand the insertion of this singing poet into the multiple dimensions of the present days, and on the Paul Zumthor's readings about oral literature to understand images projected by performance. Such literary analysis opens possibilities that release conventional, mainstream points of view to new looks that allow even more relativizations and understandings of different world orders.

Keywords: Bumba-meu-boi. Tunes. Postmodernity. Performance.

Introdução

*Quem me ver estar dançando
Não julgue que estou louco;
Secular sou como os outros.*

Trecho de toada de bumba-meu-boi

¹ Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília/ UnB. Professora do Colégio Universitário/ UFMA. E-mail: ludgondim@gmail.com

² Pós-doutora em Literatura/ PUC-Rio. Professora do Departamento de Teoria Literária/ UnB. E-mail: ssylvia.c@gmail.com

Como manifestação específica da cultura popular, as toadas de bumba-meu-boi eximem-se das repercussões midiáticas das canções urbanas, como o samba, o rap, o manguê beat, o funk e outras expressões do movimento musical brasileiro. Entretanto, é possível observarmos uma espécie de diálogo com essas expressões, uma vez que também preenchem o lugar da descanonização, da *performance* e da diferença, por ocupar um status não-erudito e sincrético. Assim, como essas expressões musicais brasileiras, as toadas projetam novas subjetividades que serão porta-vozes de anseios, desejos e valores comuns a muitos brasileiros.

Para situar o estudo das toadas como prática literária e social é preciso discutir alguns pontos importantes que envolvem essa questão. Primeiro, como esse gênero se posiciona e interage com o mundo pós-moderno; e, segundo, como esse texto poético de base popular pode dialogar com os estudos sobre a literatura oral de Paul Zumthor.

1 Conceito de pós-modernidade e as toadas de bumba-meu-boi

Pela sua persistência por meio da oralidade, as toadas situam-se no horizonte da literatura oral. São feitas para o canto e se alimentam da poética do corpo, da voz e da *performance*, fonte das tradições orais das trovas populares. Sem obedecer aos ritos das escolas literárias, que partem de um ponto de vista grafocêntrico, os conteúdos estéticos dessa vertente da literatura agem representando o popular e o folclórico, e, embora não se perceba nitidamente, sofrem todas as crises do mundo pós-moderno.

A pós-modernidade e sua acelerada movimentação dos campos do saber fornecem mudanças fundamentais na organização e nas relações sociais, nas atividades, nos papéis e nas percepções do indivíduo. A emergência de um novo tipo de sistema social, como a sociedade de informação e a sociedade de consumo, por exemplo, tornam-se centros do debate sobre as questões que envolvem a condição humana.

Ao mesmo tempo em que a urbanização e a industrialização convivem com a exploração e a reificação, lados positivos e negativos do capitalismo, o mundo globalizado experimenta a expansão da forma mercadoria. Tanto a natureza quanto o inconsciente manifestam os sintomas da globalização e do capitalismo tardio. Na tentativa de totalizar e de discernir as formas de inserção do indivíduo no conjunto das múltiplas dimensões da realidade descontínua, ouve-se a voz marxista de Fredric Jameson que confere ao termo pós-moderno dimensões socioeconômicas e geopolíticas que extrapolam seu estatuto cultural.

Para o autor, o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova, mas é reflexo e age em consonância com as mudanças que são provocadas pelo capitalismo. Seu conceito agrega não somente uma teoria epistemológica ou uma nova tendência estética, mas um fenômeno social.

O pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completado e a natureza se foi para sempre. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a “cultura” se tornou uma verdadeira “segunda natureza. [...] Assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem. [...] O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadoria como processo. (JAMESON, 2006, p. 13-14)

Nesse sentido, é certo afirmar que a nova divisão do trabalho, as dinâmicas dos lucros e juros das transações bancárias e as novas maneiras de se relacionar com as mídias, por exemplo, são sintomas da pós-modernidade que acabam por conduzir à ideia da possibilidade de se ler no geral o específico e, nas manifestações artísticas, nuances da estrutura socioeconômica que descentralizam o homem da atualidade. Desta forma, o processo de apropriação do real pela cultura surge como atualização do conceito de “indústria cultural” e aponta para a integração e subordinação das produções culturais à lógica da mercadoria.

Esta linha de pensamento auxilia a compreender as toadas de bumba-meu-boi, não em sua excepcionalidade de objeto artístico, mas como parte da produção cultural brasileira e mundial, que também sofre as influências do consumo. Como poesias baseadas na transmissão oral, em resposta ao mundo pós-moderno, são agora registradas, gravadas e reproduzidas em pequena e grande escala. Como a expressão cultural põe em contradição identidades locais ao relacionarem-se com a sociedade de consumo e do espetáculo, que evidencia a imagem, a mercantilização pela mídia, a fragmentação e o hibridismo cultural. Como produto histórico, as toadas revelam a condição humana através da experiência poética do cantador, que pode ser pessoal, social ou ambas.

Todavia, ao falar de sua condição, de si mesmo, de suas experiências e sentimentos, o poeta-cantador fala do que é. O cantador contemporâneo é também um indivíduo descentrado, deslocado e fragmentado. Desta feita, já não se pode falar em uma identidade unívoca do cantador, posto que as mudanças na estrutura da sociedade moderna reposicionaram os sujeitos no mundo social e no mundo cultural.

Exemplificando, se em alguns momentos aquele que canta representa-se como consciente de suas próprias emoções de alegria e tristeza provocadas pela despedida, como se

observa na toada 15 do Bumba-meu-boi da Liberdade (2012), em outros ele se representa indiferente ao adeus, como na toada 16, do Bumba-meu-boi da Maioba (2012).

