

# **B** **itatá** r e v i s t a

REVISTA DO GT DE LITERATURA ORAL E POPULAR DA ANPOLL

ISSN 1980 - 4504

NÚMERO 19 (JAN-JUL) 2015



## **VOZ, POESIA E PERFORMANCE NA IDADE MÉDIA**

### **Organização**

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)

Dra. Vera Lúcia C. Medeiros (Unipampa)

### **Edição**

Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)

### **Editoria técnica**

Doutoranda Cristina Mielczarski dos Santos (UFRGS)

Mestra 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 19 (JAN-JUL) 2015

## **VOZ, POESIA E PERFORMANCE NA IDADE MÉDIA**



## **EXPEDIENTE**

### **EDIÇÃO**

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

### **EDITORIA TÉCNICA**

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

### **ORGANIZAÇÃO**

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL)  
Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (UFRGS)  
Dra. Vera Lúcia C. Medeiros (Unipampa)

### **COMISSÃO EDITORIAL**

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

Dra. Anna Christina Bentes  
Universidade Estadual de Campinas

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

Dra. Josebel Akel Fares  
Universidade Estadual do Pará

Dra. Lisana Bertussi  
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Luiz Roberto Cairo  
Universidade Estadual Paulista (Assis)

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

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 Jorge Renato  
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera  
Universidade Estadual de Londrina

### **PARECERISTAS DESTE NÚMERO**

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 –

Dejair Dionisio  
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Edil Silva Costa  
Universidade do Estado da Bahia/Campus II

Frederico Augusto Garcia Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina

Mauren Pavão Przybylski  
Universidade do Estado da Bahia

Vera Lúcia Cardoso Medeiros  
Universidade Federal do Pampa

### **CRÉDITOS DA FOTO DE CAPA**

Decoração Arquitetônica Romanesca - Cividale Itália  
Século XII - XIII

Imagem de Frederico Fernandes  
Edição de Laura Regina dos Santos Dela Valle

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

---

Voz, poesia e performance na Idade Média: GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística- ANPOLL / Organizadores: Frederico Augusto Garcia Fernandes, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Vera Lúcia Cardoso Medeiros . Editores: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Frederico Augusto Garcia Fernandes. Editoras técnicas: Cristina Mielczarski dos Santos, Laura Regina dos Santos Dela Valle. – Londrina, v. 19, jan./jul., 2015. – 1 v.: xxx p. 310.

Semestral, jan./jul., 2015.  
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*

Frederico Augusto Garcia Fernandes, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Vera Lúcia Cardoso Medeiros (Unipampa) .....08

### *SEÇÃO TEMÁTICA*

#### **DE LA MUSICOLOGÍA Y LA FILOLOGÍA A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL: CRÓNICA DE UN JUGLAR CONTEMPORÁNEO.**

Antoni Rossell.....14

#### **DE LA VOX MORTUA A LA VOX VIVA: SISTEMAS DE COMPOSICIÓN Y ORALIDAD EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA**

Maria Incoronata Colantuono .....31

#### **ERGED´OLHO E VEE-LO-EDES: GÊNERO E DESCONSTRUÇÃO EM TRÊS CANTIGAS DE AMIGO.**

Alessandro Zir .....51

#### **LITERATURA E ORALIDADE: DA POESIA CANTADA À POESIA DA CANÇÃO**

Cláudia Sabbag Ozawa Galindo .....65

#### **PARA UMA POÉTICA DO AMANHECER; A RECEPÇÃO DA TAGELIED NA LÍRICA DE AMOR MODERNA**

Daniele Gallindo Gonçalves Silva e Adail Sobral .....82

#### **A COSMOVISÃO CELTA E A VOCALIDADE POÉTICA: A TRADIÇÃO ORAL E AS NARRATIVAS MITOLÓGICAS DA IDADE MÉDIA**

Janaina Träsel Martins .....96

#### **PERMANÊNCIA E RESSONÂNCIA DE VOZES EM A CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO**

Marcos Paulo Torres Pereira .....112

### *SEÇÃO LIVRE*

#### **VOZES QUE CONTAM: NARRATIVAS ORAIS E HISTÓRICAS DOS IMIGRANTES DE PARAGOMINAS-PA**

Aida Suellen Galvão Lima e José Guilherme de Oliveira Castro .....133

<b>ARTIMANHAS DA MALANDRAGEM E MEMÓRIA DISCURSIVA EM PERSONAGENS DO COTIDIANO: PEDRO MALASARTES E MINEIRINHO LADRÃO, OS “FORA DA LEI”</b>	
Anderson de Carvalho Pereira e Leda Verdiani Tfouni .....	152
<b>MEMÓRIA, POESIA E PROFECIA: A IDENTIDADE SERTANEJA NUM INVERNO DE VERSOS</b>	
Ciro Leandro Costa da Fonseca e Netanias Mateus de Souza Castro .....	171
<b>PROVÉRBIOS: “A VOZ DO POVO” E INTERTEXTO DAS LITERATURAS AFRICANAS</b>	
Cristina Mielczarski dos Santos .....	185
<b>A PERFORMANCE DO VELHO CAMILO: UMA ESTÓRIA-LOUVAÇÃO EM UMA NOVELA DE GUIMARÃES ROSA</b>	
Elizabeth da S. Mendonça .....	199
<b>PERFORMANCE E POÉTICA NO CONTO ORAL O AFILHADO DO DIABO</b>	
José Carlos Felix e Priscila Cardoso de Oliveira Silva .....	208
<b>RUY DUARTE DE CARVALHO: A VIAGEM, O DISCURSO E A POESIA</b>	
Laura Regina dos Santos Dela Valle .....	227
<b>AS PONTES CONSTRUÍDAS PELO DIABO EM PORTUGAL</b>	
Paulo César Ribeiro Filho .....	244
<b>CADÊ O POVO DA VILA DA QUINTA?</b>	
Renata Ávila Troca .....	256
<b>CULTURAS POPULARES: CLIVAGENS E RASURAS CONCEITUAIS</b>	
Vanusa Mascarenhas Santos .....	278
<b>PHILADELPHO MENEZES: UMA VOZ EXPERIMENTAL DENTRO DO POLISSISTEMA LITERÁRIO</b>	
Vinícius Silva de Lima .....	292

## Apresentação

Em que medida se detecta uma presença da poesia medieval na oralidade contemporânea? Esta questão pode ser respondida a partir de diferentes abordagens e perspectivas teóricas. O número 19 da **Revista Boitató** é um exercício intelectual sensível à presença medieval na contemporaneidade. Agamben, em seu conhecido ensaio *O que é contemporâneo?*, afirma que: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Sua afirmação implica neutralizar as luzes do presente, para captar a sua essência nas trevas. O contemporâneo requer, dessa forma, um olhar especial, capaz de captar o avesso do sentido. Não se trata da linguagem em seu efêmero encantamento, mas do dispositivo que a articula.

A Idade Média ecoa. Inúmeros sistemas de exclusão social, as tensões entre o universo masculino e feminino, os resquícios de formas fixas, o ambiente da musicalidade, os gestos cortesãos e também populares ainda são detectáveis em produções artísticas visuais, sonoras, literárias que circulam atualmente. A Idade Média é um dispositivo entre vários outros, uma linguagem de cadeias variáveis relacionadas entre si, produtora de subjetividades e saberes no mundo contemporâneo.

É enquanto um dispositivo que o pensamento medieval se faz presente na poesia oral nos dias de hoje. Para nós, pesquisadores entre trópicos, cuja história não denuncia a presença medieval de modo físico e arquitetônico, as luzes do passado chegam por meio de práticas culturais, da relação entre o homem e a arte no espaço público. A poesia goliárdica, dos séculos XI e XII, em circulação sobretudo na França e Alemanha, por exemplo, marcada pela sátira, pela insinuação erótica e a vida boêmia, reitera um sistema de produção poética produzido por frades desempregados e, portanto, marginalizados, cuja lógica, *mutatis mutandis*, está presente no cordel, no teatro de Suassuna ou nas histórias de Malasartes.

Para a poesia oral dos trópicos, a obra do genebrino Paul Zumthor (1915-1995) foi decisiva para romper com o argumento da supremacia da escrita sobre o oral, além de chamar a atenção de seus pesquisadores para o fato de que a performance era um manancial inesgotável de sentidos. A tradução de *A Letra e a Voz: a 'literatura' medieval*, obra de 1987, de Paul Zumthor, conduzida, no Brasil, por Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira, 5 anos após seu lançamento pela Éditions du Seuil, revestiu-se como um argumento sólido para vários pesquisadores que se debruçavam sobre gêneros como o cordel, o repente, as narrativas orais, os cantos indígenas, entre outros, tidos como um “desvio” dos estudos literários. A



ênfase na performance, a perseguição incansável de um método baseado nos “índices de oralidade”, o ensinamento de “auscultar” o texto em vez de apenas lê-lo, a análise meticulosa do papel dos vários agentes envolvidos nas práticas vocais desafiaram medievalistas, exegetas, filólogos e, também, pesquisadores da voz de outros contextos a refletirem sobre o texto impresso para além de sua ancoragem na escrita. A poesia passa a ser pensada em seu *hic et nunc*, num sentido mais próximo à *poiesis* como um dever. De certo modo, ao ler Paul Zumthor como um fundamento analítico para a poesia oral brasileira, todos nos sentíamos um pouco com os pés na Idade Média.

São as luzes da Idade Média que buscam iluminar o contemporâneo das representações poéticas circuladas pela voz nesse número 19 da **Revista Boitatá**. Para tanto, foram convidados dois professores da Catalunha, Dr. Antoni Rossell e Dra. Maria Incoronata Colantuono, ambos ligados ao *Institut d’Estudis Medievals* da Universitat Autònoma de Barcelona e com uma ampla formação em musicologia e lírica medieval.

O professor e músico **Antoni Rossell**, que também coordena as Jornades Occitanes, abre este número com o artigo “De la musicología y la filología a la interpretación musical: Crónica de un juglar contemporáneo”. Nele, o autor discute o cantar medieval nos dias atuais, abordando os recursos musicais que vem utilizando na gravação de CDs com o cancionero medieval. Sua reflexão é sobre a poesia cantada e como a voz possibilita atualizar o cancionero.

**Maria Incoronata Colantuono** volta seu olhar e ouvido para as *Cantigas* marianas, atribuídas ao Rei Alfonso X, o Sábio (século XIII), no artigo intitulado “De la *vox mortua* a la *vox viva*: sistemas de composición y oralidad en las *Cantigas de Santa Maria*”. Sua investigação é sobre as relações entre a oralidade e a escritura melódica do repertório alfonsino, por meio do qual ela detecta uma intertextualidade e intermelodia, devido à intrincada rede de contatos e influências presentes no fazer poético medieval.

**Alessandro Zir**, em “Erged’Olho e vee-lo-edes: gênero e desconstrução em três cantigas de amigo”, debruça-se sobre o contexto das cantigas de amigo galego-portuguesas. Sua leitura move-se entre a tradição e a desconstrução demonstrando como os textos atrelam-se a um contexto de produção imediato.

As luzes medievais sobre o contemporâneo fazem-se presentes também no artigo “Literatura e Oralidade: da poesia cantada à poesia da canção”, de **Cláudia Sabbag Ozawa Galindo**. Nele, a pesquisadora de literatura faz uma reflexão a respeito da voz e da literatura percorrendo movimentos literários como o Renascentista e Simbolista até chegar à canção brasileira do século XX.

No artigo a quatro mãos escrito por **Daniele Gallindo Gonçalves Silva** e **Adail Sobral**, intitulado “Para uma poética do amanhecer; a recepção da *Tagelied* na lírica de amor moderna”, entra em cena a obra do *Minnesanger* alemão Heinrich von Morungen e suas releituras modernas feitas por Mascha Kaléko e Karin Kiwus. O *minnesang* é um texto lírico, geralmente em formato de canção, muito disseminado entre os séculos XII e XIV e composto em alemão. Neste artigo, o objetivo principal foi o de apontar as reiteraões e atualizações de temas e motivos da obra do compositor morto em 1222.

Em “A Cosmvisão Celta e a Vocalidade Poética: a Tradição Oral e as Narrativas Mitológicas da Idade Média”, de **Janaina Träsel Martins**, são enfocadas a tradição oral dos druidas e bardos bem como a passagem da cultura celta para a latina. A autora vale-se do conceito zumthoriano de vocalidade abrangendo estudos interdisciplinares que compreendem a literatura medieval, a arqueologia e a religião celta.

**Marcos Paulo Torres Pereira** encerra este dossiê temático com um estudo do cordel de José Pacheco em seu artigo “Permanência e Ressonância de Vozes em ‘A Chegada de Lampião no Inferno’”. Para tanto, o autor tenciona debater como a memória e a identidade fazem-se presentes no cordel e como a performance, voltando-se para os estudos de Zumthor sobre o medievo, será o agente materializador desta identidade.

A seção livre é aberta com o artigo “Vozes que Contam: Narrativas Oraís e Históricas dos Imigrantes de Paragominas-Pa”, de autoria de **Aida Suellen Galvão Lima** e **José Guilherme de Oliveira Castro**. Os autores discorrem sobre a importância das narrativas oraís na construção da história da cidade paraense de Paragominas. Observam que tais narrativas perdem seu valor em registros escritos, mas que são um importante agente na construção da identidade local.

“Artimanhas da Malandragem e Memória Discursiva em Personagens do Cotidiano: Pedro Malasartes e Mineirinho Ladrão, Os ‘Fora da Lei’”, de autoria de **Anderson de Carvalho Pereira** e **Leda Verdiani Tfouni**, trata da interdiscursividade do personagem Pedro Malasartes, confrontando-o com as figuras do músico Raul Seixas e do mineirinho ladrão, este em vídeo circulado pelo *youtube*. Os autores demonstram como os significados de “roubo”, “malandragem” e “herói” são subvertidos e naturalizados em textos diversos.

“Provérbios: ‘a Voz do Povo’ e Intertexto das Literaturas Africanas” de **Cristina Mielczarski dos Santos**, traz uma reflexão a respeito do conceito de provérbio, enfatizando a importância de sua recuperação para as relações políticas e sociais no contexto africano, em específico dialogando com os escritores Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto.

**Elizabeth da S. Mendonça** faz uma discussão sobre a literatura escrita e a poesia oral, a partir da novela guimarasiana “Uma estória de amor”. Seu artigo intitulado “A Performance do Velho Camilo: uma estória-louvação em uma Novela de Guimarães Rosa” demonstra como o escritor mineiro atualiza as tradições populares de circulação oral, dialogando inclusive com tradições africanas.

As relações entre a letra e a voz ainda são tema de reflexão do artigo “Performance e Poética no Conto Oral ‘O Afilhado do Diabo’”, de autoria de **José Carlos Felix** e **Priscila Cardoso de Oliveira Silva**. Os autores, a partir de uma história da célebre coletânea cascudiana *Contos Tradicionais do Brasil*, demonstram como o conto de circulação oral é um dispositivo operante por meio do qual se tem uma crítica da realidade.

O escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho é tema do artigo “Ruy Duarte de Carvalho: a viagem, o discurso e a poesia”, de autoria de **Laura Regina dos Santos Dela Valle**. O texto encontra-se focado na investigação do autor junto aos Kuvale, etnia do deserto do Namibe. A ficção como extensão das relações vividas é o tema principal deste trabalho que traz um pouco da experiência antropológica misturada à criação poético-literária.

As relações sociais entre a poesia, o poeta e seu meio social é tema do artigo “Memória, Poesia e Profecia: a Identidade sertaneja num inverno de versos”, no qual os autores **Netanias Mateus de Souza Castro** e **Ciro Leandro Costa da Fonseca** fazem uma investigação sobre as representações do inverno na poesia sertaneja de Marco Antunes.

As representações do diabo no imaginário europeu são abordadas no Artigo “As Pontes Construídas pelo Diabo em Portugal”, de autoria de **Paulo César Ribeiro Filho**. O autor ocupa-se, em sua investigação, de relatos orais sobre pontes cuja construção foi atribuída ao diabo em comunidades interioranas de Portugal.

**Renata Ávila Troca** em “Cadê o Povo da Vila da Quinta?” traz como ponto de discussão as relações entre arte e literatura, tendo como pano de fundo a lei 10.639, que aborda o ensino de história e cultura afro-brasileira. O enfoque concentra-se nas relações de ensino, em que a autora postula que a literatura não deve estar dissociada das artes.

“Culturas Populares: Clivagens e Rasuras Conceituais” de **Vanusa Mascarenhas Santos** debruça-se sobre o espinhoso conceito de cultura popular, demonstrando como a delimitação do objeto não está isenta de hesitações e de debates sobre a metodologia. A autora contribui com o debate ao demonstrar as lacunas e silenciamentos a respeito do tema, chamando a atenção para os *a priori* interpretativos neste campo de pesquisa.

Fechando esta edição de número 19 da **Revista Boitatá**, o poeta Philadelpho Menezes (1960-2000) é tema do artigo “Philadelpho Menezes: uma voz experimental dentro do

polissistema literário”, de **Vinícius Silva de Lima**. Nele, o autor discute a poesia sonora do poeta paulista e professor de comunicação e semiótica da PUC-SP produzida nos anos de 1990, bem como debruça-se sobre conceitos de vocalidade e oralidade.

Este número torna-se especial, também, porque a **Revista Boitatá** completa 10 anos de vida em 2015, sendo responsável pela publicação de mais de 200 artigos sobre o tema poesia oral e popular. Trata-se de uma revista pensada para disseminar pesquisas sobre uma produção até então pouco reconhecida nos meios acadêmicos na área de Letras e sobre a qual pesavam vários preconceitos. A existência deste importante periódico reafirma a intenção de um grupo de pesquisadores vinculados aos Estudos Literários que assumem seu compromisso com a investigação das várias poéticas que se fazem circular pela voz em distintos ambientes de expressão. O diálogo intermitente com outras áreas de conhecimento fez-se fundamental para a existência desta revista, a qual é hoje avaliada pelas áreas de Estudos Interdisciplinares, História, Música e Artes, além de Letras e Linguística, contando também com a colaboração imprescindível de autores e membros do corpo editorial destas áreas.

Sua proposta de criação, que contou com o apoio de um corpo técnico de informática, deu-se num encontro intermediário do GT de Literatura Oral e Popular realizado em 2005 na Universidade Estadual de Londrina. O encontro reuniu pesquisadores da Universidade Federal da Bahia, Universidade do Estado da Bahia, Universidade Federal do Pará, Universidade do Estado do Pará, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal do Mato Grosso, Universidade Federal da Grande Dourados e Universidade Federal do Rio Grande do Sul que abraçaram a ideia da revista, trabalhando para sua consolidação. O grupo tinha por objetivo tornar realidade um canal de disseminação para pesquisadores de diferentes áreas interessados nas poéticas da voz e, com isso, enriquecer o debate com as várias perspectivas sobre o tema. Em 2010 a revista passou por uma remodelação que contou com a participação de técnicos do Estúdio Bonarte Caimã e teve, para isso, o financiamento da Fundação Araucária.

O maior orgulho em produzir a **Revista Boitatá** deriva do sentimento de estarmos contribuindo para a inserção na academia e no debate público de textos poéticos que são marcantes para a formação identitária brasileira, mas que eram comumente deixados de fora por serem tratados preconceituosamente como uma “literatura menor”. Vozes de moradores de inúmeras periferias, de caipiras, de artistas populares e de escritores renomados dos vários cantos do Brasil têm na **Revista Boitatá** um espaço virtual para o seu debate, sua disseminação e construção de uma memória poético-literária.

O número 19 é também um convite para celebrar esta conquista e para que o leitor continue conosco nas próximas décadas. Vale, nesse sentido, lembrar que a **Revista Boitatá**

corajosamente abriu espaço para alunos de graduação e de pós-graduação publicarem suas pesquisas quando a maioria das revistas acadêmicas brasileiras tendia a fechar suas portas para eles. Hoje, há autores que eram alunos e são orientadores em programas de pós-graduação e continuam publicando suas pesquisas ao longo dos 20 números da Revista (sendo 19 números correntes e mais um especial). Isso demonstra o importante papel da revista junto a gerações de pesquisadores e leitores. Como não queremos parar por aí, *la nave va*, disposta não só a renovar-se, mas também a manter-se fiel aos princípios e vozes que a movem desde 2005.

Entre Londrina e Porto Alegre, num setembro quente de 2015.

Os organizadores

**SEÇÃO TEMÁTICA****DE LA MUSICOLOGÍA Y LA FILOGÍA A LA INTERPRETACIÓN MUSICAL:  
CRÓNICA DE UN JUGLAR CONTEMPORÁNEO.**Antoni Rossell<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, o autor discute o cantar medieval nos dias atuais, abordando os recursos musicais que vem utilizando na gravação de CDs com o cancionero medieval. Sua reflexão é sobre a poesia cantada e como a voz possibilita atualizar o cancionero.

**Palavras-chave:** Cancioneiro. Idade Média. Voz.

**ABSTRACT:** In this article, the author discusses the medieval singing today, addressing the music features that has been using recording CDs with medieval songbook. Their ideas are on the sung poetry and as the voice enables updating the songbook.

**Keywords:** Songbook. Middle Ages. Voice.

**Interpretación de la música medieval y Brasil**

El 17 de junio del año 2007, fue un día importante para mí en particular, y para mi interpretación de la música medieval: Conocí a Adriana Calcanhotto. Y que nadie se atreva a afirmar que Adriana no canta música medieval, porque no es cierto. Interpreta con gran sensibilidad y competencia las composiciones del trovador occitano Arnaut Daniel (finales del siglo XII, principios del siglo XIII), al que Dante en la *Comedia* calificaba como: “*Il miglior fabro do parlar materno*” (*Purgatorio*, XXVI, 117), y es el que inventa la forma métrica de la sextina, construida sobre la música de un drama litúrgico casi homónimo, el *Ludus Danielis*<sup>2</sup>. Pero vayamos por partes. A finales de mayo del año 2007 –durante un periodo de muchísima actividad académica y musical, y de viajes continuos-, había recibido un correo de mi admirada maestra y amiga, Jerusa Pires Ferreira, exhortándome a recibir en Barcelona a la famosísima cantante (en aquel tiempo yo desconocía que era tan famosa) para discutir cuestiones de interpretación de la música y la poesía trovadoresca occitana medieval. El día 17 de junio del año 2007, a primera hora de la tarde me presento –previa cita- en un moderno

---

<sup>1</sup> antoni.rossell@uab.cat (Universitat Autònoma de Barcelona)

<sup>2</sup> Antoni Rossell (2012) “La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu’el cor m’intra (BDT 29,14): un artefatto lirico perfetto” en *Filologia Cognitiva* (5-2012).

hotel de Barcelona dispuesto a tal cometido. A Adriana le habían perdido el equipaje en el aeropuerto y su único bagaje era su guitarra. Estuvimos un par de horas discutiendo cuestiones de interpretación, pronunciación, ritmo musical y ritmo prosódico, aspectos poéticos, etc... Ella venía ya muy documentada y con todo aprendido, sea por las lecturas y consejos de mi querido amigo y poeta Augusto de Campos, sea por su propia curiosidad y vasta cultura. Al terminar la sesión y con un desparpajo que yo me habría podido ahorrar, no dudé en decirle: “cánteme alguna cosa”. Y Adriana, muy seria, cogió la guitarra y cantó:

*Entre por essa porta agora  
E diga que me adora  
Vocè tem meia hora  
Para mudar a minha vida...*

Yo, quería desaparecer, me quería fundir en la nada. ¡Insensato de mí! No me había tomado la molestia de documentarme ni de buscar quién era esa amiga de Jerusa y de Augusto. Escuchando su voz y su interpretación comprendí que era (y sigue siendo) una grandiosa, excelente cantante y con un gran arte y sensibilidad. Pero si les cuento esta anécdota fue porque su canto me llevó inmediatamente a una reflexión más profunda. Su voz, su interpretación, me conmovieron y me emocionaron. Y me pregunté: ¿tu, que llevas tantos años cantando música medieval, eres capaz de generar una mínima parte de la emoción que provoca Adriana? La respuesta fue negativa. Entonces decidí cambiar mi interpretación vocal para intentar generar emoción en mi canto. Tenía que abandonar la voz impostada de canto medieval por una voz natural y que de alguna manera transmitiera la emoción que a mi me producían los textos líricos y narrativos medievales de tradición oral y sus melodías. La reflexión pasaba por cuestionarme el modo tradicional de interpretación de la música medieval, y para ello no tenía mejor ejemplo que el del musicólogo Giacomo Baroffio. El ilustre gregoriano, discípulo de Marius Schneider y de Bruno Stäblein, Profesor de Canto gregoriano en el *Pontificio Istituto di Musica Sacra* de Roma, del que fue también director, se había interrogado tanto sobre la emisión vocal del canto gregoriano, como de la estética interpretativa del repertorio litúrgico. Maria Incoronata Colantuono, que estudió música litúrgica con él en la Universidad de Cremona y que más tarde llevaría a cabo conmigo una magnífica tesis sobre los sistemas de composición litúrgico-orales en las Cantigas de Santa María, me hizo conocer una reflexión cantada de Baroffio sobre las estéticas vocales y de interpretación de su maestro sobre el canto litúrgico gregoriano de tradición medieval. Se

trata de la *Alleluia Pascha nostrum*<sup>3</sup> con el versículo interpretado cuatro veces (una detrás de la otra) con las siguientes modalidades: La primera con el estilo de Solesmes clásico, de época tardo romántica, hoy en día el más conocido; la segunda con el mismo estilo añadiendo una nota “pedal” que amplía el timbre y la resonancia, la tradición más antigua conocida también en el ámbito hebraico; la tercera la más cercana a la tradición oral mediterránea, y que tiende a la nasalización; la cuarta, y última, que deja emerger solo las notas arquitectónicas, dejando las ornamentales de “escape” o “*di sfuggita*”. De todas ellas la versión más lejana del estilo medieval parece ser la primera, sin embargo hoy es la más reputada. Si la interpretación hoy del Canto Gregoriano, que se ha conservado por tradición oral hasta nuestros días es plural, es lógico que la interpretación del repertorio cortesano medieval –que solo se nos ha conservado por tradición manuscrita- pueda ser también plural. Tanto por la interpretación de Adriana como por la reflexión ulterior a partir del trabajo de Baroffio, comprendí que la interpretación de cantos medievales con voces impostadas era fruto de una moda romántica que obedece más a modas propedéuticas de escuelas y maestros contemporáneos que a una verdadera interpretación arqueológica. Además si aceptamos que en el medioevo los intérpretes eran plurales: juglares, trovadores, clérigos, goliardos..., y que cada uno de ellos cantarían la misma canción con estéticas diferentes atendiendo a su formación profesional, cultura y estatus social, es imposible sostener que la interpretación del canto medieval es solo una. Esto no impide que haya una investigación arqueológica sobre el modo de cantar medieval, pero ésta estará sujeta a aspectos de contextualización social, iconográfica, además de ideológica y/o religiosa.

En las líneas que siguen trataré aspectos relacionados con distintos géneros literarios y musicales, diferentes repertorios e diferentes épocas, aspectos lingüísticos, la organografía y los instrumentos junto al acompañamiento musical, la actualización de la música medieval y las versiones contemporáneas. Todo ello siempre a partir de mi particular experiencia en la interpretación y grabación de diferentes repertorios. Y para todos estos aspectos es necesaria una investigación musicológica y filológica. Además, y de forma inexcusable, tenemos que acudir a aquellos repertorios tradicionales contemporáneos que abordan géneros literarios y musicales paralelos a los medievales para tener elementos de comparación y ser capaces de

---

<sup>3</sup> Baroffio, Giacomo Bonifacio (1996) “*Il Gregoriano: mille anni di musica*” *Speciale Amadeus*, Colección de 3 CDS. Intérpretes *Kantores 96* Stips Jesse, dir. Giacomo Bonifacio Baroffio y Enrico de Capitani. El ejemplo comentado en el artículo pertenece al primer CD de la colección. Diciembre 1996.



plantear hipótesis que nos permitan ahondar en una interpretación cada vez más próxima a la medieval: La comparación como base de un planteamiento arqueológico. Cuestiones sobre la historicidad y la autenticidad dependen de las opciones epistemológicas de los intérpretes y de su formación musicológica y filológica, y, por tanto, toda interpretación de la música medieval está subordinada a una investigación interdisciplinaria en busca de lo que podríamos denominar como “artefactos medievales<sup>4</sup>”. Es esencial valorar tanto la ejecución de un repertorio como su recepción. El intérprete contemporáneo no solo se tiene que plantear cuestiones tímbricas o estéticas, sino de qué modo el público medieval recibía la obra, además de la interacción de éste último en la *performance*. La documentación iconográfica, así como los testimonios históricos, derivan hacia un planteamiento crucial: La cultura medieval depende mayoritariamente de su representación o ejecución.<sup>5</sup>

### **Música medieval: Espectáculo *versus* concierto**

Si la concepción del “espectáculo” en la Edad Media es amplia y prolija, más lo es la puesta en escena de los repertorios medievales (también renacentistas y barrocos) en la actualidad. La naturaleza y la definición del espectáculo musical –litúrgico o no-, y la categorización de la actividad juglaresca como tal, supone un escollo que hay que abordar inexcusablemente cuando pretendemos interpretar y representar hoy la música medieval. La concepción de espectáculo -en este caso medieval- debe abordar, además de la cuestión estrictamente musical y la dimensión literaria, el ámbito escenográfico y dramático. La palabra “concierto” para una representación de tema medieval es anacrónica y carece de sentido. Hay que hablar -necesariamente- de espectáculo o representación. Un concierto de repertorio medieval hoy -si queremos realmente representar la música en el mundo medieval- supone una incongruencia tanto por la lejanía y la no intervención del público en el espectáculo, como por la programación de unas interpretaciones cuya elección corresponde al ejecutante, y no al auditorio, tal como sucedía en el medioevo.

---

<sup>4</sup> Trigger, Bruce G. (1989) *A history of Archeological thought*, Cambridge University Press, Cambridge.

<sup>5</sup> Gertsman, Elina (ed.) (2008) *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*. Burlington, VT, Ashgate.

### **Estéticas foráneas: Entre la ignorancia, el mercado y la desinformación.**

Una de las cuestiones a discutir en la interpretación medieval en boga actual es la pretendida tradición árabe de nuestro patrimonio musical medieval, tradición que podemos descartar por la inexistencia de documentos y de descripciones medievales. No obstante el público y el mercado contemporáneo demandan este tipo de interpretaciones con interpretaciones rítmicas y con gran profusión de instrumentos, sobre todo percusiones. Éstas se utilizan actualmente para acompañar indiferentemente tanto los repertorios líricos de amor cortés como los bélicos, cuando los instrumentos de viento y percusión en la Edad Media estaban reservados para la danza y la guerra, y no para el amor. Las canciones líricas de amor se acompañaban normalmente con instrumentos de cuerda tal como vemos en las representaciones iconográficas de los manuscritos y tal como informan los tratados de los teóricos medievales.

Es de suponer que en el medioevo los límites estéticos entre tradición árabe, cristiana y hebrea –siempre en el ámbito aristocrático que es el que nos ocupa- estaban claramente diferenciados y en el ámbito cortesano no se hubieran permitido vasos comunicantes estéticos en una interpretación musical por una cuestión identitaria y epistemológica. Tanto musulmanes como judíos fueron perseguidos y, aunque profesional y laboralmente interactuaran en el mundo cristiano, su labor interpretativa no debe confundirse con una aportación estética a la *performance*, entendida como lo que hoy conocemos comunmente como “estilo musical”. La fusión de estilos supondría en la Edad Media un problema tanto identitario como ideológico en cuanto a la representación del poder y de la religión. No se puede negar la presencia de elementos juglarescos de tradición andalusí y semita en el mundo cristiano medieval. Estudios canónicos como los de Ramón Menéndez Pidal<sup>6</sup> en el siglo pasado, o actuales<sup>7</sup> lo demuestran. Así como elementos de tecnología del espectáculo medieval que perviven en las tradiciones contemporáneas:

*“Les dançes de cintes, les moresques, els torneiants, danses d’espases, balls de cercolets,*

---

<sup>6</sup> Menéndez Pidal, Ramón (1962) *Poesía juglaresca y juglares*. Barcelona, Editorial Espasa Calpe.

<sup>7</sup> Rossell, Antoni (1992) "Época de las catedrales, tiempo de juglares" *Historia y Vida*, nº 67, Barcelona, pp. 159-166.