Eu tenho um prazer na vida
Às vezes também aparece a tristeza
Quem vive nesta preocupação
Mas São João é minha defesa
Amor carinho e saudade
Vem do começo do mundo
Da obra da natureza
Mas acontece
Que as vezes é preciso
E eu tenho que despedir
Morena tu me dá teu telefone
Que é pra depois eu ligar pra ti
Eu digo adeus
Eu já vou me embora
Mas o nosso amor
Eu sei que nunca tem fim
Porque quando tu tiver saudade
Por nossa amizade tu liga pra mim
(Toada 15 Despedida, Bumba-meu-boi da Liberdade, s/d)

Eu já vou
Saindo devagar
Vou levando meu batalhão
Já brinquei no seu terreiro
Satisfiz o seu desejo
Consolei teu coração
Maioba está em festa com o povão
Brincando, dançando, pedindo bis
Pelos 400 anos que completou minha São Luís
(Toada 16 Despedida: Maioba está em festa pedindo bis, Bumba-meu-boi da Maioba, 2012)

As duas composições fazem parte do encerramento das apresentações e pertencem a compositores e grupos diferentes. Conectam-se pelo viés temático lírico-amoroso que perpassa as imagens em cada uma delas. Na primeira, alegria e tristeza como momentos da vida se enlaçam para descrever a vida e as dificuldades que o eu lírico enfrenta. Mesmo sentindo-se atacado, acredita que no plano religioso — invocando “São João” — encontra proteção. Recorre também ao lugar idílico da natureza como lugar de segurança, onde reinam os sentimentos que nutrem as relações amorosas “amor carinho e saudade”.

O mesmo tom lírico-amoroso captado na primeira faz-se presente na segunda toada. Entretanto, o cantador, dessa vez, afasta-se da atmosfera de envolvimento amoroso e mantém-se como alguém que cumpriu sua tarefa diante do interlocutor.

Outro ponto interessante que precisa ser percebido é que a primazia da imagem sobre os objetos, sustentada principalmente pela disseminação televisiva, transforma a estrutura da

subjetividade. A individualidade não incorpora mais a relação entre passado, presente e futuro, mas emerge da presentificação do aqui e agora. Nestes termos, um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, apontados por Jameson (2006) é “a ênfase correlata, seja como um novo ideal moral, seja como descrição empírica, no *descentramento do sujeito*, ou psique, antes centrado” (JAMESON, 2006, p. 42, grifo do autor)

Essa identidade móvel, que reage de acordo com o sistema cultural e social no qual está inserido, sustenta a posição das toadas na pós-modernidade e no processo de globalização que tende a diminuir as fronteiras do tempo e do espaço. Inseridas nas sociedades pós-modernas de constante mudança, as identidades do cantador podem ser contraditórias, não mais unificadas e homogêneas, como podem parecer em alguns momentos.

A toada que segue põe em destaque o tom confessional do par opositivo — “de um lado”/ “de outro” — internalizado pelo eu lírico e exemplifica sua resistência em cumprir a tradição do bumba-meu-boi. Mostra como os símbolos e as representações são capazes de construir sentidos que influenciam e organizam as ações e os conceitos que o cantador tem dele mesmo.

De um lado sou cantador
De outro sou meu próprio fã
Ainda sou fiel boieiro
Não vou deixar Maracanã
O meu canto pra todo mundo faz bem
Tanto pra quem gosta e quem não gosta também
(Toada 01— Bumba-meu-boi de Maracanã — 2012)

A ideia positiva sobre si é imaginada, cantada e performatizada. Num mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas, não se pode mais pensar nas toadas somente como lugar da preservação da tradição, mas também como o lugar de representação de sujeitos que, mesmo presos a aspectos da tradição folclórica — que fundamentam as expressões culturais — revelam novas e plurais identidades.

A sociedade contemporânea, lugar de heterogeneidade e de fragmentação cultural, é também o mundo de aceitação das diferenças, das identidades mutáveis e provisórias, e, por conseguinte, das culturas híbridas, que parecem direcionar as expressões artísticas e estéticas. O bumba-meu-boi sobrevive e revigora-se nestas condições, mantendo-se como uma criação espontânea, original e autêntica nascida e consumida pelos próprios sujeitos que a geraram. Mesmo que seja influenciada por outros ramos da cultura, como a indústria de massa, não tem seu caráter popular descaracterizado. A toada 08 exemplifica como o uso da palavra “show” parece destoar da intenção do cantador. Ao mesmo tempo em que invoca o padroeiro — São

João — para cumprir a tradição, faz dela mesma seu espetáculo, associando-o à imagem de exibição e fama, recursos midiáticos muito comuns nos tempos atuais.

Já pedi pra São João
Para ele me ajudar
Que é pra eu cantar boi
Junto com os meus companheiro
Vou avisar minha turma
Te prepara meu vaqueiro
Ta chegando mês de junho
Eu vou levar
Santa Fé pra dar show no mundo inteiro
(Toada 08 Já pedi para São João, Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé, 2013)

É possível compreender, dessa maneira, como as toadas, convivendo com o modelo cultural heterogêneo da pós-modernidade, alimentam-se de referências e significações relacionadas a um mundo histórico de homens e mulheres. Partem da palavra para dar sentido ao mundo. Esses sentidos não pertencem ao passado, e sim ao presente. As expressões da luta de classes e de embates travados pelo cantador, por exemplo, como tipo representativo de uma classe, é sempre atual.

Como atividade da poesia oral, as toadas reivindicam seu lugar legítimo na contemporaneidade ao lado das outras expressões de base discursiva. Por ter como suporte a voz viva, interessa entender a poética da voz postulada por Paul Zumthor e seus estudos sobre a oralidade.

2 Voz, corpo, *performance* e as toadas de bumba-meu-boi

A voz, como tal, em sua existência fisiológica, está situada no coração de uma poética.

Paul Zumthor

Apesar de permanecer como forma recalcada no inconsciente cultural humano, a poesia oral em sua relação direta com a escrita, teve seu lugar renegado entre os estudos literários. Sendo a escrita monopolizada pelas classes dominantes, tudo o que se refere à oralidade, torna-se objeto de repressão. Daí a justificativa de se ouvir através dos poetas orais a voz dos oprimidos.