*joc de cavallets, joc de canyes, etc., que perviuen en nombroses festivitats tradicionals hispànes (Corpus, festes patronals etc.) sembla que cal considerar-les com una herència de les cultures semites de l'Al-Andalus*<sup>8</sup>.

Que no se puede generalizar sobre la estética del canto medieval lo demuestra la existencia de diferentes tradiciones de interpretación medieval consolidadas, tanto orientales como occidentales. Existen un buen número de espectáculos tradicionales en el Mediterráneo Oriental de tradición medieval en sus diferentes manifestaciones artísticas: narradores, juglares baile, así como representaciones de tipo litúrgico, incluyendo tradiciones musulmanas, así como judíos sefarditas, o los cristianos armenios, entre otros<sup>9</sup>. La discusión estriba entre la relación de las fuentes conservadas, la tradición manuscrita y la tradición oral, todo ello en función de la interpretación práctica de los repertorios y la elección de las distintas opciones tímbricas. Un ejemplo suficientemente ilustrativo sobre la fusión de estilos y la aplicación de estéticas foráneas a repertorios medievales occidentales es la moda de interpretar el repertorio polifónico de *Notre Dame* del siglo XII con estética vocal de música ortodoxa-bizantina. Si realmente en la Edad Media existió una estética de interpretación vocal propia bizantina u oriental -y por ello diferenciada de la occidental- la interpretación del repertorio gregoriano con esa estética vocal hubiera provocado la indignación de los clérigos occidentales, ya que sería considerada una interpretación sacrílega por la separación de ambas iglesias a partir del Cisma de Oriente. Y si nos referimos a las tímbricas debemos también abordar el acompañamiento instrumental de los repertorios cortesanos de los que no se ha conservado ninguna notación para el acompañamiento. Dado que no hay documentos los acompañamientos deberían ser puntuales y muy discretos, todo lo contrario de lo que acostumbramos a oír en los conciertos actuales de música medieval, en los que el “aparato” instrumental priva sobre el vocal, y -a menudo- el instrumental es totalmente gratuito e inventado.

### **Arqueología de la interpretación musical y experimentación**

<sup>8</sup> Massip, Francesc, (2010) *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Coronad'Arago*, Valls, Cossetània ed., p. 24.

<sup>9</sup> Öztürkmen, Arzu y Birge Vitz, Evelyn (ed.) (2014) *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean* (Late Medieval and Early Modern Studies), Turnhout, Brepols.

La voluntad arqueológica no está reñida con la experimentación. En los dos CDS que he editado sobre las Cantigas de Santa María<sup>10</sup> (CSM) me propuse investigar sobre las tímbricas medievales a partir de la tradición oral gallega y sobre los instrumentos musicales de tradición medieval. Para ello contacté con Mercedes Peón, una de las cantantes más reputadas de la música gallega actual y que durante años estudió la música tradicional gallega. Con ella decidí interpretar la CSM nº 100, *Santa Maria, Strela do dia*, el estribillo lo interpretaron, por separado y alternadamente un coro de hombres y un coro de mujeres, todos ellos, cantantes de música popular gallega. Su estilo tradicional de canto confirió a las CSM unos registros tímbricos especiales y novedosos que no traicionaban la tradición musical medieval y que adquirirían gran personalidad por el hecho de que los intérpretes entendían los textos que interpretaban, y cantaban en la lengua de su propia tradición. El hecho de que cuando los hombres cantaban las mujeres callaban y viceversa pretendía mostrar la distancia entre el universo masculino y el femenino, por la oposición mar-hombres, tierra-mujeres, tanto desde una perspectiva simbólica como para poner de manifiesto un fenómeno usual en la cultura gallega, el de la emigración y la separación del hombre y la mujer. A ello añadí un cambio de ritmo, pues hombres y mujeres cantaban a ritmos diferentes, lo cual acentuaba –si cabe- esta lejanía. Otra de las experimentaciones que abordé fue la de la aplicación de ritmos proporcionales a la música de las CSM. Particularmente estoy en completo desacuerdo con esta práctica. No obstante no renuncié, en la CSM nº 77 *A que Deus mamou o leite do seu peito*, a proponer una interpretación rítmica en la introducción instrumental de la cantiga previ al canto. Mi intención era mostrar la posibilidad de que la música de las CSM se hubiera podido popularizar y difundir en el ámbito tradicional de forma rítmica, no obstante, en el momento de empezar a cantar y durante toda la interpretación de la cantiga, la interpretación vocal se realizó a ritmo libre, es decir, a modo prosódico, sin ritmo fijo y sin el acompañamiento instrumental del inicio. De esta forma mostré la diferencia entre una interpretación rítmica/instrumental de tradición popular, frente a una interpretación vocal a ritmo libre de tradición aristocrática, que es la que deducimos del estudio musicológico de las notaciones monódicas medievales. Otra de las experimentaciones que abordé y que

---

<sup>10</sup> Rossell, Antoni (2007) *Las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio y Galicia*, Santiago de Compostela, Conselho da Cultura Galega. 2 Cds.

posteriormente he continuado aplicando a otras grabaciones<sup>11</sup> fue la colaboración con Carlos de Hita<sup>12</sup>, persona de gran experiencia en la grabación de los sonidos de la naturaleza y especialista en ambientación de espacios sonoros. Recuerdo que para la CSM nº 100 y para mostrar la distancia entre el elemento masculino y el femenino en la interpretación musical, imaginé que los hombres podrían ubicarse en el mar en plena tormenta y en un naufragio, mientras que las mujeres estarían situadas en tierra, esperando a los hombres y rezando/cantando por ellos. Todos pedirían con el canto la intercesión de la Virgen. Con este objetivo le pedí a Carlos la grabación de una tormenta para ejemplificar la situación y la ubicación contextual. La colaboración se extendió luego a todos los *tracks* del CD. Después racionalicé esta colaboración y reflexioné sobre cómo se graba hoy la música medieval. Si escuchamos los CDs que hay en el mercado éstos nos ofrecen un sonido puro e impóluto, sin ruidos. Y esto precisamente es lo que no sucedía nunca en el mundo medieval. Incluso la lectura era normalmente en voz alta, y era raro que, si alguien leía de un libro o un manuscrito, no se le escuchara. Decidí, pues, ambientar el contexto, con ruidos, campanas, animales, con todo aquello que me sugería el texto de la cantiga, su intertextualidad o su intermelodicidad.

### **Iconografía, documentación y epistemología**

Una cuestión que me ha preocupado particularmente en mis interpretaciones musicales ha sido cómo caracterizar la interpretación de una composición perteneciente a un género literario, frente a otra de otro género. Estamos acostumbrados a escuchar en un mismo concierto piezas de distintos géneros con una misma estética, sea vocal, sea de acompañamiento instrumental.

Mi trabajo de intérprete de música denominada como “antigua” -hace ya bastantes años- empezó con el repertorio polifónico renacentista, para pasar más tarde al monódico occitano-trovadoresco, luego el litúrgico gregoriano y latino medieval, y más tarde el épico

---

<sup>11</sup> *Los romances del Quijote*, Antoni Rossell & C. Courtly Music Consort., Centro de Estudios Cervantinos, Columna Música (2005) 2 CDS; *Cançons i romanços populars catalans de la Guerra de Successió* (s. XVIII), Antoni Rossell & Pere Gómez, Ferran Pisà i Cor La Lira de Sant Cugat (director: Eloi Jover). Edicions Moraleda (2014) CD.

<sup>12</sup> Rossell, Antoni (2006) “Los Romances del *Quijote*: La música del *Quijote*, entre la arqueología y la reconstrucción musical” *Crítica del testo* IX/1-2, Viella, Roma, pp. 283-306. Véase también la web de Carlos de Hita: <http://www.carlosdehita.es/>

románico y el romancístico tradicional, además del repertorio salmódico protestante renacentista y otras interpretaciones de música contemporánea que no comentaré en estas páginas.

Cada vez que tenía que afrontar un nuevo repertorio, perteneciente a un género distinto, me hacía la misma reflexión: ¿De qué modo se habría cantado, y cuál sería su caracterización estética para que el público contemporáneo comprendiera lo que se estaba representando? Para ello era imprescindible abordar la actividad profesional de los protagonistas, sean del espectáculo medieval, del ámbito litúrgico protestante renacentista, o de los romances barrocos y posteriores. Para la transmisión de los distintos repertorios medievales, épicos o líricos, los protagonistas, además de los trovadores, fueron los juglares<sup>13</sup>. Hubo gran cantidad de tipos diferentes de juglares en la Edad Media. Buena muestra de ello es la *Supplicatio al rey de Castela per lo nom dels joglars* del trovador, Guiraut Riquier, dirigida a Alfonso X de Castilla en el año 1274, y en la que se lamenta de las varias actividades de los autodenominados “juglares”, mientras que el trovador pensaba que algunas de esas actividades eran impropias de la estricta labor del juglar. El monarca respondió a la *supplicatio* con una *declaratio* en la que condenaba las actividades poco nobles, las que utilizaban animales, y las actividades villanas o de bufones<sup>14</sup>, todas ellas impropias de alguien que se denominara “juglar”. La tradición iconográfica nos muestra la variada actividad de estos individuos, tanto los que acompañaban a los trovadores, como los que hacían malabarismos, contorsionismo, bailaban o adiestraban animales de todo tipo, o los juglares que cantaban canciones de gesta y vidas de santos. De estos últimos, para mi espectáculo y representación del género épico, fue importante la tradición iconográfica, como la que nos muestra a un juglar en plena batalla, que, acompañado de su viola, arenga con su canto a los cruzados que marchan a Tierra Santa, y conservada en la capilla de los templarios de Cressac (Charente)<sup>15</sup>. Otra de las citas que nos indica la actividad del juglar épico es la de Johannes de Grocheo<sup>16</sup>:

---

<sup>13</sup> Rossell, Antoni, op. cit. 1992.

<sup>14</sup> Hilty, G. (1995) «La figura del juglar en la Castilla del siglo XIII», *Versants*, 28, pp. 153-173.

<sup>15</sup> Paul Deschamps i Marc Thibaut (1951) *La peinture mural en France: le haut Moyen Age et l'époque romane*. París, p. 132-137 i planxes LXVI-LXVII. Existe una reproducción en el Museo de Anguleme, una acuarela de Eugène Sadoux, anterior a los desperfectos ocasionados a esta pintura.

<sup>16</sup> Chailley, Jacques (1948) “Etudes musicales sur la chanson de geste et ses origines”, *Revue de Musicologie* XXX, pp. 1-27. Chailley, Jacques (1982) “Les huit tons de la musique et l'ethos des modes aux chapiteaux de Cluny” en *Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay, pp 21-32.

*Cantum vero gestualem dicimus in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur, sicut vita et martyria sanctorum et adversitates quas antiqui viri pro fide et veritate passi sunt, sicut vita beati Stephani protomartyris et historia regis Karoli.*

[Denominamos canción de gesta, la que relata las gestas de los héroes y las acciones de los antiguos padres, como la vida y el martirio de los santos, y las adversidades que los hombres de antaño han padecido por la fe y la verdad, por ejemplo la vida de San Esteban, el primer mártir, y la historia del rey Carlos]

o la del *Penitencial* de Thomas de Cabham y la consideración social y religiosa superior de estos juglares respecto a los juglares de tipo histriónico:

*Sunt autem alii qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et vitam sanctorum et faciunt solatia hominibus uel in egritudinis suis uel in angustiis et non faciunt nimias turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestiis. Si autem non faciunt talia, sed cantant in instrumentis suis gesta principum et talia alia utilia ut faciant solatia hominibus, sicut supra dictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander papa. Cum quidam ioculator quereret ab eo utrum posset salvare animam suam in officio suo, quesiuit papa ab eo utrum sciret aliquod aliud opus unde uiuere posset. Respondit ioculator quod non. Permisit igitur papa quod ipse uiueret de officio suo, dummodo abstineret a predictis lasciuiis et turpitudinibus.<sup>17</sup>*

[También hay otros a los que llaman juglares, que cantan las gestas de los príncipes y la vida de los santos y que consuelan, en sus enfermedades o en sus preocupaciones, sin todas las cosas vergonzosas que hacen los danzarines, o los que tocan con posturas deshonestas.

Así, pues, éstos no actúan como aquellos, pero cantan con sus instrumentos las gestas de los príncipes y todo el resto de cosas útiles para el placer de la gente, como ya he dicho, y pueden ser tolerados, tal y como ya ha dicho el Papa Alejandro [IV, 1254-61]. Pues un día un juglar le preguntó si podía salvar su alma haciendo su oficio, y el Papa le preguntó si sabía de otro oficio para vivir. El juglar le respondió que no. Entonces el Papa le permitió vivir de su oficio, siempre que se abstuviera de hacer cosas indecentes que hemos comentado].

---

<sup>17</sup> Chailley, op. cit. 1982, pp. 23-24.

Además de las cuestiones éticas y religiosas, comprobamos que el juglar se acompañaba con un instrumento. Normalmente de cuerda, una pequeña viola o rebec, instrumento habitual del juglar. Si estos textos eran ilustrativos, otros dos textos nos proporcionaban la clave de la interpretación instrumental que acompañaba el canto. Por una parte, la glosa a un texto de Martianus Capella:

*... sicut faciunt ioculatores: dum instrumentum suum tangunt, silent; est dum silet instrumentum suum, cantant.*<sup>18</sup>

[..tal como hacen los juglares: cuando tocan su instrumento no cantan, y cuando calla su instrumento entonces cantan]

Por otra, el del texto épico de la *Chanson de Horn*, vv. 2842-2843:

*Après en l'estrument fait les cordes suner  
Tut issi cum en voiz l'aveit dit en premier*<sup>19</sup>

[Después hacer sonar en las cuerdas del instrumento la misma melodía que había cantado antes].

Hay que atender, para la interpretación del género épico a tres tipos de códigos, en primer lugar el musical o auditivo, en segundo lugar el articulario o textual, y en tercer lugar el código gestual. Para la aplicación de los códigos gestuales han sido fundamentales dos obras, una de Garnier<sup>20</sup> y otra de Schmitt<sup>21</sup>. Todo ello condicionaría, o, mejor, guiaría mi interpretación del repertorio épico medieval en mis representaciones actuales.

---

<sup>18</sup> Chailley, op. cit. 1948, pp 21-32.

<sup>19</sup> Chailley, op. cit. 1982, pp. 25.

<sup>20</sup> Garnier, François (1982) *Le Langage de l'image au Moyen-Age. Signification et symbolique*. Paris, Léopard d'or; Garnier, François (1989) *Le langage de l'image au Moyen Age II: grammaire des gestes*. Paris, Léopard d'or.

<sup>21</sup> Schmitt, Jean-Claude (1990) *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*. París, Gallimard.



Fue cuando llegué al género épico románico, con la reconstrucción musical del *Cantar de Mio Çid*<sup>22</sup> en que me propuse llevar a cabo una representación o espectáculo, en vez de un “concierto” de música, cuando esta preocupación me ocupó particularmente, y los resultados de la cual obtuvieron más frutos. Todas estas citas junto con una investigación musicológica, me llevaron a interpretar el *Cantar* con un sistema salmódico, con acompañamiento de un instrumento de cuerda, una zanfona o viola de rueda, que solo toco cuando no canto, es decir entre episodio y episodio, tal como indican los teóricos medievales. La reconstrucción musical atendió a una investigación comparada a partir de estudios clásicos<sup>23</sup> y míos propios<sup>24</sup>. Trabajos como los de Mireille Helffer, Gérard Le Vot, o Nicole Revel, fueron decisivos para la puesta en escena del *Cantar de Mio Çid*.<sup>25</sup>

### La opción lingüística

La sociedad medieval es eminentemente plurilingüe. La implantación del latín como lengua litúrgica y administrativa en el occidente europeo supone –de entrada- un estado de plurilingüismo real. Pero no solo en el ámbito preeminente latino, sino que la cultura se desarrolla en función de vecindad entre lenguas y culturas, lo cual promueve numerosos textos plurilingües. Los textos plurilingües medievales se componen en un momento de transferencia y expansión de la comunicación entre diferentes bagajes culturales. Este plurilingüismo favorece la utilización de una *koiné*, lo que produce ejemplos, como el debate político o sirventés *Ges per guerra no-m chal aver consir* (BdT 160,1) entre el rey Federico III de Sicilia (nacido en 1272 y rey desde 1296 hasta 1337) y Ponç Hug IV, conde de Empúries desde de 1277 hasta 1233. Esta composición es un buen ejemplo en el que prima la comunicación por encima de la identidad lingüística. Ninguno de los dos protagonistas utiliza su lengua materna, el siciliano o el catalán, sino que -dada la intencionalidad política de la

---

<sup>22</sup> *Cantar de Mio Çid*, Antoni Rossell Tecnosaga (Madrid 1993) 4 CDS.

<sup>23</sup> Kenneth Adams. (1976) "The Yugoslav Model and the Text of the Poema de Mio Çid," in *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*. Ed. Alan D. Deyermond. London: Tamesis. pp. 1-10.

<sup>24</sup> Rossell, Antoni (1997) “Epica contemporanea, la teatralità della voce,” *Dramaturgia*, 1997, pp. 147–157.  
Rossell, Antoni (2004) *Poesia i música a l'Edat Mitjana: la cançó èpica*, Dínsic, Barcelona.

<sup>25</sup> Helffer, Mireille (1977) *Les chants dans l'époée tibétaine de Ge-sar d'après le livre de la course de cheval* (version chantée de Blo-bzan bstan-'jin). Droz – París; Le Vot, Gérard (1986) “A propos des jongleurs de geste”, *Revue de Musicologie*, 72/2 (1986), p. 171-200; Revel, Nicole (1983) *KUDAMAN. Une épopée palawan chantée par Usuj*. Cahiers de l'Homme, París.

poesía- se compone en occitano tanto para que tenga una mayor difusión entre la nobleza occitana y catalana, como para que se inserte en una tradición literaria y poética de debate político. En este caso, la difusión de los respectivos mensajes y el objetivo político pasa por delante de la identidad lingüística y de la expresión poética y literaria. Un intérprete contemporáneo de música medieval debe atender a este plurilingüismo, y si se predica como “intérprete medieval” es necesario que conozca los diferentes códigos lingüísticos para poder entender e interpretar debidamente los repertorios en diferentes lenguas, sus relaciones intertextuales e intermelódicas. Ésta ha sido una de mis obsesiones a lo largo de mi actividad de intérprete y de investigador<sup>26</sup>. Atendiendo a ello, cuando he interpretado un repertorio trovadoresco occitano he optado por unificar la pronunciación de los textos a una área lingüística a fin de conseguir una pronunciación coherente de los textos por un juglar específico. Sería absurdo escuchar textos de diferentes trovadores en distintos dialectos, y no por que los trovadores no fueran de distintas áreas geográficas con distintas pronunciaciones del occitano medieval, sino por que los manuscritos conservados y los dialectos en que nos transmiten las obras líricas, a menudo no responden al origen geográfico ni lingüístico del trovador. Sería incongruente, pues, que un mismo intérprete cantara en un mismo concierto en diferentes dialectos siguiendo las diferentes ediciones de los textos románicos, en los que el editor ha primado una tradición manuscrita enmarcada en un área dialectal.

### **De la transcripción y su perspectiva**

Uno de los repertorios que he abordado durante mi vida de investigador e intérprete ha sido el de los Salmos protestantes bearneses del S. XVI, quizá uno de los trabajos más comprometidos y arriesgados de toda mi actividad como investigador y como intérprete. Se trata de los Salmos de David, ciento cincuenta textos que expresan la profunda cualidad de la revelación bíblica, la conexión entre Dios y el hombre: junto a la palabra divina encontramos la respuesta humana, sus pasiones, las preocupaciones cotidianas, la queja del hombre ante la imposibilidad de vencer los propios pecados. Palabras humanas que demandan la salvación, que ensalzan a Dios, y que también demandan venganza contra sus enemigos. La “virtud” de

---

<sup>26</sup> Rossell, Antoni (2000) “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval,” en *La lingüística española en la época de los descubrimientos*, Helmut Busche Verlag, Hamburgo, pp. 149–56.

estos textos no puede ser estrictamente literaria, ni doctrinal, ni mucho menos musical. La suma de todas estas “cualidades” junto a una capacidad textual y musical oral asegura la difusión del mensaje religioso e ideológico y su pervivencia, su recepción y su asimilación natural por los diferentes públicos en sociedades y épocas distintas.

Uno de los capítulos menos divulgados -pero no por ello menos intenso- de la vida de este repertorio poético y musical fue el periodo protestante renacentista. Los Salmos, y concretamente su traducción del latín al francés constituyeron el germen de la liturgia de la Reforma a mediados del siglo XVI. La vida religiosa protestante vivió inmersa en el canto de los salmos, que acompañaban a la liturgia diaria de los templos, pero también en la adversidad de las persecuciones, en la actividad cotidiana como cantos de trabajo, o como emblemáticos himnos que los condenados a muerte cantaban camino del patíbulo.

El repertorio salmódico protestante consta de los ciento cincuenta poemas, de ellos 49 traducidos en verso a la lengua francesa por Clement Marot y el resto por Théodore de Bèze, además forman parte de este corpus los *Comendements* (Éxodo, cap. 20) y el *Cantique de Siméon* (Lucas. Cap. 2) versificados por Marot. Todos los textos habían sido compuestos con melodías simples para ser cantadas por los fieles tanto en el espacio litúrgico de la asamblea de fieles en el transcurso del culto reformado, como de manera privada en el ámbito doméstico, y también como cantos de trabajo. La constitución del corpus fue fruto de un largo proceso a partir del año 1530 en las comunidades protestantes de la Suiza románica (Ginebra, Losane) y también en Estrasburgo donde residió un grupo de protestantes franceses hasta 1562 y que estaban en contacto con la comunidad protestante de Lyon. La traducción francesa que mayor difusión y popularidad tuvo fue la de Clément Marot junto a la de Théodore de Bèze. Marot por la delicadeza de sus traducciones, y de De Bèze, además del incontestable nivel literario, por que se había convertido en la personificación del intelectual reformado, y pastor ejemplar. La mayoría de versiones renacentistas de los Salmos protestantes que hoy podemos escuchar son polifónicas, cuando la naturaleza del repertorio y la voluntad inicial de Calvino era que el repertorio se cantara con música monódica. En el texto *l'Institution de la Religion Chrestienne* de 1547 se condenaba la polifonía porque a diferencia de la monodía desvirtuaba la palabra divina, y se defendía que la música debía tener únicamente una sola línea de canto y con un ritmo silábico. De poco valió la condena de la polifonía, y Calvino, su detractor, tuvo que claudicar frente a la gran aceptación de los fieles protestantes por los Salmos cantados a varias voces que se interpretaban sobre todo en el ámbito familiar y en las reuniones devotas fuera del templo. Fue tanta la difusión de este

repertorio que incluso tenemos una versión en Bearnés, dialecto del Gascón que a su vez es dialecto del occitano, es decir tenemos una versión occitana renacentista del Salterio hugonote y que es la que yo he cantado. Su popularidad fue muy grande y de la versión monódica renacentista inicial se han conservado actualmente versiones polifónicas. Mi interés por este repertorio venía de dos elementos que me han acompañado durante toda mi actividad investigadora y académica: La lengua, la literatura occitana y la música monódica. Estos dos elementos además de que los salmos renacentistas estuvieran inéditos fueron las razones que me animó a abordar el repertorio de los salmos protestantes en su versión bearnesa. La decisión de traducir al bearnés el repertorio de los salmos que Théodore de Beze y Clement Marot habían traducido al francés por indicación de Calvino a la lengua francesa, fue responsabilidad de la monarquía del reino de Navarra. Fue Joana Albret (1528-1555-1572), la sucesora al reino de Navarra, y casada con Antonio de Bourbon (1548), la que tuvo la iniciativa de hacer traducir y difundir el Salterio hugonote en las tierras occitanas de Bearn. La reina Joana Albret (o *Labrit*, en lengua occitana) estaba transformando los sistemas de comunicación del pueblo con la corona, los administrativos y judiciales, pero también los ideológicos, y en este apartado la religión ocupaba un lugar destacado. Es en el año 1569 cuando la reina Joana adopta oficialmente el protestantismo como religión de Estado, aunque ella se había adherido ya anteriormente, la noche de navidad de 1560, cuando había recibido la visita de Théodore de Bèze. La alta sociedad bearnesa que formaba parte de la corte de Navarra mostraba sus simpatías por la reforma, de tal modo que muchos de ellos enviaron a sus hijos a formarse a Ginebra, tal parece ser el caso de uno de los traductores de los Salmos al occitano-gascón, Pèir de Garròs (1525/1530-1583). A la parroquia de Ortez, pertenecía y “obraba” como pastor otro de los traductores de los Salmos portestantes al bearnés, Arnaud de la Saleta (...1540-1598). Pèir de Garròs era un intelectual con un proyecto lingüístico y cultural definido. Su modelo literario no era otro que el de la *Pléiade*, y su pretensión de creación literaria era una operación lingüística de modernidad cultural mediante la lengua occitana en su variante gascona. En 1565 Garròs publica los *Psaumes de David viratz en rythme gascon*, cincuenta y ocho salmos, que imprime el famoso impresor católico de Tolosa, Jacme Colomièrs. Poco sabemos –a diferencia de Garròs- del autor de la traducción bearnesa, Arnaud de la Saleta. Nació alrededor de 1540 hijo natural de un miembro del Consejo de la reina Joana Albret, y que gozó de una gran consideración social. Saleta debió ejercer como abogado antes de ser pastor protestante, y fue profesor en la Academia protestante de Orthez. En 1568 empieza su traducción -por encargo de la reina Joana Albret- pero no se publicará hasta 1583. La traducción de Saleta es fiel al texto latino

sin concesiones estilísticas ni literarias. Es más, se trata de un texto austero que huye del embellecimiento y teje un entramado léxico a partir de repeticiones tanto de formas sintácticas como de léxico. Esta técnica de composición -paralela a la musical- conforma una red de conexiones fónicas que facilitan tanto la recepción como la memorización del texto. Saleta no estaba preocupado por el nivel literario de su obra sino que tenía el encargo y cumplía con él para realizar una obra que garantizaría su difusión oral. Para ello utiliza las técnicas orales medievales alejadas de los preceptos de la Pléiade, y por tanto de su antagonista Pèir de Garròs. La traducción de Garròs, a pesar de su nivel literario, no cumplía con los preceptos de la reforma. Garròs era fiel a una estrategia cultural personal, pero le venció el afán literario negligiendo los aspectos formales que aseguraran su difusión oral. A pesar de la diferencia cualitativa literaria de ambos corpus en detrimento de la traducción de Saleta, la difusión de la traducción de éste último fue muy superior a la de Garròs, y su popularidad contrasta con el fracaso de la traducción del Garròs. La versión de Saleta se cantó tanto en el templo como fuera de él, en familia, en el trabajo, o en las celebraciones ocultas al abrigo de inquisidores. La versión de Garròs permaneció en el olvido y no tenemos constancia de que llegara a interpretarse nunca, aunque tampoco podemos descartarlo.

Cuando empecé a transcribir las melodías monódicas de los impresos renacentistas me encontré con una serie de cambios de clave que comportaban intervalos considerables, incluso de octava, cuando normalmente la salmodia se caracteriza por un “canto llano” normalmente con una interválica por segundas o terceras. Fue la perspectiva medieval la que me dió la clave de transcripción, en la que el cambio de clave que encontramos en los manuscritos monódicos medievales se empleaba simplemente para que las notas no superaran el ámbito de la pauta (tetragrama o pentagrama). Con este criterio de transcripción medieval pude conseguir un “canto llano” más acorde con la naturaleza del repertorio, transcripción que es la que he llevado en concierto y he grabado.

### **A modo de conclusión**

Durante mi actividad como investigador e intérprete he abordado otros repertorios, e incluso me he permitido la interpretación de la liturgia medieval en clave jazz<sup>27</sup>, pero siempre

---

<sup>27</sup> -*Llibre Vermell XXI*, Antoni Rossell & Jaume Vilaseca, Columna Música (2011) CD.

intentando conservar la identidad medieval del repertorio. Este tipo de experimentaciones nos permite contemplar los repertorios desde nuevas perspectivas. No obstante se trata de una experimentación y no de la búsqueda de la genuina interpretación medieval.

De todo ello y como conclusión, debemos saber y explicar que nuestro trabajo de interpretación musical de repertorios antiguos o medievales constituirá únicamente una hipótesis. Más o menos documentada, más o menos demostrada, pero, sencillamente, una hipótesis.

[Recebido: 20 abr. 15 – Aceito: 28 jul. 15]

## DE LA VOX MORTUA A LA VOX VIVA: SISTEMAS DE COMPOSICIÓN Y ORALIDAD EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA

Maria Incoronata Colantuono <sup>1</sup>

**RESUMEN:** El análisis de los sistemas de composición en las *Cantigas* marianas, atribuidas al Rey Alfonso X *el Sabio*, pone de manifiesto la presencia de mecanismos compositivos que actúan según criterios mnemotécnicos. Asimismo, la evaluación de la relación entre escritura y oralidad de la obra alfonsí abre perspectivas interesantes en el campo, no tan sólo de la transmisión del repertorio, sino también de la composición y de sus estrategias. Las correspondencias intertextuales e intermelódicas entre *Cantigas* y otros repertorios medievales, demuestran una extensa red de contactos e influencias, resultando determinantes para la comprensión de aquellos significados que están detrás de los textos de los poemas alfonsíes. La estructura melódica, parámetro germinador del proceso de la composición lírica, es el vehículo de transmisión de aquellos valores religiosos, éticos y tradicionales que son los pilares del universo cultural de la Europa cristiana de la Edad Media.

**Palabras clave:** *Cantigas de Santa Maria*. Lírica medieval. Oralidad. Sistema de composición poético-musical. Voz.

**ABSTRACT:** The analysis of the composition systems in the Marian Cantigas, attributed to King Alfonso X the Wise, reveals the presence of composition mechanisms acting as mnemonic criteria. The evaluation of the relationship between writing and orality of Alfonsian work opens interesting perspectives in the field composition, as well as the transmission of repertoire. Intertextual and intermelody correspondences among Cantigas and other medieval repertoires show an extensive network of contacts and influence, and are determining factors for understanding meanings behind the texts of Alfonsian poems. The melodic structure, that germinates the process of lyrical composition, is the vehicle for transmitting the religious, ethical and traditional values that are the pillars of the cultural universe of Christian Europe of the Middle Ages.

**Keywords:** Santa Maria songs, Medieval Lyrics, Orality. Musical poetic composition system, voice.

### 1Planteamiento teórico: oralidad, escritura y voz

Investigar las modalidades compositivas de los textos medievales a través de la búsqueda y colación de fuentes fue un error de origen positivista ya ampliamente superado. Hoy, gracias a los estudios de Zumthor, analizamos los textos de la Edad Media en relación a sus procesos de transmisión y recepción, en función de sus correlaciones históricas, en definitiva como productos culturales<sup>2</sup>. En un texto medieval valoramos el “decir”

---

<sup>1</sup> Institut d’Estudis Medievals - Universitat Autònoma de Barcelona

<sup>2</sup> P. Zumthor (1987), *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Paris: Editions du Seuil. Ed. italiana (1990), *La lettera e la voce. Sulla “letteratura medievale”*, Bologna: Il Mulino; *Idem* (1999), *Una cultura della voce, Lo spazio letterario del Medioevo*, Medioevo Volgare, Roma: Salerno, I/1.

(*profération*), acto que requiere un destinatario y un contexto, más que lo “dicho”, comunicación ya hecha<sup>3</sup>. Ahora bien, en la Edad Media el “decir” requería un contexto oral y la presencia de un público, por eso la verdadera dimensión de la poesía medieval siempre es teatral, en el sentido de que nunca podría ser la de una lectura solitaria. El texto medieval constituye una obra de lenguaje completa donde confluyen palabras, melodías y gestualidad, yendo más allá de su dimensión escrita y obedeciendo a un criterio de satisfacción de una expectación inmediata, a un *hic et nunc*.

La visión generalizada de la Edad Media como época que conocía la escritura y que continuaba guardando trazas de oralidad nos confunde, más aún si entendemos estas dos dimensiones por separado<sup>4</sup>. En los estudios de Zumthor emerge un “lugar” de encuentro donde estas dos dimensiones se entrecruzan. Este “lugar” es la vocalidad, que implica la actuación concreta de la voz, y que nace de la interacción entre escritura y oralidad<sup>5</sup>. Para entender esta dimensión tenemos que ser conscientes de que las formas literarias en la Edad Media fueron en su gran mayoría de tradición oral y sus textos, incluyendo también los transmitidos a través de la escritura, eran destinados a ser proferidos en *vox viva*. La cuestión que nos desconcierta - porque subvierte nuestras costumbres hermenéuticas - es la percepción de la “oralidad textual”, que implica la presencia de la “vocalidad”, incidiendo en los propios sistemas de composición. Para entender de qué modo actúa la voz tendríamos que recolocar los textos en su dimensión sensorial: tarea fundamental en el análisis de los textos poéticos pertenecientes a esta época que elaboró una verdadera cultura de la voz, si bien utilizando la escritura.