A noção de literatura, historicamente demarcada nos séculos XVII e XVIII e referente à civilização europeia, afastou-se da noção de poesia como uma arte da linguagem humana

que tem seus fundamentos nas estruturas antropológicas mais profundas. No modelo de juízo de valor operado na dicotomia popular X erudito, a poesia oral, ou como prefere chamar Paul Zumthor, vocal, ficou desacreditada.

Necessário, portanto, é dizer que oral, popular, escrito e erudito são termos que se referem a coisas diferentes. “Oral não significa popular, tanto quanto escrito não significa erudito” (ZUMTHOR, 1993, p. 119).

Entretanto, ainda segundo o autor, por mais que a escrita tenha tentado fugir da voz, universo que abriga a existência coletiva, as comunicações vocais persistiram e resistiram. Espalharam-se pelas praças públicas, pelos lugares de circulação da massa e, desde então, a hegemonia da escrita tem sido questionada. A preferência por essa modalidade foi estabelecida a partir do século XVII, época em que para fortalecer as comunidades e suas instituições proibiu-se o nomadismo, pois, poetas, trovadores e artistas da palavra poética, formada na boca dos nômades, foram obrigados a fixarem-se na terra.

Enquanto o texto oralizado centraliza a voz, engajada num corpo, assumindo, sobretudo, uma função social e um lugar diferenciados, porque se alimenta da tradição e das circunstâncias, o texto escrito centraliza-se na formalidade poética e tende a afastar-se do momento da *performance*. Entretanto, ambos, texto oralizado e texto escrito, nos interessam neste estudo, pois servem para compreender a leitura e proceder à análise das toadas de bumba-meu-boi.

Zumthor (1993, p. 9) alerta que “a oralidade é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas.” Seus estudos sobre a voz objetivam valorizá-la como constitutivo de toda obra literária medieval, abordando a importância de se levar em consideração a questão da teatralidade e as circunstâncias da transmissão do texto pela presença simultânea, num tempo e num lugar determinados e com a participação de uma plateia. O texto, por sua vez, faz parte da obra. E poesia está no texto, na voz, no corpo e na *performance*.

Para além da simples transmissão da mensagem poética, a poesia, neste sentido, implica improvisação e, portanto, *performance*. Essas considerações põem ainda mais em evidência os questionamentos sobre a escritura como forma dominante e hegemônica do fazer literário e oferecem abertura para o entendimento das toadas de bumba-meu-boi, dado às aproximações destas com a poesia oral em seus modos de realização.

Tem-se, portanto, nas toadas de bumba-meu-boi um lugar de ressonâncias de vozes. Produzidas primeiramente de forma oral, essas composições sofrem modificações quando são repassadas para a escrita. Uma ou outra palavra pode ganhar novos morfemas, um ou outro

verso pode ser reestruturado, mas sua condição primeira estará sempre assegurada: produção, comunicação, recepção, conservação e repetição dão-se pela via sensorial, oral-auditiva, pela voz e pela *performance*.

No extremo, a obra oral seria concebível inteiramente modalizada, mas não textualizada. A ação vocal implica uma libertação das imposições linguísticas, ela deixa emergirem as marcas de um saber selvagem, proveniente da própria faculdade da linguagem, na complexidade concreta e no calor de uma relação interpessoal. (ZUMTHOR, 1993, p. 160,)

Somente quando o poeta-cantador está presente em cena, cantando ou recitando aquilo que produziu, seja o texto memorizado ou improvisado, é que é possível reconhecer sua autoridade conferida pela voz. É a ação da sua voz que o integra na tradição que ele mesmo carrega. O efeito vocal revela à plateia as intenções do discurso do sujeito que o pronuncia. Símbolos e signos ganham sentido na presença do corpo físico do cantador e da voz que ele emana.

Se a vocalidade carrega a historicidade de uma voz, então o que se realiza nas toadas não é apenas a denotação das palavras que as constituem. No momento da apresentação do cantador, os aspectos corporais também conferem ao texto um modo de existência que é percebido sensorialmente por quem presencia, durante a socialização desses textos, que não se oferecem inteiramente à leitura, mas à audição.

Apesar dos *media* abolirem a presença física do cantador, afastarem-se do momento presente e tenderem a apagar as referências espaciais da voz viva, nada disso impede que se avistem a partir do escrito a vocalidade e a *performance*. Os olhos conseguem detectar o que pode pertencer ao ouvido e ao corpo. Por certo, o que temos nas toadas escritas é apenas um resíduo da vocalidade, apenas índices de oralidade. A letra escrita serve ao estudo como objeto, mas não substitui a voz.

É possível encontrar-se nas toadas de bumba-meu-boi várias palavras que denotam a situação de elocução, como por exemplo, a presença dos verbos: “dizer”, “falar”, “ouvir”, “escutar” e outras palavras e expressões que introduzem as cenas ou enredos que serão narrados. Tem-se, logo abaixo, uma toada do grupo de bumba-meu-boi da Floresta, do ano de 2011 que confirma essa possibilidade.

Meu senhor meu São João
Eu vou fazer um pedido pra você
Quando o meu avô morrer
Não leve ele pro céu de uma vez
Bote dentro da igreja
Quando eu vir pra minha terra

Eu ainda quero ver
(Toada 6, Boi da Floresta, 2011, grifo nosso)

Os apelos e pedidos ao público são demonstrados ou por designação direta ou por pistas que revelam o comparecimento da plateia. Sentenças inteiras surgem nas composições como se o cantador estivesse falando em presença de outro (s).

Olha como a noite está tão linda
Vejam o que eu preparei pra São João
Convidei minhas índias
Vaqueiros e conjunto
Aí saímos juntos
Cantando toada e fazendo arrastão
Avisei Pai Francisco e Catirina
Vamo fazer esse boi
Com mais animação
Foi aí que eu gritei: Axixá
Vamo guarnicer nosso batalhão
Oh moreninha venha ver
O teu canário cantar
No galho desta palmeira
Onde canta o sabiá
(Toada 01, Bumba-meu-boi de Axixá, 2012, grifo nosso)

No caso da toada acima, os verbos “olhar” e “ver”, ambos no imperativo afirmativo, indicam a situação do discurso que se constitui como um convite à participação física. Os verbos “cantar”, “avisar”, “gritar” dão à composição pistas ao modo de recepção ao qual o poeta-cantador refere-se. Remetendo à modalidade vocal-auditiva, os versos sugerem a dimensão de um texto que se valoriza ainda mais no seu espaço de existência real, no “aqui agora”.

A reflexão sobre esses pontos leva a afirmar que se as imagens visuais e auditivas forem examinadas nas toadas, será possível também examinar a historicidade e o contexto da produção destas.

Nesse sentido, em diálogo com Zumthor, pode-se entrever um perfil do cantador como aquele que é portador de uma voz poética. No momento de apresentação do bumba-meu-boi, ele detém a palavra pública capaz de transformar a manifestação e a si mesmo em espetáculo que estimula o prazer em quem ouve. Para o autor, a voz poética não difere das outras vozes. Ambas nascem no mesmo lugar, que é um lugar anterior às palavras pronunciadas e ressoam pela sonoridade de bocas, rostos e gestos, ressoam a partir da *performance*.

Tal como os recitadores, cantores, contadores de histórias, jograis, trovadores e menestréis da Idade Média, os poetas-cantadores do bumba-meu-boi do Maranhão têm em sua voz a maneira de propagação de seus valores, de suas virtudes e de suas ancestralidades.

Assim como aqueles, estes têm na voz a carga de algo que remete a algo mais do que eles. A poesia que emana da oralidade, quando pronunciada nas festas e terreiros espalhados pelas cidades do Estado, tem o poder de manter o laço social, sustentado e alimentado pelo imaginário com seus mitos e lendas.

A divulgação e a confirmação dos elementos deste imaginário dão-se pela composição do cantador. Autoridade em um lugar determinado inculca ideias, corrige posturas, incita à alegria, aconselha e promove, enfim, uma festa para alívio da alma e do corpo daqueles que participam dela, seja dentro — como brincante — seja fora, como plateia.

Cantador desmangolado
Te dei conselho não quiseste me atender
Tu mexeu comigo vê o que vai acontecer
Vou te botar no lixeiro pra ave de rapina da Maioba te comer
(Toada 9, Boi da Madre Deus, 2011)

A ação do cantador diante do adversário, detectado no texto acima como o Boi da Maioba, evidencia a presença da voz — “te dei conselho”, “me atender” — na composição. O poeta prepara o adversário para uma possível luta, avisando que vai ser melhor que o outro ao metaforizar no último verso. Esses sinais revelam a natureza figural do texto e mostram como os enunciados do corpo do texto pertencem à ordem da vocalidade.

Considerações Finais

Situado no tempo histórico que se pode chamar de pós-modernidade, o cantador de bumba-meu-boi e suas toadas preservam as tradições, os ritos, os mitos e as práticas sociais e culturais que fundamentam a brincadeira. Enraizado num tempo ancestral, sintoniza-se com ideologias e expressões simbólicas do presente de forma a relacionar-se intimamente com sua realidade efetiva.

Tudo no bumba-meu-boi pode ser transformado em linguagem: melodia, ritmo, canção, gestos, danças, vestimentas, objetos... tudo dentro da brincadeira remete a algum sentido e tem uma importância.

As toadas intencionam provocar e assim, movimentam multidões. Sua retórica, seu ritmo e sons contribuem para esse efeito. O cantador manifesta-se como aquele que regula o seu pensamento pela ordem do que é sensível ao corpo, sem necessariamente passar pelo registro escrito. Quando entoa a toada rompe a clausura do corpo. A sua voz atravessa o limite

do corpo e dá significação ao sujeito que tem agora sua localização ampliada. Desalojado do seu corpo, lança-se aos olhos do mundo por meio da poesia.

Se os estudos literários debruçaram-se a tratar apenas do escrito, retirando da obra o texto e fixando-se apenas nele, a noção de *performance* mostra a necessidade de reintegrar o texto ao conjunto dos aspectos que formam a obra. É nesse sentido que as toadas são tomadas como texto poético. Pressupõem a existência de um grupo de produtores que criam objetos qualificados como poéticos. Esses produtores, por sua vez, são identificados pelo público como poetas populares. O texto, em si mesmo, possui seu valor poético no contexto cultural no qual se realiza e, por fim, o público recebe esse texto como poesia de base popular.

Entendidas como inscrição cultural, as toadas mostram-se como veículos de mensagens que se relacionam ao poder e ao imaginário. Sua construção parte da visão dos sujeitos cantadores, que, com suas formas de dizer, revelam ambientes, posições e a existência de representações de mundo diferentes.

REFERÊNCIAS

JAMESON. Fredric. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. Tradução Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 18 maio 2016]

ENTREVISTA**ENTREVISTA A SANDRO SUSSUARANA, CONDUZIDA POR MAUREN PAVÃO PRZYBYLSKI¹****A VOZ DA POESIA PERIFÉRICA POR ELA MESMA: UMA CONVERSA COM SANDRO SUSSUARANA, DO SARAU DA ONÇA²**

3

Sandro Sussuarana é um dos idealizadores do projeto Sarau da Onça, é produtor cultural e articulador de Jovens do bairro de Sussuarana, tem participação em várias atividades culturais da cidade do Salvador como: Ações Poéticas nas Comunidades do MAM (Museu de Arte Moderna) e na comunidade de Novos Alagados (Uruguai) em 2012. Segundo o site Clube de Autores⁴, Sussuarana participou das edições do Hip Hop na Onça de 2008 até 2012 como apresentador e também na produção do evento, foi um dos idealizadores do Projeto Perife'Art projeto realizado em 2008 no bairro de Sussuarana, época em que fazia parte do Grupo Juventude Negra Pela Paz, desenvolvendo oficinas de Estética Negra, Identidade Negra, Dança, Teatro, Bordado, entre outros, com finalização das atividades em formato de amostra para toda a comunidade, realizando um desfile de tudo o que foi produzido pelas oficinas, e apresentação de grupos culturais do bairro, projeto este que foi realizado com o apoio da CESE (Coordenadoria

¹ Pós-doutoranda no Mestrado em Crítica Cultural (PNPD/CAPES/UNEB), secretária do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (Biênio 2014-2016), investigadora de Pós-Doutoramento do Grupo Mediação Digital e Materialidades da Literatura (Centro de Literatura Portuguesa / Universidade de Coimbra) e pesquisadora do Núcleo das Tradições Orais e Patrimônio Imaterial - NUTOPIA - (UNEB/CAMPUS II)

² Esta entrevista foi realizada por e-mail entre os dias 03/03/2016 e 13/03/2016.