De hecho, la cuestión del papel que tuvo la voz en la etapa no solamente de la transmisión, sino también de la creación del repertorio lírico medieval, es un factor de primordial importancia. El paso del concepto abstracto de “oralidad” a la realidad concreta de la “voz”, acaba siendo fundamental en la definición del aspecto teatral que tuvo cualquier

---

<sup>3</sup> S. Nichols (1996), *Medievalism and the Modernist Temper*, 31, ed. R. H. Bloch y S. Nichols, Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press.

<sup>4</sup> W. J. Ong (1982), *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York: Methuen. Ed. italiana (1986), *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna: Il Mulino.

<sup>5</sup> P. Zumthor (1987), *op. cit.*



forma poética en la Edad Media<sup>6</sup>. La falta de este planteamiento ha hecho posible la proliferación de metodologías de interpretación que no se integran con la complejidad de los textos medievales<sup>7</sup>. Un acercamiento “adecuado” requiere un cambio hermenéutico que suponga una perspectiva diferente de los estudios precedentes. Tendríamos que adoptar una perspectiva arqueológica como cuando examinamos un fósil, que una vez recuperado se tiene que liberar de todos los sedimentos que lo encierran; así pues la poesía medieval debería desprenderse de los condicionamientos tardíos que han hecho posible su subsistencia.

En el planteamiento conceptual de Zumthor hay tres tipologías de oralidad, según contextos culturales distintos: la primera, primaria e inmediata que no comporta ningún contacto con la escritura; la segunda, conocida con el término de “oralidad mixta”, que se manifiesta cuando la influencia de la escritura es externa, parcial y retardada; la última forma, la “oralidad secundaria”, que se reestructura partiendo de la escritura y dentro de un ambiente literario basado en la cultura de la voz, en su uso y sus valores<sup>8</sup>. La casi totalidad de la producción poética medieval pertenece a los últimos dos tipos de oralidad. Entre los siglos IV y XIV hubo alternancia entre situaciones literarias marcadas por oralidad mixta o secundaria, dependiendo de la época, las áreas, las clases sociales y la tipología de los textos. La repartición entre las dos tipologías no sigue un criterio cronológico, no obstante es probable que la presencia de la oralidad secundaria en el siglo XIII fuera aumentando<sup>9</sup>.

En fin, más allá de su realización en forma escrita, la expresión poética, en el acto de su *profération* es ante todo materia, cuerpo y voz, además de ser instrumento eficaz de comunicación. En este sentido la poesía es lugar de encuentro donde se enlazan vocalidad y gnoseología, cuerpo y conocimiento. La voz como vehículo de la expresión poética, posibilita la transmisión y difusión de aquellos valores, patrimonio de la memoria colectiva, que persisten y reviven en la evocación del canto. El texto es simplemente la ocasión del gesto vocal y detrás

---

<sup>6</sup> P. Zumthor (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus Humanidades.

<sup>7</sup> J. J. Duggan (1999), *Modalità della cultura orale, Lo spazio letterario del Medioevo*, Medioevo Volgare, Roma: Salerno, , I/1.

<sup>8</sup> P. Zumthor (1987), *op. cit.*, ed. italiana, 47-72.

<sup>9</sup> M. Banniard (1989), *Genèse culturelle de l'Europe Ve-VIIe Siècle*, Paris: Du Seuil.

de él hay una voz que existe solo cuando sale de una boca y se acompaña con el gesto de una mano.

La poesía medieval es un objeto antropológico extremadamente complejo, porque en él convergen muchas voces, que no pueden quedar uniformadas en un discurso lineal y homófono, en un espacio y un tiempo que hacen de recipiente neutral de sonidos indefinidos. La expresión poética es la consecuencia de la coincidencia de una multiplicidad de voces y también de maneras de escuchar que no se puede reducir a acto vocal de una cadena causal unívoca. La vocalidad del texto poético implica el acto de su *profération* y la acción de escuchar más que la de leer, porque si bien la composición escrita se estructura siguiendo su gramática, la tipología de recepción (lectura individual o colectiva), alterando el efecto en el receptor, tiende a modificar el propio significado del texto. De hecho la literatura en su dimensión textual codificada por escrito, como conjunto de textos cristalizados y percibidos fuera de la dimensión vocal, arraigó a partir del siglo XVI.

La voz es antigua mientras que la escritura es moderna; la escritura pertenece a las sociedades del “tener”, inversamente la voz es patrimonio de las sociedades del “ser” y su eco, en plena sociedad del “tener”, nos indica la permanencia de rasgos de culturas fundamentadas en el “ser”<sup>10</sup>. La función de la voz se redujo con la pérdida de la teatralidad en el espacio público, con su privatización; así la composición poética, basada en la combinación y en el *collage* de elementos, empezó a tender hacia la singularización. El cambio se produjo por efecto de una mutación de mentalidad a lo largo del siglo XVI, que implicó un distanciamiento del hombre de su propio cuerpo, con el consecuente alejamiento del espectáculo como evento no organizado previamente y con la eliminación de la variabilidad que no se puede controlar ni dirigir<sup>11</sup>. La desvalorización de la voz, hasta entonces vehículo de transmisión de los valores de fe y tradición, coincidió con la instauración del texto como expresión comunicativa invariable, con su fijación, con la pérdida de la variabilidad y desaparición de la tendencia a recuperar temas evocadores de la tradición.

## 2 Poesía cantada y oralidad

---

<sup>10</sup> E. Fromm (1976), *To have or to be?* Ed. Italiana (1977), *Essere o avere?*, Milano: Mondadori.

<sup>11</sup> J. C. Schmitt (1990), *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París: Gallimard.

*En la tradición oral la memoria tiene una función determinante... la mnemotécnica es una necesidad. El verso es un segmento significativo que se construye según técnicas propias de la memoria dirigidas a la conservación y transmisión. En nuestra cultura dominante, que desde siglos se difunde a través de la tradición escrita, el verso puede ser recitado o bien cantado; mientras que en las culturas orales el verso se manifiesta solamente de forma cantada<sup>12</sup>.*

El “verso cantado” es un elemento extremadamente complejo donde se entrecruzan diferentes códigos expresivos: el musical, el lingüístico y el gestual. Su estructuración contiene los pasos fundamentales de los procesos mnemotécnicos y creativos de la composición oral. A la relación que se instaura en el verso cantado entre memoria y palabra en los textos narrativos de tradición oral<sup>13</sup>, tenemos que añadir la correlación entre el binomio memoria-*distinctio* que caracteriza la continuidad mnemónica de los motivos melódicos. La *distinctio* corresponde a un segmento melódico delimitado por notas estructuralmente relevantes que hacen de ganchos para la memoria. Así pues, como los procesos de composición de las narraciones literarias y/o historiográficas medievales consisten en la unión de “textos mentales”, con alternancia entre imágenes y cuentos transmitidos oralmente, el material melódico que se trasmite es el fruto del ensamblaje de incisos, segmentos, periodos o piezas enteras, todos ellos emergidos con o sin conciencia desde una memoria musical compartida por un público de *entendedors*<sup>14</sup>.

En los textos narrativos que se transmiten oralmente, a menudo hay indicios verbales que se refieren a la procedencia tradicional de la información transmitida; verbos como *dicunt*, *fertur*, *ferunt*, *constat* aluden a la procedencia de lo que se afirma y que llega desde el anónimo universo de las voces. Como referencia al ámbito musical podemos encontrar un léxico paralelo con la función de indicar la presencia de una memoria melódica operante, tal como las locuciones que recorren en el repertorio mariano alfonsí: *bon son*, *cantar missa*, *missa mui cantada*, *kyrie eleison*<sup>15</sup>. En este proceso de recuperación individuamos el elemento emocional como ingrediente intrínseco, en el sentido que cuanto más profunda haya sido la emoción

---

<sup>12</sup> D. Carpitella (1994), I codici incrociati, *Il verso cantato. Atti del Seminario di Studi* (abril-junio 1988), ed. A. Pescatori, P. Bravi y F. Giannattasio, Roma: Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, 9.

<sup>13</sup> M. Oldoni (1997), I luoghi della cultura orale, *Centri di produzione della cultura nel Mezzogiorno normanno-svevo*, ed. G. Musca, Bari: Edizioni Dedalo, 373-388.

<sup>14</sup> A. Rossell (2011), La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción, *Ars métrica*, 1.

<sup>15</sup> U. Malizia (1992), A cerca del léxico lírico-musical de las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X *el Sabio*, *Quaderni di filología e lingue romanze*, VII: 165-176.

suscitada, tanto más perdurable en el tiempo será la transmisión oral de un episodio, de una anécdota, de un cuento, de una fábula, de una maledicencia y, también, de un motivo melódico.

Si tenemos en cuenta que la tradición oral de un texto narrativo se articula en cinco etapas (producción, transmisión, recepción, conservación y repetición), podemos deducir que la función de la memoria solo atiene a las tres primeras etapas (producción, transmisión y recepción), mientras que la escritura entra únicamente en la fase de conservación y repetición. Esta estructura aplicada a los sistemas de composición melódica del repertorio lírico, permite constatar una modalidad de construcción que se rige sobre la variabilidad operante en el momento de la recepción, y que desaparece en las distintas versiones codificadas pertenecientes a las etapas de conservación y repetición.

El gran valor de los textos medievales, sean los narrativos y/o líricos como las *Cantigas* marianas, consiste en su formación y transmisión oral: factor, este último, que fortalece y amplifica la impresión y la carga emotiva de la historia que se cuenta. Es cierto que en la producción poético-musical medieval se individúa la preeminencia del factor EQ (*emotional quotation*) sobre el factor IQ (*intellectual quotation*): asunto que nos revela el potencial expresivo y extensión descriptiva de las obras medievales<sup>16</sup>. Podríamos argumentar que un análisis crítico de las *Cantigas*, literatura hablante y participe de los acontecimientos humanos que cuenta, nos restituye un universo de voces, un ensamblaje de oralidades múltiples donde se pueden recoger imágenes, miedos, ideologías, picardías que solo en mínima parte se han podido fijar en el pergamino. Lo esencial de las composiciones marianas no se reconoce en su forma escrita, en el análisis de su gramática o en la estructura de su sintaxis, sino que va más allá del signo que lleva un significado fluctuante que va relacionado con el receptor. Los signos escritos son meramente símbolos mutantes en un proceso continuo de decodificación que implica alternancia entre dentro y fuera, interno y externo, trovador, juglar y público<sup>17</sup>

### **3 La función de la escritura en la “re-presentación” melódica de las *Cantigas de Santa Maria***

---

<sup>16</sup> M. Oldoni (1997), *op.cit.*, 386.

<sup>17</sup> M. L. Meneghetti (1992), *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino: Einaudi.

La colección de *Cantigas* en honor a la Virgen, redactada bajo la guía de Alfonso X *el Sabio* (1221-1284), es un repertorio poético-musical construido con el auxilio de estrategias de composición mnemotécnicas y destinadas al aprendizaje mnemónico<sup>18</sup>. La intención del Rey Sabio, responsable del proyecto y revisor de la escritura (*fazedor*), era recoger y superar el repertorio ya común a otras colecciones de milagros, en latín y vulgar, incluyendo episodios del ámbito histórico contemporáneo y personal<sup>19</sup>. De ahí la dificultad de conciliar los rasgos de una estructura compositiva basada en la memoria con los signos gráficos que intentan fijar sobre el pergamino una realidad que se escapa, ya que es una proyección imperfecta del acto de su *profération*. Es decir que la vocalidad del repertorio alfonsí se reconstruye a partir de la escritura, re-presentación de la melodía (*vox mortua*) y, a través de la *profération* se hace *vox viva*.

Para entender el modelo estructural del repertorio alfonsí que actúa en función de un sistema mnemotécnico, es imprescindible individualizar el grado de compenetración entre su esencia oral y su dimensión escrita. Se trata de evaluar, ni más ni menos, los vínculos entre escritura y creación musical: análisis condicionado por la tendencia a elegir como patrón de referencia la relación que el hombre contemporáneo tiene con la escritura.

La evaluación del vínculo entre la notación musical de los códices alfonsíes y el mundo de la oralidad, nos obliga a hacer una reflexión alrededor del *status* de la escritura en este contexto<sup>20</sup>. A menudo nos olvidamos que la relación entre signo y sonido tan sólo es el fruto de un proceso de codificación y que la decodificación de los signos no da lugar a interpretaciones de carácter unívoco. En nuestra cultura, intensamente condicionada por los códigos escritos, sonido y signo se identifican de tal manera que el mismo sonido tiene una permanencia gráfica y visible antes que auditiva. Entonces, el repertorio alfonsí nos obliga a poner interrogantes

---

<sup>18</sup> A. Rossell (1999), La composición de las *Cantigas de Santa Maria*: una estrategia métrico-melódica, una estrategia poética, *Actas do V Congresso internacional de estudos galegos, Universidade de Trévis* (8-11 octubre 1997), Trier.

<sup>19</sup> M. I. Colantuono (2013), Le strutture melodiche di Alfonso X *el Sabio* nelle *Cantigas de Santa Maria*, *Vox antiqua, Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica antiqua, Musica sacra et Historia liturgica*, I/2013: 71-91; J. T. Snow (1999), Alfonso X y las *Cantigas*: documento personal y poesía colectiva, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, ed. J. Montoya – A. Domínguez Rodríguez, Madrid: Editorial Complutense, 159-172.

<sup>20</sup> J. Derrida (1967), *De la grammatologie*, Paris: Editions de Minuit. Ed. italiana *Della grammatologia* (1998), Milano: Jaca Book.

alrededor de la intencionalidad de su notación, que guarda indicios de un mundo sonoro alfabetizado y, al mismo tiempo, posee “reminiscencias” melódicas que han perdurado en la memoria oral.

Cada proceso de escritura musical comporta un grado de relación variable con los procesos compositivos que expresa. Ahora bien, para comprender cuán diversa fuera la *forma mentis* que estaba detrás del acto de escritura de las *Cantigas*, condicionada por procesos mnemotécnicos y por eso lejos de nuestra percepción “tipográfica”, es suficiente observar la disposición de la escritura en el espacio de la columna. La falta de indicaciones de alineamiento y ordenamiento que marquen los pasajes de las estrofas a los estribillos refleja cuán superfluo habría sido el control de la música a través de los ojos. En otras palabras, la tipología de estructuración de la página denota la ausencia de intentos de facilitar la mirada. Este tipo de representación escrita de la realidad sonora, fruto de una cultura condicionada por la oralidad, diverge de la actual, derivada de una civilización que ha conseguido un estadio más elevado en la interiorización de la escritura. Tampoco nos debe engañar un sistema notacional, como este de las *Cantigas* ya perfeccionado, donde a cada grafema corresponde un sonido: eso no puede ser indicio del tránsito completo de una cultura de la oralidad a una cultura de la escritura<sup>21</sup>.

La dimensión escrita de la obra mariana alfonsí se expresa en cuatro colecciones manuscritas de inmenso valor: el Códice de los músicos E1 (El Escorial, b.I.2); el Códice de Toledo To (Madrid, BN ms 10069); el Códice de Florencia F (Florencia, BC, ms B.R.20); el Códice rico T o E2 (El Escorial, T.I.1)<sup>22</sup>. La peculiaridad de cada libro no permite la comparación entre las fuentes: el Códice toledano recoge 128 *Cantigas*, el florentino (140 *Cantigas*) y *el rico* (desde la *Cantiga* 141) se consideren dos partes de un mismo proyecto editorial y en fin el Códice de los músicos (E1) contiene 416 composiciones. Los tres códices con notación musical (Códice de Toledo, Códice rico y Códice de los músicos) no dejan dudas sobre la importancia del movimiento melódico como elemento esencial de la composición. Ahora bien, averiguar el significado de los símbolos gráficos de la notación nos permitiría una mejor comprensión del proceso de composición. A este propósito, hay un

---

<sup>21</sup> J. Haar (1995), Music as a Visual Object: The Importance of Notational Appearance, *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Actas del congreso internacional (4-8 octubre 1992), Cremona, ed. R. Borghi y P. Zappalà, Lucca: LIM, 97-128; M. Bent (1994), Editing Early Music: The Dilemma of Translation, *Early Music History*, XXII, 373-394; *Idem* (1995), The Limits of Notation in Defining the Musical Text, *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario...op. cit.*, 367-372.