³ Imagem disponível em: <sandrosussuarana.blogspot>. Acesso em: 16 mar. 2016.

⁴ Texto disponível no site clube dos autores.< <https://clubedeautores.com.br/authors/100549>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Ecumênica de Serviço). Além disso, participa da organização da caminhada da Consciência Negra de Sussuarana desde 2008.

Entre os anos de 2011 e 2013 fez parte da caminhada contra o Extermínio da Juventude Negra em 2011 e 2013 como apresentador, poeta e também na organização.

Além de tudo isso, faz parte do movimento Hip Hop de Salvador, onde foi apresentador de eventos como a 1º do aumenta o volume em 2011, participação como Poeta no lançamento da single do grupo “Os agentes” –“Tudo vai estar Bem”, na Praça Teresa Batista. Também é idealizador e diretor geral do Pôr do Sol do Sarau da Onça (Pôr do Sarau), que acontece a cada 40 dias em pontos estratégicos da cidade do Salvador, com a missão de levar a Poesia para todos os cantos da cidade, ao mesmo tempo em que se contempla uma das mais belas paisagens que é o Pôr do Sol, cuja primeira edição aconteceu em 16 de fevereiro de 2013 no Farol da Barra. Ensaia e coordena adolescentes de 7 a 15 anos, de mais um Sarau intitulado Sarau na Laje, que acontece uma vez por mês.

Recebeu prêmios, entre eles Menção Honrosa no concurso literário Valdeck Almeida de Jesus de 2013 com o poema “A Realidade”, concurso no qual participou ainda com outros dois poemas “Mudança” e “A Poesia Que Se Diz Eterna”, este último feito em parceria com dois poetas do recôncavo baiano, Rildon Alves e Sócrates Jr (Ilhéus BA) e foi o segundo colocado no Concurso Literário realizado pelo poeta Sergio Vaz no ano de 2011, com o poema “Chega de Tiriricas”.

O Sarau da Onça é um espaço de grande representatividade da periferia de Salvador e, sendo este número da Revista Boitatá dedicado aos “Núcleos canônicos e periféricos em diálogo com os novos media”, consideramos importante trazer a voz de um morador de periferia, produtor de poesia, agitador cultural e que faz uso das novas tecnologias para legitimar sua poesia.

Mauren Przybylski: Sandro, em primeiro lugar gostaria de agradecer a tua disponibilidade em conceder esta entrevista à Revista Boitatá.

Sabe-se que a expressão sarau vem do latim *seranus* que significa entardecer e dá conta de manifestações que, no Brasil, datam de fins do século XIX e início do XX e eram ligados à nobreza, a uma camada mais abastada da sociedade. Na época, os participantes eram “seres iluminados”, que tinham gosto pela música, literatura e desfrutavam dos eventos nos grandes salões. Segundo Lucia Tennina (2013) os saraus das periferias, no caso de São Paulo, podem ser definidos, de um modo breve, como reuniões em bares de diferentes bairros suburbanos da cidade, onde os moradores declamam ou leem textos próprios ou de outros diante de um microfone, durante aproximadamente

duas horas. Muitos bares – espaços nos quais normalmente acontecem os episódios que se transformam em estatísticas posteriormente (os assassinatos e o alcoolismo) – funcionam, desde então, também como centros culturais. Então, para começarmos a conversa, gostaria de saber como e quando nasceu O **Sarau da Onça**? Como você o define?

Sandro Sussuarana: O Sarau da Onça nasceu da necessidade de se fazer frente ao que vem ocorrendo em Salvador nestes últimos anos: o aumento dos índices de violência contra os jovens negros do bairro de Sussuarana, muitas vezes dá-se a impressão de que parte da sociedade não está consciente desta realidade ou pela indiferença preferem guardar o silêncio. Por isso que o jovem se posiciona, pois não é possível calar-se ante os atos bárbaros de assassinatos. Teve a sua primeira edição em 7 de maio de 2011. Eu defino o Sarau como um lugar de libertação das pessoas que ali se encontram quinzenalmente para ouvir e recitar poesia, onde o respeito é mútuo para com todos de forma que faz com que quem vá sintá-se acolhido e tenha vontade de voltar outras vezes.

Mauren Przybylski: Numa cidade como Salvador em que, embora as fronteiras literárias sejam bastante nítidas em face de uma geografia que muitas vezes coloca lado-a-lado centro e periferia, qual o espaço do Sarau da Onça? Qual a importância do Sarau para o bairro de Sussuarana?

Sandro Sussuarana: ocupa um lugar de importância ímpar, atraindo jovens e adolescentes para atividades culturais, o que lhes pode livrar de serem cooptados por atividades destrutivas à cidadania. O Sarau é mais uma ferramenta das muitas que a comunidade tem, que usa da arte para modificar o local, os moradores e a visão externa sobre este lugar onde tem muitos talentos e pouco (ou melhor, nenhum) investimento das esferas governamentais.

Mauren Przybylski: Em um primeiro contato que tivemos, ainda no verão, via facebook, você destacou que o sarau recomeçaria no final de fevereiro Naquele momento, em janeiro, estariam ocorrendo oficinas. Que oficinas são essas? Qual o público alvo? Fale um pouco mais...

Sandro Sussuarana: estas oficinas foram para a criança de 7 a 14 anos de idade, oficinas criativas... com o objetivo de incentivar estas crianças a protagonizarem suas próprias histórias. Foram duas semanas de oficina das 13:00h às 17:00h, de segunda a sexta-feira.

Mauren Przybylski: Você é poeta, tendo sido premiado em 2ª lugar em concurso literário realizado pelo também poeta Sérgio Vaz no ano de 2011, com o poema “Chega de Tiriricas”. A Revista Fórum de 02 de março de 2016 destaca o incomodo de Vaz, em suas entrevistas, de sempre ter que falar em periferia, sangue, violência, PCC, rolezinho e nunca conseguir falar quanto gosta de Drummond, Neruda, Lorca e Cecília Meireles. A seu ver, isso se dá em função da periferia ser vista como um espaço muito mais de violência do que de produção de saberes? Quais as suas influências literárias? Do que você gosta de “falar” para aqueles que te escutam e, também, para os que precisam te escutar?

Sandro Sussuarana: A periferia é um local totalmente estereotipado... sendo esses estigmas criados por conta de ser moradia de pessoas mais humildes, ou pessoas que não tinham/têm condições de morar nos grandes centros em seus apartamentos planejados... Costumo dizer que minhas influências literárias são meus amigos do grupo Agape, do Grupo de Poesia Resistência Poética, os grupos de Rap que escuto como Opanijé, Os Agentes, Racionais Mc’s, RBF, Coletivo Boca Quente, entre outros que convivo no meio artístico.

Minha escrita fala mais precisamente do lugar de onde eu venho que é a periferia, o guetto, dos moradores deste local, de minha realidade diária na luta por melhores condições de vida, mais segurança, saúde, educação, etc. Escrevo pra me libertar, se isso ajudar quem me escuta a se libertar também, a melhorar os argumentos críticos em suas leituras de vida me dá mais motivação ainda para continuar escrevendo.

Mauren Przybylski: No site do Sarau da Onça há a descrição da família em que diz “O grupo tem feito apresentações no bairro onde vem arrastando vários participantes, é um evento aberto para qualquer pessoa, independente de raça, religião ou segmentação política, se mostra aberto para os convidados também participarem através de discussões ou até mesmo levando suas poesias”. Sabe-se que a ideia de quem está de fora é de que Salvador é uma cidade onde não há racismo nem preconceitos, entretanto, a realidade de dentro é bastante diferente. Intolerância religiosa, preconceito com cor, raça,... que tipos de discussões são feitas nesse sentido? As poesias produzidas são uma forma de “gritar” as dores, as alegrias e tensões do dia-a-dia?

Sandro Sussuarana: Todas as rodas de discussões que fazemos são para que o público presente possa cada vez mais adquirir conhecimento, convidamos pessoas que são referências nos temas escolhidos por nós da produção. Já foram abordados temas como: redução da maioria penal, intolerância religiosa, segurança pública, feminismo Negro, etc.

Cada poeta/poetisa tem sua identidade na escrita, isto é muito particular. É sim uma das formas de questionar as coisas, de fazermos as críticas, de gritarmos nossas insatisfações com a sociedade, mas não são poesias sem fundamento, não é só questionamento... estas poesias também apontam sugestões do que podemos fazer para melhorar, modificar ou amenizar a situação em que vivemos.

Mauren Przybylski: Ainda sobre o site, qual a importância da tecnologia para o Sarau da Onça? Você acredita que a internet, a partir da possibilidade de divulgação e publicação de produções estéticas periféricas (nas redes sociais, youtube, sites) permite que se “quebre um pouco o gelo” que se estabeleceu entre os diferentes bairros da cidade? que se aproximem letrados e não letrados, periféricos e moradores do centro, tendo a poesia como elo de uma corrente, como forma de legitimação de diferentes saberes e de descolonização de ideias, no sentido de se ver a periferia apenas como espaço de violência, pobreza?

Sandro Sussuarana: Acredito que a internet seja uma ferramenta de grande importância não somente para a divulgação ou estreitar os laços de moradores de bairros diferentes, mas também para a distribuição e o acesso a matérias de suma importância para a sociedade.

Nas redes sociais, pelas linguagens que se formam, você quebra mais o “gelo” com relação a quem sabe e quem não sabe, pois, as informações são simultâneas e de acesso a todos, fica a critério de cada um beber destas fontes...

A poesia modifica muito mais do que só a visão externa sobre os bairros periféricos... ela faz com que os moradores se apropriem de seus direitos, que eles expressem seus sentimentos sem medo de repressão, porque ninguém melhor do que os moradores das periferias para falar sobre ela. Na poesia produzida na periferia os protagonistas são seus próprios moradores, antes incriminados hoje artistas reconhecidos dentro e fora do seu local de vivência e que inspira cada vez mais outros artistas, porque o exemplo mostra que TODOS são capazes e se eles perguntarem aos artistas das periferias certamente eles dirão: Você pode, basta fazer!

A fala de Sandro nos é bastante significativa, na medida em que nos revela uma periferia que pode falar por ela mesma, que se antes era vista apenas como lugar de crime, hoje é também reconhecida pelos seus próprios artistas.

Os moradores de Sussuarana sabem seu valor, e embora não precisem do reconhecimento que vem de fora para se posicionarem, querem dar ênfase à importância que suas vozes têm para um

novo olhar acerca das periferias. O sarau é o momento de reunião de poetas, moradores que compartilham os mesmos ideais.

É preciso que se perceba, a partir do que diz o próprio coordenador do sarau, que “suas produções não são poesias sem fundamento, não é só questionamento... estas poesias também apontam sugestões do que podemos fazer para melhorar, modificar ou amenizar a situação em que vivemos”. É a poesia como posicionamento político e social, é a poesia como intervenção face aos demais movimentos literários que são, em sua maioria, excludentes, a um cânone que segmenta socialmente, mas a poesia como libertação, já que segundo o próprio Sussuarana “Escrevo pra me libertar, se isto ajudar quem me escuta a se libertar também, a melhorar os argumentos críticos em suas leituras de vida me dá mais motivação ainda para continuar escrevendo.”