<sup>22</sup> M. E. Schaffer (1999), Los códices de las *Cantigas de Santa Maria*: su problemática, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, ed. J. Montoya – A. Domínguez Rodríguez, Madrid: Editorial Complutense, 127-148.

indicio en el *Libro de la açafeha* que nos ayuda a comprender la función de los signos gráficos en el universo simbólico del *Rey Sabio*:

*Nós, rey don Alfonso el sobredicho, veyendo la bondat de esta açafeha.... et de como es estrumente muy complido et mucho acabado, et de como es caro de señalar, et que muchos ombres non podrién entender complidamiente la manera de como se faz por las parabras que dixo este sabio que la compuso, mandamos figurar la figura de ella en este libro*<sup>23</sup>.

Así como la secuencia de letras y grafemas constituye una representación simbólica de las palabras pronunciadas, las notas musicales trazadas en el pergamino representarían simbólicamente los sonidos musicales en secuencia (melodía). Como las letras del alfabeto no reproducen los sonidos que forman la palabra cuando esta se articula fonéticamente, así pues las notas no reproducen la música. Asimismo, la notación musical fijada en los códices reproduce sólo de manera abstracta y parcial la realidad del fenómeno musical, siendo una reducción en el espacio de una realidad que se desarrolla en el tiempo.

A través del extracto del *Libro de la açafeha*, podemos deducir el sentido que Alfonso X atribuye al libro y por extensión a los códices de las *Cantigas*: instrumentos capaces de representación virtual. Como no se puede reproducir por escrito el *son* (*estrumente*), la dimensión escrita de las *Cantigas* solo re-presenta la manera de cantar *cobras* e *son* (*figurar la figura*).

La función de los maravillosos manuscritos no estaba dirigida ni a la conservación, ni al aprendizaje, ni tampoco a hacer de soporte a la *performance* (partitura). La notación musical no guardaba un significado intrínseco, en el sentido que solo reflejaba la memoria y sus procesos. Su función era traducir en signos gráficos algo que, como ya estaba en la memoria colectiva, el destinatario podía reconocer. El contenido que se representaba no se tiene que entender como una forma de comunicación de escribiente a lector, sino más bien como expresión de voluntad de devolver al presente (*re-praesentare*) una trama (*textus*) de memoria intersubjetiva<sup>24</sup>. Los signos reproducían un significado fluctuante, un mensaje

---

<sup>23</sup> M. E. Schaffer (1999), *op. cit.*, 142.

<sup>24</sup> M. Locanto (2004), *Oralità, memoria e scrittura nella prima tradizione del canto gregoriano, La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, ed. G. Borio, Lucca: ETS, 31-88.

discontinuo, la reproducción de un espacio indefinible, donde se podían intuir y encontrar soluciones a muchas interpretaciones.

La observación de la relación entre música y escritura en los códigos alfonsíes modifica las categorías conceptuales que se utilizan habitualmente para entender el repertorio poético-musical en su forma codificada. El repertorio monódico medieval no se puede analizar como “música escrita”, porque la función de la escritura es exclusivamente la de fijar una trama ya constituida a través de un sistema compositivo de tipo oral. El problema principal que se plantea consiste en la falta de instrumentos idóneos para averiguar estos sistemas, ya que la investigación musicológica a lo largo de su historia se ha ocupado sobretudo de música escrita.

#### **4 Sistemas de composición y oralidad en las *Cantigas* alfonsíes**

El análisis textual y melódico del repertorio alfonsí restituye una imagen caleidoscópica del sistema de composición, incluyendo diferentes recursos narrativos, métricos y melódicos: peculiaridades del proceso de composición oral. En primer lugar, la recuperación del sentido gramatical de la materia melódica permite hallar indicios relevantes relativos a los sistemas de composición y, en ocasiones, encontrar la llave que nos permite dilucidar el motivo de la elección de algunos motivos melódicos, desvelando relaciones entre las *Cantigas* y otros repertorios.

El análisis del material melódico del repertorio alfonsí deja aflorar la presencia de elementos formulares dispuestos según la técnica de la “centonización”: las *Cantigas*, melódicamente, serían fruto del ensamblaje de fórmulas preexistentes, cuyos sistemas de maridaje no pueden prescindir de las leyes modales que inevitablemente intervinieron en el proceso de *com-posición*. Según esta óptica, la analogía modal que caracteriza la mayoría de las composiciones alfonsíes no se puede considerar el resultado de un proyecto previo de coherencia modal, sino más bien como lógica consecuencia del ensamblaje formular.

La presencia del elemento formular es especialmente relevante en la fase de entonación, cadencia y en su iteración a diferentes alturas. La fórmula, no obstante, no fue el elemento constituyente del proceso de composición, porque si bien hoy se pueda extrapolar, estructuralmente no correspondía a la forma del material melódico utilizado en la composición, que se transmitió bajo otro perfil. Efectivamente, el material melódico procedente del



patrimonio tradicional se presentaba en forma de motivos estructurados según principios de orden mnemotécnico. La recuperación de un segmento melódico requería que fuese delimitado por pilares que garantizaran la especificidad y que hicieran de conectores dinámicos con la función de guiar la memoria (*distinctiones*). Generalmente, las *distinctiones* de una misma composición parece que se apoyan sobre un soporte melódico que hace de esqueleto: disposición que invierte el criterio de la periodización de la forma melódica<sup>25</sup>. Según este planteamiento, parece lógico suponer que en la práctica compositiva oral se utilizaran modelos melódicos marcados por notas-eje según criterios de tipo modal. Estos modelos guardan estabilidad arquitectónica y, a la vez, poseen porosidad porque están dotados de movilidad, elemento indispensable en el sistema compositivo oral.

En la mayoría de *Cantigas* los pilares arquitectónicos, notas estructurales de un determinado implante modal, dibujan cadenas de intervalos de terceras con prevalencia del tercero grado (nota mediana): una característica melódica peculiar de los cantos tradicionales de transmisión oral, además de ser trato distintivo de las melodías en modo de *protus*, *tetrardus* y *tritus*<sup>26</sup>. El hecho de que la mayoría de las *Cantigas* alfonsíes pertenezcan a estas tres familias modales no es una casualidad, sino que es consecuencia directa de los mecanismos que regulan la composición oral. Especialmente, la predominancia de piezas en *protus* se justifica por la presencia recurrente de la cadena de terceras *re fa la do'* en alternancia a la cadena débil *do mi sol*, resaltando el papel determinante del *fa* (mediana) y de *la* (dominante), como se reconoce en los repertorios tradicionales de transmisión oral. El segundo grupo modal, en orden de presencia en el repertorio alfonsí, es el *tetrardus* que se caracteriza por el armazón de terceras *sol si re' fa'* en oposición a la cadena *fa la do'*. Por último, la cadena de terceras del *tritus* se atribuye a su conformación, siendo una porción significativa de la cadena básica del *protus* sin *re (fa la do')*: de hecho se registran casos de melodías en *tritus plagale* donde una bajada a *re* las transformarían en melodías en *protus autentico*. En fin, el análisis modal del repertorio mariano alfonsí conduce a un sistema modal que se coloca fuera del *oktoechos*, o sea fuera de la sistematización teórica, obligándonos a retomar los implantes modales originales y las estructuras arcaicas. De esta manera se recuperan reminiscencias melódicas que se perdieron en fase de normalización y que perduraron en los repertorios creados con sistemas de composición

---

<sup>25</sup> A. Rossell (2003), Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 167-222.

<sup>26</sup> G. Huseby (1983), *The Cantigas de Santa Maria and the Medieval Theory of Mode*. Tesis inédita de Doctorado en Musicología, Stanford University.

oral. Por eso, a pesar de la presencia prevalente de la escala hexacordal, es posible hallar pequeños fragmentos o piezas enteras en estructura pentafónica, sin *pièn*, la nota débil situada en el medio de la tercera menor (*mi* e *si*). Melodías pentafónicas de procedencia tradicional se reconocen en la CSM 293 *Como un jogar quis remedar como siia a omagen de Santa Maria, e torceu-se-lle a boca e o braço* (Mettman, III, 81)<sup>27</sup>, así como en la CSM 297 *Como Santa Maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade que non avia vertude no madeir' entallado* (Mettman, III, 89)<sup>28</sup>.

Según esta perspectiva empírica del proceso de composición, ya podemos individualizar los motivos de la escasa presencia de los modos del grupo de *deuterus*: lógica consecuencia del deslice del *mi*, *finalis* de estos modos y nota *pièn* del sistema pentafónico, al *fa*. En otras palabras, las piezas modalmente estructuradas sobre un grado débil, como el *mi*, tienen la tendencia a pasar a grados y modos contiguos: un proceso de selección empírica natural, consecuencia de una elección que responde a razones de orden mnemotécnico, conexas al acto mismo de la producción musical.

El propósito del análisis no puede ser buscar normas, sino hallar las múltiples realidades de una composición en su dimensión oral. Por ejemplo, el sistema métrico y el melódico son necesariamente interconexos: ambos persiguen la eficacia mnemotécnica, correspondiendo sin necesariamente coincidir. Ahora bien, la *ratio* que regula la división de los versos, el dimensionamiento y la distribución de las cesuras es interdependiente de los sistemas mnemotécnicos que garantizan el aprendizaje y persistencia del repertorio<sup>29</sup>. El Códice de Toledo, por ejemplo, para fraccionar la melodía recurre a unas barras y para la división en versos del texto poético utiliza unos *puncta*: señal de la falta de coincidencia entre estructura melódica y métrica. Además, la presencia de los signos gráficos no es homogénea en las cuatro fuentes manuscritas, siendo el entero implante compositivo sujeto a variabilidad continua: consecuencia de la discontinuidad de la transmisión. De hecho, la misma *Cantiga* puede

---

<sup>27</sup> Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, ed. W. Mettmann, Madrid: Clásicos Castalia, 3 vols.

<sup>28</sup> G. Huseby (1983), *The Cantigas de Santa Maria... op. cit.*

<sup>29</sup> D. Billy (1989), *L'Architecture lyrique médiévale: analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier: Association Internationale d'Études Occitanes; A. Rossell (1997), A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrución arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, Vigo: Galaxia, 41-76.

presentarse en los manuscritos con diferentes modalidades de división interna, sea tanto en la partición textual como en la segmentación melódica.

En la mayoría de *Cantigas* podemos extraer, tal como hizo Higiní Anglès, la forma del *virelai*, que se caracteriza por la alternancia de estribillo y estrofa dividida en mutación y vuelta, que repite melodía y rima del estribillo. El hecho de que se pueda extrapolar esta estructura no quiere decir que sea inmutable, única y que sea al origen del proyecto de composición. La sistematización métrico-musical, propuesta por Anglès y aceptada en los estudios sucesivos, observaba una presencia mayoritaria de *virelai* con predominancia de versos de dos hemistiquios de 7 sílabas, en alternancia de masculinos y femeninos, a los cuales corresponden frases musicales con valor suspensivo y conclusivo<sup>30</sup>. Sin embargo, la aplicación de una forma fija a este repertorio, concepto vinculado también a la estructuración en frases musicales, resulta determinada *a posteriori* respecto al acto de composición y coincidente con el proceso de codificación<sup>31</sup>.

En el patrimonio poético-musical oral de procedencia tradicional, la regularidad de la estructura métrica y musical no representa un parámetro imprescindible respecto a otras estrategias más significativas en el plan mnemotécnico, como son los paralelismos verbales y las estrategias fonéticas (rimas, aliteraciones y asonancias). Así pues, en el repertorio alfonsí, estos recursos se reflejan en la composición musical mediante la utilización de unidades melódicas mínimas significativas, colocadas en un juego de citas voluntarias e involuntarias: las “*distinctiones*”.

La materia melódica a menudo procede de modelos preexistentes y su elección tuvo motivaciones temáticas y, a veces, ideológicas, es decir intertextuales. El musicólogo catalán Higiní Anglès individualizó la imitación en la CSM 411 *Nembre ssete, Madre de deus, Maria* (Mettman, III, 348) de la *prosula Ab hac familia* añadida al melisma final del Ofertorio *Recordare Virgo Mater*: citación melódica que potencia la función de intercesión de la Virgen en el Día del Juicio. De vez en cuando la imitación melódica rescata significados perdidos,

---

<sup>30</sup> H. Anglès (1943-1964), *La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso El Sabio*, 4 vols: vol. II (1943), transcripción musical; vol. III (1) (1958), *Estudio crítico: Die Metrik der Cantigas*, ed. H. Spanke; vol. III (2) (1958), *Las melodías Hispanas y la monodia lírica Europea SS. XII-XIII*; vol. I (1964), *Facsimil del códice j.b.2 del Escorial*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona.

<sup>31</sup> M. I. Colantuono (2012), *Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio: composizione musicale e oralità*, Tesis inédita de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura comparada, Facultad de Filosofía y Letras, Universitat Autònoma de Barcelona, 523.

como el caso de la CSM 340 *Virgen, Madre gloriosa de Deus* (Mettman, III, 187) que recupera la melodía del alba *S'anc fui belha ni prezada* de Cadenet, con la intención de reactualizar la melodía en su versión original de canto devocional a la Virgen, tal como era en la versión del himno *Ave maris stella*<sup>32</sup>. Siguiendo en esta dirección, se reconocen modelos de procedencia litúrgica en las *Cantigas* donde se hace mención al *bon son*: la CSM 24 *Madre de Deus, non pod'errar que en ti à fiança* (Mettman, I, 115) recupera la estructura métrico-melódica del *Kyrie Orbis factor* y la CSM 82 *A Santa Maria mui bon servir* (Mettman, I, 261) reactualiza la melodía del *Kyrie Salve*<sup>33</sup>.

La intermelodicidad determinada por la asunción de motivos melódicos procedentes de otros repertorios posee, entonces, la finalidad de establecer paralelismos conceptuales, añadiendo un *plus* a la narración. En este sentido he demostrado las razones de la evocación melódica en la CSM 7 *Santa Maria amar* (Mettman, I, 75) de la melodía de la *prosa* mariana *Flavit auster flatu leni*, cuya única constancia escrita procede del código de Las Huelgas, que cuenta de una abadesa encinta sirviéndose de una melodía que celebra el parto de la Virgen. Un paralelismo que instaura vínculos entre una monja embarazada y la Virgen púérpera, restableciendo la imagen beata del estado de madre a pesar de las circunstancias. La abadesa preñada acaba siendo, a través de la melodía, víctima de una incontenible pasión amorosa y, a su vez, mártir de la maledicencia de las monjas que la acusaron delante del obispo. En fin, la melodía con su capacidad evocativa nos da una llave de lectura inédita de esta *Cantiga*, dando un giro al concepto de “pecado”<sup>34</sup>.

Por otro lado, la individuación de estructuras melódicas peculiares compartidas permite establecer puentes semánticos entre *Cantigas*. Tal es el caso emblemático de la entonación de las dos *Cantigas* contiguas: CSM 347 *Esta é como Santa Maria de Tudia resorgiu ûu menynno que era morto de quatro días* (Mettman, III, 203) y CSM 348 *Como Santa Maria demostrou a ûu Rey que trovava por ela gran tesouro d'ouiro e de prata* (Mettman, III, 205), que presentan

---

<sup>32</sup> F. Oroz (1987), *Melodie provenzali nelle Cantigas de Santa Maria*, Text-Etymologie, Festschrift für H. Lausberg zum 75. Geburtstag: Stuttgart, 134-147; A. Rossell (1991), *So d'alba*, Studia in honorem Prof. Martí de Riquer, Quaderns Crema IV, Barcelona, 705-722.

<sup>33</sup> M. I. Colantuono (2007), *El bon son en las Cantigas de Santa Maria*, Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península (28-31 de mayo 2003), Barcelona, ed. H. Gonzáles Fernández y M. X. Lama López, Sada: Edición do Castro/Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG)/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 1219-1231.

<sup>34</sup> M. I. Colantuono (2014), *Reminiscenze melodiche e filiazioni tematiche tra le Cantigas de Santa Maria e le Prosaes de Santa Maria del Codice di Las Huelgas*, Cognitive Philology, 7 (2014).

una fórmula modal arcaica en *mi* muy rara y sin precedentes en el repertorio alfonsí. Las dos *Cantigas*, además de compartir la fórmula de entonación, presentan elementos lexicales, métricos y melódicos comunes: indicios que muestran la excepcionalidad de las dos composiciones compuestas por el mismo Alfonso X<sup>35</sup>.

La CSM 229 *Como Santa Maria guardou a ssa eigreja en Vila-Sirga dos mouros que a querian derribar* (Mettman, II, 301) y la CSM 292 *Como el Rey Don Fernando vêo en vision ao tesoureiro de Sevilla e a maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria*, (Mettman, III, 77), además de ser numeradas por las mismas cifras invertidas, presentan igual entonación, las mismas fórmulas melódicas, emejante esquema métrico y ambas narran hechos autobiográficos. La CSM 292 tiene como protagonista el padre del Alfonso, el Rey Fernando III, mientras que la CSM 229 cuenta anécdotas de la vida del abuelo Alfonso IX. Así, la CSM 376 *[C]omo un ome levava un anel a Don Manuel, irmão del Rey, e perdé-o na carreira, e fez-llo Santa Maria cobrar* (Mettman, III, 263) y la CSM 366, *[Esta .CCC e LXVI. é como Santa Maria do Porto fez cobrar a Don Manuel un azor que perdera.]* (Mettman, III, 241) presentan una extraordinaria semejanza melódica y cuentan episodios milagrosos referentes a la vida de Don Manuel, hermano de Alfonso X. En presencia de identidad o semejanza melódica a menudo se corresponden temas parecidos: anécdotas de prisioneros, como en la CSM 227 *Como Santa Maria sacou un escudeiro de cativo de guisa que o non viron os que guardavan o carcer en que jazia* (Mettman, II, 297) y en la CSM 325 *Como Santa Maria de Tudia sacou hũa manceba de cativo* (Mettman, III, 152); circunstancias de venganza, como en la CSM 316 *Como Santa Maria fillou vingança do cerigo que mandou queimar a hermida, e fezlla fazer nova* (Mettman, III, 132) y en la CSM 379 *[C]omo Santa Maria do Porto se vengou dos cos[s]arios do mar que roubavan os omees que viin[n]an pobrar en aquela sa vila* (Mettman, III, 270). En algunos casos se hallan paralelismos melódicos en relación al número atribuido a la *Cantiga*, como es el caso de la CSM 35 *Esta é como Santa Maria fez queimar a lâa aos mercadores que offereran algo a sua omage, e llo tomaran depois* (Mettman, I, 144) y de la CSM 53 *Como Santa Maria guareceu o moço pegureiro que levaron a Seixon e lle fez saber o Testamento das Escrituras, macar nunca leera* (Mettman, I, 185) que se caracterizan por la disposición especular de las estructuras melódicas, tal como sugieren las cifras de su

---

<sup>35</sup> M. I. Colantuono (2013), *Le strutture melodiche di Alfonso X el Sabio...op. cit.*

numeración<sup>36</sup>. En fin, las *Cantigas* que se sirven de motivos pentacordales procedentes de repertorios tradicionales que nunca fueron codificados y que podemos reconstruir gracias al repertorio mariano alfonsí, cuentan episodios de pecadores acusados de iconoclastia: la CSM 293 *Como un jogar quis remedar como siia a omagen de Santa Maria, e torceu-se-lle a boca e o braço* (Mettman, III, 81) y la CSM 297 *Como Santa Maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade que non avia vertude no madeir' entallado* (Mettman, III, 89).

## 5 La composición a partir de la melodía

Suponer que la creación del texto poético sea anterior a la elección de los movimientos melódicos, sería un error vinculado a la idea de composición como acto de escritura. Si prescindiéramos de la idea pre-confeccionada de “poesía con música”, entraríamos en la dimensión de la poesía planificada en función de un tejido melódico definido *a priori*, en cuanto vehículo de transmisión. En lugar de textos definidos métricamente que prescinden de la estructura melódica, las *Cantigas* marianas serían, en definitiva, el resultado de la aplicación de mecanismos que, valiéndose de material melódico preexistente, elaboraron una urdimbre sobre la cual se construyó sucesivamente la narración textual.

El proceso de composición del repertorio alfonsí tuvo que basarse en la combinación entre el material melódico preexistente y su re-creación: acción que se realizó en fase de adaptación al texto narrativo. En el acto del *com-poner* el *fazedor* se sirvió de estrategias que por un lado garantizaban la estabilidad de la estructura melódica re-evocada y, por otro lado, aseguraban una función desestabilizante que además permitía la desintegración del material preexistente. La función estabilizante se realizó con la cohesión modal de los elementos formularios, que no actuaba como fuerza coercitiva porque el sistema no obedecía a normas preestablecidas, siendo el resultado de la re-elaboración melódica de un patrimonio musical previamente memorizado. Los criterios que regulaban la división interna de los textos marianos, determinando las bases de la estructuración formal, fueron consecuentes a las

---

<sup>36</sup> M. I. Colantuono (2013), *L'intento intertestuale della translatio melodica nelle Cantigas de Santa Maria*, *Medievalia*, Revista d'Estudis Medievals, XVI/2013, 81-90.

elecciones melódicas, vehículos responsables de la transmisión del repertorio. De esta manera, la organización métrica descendía directamente de la estructuración melódica y en fase de normalización, coincidiendo con su codificación escrita, se convertía en estructura autónoma, desvinculándose del sistema musical que la había originado.

La evaluación del repertorio mariano como resultado de un acto de *profération* evidencia cierta insuficiencia en las metodologías analíticas de la filología tradicional, cuyos principios normativos circunscriben el heteromorfismo estrófico y el anisosilabismo como fenómenos irregulares. Estas peculiaridades, en la perspectiva del repertorio oral, son lógicas consecuencias de la variabilidad propia de los sistemas mnemotécnicos de creación y transmisión. La mutabilidad de dichos sistemas está vinculada además al acto “físico” de la acción de la *performance*, empezando por los factores fisiológicos que determinan la respiración. La individuación del material melódico de las *Cantigas* nos permite reconocer, al mismo tiempo, la importancia del factor emotivo, consecuencia directa del propio acto de *profération*. De hecho, una exégesis completa del repertorio alfonsí no puede limitarse a un simple análisis de los elementos gráficos, así como el estudio de la gramática y de la sintaxis melódica no puede devolver el universo de múltiples voces que hay detrás de cada *Cantiga*. Cada composición conlleva unos cuantos significados que no se identifican con los signos escritos, siendo una realidad que se reinventa cada vez que es emitida/cantada y recibida por un público. En fin, los modelos melódicos, en cuanto vehículos de la transmisión del repertorio, marcan la estructura métrica que acaba siendo homogénea y uniformada sólo en la fase de fijación escrita. Por todo ello, la pérdida de la memoria musical, consecuencia de la codificación del repertorio, determinó la necesidad de una normalización métrica del repertorio fijado en el pergamino.

Si consideramos que en el origen del proceso de composición se habrían elegido determinados motivos melódicos, tendríamos que imaginar una tarea posterior cuya intención fuera colocar las palabras, adaptándolas a los ángulos y a las sinuosidades de un sendero ya listo. La adaptación de los textos a segmentos melódicos preexistentes requería una lengua fonéticamente versátil, con más palabras agudas respecto a las esdrújulas y diptongos que se adecuaban con facilidad a un sistema musical ya predispuesto. De hecho, la elección del gallego-portugués como idioma del repertorio lírico medieval en la península ibérica, podría tener motivaciones de orden técnico-compositivo, siendo una lengua especialmente rítmica y de fácil adaptación a motivos musicales preexistentes.

La visión melódico-céntrica del proceso de composición del repertorio alfonsí justificaría la polimetría sistémica que hace posible la presencia simultánea de varias tipologías métricas en la misma *Cantiga*, la frecuente utilización de *enjambement* y el uso libre de la rima. Un ejemplo muy elocuente del sistema de composición a partir de la estructura melódica es representado por la CSM 292 *Muito demonstra a Virgen, / a Sennor esperital* (Mettman, III, 77), una *Cantiga* copiosa de indicios autobiográficos que justifican su desusada extensión de 21 estrofas. El título, en la versión del código E2, nos dice que el Rey y Santo Fernando III, padre de Alfonso X, se apareció en sueños al tesorero de Sevilla y al maestro Jorge ordenando que pusieran su anillo en el dedo de la Virgen. Aquí, los requerimientos de la rima aguda en tantas estrofas seguidas debieron forzar al versificador a repetir alguna de sus muletillas un tanto ripiosas, como la mención a *San Denis* (v. 23), además utilizada en otras 9 *Cantigas* para el mismo motivo. La alusión forzada y fuera de lugar a *San Mateus* (v. 48), las distorsiones léxicas (*ofreçon* v. 73 / *mentiral* v. 104), la ruptura silábica (*San-ta* v. 77-78) entre el final de un verso, que gana una rima aguda en *á*, con el comienzo del siguiente, hace suponer que su estructuración marque una senda melódica ya fijada<sup>37</sup>.

<CSM 292> (F: 10)/ virelai/ Re Don Fernando III, padre del Re Alfonso/ 261

*Como el Rey Don Fernando vêo en vision ao tesoureiro de Sevilla e a maestre Jorge que tirassen o anel do seu dedo e o metessen no dedo da omagen de Santa Maria.*

---

<sup>37</sup> J. M Llorens (1979), La música, *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso el Sabio: ms. T.1.1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid: Edilán.



292



**R** Muito demonstra a Virgen, / a Sennor esperital,  
sa lealdad' a aquele / que acha sempre leal.

**M** E de tal razon com' esta / vos direi com' hũa vez  
a Virgen Santa Maria / un mui gran miragre fez

**V** polo bon Rei Don Fernando, / que foi comprido de prez,  
d' esforç' e de grãadeza / e de todo ben, sen mal.

**R** Muito demonstra a Virgen, / a Sennor esperital,  
sa lealdad' a aquele / que acha sempre leal.

En conclusión, tenemos evidencias para suponer que los sistemas de composición de las *Cantigas* empezaran por la elección de patrones melódicos, en forma de segmentos (*distinciones*) o en forma de piezas preexistentes (*contrafacta*), sobre los cuales se cantaba el milagro. La elección de las palabras y su disposición en versos dependía de las exigencias de la melodía, cuya estructura era mutable, al estar subordinada a su *profération*, y arrastraba el implante métrico en un sistema sujeto a variabilidad continua. La melodía, a través del uso adecuado de las *distinciones*, dibujaba la composición, dimensionaba el texto y establecía la andadura dinámica a través de sus grados portantes. Los motivos melódicos eran canales a través de los cuales pasaban aquellos valores, ya pertenecientes a la memoria colectiva, y que

amplificaban o modificaban el significado del texto. Tanto era así que la voz, en los repertorios líricos de la Edad Media, no era tan solo vehículo, sino el cuerpo mismo de la sustancia poética.

[Recebido: 19 abr. 15 – Aceito: 28 jul. 15]

## ***ERGED´OLHO E VEE-LO-EDES: GÊNERO E DESCONSTRUÇÃO EM TRÊS CANTIGAS DE AMIGO***

Alessandro Zir<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esse ensaio considera questões de ordem de gênero que emergem no contexto da poesia medieval, mais especificamente no contexto das cantigas de amigo galego-portuguesas. Ao discutir diferentes perspectivas teóricas e analisar passagens concretas de três cantigas, o ensaio aponta para o potencial desconstrutivo que esse tipo de poesia apresenta, não obstante suas características tradicionais. Esse não é um trabalho de filologia e nem mesmo de literatura comparada, e foca aquilo que, nos textos estudados, é mais irredutível ao seu contexto de produção imediato.

**Palavras-chave:** Poesia Medieval. Cantigas de Amigo. Desconstrução. Gênero.

**ABSTRACT:** This essay considers some gender issues that emerge in the context of medieval poetry, more specifically in the context of the Galego-Portuguese *cantigas de amigo*. By discussing different theoretical perspectives and analyzing concrete passages of three *cantigas*, the essay points out to the deconstructive potential of this poetry, no matter its undeniable traditional features. This is not a philological neither a comparative work. Poetry has something which is irreducible to the context of its production. This is our focus.

**Keywords:** Medieval Poetry. Cantigas de Amigo. Deconstruction. Gender.

Ainda é útil começar um ensaio como esse parafraçando a abertura de um velho prefácio, como aquele do *The Spirit of Romance*. E assim se evita muito mal-entendido. Esse “não é um trabalho de filologia. Somente com muito boa vontade poderia ser considerado um estudo de literatura comparada. Estou interessado em poesia”. Um pouco adiante, na mesma página, Ezra Pound acrescenta um comentário não menos irônico do que tortuoso: “mas considero que haja excelentes razões para que um homem deva querer estudar a poesia e nada mais que a poesia de certo período, tanto quanto sua antiguidade, fonética ou paleografia e se revelar, no final de todo o seu trabalho, incapaz de discernir uma sutileza de estilo ou a banalidade de uma expressão” (POUND, 2012, p. v). O interesse que ele tinha pela poesia medieval está naquilo que ela tem de mais vivo, e atravessa outros períodos. É desse tipo de interesse que aqui se compartilha.

Em *La révolution du langage poétique*, Julia Kristeva coloca a poesia ao lado de atividades como “a magia, o xamanismo, o esoterismo, o carnaval”, as quais (como a poesia)

---

<sup>1</sup> Universidade Católica de Pelotas – E-mail: azir@dal.ca

enfatazariam “os limites do discurso socialmente útil, dando testemunho daquilo que ele reprime [*refoule*]: o processo que excede o sujeito e as suas estruturas comunicativas” (KRISTEVA, 1985, p. 14). Na perspectiva dessa autora, a poesia operária — no limite do simbólico-conceitual, daquilo que é socialmente significativo — com um espaço semiótico fugaz, estruturado por aquilo que a psicanálise tem denominado de pulsões e processos primários (KRISTEVA, 1985, p. 47-48, 57-61; 1981, p. 286-87; 1978, p. 117-18, 212-13).<sup>2</sup> Ela toma como exemplo, nesse sentido, a poesia de autores como Mallarmé e Lautréamont, sem deixar de reconhecer seu enraizamento em tradições mais antigas de canto, dança, teatro (KRISTEVA, 1985, p. 80-81, 98). Em “Crise de vers”, o próprio Mallarmé fala dos “tempos incubatórios” da poesia, que em “Magie e Catholicisme” ele explicita como “Idade Média”, “começo de mundo” que permanece “moderno” (2003, p. 253, n.1).

A poesia medieval tinha como característica, justamente, nas palavras de Paul Zumthor, “um aspecto dramático”, estando destinada a “funcionar em condições teatrais”, a “desempenhar um papel numa cena” (ZUMTHOR, 2000, p. 52).<sup>3</sup> Em relação à poesia provençal do período, Pound — paradoxalmente, o mais técnico dos grandes poetas modernistas — fala de uma conexão íntima entre “arte” e “vida” (POUND, 2005, p. 195). E ao discorrer sobre a complexidade da tarefa em que se engaja o autêntico trovador, faz menção aos “campos Elíseos”, o que nos remete talvez inclusive a outras dimensões do sensível. O artista deixaria em seu trabalho “impressões vivas... do seu gosto, temperamento, manias... das suas reticências”, as quais sobreviveriam “nas juntas sutis do seu engenho”. Canções aparentemente obscuras e complicadas seriam, nessa perspectiva, como que verdadeiros “rituais” (POUND, 2005, p. 196-97).<sup>4</sup>

Assim, a poesia trovadoresca recoloca o seu produtor e o seu receptor em contato com certas relações manifestas no próprio texto, mas que dizem respeito também, por exemplo, à música, à arquitetura e, em última instância, a questões de ordem cosmológica (ZUMTHOR,

---

<sup>2</sup> Mais especificamente sobre tais processos, o reconhecimento do caráter “perigoso” do desejo, em sua conexão com a alegria [*jouissance*] perversa e a pulsão de morte, ver ainda Kristeva, *L’Avenir d’une revolte* (2012), p. 39-41, 44-45.