Assim, percebe-se que a escrita acontece em sua vida, assim como é recorrente em muitos poetas advindos das periferias, enquanto um movimento de libertação de si mesmo, de suas angústias, estigmas, assim como pode ser dos outros para consigo mesmos e se isso acontece parte do objetivo do sarau já se cumpriu. Há uma intenção de que a coletividade perceba suas potencialidades e valores, intenção essa que deve chegar à academia a partir do olhar voltado para outras tantas vozes que têm muito o que falar, entretanto são na maioria das vezes silenciadas fora dos espaços marginalizados a elas destinados.

REFERÊNCIAS

TENINNA, Lúcia. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Revista Estudos de Literatura Brasileira e Contemporânea**, Brasília, v. 42, p. 11-28, jul./dez. 2013.

[Recebido: 20 mar. 2016 – Aceito: 21 abr. 2016]

RESENHA

COSTA, Edil Silva. **Ensaaios de malandragem e preguiça**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.

TEMPO DE MALANDRAGEM E PREGUIÇA. HISTÓRIAS E TRANSCRIÇÕES

Paulo César Souza García¹

Escrever este livro foi também um exercício de memória, de relembração, pois, ainda que contando com os dados documentais, os textos transcritos, as fotos, os vídeos, as anotações de campo, todo o tempo busquei também o que retive em minha memória dos pequenos mundos que achei/reencontrei. Pequenas histórias que, apesar de tantas vezes esquecidas, constroem nossa história.

Edil Costa

O livro *Ensaaios de malandragem e preguiça*, de autoria de Edil Costa, exalta as histórias de vidas pautadas nas expressões da preguiça e da malandragem. No decorrer dos relatos, há um apurado exercício de escutas fundadas pelas experiências de sujeitos colhidas no espaço social à margem da metrópole, conferindo os quadros da cultura brasileira e como esses são focalizados nos interiores da nação.

Ao prescrever o roteiro da obra, a autora situa o percurso analítico, desde a época dos estudos de Pós-Graduação em Letras, quando desenvolve pesquisas sobre a literatura popular e as poéticas orais. Assim, o perfil da escrita ganha corpo ao reconfigurar a matriz cultural brasileira e ao transitar por locais periféricos, contrapondo os traços da alta cultura e deslocando-os frente às memórias de um povo, de gentes e de um local. Este perfil habita modos de fala e que deposita poder em cada gesto pessoal, em cada configuração do saber, em cada performance subjetiva, pois a visão crítica sobre as expressões de gente, de raça, de religiosidades, em cada foco de enunciação, marca as identidades e pluralidades do norte ao nordeste da nação tupiniquim.

Motivada por experiências de vidas que refletem passado e presente, por um critério de vertente da colônia e da sua desconstrução, os dados históricos são tomados para interpelar os discursos que enunciam e manifestam a diferença em domínios do social, não para somente

¹ Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Professor da área de Estudos Literários da Licenciatura em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), DEDC II Alagoinhas/BA. E-mail: p.garcia@terra.com.br

ilustrá-la, mas para perceber como aí os sujeitos podem ser enunciadores e criadores de si. Melhor dizer, dos que operam a todo instante a reinvenção de si próprios perante os traços que significam do malandro e da preguiça, assimilando a cultura do outro.

Entro em alguns pontos norteadores da obra que, segundo a autora Edil Costa, este livro “não é apenas uma ‘ode triunfal’ a um dos elementos que constitui o caráter da brasilianidade, tão complexo e tão chão. Seria muito fácil o apelo ao essencialismo, aos moldes de um romantismo desusado, dizendo que a malandragem e a preguiça são frutos de uma herança portuguesa corrompida com um laivo indígena festivo” (FERNANDES, 2015, p. 12). Para explorar uma literatura que configura a oralidade entremeada pelo popular, certamente, que historicizando os sentidos de herança, apesar de deixar claro que não se trata de apegos e reminiscências ao quórum da cultura de Portugal, os relatos se ressignificam na tessitura da obra diante de conceitos e rumores. As referências e trânsitos aos locais interioranos da nação e, por sua vez, da Bahia, tiveram sincronia com o aparato epistemológico de Doralice Alcoforado (*In memoriam*), a quem a estima, a quem se vê alimentada pela ótica da criadora.

O livro, que enseja a malandragem e a preguiça, apega-se às figuras imagéticas centrais do subalterno e as apresenta por escolhas dentro do produto textual dignas de escutas. Para além dos constructos identitários, as representações do malandro são consideradas na instância cíclica, como forma de captar os signos que as norteiam e distanciam-se de uma teia tradicional. A malandragem e a preguiça assenhoram da cultura do outro propositadamente para criticar as circunstâncias do seu tempo. Afloram nos tempos modernos, tendo em vista a não reprodução de atos normativos e disciplinados, colocando a serviço de digerir ações subjetivas equidistantes dos grandes centros fundacionais e com a proposta de disseminar os sinais que produzem as excentricidades dos sujeitos.

Por sua vez, a malandragem e a preguiça, aqui construídas, são arremessadas aos núcleos de imaginários em que o local põe em destaque as relações pessoais enraizadas e atreladas a histórias e memórias que cultivam. Nesse sentido, o texto pede passagem para a exterioridade, para fora de um real contemporâneo da metrópole e, quando reposicionadas as virtudes da malandragem e da preguiça com as inquietações de um tempo e de um espaço, elas guardam suas origens, as raízes, os afetos, as sensibilidades do contar, atualmente, tão inexpressivos nos contextos urbanos. Mas, persistentes nos interiores do Nordeste, as manifestações brotam e fazem viver nas diferenciáveis formas de vida.

Quer dizer, na instância da contemporaneidade, vai-se exercitando o modo de consolidar o popular, o folclore, a massa e a oralidade de acordo com a investigação a lugares em que as narrativas vão pedindo passagem e que vão sendo locadas e alteradas pelas

expressividades de um tipo pessoal, a exemplo, a do sertanejo, a do indígena, a do mameluco, de gentes de uma comunidade quilombola, com todos e com todas circunstanciados/as aos seus apegos e afetos. Isso vale como imagens ou, da maneira como a autora enuncia, como textos que “se repetem infinitamente em narrativas de vastos territórios culturais e podem sofrer modificações” (COSTA, 2015, p. 22), ou melhor, de um escrito “que atesta que a tradição oral não é imutável e nem infensa aos caprichos e interesses dos narradores e ouvintes; eis o papel de movência do oral e a resultante dinamicidade do trabalho de campo, principal ferramenta desta obra” (FERNANDES, 2015, p. 12).

Portanto, os aspectos da cultura oral e popular são focos de discurso que se apoderam do espaço e do tempo para registrar e direcionar, também, o entorno de narrativas da nação. Narrativas que não somente visam a ser empreendidas em territórios deslocados, como também refletem a si mesmas nos capilares discursos que não se esgotam num dado relato, tendo nos índices do saber e poder o leitor trans-formar novas leituras. Aí a nação, entremeada de malandragens e sujeita ao vigor da preguiça, permite ser visualizada pelos elos de uma narrativa que reconstrói passados e dissemina as esferas do presente, do presente frutificado nas diversas faces da memória, não para repeti-la como saudosista, mas para preservar os seus signos, seus índices e imagens que reestruturam valores humanos, sociais e culturais de um local. Narrar, em particular, o mito ganha estatuto de quem conta um conto, ganha muito mais por “[...] dizer quem se é, de onde se fala e o que se quer tornar público a respeito de um determinado grupo ou indivíduo” (COSTA, 2015, p. 25).

Quer dizer, a riqueza de um local se oferece no contar suas histórias, em formar sujeitos que experienciam saberes, enunciam e como os enunciam, assimilam a cultura das margens para se diferenciar, tornando-se diverso das culturas reprodutivas e, com as posições do popular, das matérias-primas que são pertinentes para permitir ver e ser afetado pelas linguagens que as atravessam. Assim, a poética oral é o mote da produção do livro. Pode-se dizer, é o produto cultural de mais valia, melhor, de discursos que, aqui, apresentam e precisam o modo de empreender as subjetividades subalternizadas, mas religadas com as origens, com saberes plurais que se constroem com a tradição, sem deixar de ser ultrapassado.

Creio que o pensamento externado por Edil Costa se vale de um gene cultural e, com ele, recolhe os reflexos que condicionam rever e reposicionar a nacionalidade nordestina, tendo em consideração os sentidos que entremeiam o lugar em que se movem a preguiça e malandragem para além das identidades aí constituídas em diversas paragens. Ao pensar como as nações ditas orais são tão díspares no exercício de cultivar o que se institui e o que se destitui, o que se desconstrói para ver o popular de um modo e não de outro, os ensaios a que

o livro se propõe mostram-se em um plano ímpar de debates fecundos, priorizando, falas, ditos, símbolos, imagens e grafias de vidas apresentadas.

Nos preâmbulos dos territórios da nação do imaginário brasileiro, é preciso reler por onde o outro não diz. Dimensionar os bens culturais que se encontram em silêncio e no silenciamento. Se a oralidade é um dispositivo que luta contra as resistências, as normas e padrão da escrita, é porque adentra no jogo da estética e politiza-se na singularidade de ser sujeito. As poéticas orais são práticas em movimento do devir-sujeito. É nessa constituição que a obra tem elencado questões que desbravam os choques com o instituído, justamente, para entender como:

A partilha de bens culturais comuns mostra que as identidades se constroem em exercícios da memória, na repetição, reiteração de categorias que têm significado para a comunidade. Assim, é isso que forma e sustenta a tradição: a conservação de determinadas categorias significantes para a comunidade e que se constitui um forte indicador de coesão social. (COSTA, 2015, p. 24)

Chama a atenção o livro da preguiça e da malandragem o respaldo que enseja para os deslocamentos de sentidos, não somente os enviados pela autora da obra, mas pela ótica do leitor que pode entreter-se com os saberes transversais, com o tempo, o senhor de pontos de chegada a lugares de coexistências, de diálogos que são enunciações na obra. Ao fazer locar percursos instigantes, mais críticos e ricos, a autora desconstrói os paradigmas, os estereótipos, as categorias estruturais da língua. Tudo que uma poética da oralidade visa com as alteridades culturais é se distanciar, se afastar de narrativas que minimizam e retardam o conhecimento que pede melhor passagem para rever e reaver outras posições, a partir dos recalcamientos primários, sejam estes reveladas no extrato da mestiçagem, sejam as que priorizam a interrelação e as misturas férteis com o afro-baiano e brasileiro.

É nessa esfera que o livro Ensaio de malandragem e preguiça mostra navegar pelas terras onde é possível con-viver com os outros, transitar nas híbridas histórias em que as figuras malandras se destacam pela identidade façanha, bem típico das memórias cultuadas por *Macunaíma*, de Mario de Andrade, ou pelas histórias de contos nobres de Malazarte, cujo imaginário dilui as ordens e trafega nas mais longas jornadas frente ao desconhecido. Na ilustração bela e honrosa de Edil Costa, ganha quem lê este livro afiançado pelos aportes da tradição focados em imagens de um herói que, sendo ou não o do preguiçoso, sendo ou não o do malandro, traça o seu enigma, procura os tempos perdidos para decifrar também o local das culturas em trechos que possam levar a ter um retrato em preto e branco e nele reconhecer as silenciadas vozes, todas elas requisitando escrituras carregadas de assimilações, menos

constantes, mais intensas e mais reflexivas, reportando irremediavelmente para uma nação pluralizada e de multicores.

REFERÊNCIA

FERNANDEZ, José Guilherme dos Santos. Apresentação. **Ensaio de malandragem e preguiça**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.