<sup>3</sup> Com relação a tais características, baseando-se em Menendez Pidal, Kristeva fala da passagem progressiva de uma concepção do poeta como *ator* a *autor*, que se inicia já no início do séc. XII. Ver Kristeva (1978), p. 63, n. 11.

<sup>4</sup> A existência de conexões entre vanguardas modernas (e pós-modernas) e poesia medieval tem sido admitida ainda por autores como Augusto de Campos. Em seu ensaio “Música Popular de Vanguarda” (1974), o poeta concretista brasileiro aplica o termo “trovadores” a compositores e letristas ligados ao movimento tropicalista, que surge na música popular brasileira na década de 1960. Caetano Veloso, um dos expoentes do movimento, reflete sobre essa comparação em *Verdade Tropical* (2012, p. 217-19).

2000, p. 50-51), e à escrita naquilo que ela teria de “sagrado” (ZUMTHOR, 2000, p. 55, 62). Por isso, a poesia trovadoresca precisaria ser pensada não em termos de uma “função emotiva”, de mera expressão de categorias subjetivas, mas, sobretudo em termos daquilo que Jakobson denomina de função propriamente “poética” (JAKOBSON, 2003, p. 209-222, 233-39). Esta função opera com eixos fundamentais de constituição da linguagem (sintagmático e paradigmático, projetando o segundo sobre o primeiro), num processo que Haroldo de Campos caracteriza como “lúdico”, e tem implicações para as próprias categorias de constituição do real (ao menos enquanto mediado pela linguagem) (CAMPOS, 2011, p. 31-35).

## 1 Trovadorismo e questões de gênero

Foi no século XII, no sul da França, que, valendo-se do occitano — assim como o galego-português, língua vulgar descendente do latim — trovadores nos deixaram registros de uma tradição de composição de poesias a qual levava em conta rimas e a acentuação das palavras, e não apenas diferenças quantitativas entre as sílabas, como era o caso da poesia clássica grega e latina. É assim que “nas formas das canções” de um trovador como Arnaut Daniel, Pound diz encontrar “uma excelência” que “satisfaz não apenas o ouvido moderno, voraz de rimas, mas também o ouvido exercitado na música românica e helênica, para a qual a rima parecia e parece vulgar” (POUND, 2012, p. 13). Zumthor afirma que esse processo, em sua origem, não consistia na “decupagem de um discurso segundo um padrão rítmico ou métrico”, mas na verdadeira “constituição de uma forma nova, ao mesmo tempo discurso e ritmo” (ZUMTHOR, 2000, p. 121).<sup>5</sup>

Nesse sentido, é interessante notar também que, mais tarde, o que abre o caminho para autores como Mallarmé (que operam antes com aliterações e grafismos do que com a métrica tradicional) são ainda características prosódicas específicas ligadas ao desenvolvimento

---

<sup>5</sup> Segismundo Spina chama a atenção para a complexidade de tais transformações quando afirma que “três foram as modalidades de versificação românica desde o momento em que a métrica clássica foi sendo suplantada por uma nova sensibilidade rítmica, baseada na intensidade e na contagem silábica: a) a *versificação isossilábica* [que] caracteriza-se pela igualdade silábica... b) a *versificação amétrica*... em que a medida silábica dos versos flutua entre certos limites... c) e a *versificação acental* ou *rítmica*, cuja irregularidade... se explica pela influência da música” (SPINA, 2003, p. 21). Além disso, como se sabe, até hoje não há uniformização do sistema de contagem silábica entre os povos românicos; ela pode ser feita até a última tônica ou até a última tônica mais uma sílaba (SAID ALI, 1999, p. 17-21).

histórico do francês, como a regularidade acentual, que o distingue de outras línguas românicas (KRISTEVA, 1985, p. 211, 217-19).

O caráter muitas vezes esotérico da poesia medieval — que Pound atribui a uma “aversão pelo óbvio” (POUND, 2012, p. 17) — se explicaria, para Zumthor, por fatores como uma sofisticada imbricação entre ritmo e discurso:

O verso, segundo o qual... é cantado ou lido o poema medieval, introduz na cadeia discursiva suspensões, intervalos comparáveis aos brancos do poema tipográfico e, mais ainda, a essas lacunas [*trou*] que intervêm na comunicação e impedem que ela seja perfeitamente descrita ou traduzida. (ZUMTHOR, 2000, p. 121, 188)<sup>6</sup>

A “proliferação de figuras de som”, em certos momentos, pode se dar inclusive à custa de um “enfraquecimento do sentido inteligível”, sem que por isso essa poesia deixe de ser tradicional (ZUMTHOR, 2000, p. 174).

Em última instância, a poesia dos trovadores seria regida ainda por uma série de “tipos” que ligam certos elementos figurativos a certas escolhas lexicais e/ou a modelos sintáticos e rítmicos próprios das línguas românicas em sua constituição, dando origem àquilo que Zumthor chama de “registro” (ZUMTHOR, 2000, p. 107ff., 277-78). Aquilo que os poetas trazem de novidade apareceria dissimulado “sob aspectos bem conhecidos”. Os conteúdos se alterariam “sob a continuidade aparente das formas, ou o inverso”. E é assim que aquilo que se poderia definir, em termos modernos, como questões de gênero se introduz nesse universo medieval, tendo consequências para além dele: “que a mulher seja [chamada de] *senhor* não muda muita coisa, sem dúvida, nos costumes do período, mas, a longo prazo e através do dispositivo dessa expressão, transforma a sensibilidade europeia” (ZUMTHOR, 2000, p. 59).

Como tem sido sublinhado também por outros autores como Kathrin Rosenfield, o amor cortês, tal como figurado nessa poesia, “põe em questão a relação de subordinação hierárquica, de dominação ou de posse, entre o homem e a mulher”. Nessa tradição que tem consequências também para o desenvolvimento de formas literárias posteriores como o romance, “o amante se oferece [à mulher] como vassalo” (ROSENFELD, 1989, p. 28; cf. 1984, p. 483-86). Em relação a esse ponto, no que diz respeito especificamente à poesia cortês, Kristeva parece defender uma posição de maior reserva e desconfiança, e fala antes

---

<sup>6</sup> Sobre a questão do branco e a importância da disposição espacial no poema tipográfico, ver Pignatari (2004, p. 117-65) e Campos *et al* (2006, p. 31-42).

da constituição de um “pseudo-centro” ou “centro mistificador” (em torno da mulher), que acabaria por não reconhecer, ou elidir oposições sexuais e sociais. Segundo ela, o romance de autores como Antoine de la Salle (1388-1462) na verdade romperia com a poesia cortesã, ao permitir uma reelaboração dessas oposições através de figuras mais ambíguas (KRISTEVA, 1978, p. 69-70).

Questões relativas a relações de subordinação e hierarquia entre sujeitos cujo “livre acordo” é percebido socialmente como problemático emergem, em verdade, relacionadas a diferentes processos de escrita em outros contextos históricos. É nesse sentido que Michel Foucault analisa a relação entre *erasta* e *eromeno* na cultura clássica grega (1994).<sup>7</sup> No que diz respeito ao argumento desenvolvido aqui, basta-nos o reconhecimento de uma imbricação entre processos de produção textual — sobretudo os literários e poéticos — e processos de estruturação de categorias intersubjetivas (em particular as de gênero). A poesia, nesse sentido, não seria reflexo de uma realidade histórico-social previamente dada, e pode inclusive ganhar primazia sobre essa realidade e determiná-la.

## 2 Questões de gênero no trovadorismo galego-português

Conforme enfatiza Lênia Márcia Mongelli, em antologia recentemente publicada, o trovadorismo galego-português, que atinge seu auge no século XIII, pode ser compreendido como parte de um movimento de expansão do modelo provençal. Esse modelo teria se estendido até o norte da França (*trouvères*), à Alemanha (*Minnesingers*), Itália (onde compõem em provençal) e Península Ibérica (Mongelli, 2009, p. xxxviii-xxxix). Figuras emblemáticas como os reis D. Dinis e D. Afonso X, e nobres como D. Pedro, Conde de Barcelos, foram, além de inúmeros autores anônimos, os compositores desses cantares.

Através de processos semelhantes àqueles que haviam operado na obra de um trovador como Arnaut Daniel, “artifícios retóricos e gramaticais” teriam sido, também no contexto da poesia galego-portuguesa, “explorados à exaustão”, convergindo sempre “para o jogo, o ludismo”. Nesse sentido, as canções dos trovadores galego-portugueses permitiriam até hoje a nós, os modernos falantes da língua, “pensar a polissemia da palavra e o enorme potencial estilístico do verso” (MONGELLI, 2009, p. 24). Um dos gêneros que compõe esse *corpus*,

---

<sup>7</sup> Boa parte da análise de Foucault baseia-se na pesquisa anterior de Sir Kenneth James Dover. O classicista inglês já tinha apontado, por exemplo, para semelhanças de ordem retórica na caracterização do jovem objeto de desejo na literatura grega e da mulher virtuosa na literatura vitoriana (DOVER, 1978, p. 145).

aquele das chamadas *cantigas de amor*, se caracterizaria por uma constante tensão “entre a imagem mental ou sonhada e a realidade concreta ou tangível”. Multiplicar-se-iam nele “as antíteses, os paradoxos, os oximoros, que são o principal recurso retórico utilizado pelos trovadores”. A dama a quem o cantar é dirigido seria “vista simultaneamente como ‘bem’ e ‘mal’”, “a polaridade que centraliza as atenções” (MONGELLI, 2009, p. 6).

Diferentemente das *cantigas de amor*, as chamadas *cantigas de amigo*, para as quais teriam confluído heranças latinas, moçárabes e occitânicas, destacam-se pela presença de um eu lírico feminino. A voz narrativa não mais apenas se dirige a uma mulher, mas efetivamente a incorpora, independente do fato da cantiga ser cantada por um trovador. De acordo com autores como Ria Lemaire-Mertens, haveria na cultura europeia medieval tradições orais legitimamente femininas, visíveis ainda em tais canções (normalmente atribuídas a trovadores masculinos). Nelas se falaria de “mulheres ativas, que assumem elas próprias a iniciativa de satisfação do seu desejo”, de “relações entre os sexos que são muito diferentes daquelas julgadas convenientes para as mulheres” (LEMAIRE-MERTENS, 1994, p. 132).<sup>8</sup>

A perspectiva que adotamos aqui, entretanto, não busca resgatar nas cantigas de amigo uma representatividade de gênero (feminina, pseudo-feminina, masculina, travesti) mais ou menos autêntica e correspondente a formas histórico-sociais que se supõem como previamente existentes na realidade (e refletidas no texto). Nos parece mais promissor resgatar o potencial desconstrutivo dessas cantigas, o qual é operante, justamente, no contexto de um tipo de sociedade normalmente interpretada como tradicional e fechada. Nesse sentido, buscamos fazer jus à reserva de autores como Kristeva, quando chamam atenção para o risco de perspectivas engajadas de análise que, ao se apresentarem a serviço de causas minoritárias, acabam “num novo dogmatismo, numa reivindicação identitária contra o trabalho do pensamento” (KRISTEVA, 2012, p. 110).

---

<sup>8</sup> Segundo essa autora, na interpretação posterior dessas tradições de poesia oral feminina, teriam operado diversos mecanismos equivocados de “atribuição, plágio, imitação, mutilação e apropriação”, que ela tenta em certa medida, através das suas pesquisas, remediar (LEMAIRE-MERTENS, 1994, p. 144). Sobre a existência dessas tradições femininas na Península Ibérica, em relação com o processo da reconquista, ver ainda Ferreira (1998), p. 17.



### 3 Análise de passagens

Como exemplo desse potencial desconstrutivo das cantigas de amigo, examinaremos agora passagens de três delas, encontradas na antologia de Mongelli.

Nosso primeiro exemplo é do trovador João Garcia de Guilhade, autor fecundo, de cerca de cinquenta cantigas. Trata-se da cantiga *Cada que ven o meu amig' aqui*<sup>9</sup> que, em termos formais, segue um modelo comum à lírica profana, com refrão, três estrofes singulares e *finda* (estrofezinha final que remata a ideia desenvolvida na cantiga). A divisão em estrofes, isto é, grupos de versos que seguem um mesmo esquema rítmico, e a presença do refrão marcam justamente a relação desse tipo de composição com a música e a dança.<sup>10</sup>

Na terceira linha da primeira estrofe, a narradora diz:

... e diz que morre por meu ben;  
mays eu ben cuydo que non est assí;

Identifica-se, assim, logo no início da composição, a voz feminina, que é o que caracteriza o seu gênero como cantiga de amigo. A narradora expõe, a outras mulheres que lhe fazem companhia, a desconfiança que sente com relação às juras de amor exageradas do amigo. Como assinala Mongelli, há na passagem um jogo irônico de “*ben*” (bem) como substantivo e advérbio, que põe sob suspeita a disposição do amigo de “morrer de amor” pela narradora. Se é pelo *ben* da narradora que o amigo morreria, esse *ben* se desdobra numa desconfiança acentuada quanto ao próprio propósito (*ben cuydo que non est assí*) sugerido para a ação.

Dessa forma, a cantiga questiona aquele que é o tópico central do próprio lirismo galego-português: a morte por amor (FERREIRA, 1998, p. 14). O questionamento é reforçado pelo refrão que se repete ao final das três estrofes:

---

<sup>9</sup> De número 754 do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e 357 do *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana*, a partir de agora abreviados CBN e CV. Esses dois cancionários, junto com o *Cancioneiro da Ajuda*, constituem-se nas três principais fontes em que sobrevivem até os dias atuais um número reduzido da produção total da lírica profana galego-portuguesa, estimada em cerca de 160 autores e mais de 1700 composições. Ver Massini-Cagliari (2007), p. xxi.

<sup>10</sup> No caso da tradição ocidental, divisões por estrofes remontam pelo menos à poesia lírica grega que, diferente da poesia épica (em que a narrativa predomina sobre o ritmo), tinha uma grande variedade de estruturas. A poesia lírica moçárabe praticada no sul da península ibérica no período medieval também era marcadamente estrófica. Ver Spina (2003), p. 87-89, 91; sobre a *finda*, p. 109.

ca nunca lh' eu vejo morte prender,  
ne-no ar vejo nunca ensandecer.

Nele, a expressão “nunca” parece aludir de forma condensada a diversas situações em que a disposição do amigo de morrer por amor teria sido já desmentida. O refrão abriga, assim, um “potencial narrativo”, como é comum em diversas tradições desse tipo de poesia (BIZZARRI, 1997). E a cantiga se encerra ainda na *finda*, subsumindo o tópico da morte por amor à insistência afirmativa da atividade de cantar, a qual ultrapassa/afirma o tópico da morte por amor em sua própria impossibilidade:

E ja mays nunca mi fará creer,  
que por mí morre, ergo se morrer<sup>11</sup>

Nosso segundo exemplo é de autoria de D. Dinis (que além de trovador, foi rei de Portugal de 1279 a 1325): *Chegou-mh', amiga, recado* (CBN 590, CV 193). No que diz respeito a seus aspectos formais, é um poema de “maestria”. Tais composições — as quais se caracterizam por não fazer uso de recursos eminentemente musicais e populares como o refrão — seriam típicas, em princípio, da lírica erudita de influência provençal, isto é, das *cantigas de amor* (SPINA, 2003, p. 108-109; cf. MASSINI-CAGLIARI, 2007, p. 5). Mas não obstante essa semelhança, que concederia a essa cantiga inclusive um caráter híbrido, a cantiga enseja (como a que anteriormente analisamos) uma inegável inversão dos papéis tradicionais assumidos, no universo cortesão, pelas figuras masculinas e femininas.

Logo na primeira estrofe, a amiga comenta com outra:

Chegou-mh', amiga, recado  
d' aquel que quero gram bem;  
que pois que viu meu mandado,  
quanto póde viir, vem;  
e and' eu leda porem,  
e faço muit' aguisado.

É o amigo que aqui aparece como idealizado (*que quero gram bem*). A amiga, por outro lado, manifesta abertamente, com relação a ele, seu desejo. O eu lírico feminino afirma-se *leda*, isto é, alegre, na medida mesma em que julga poder tomar o recado da chegada do amigo como certo (*aguisado*).

---

<sup>11</sup> Reproduzimos uma versão integral das três canções em anexo ao final do artigo.

A complexidade da composição evidencia-se também pelo fato de que a inversão não se dá em todos os níveis. A amiga também é idealizada, e o amigo por ela sofre (tópico das cantigas de amor). Isso aparece claramente na segunda estrofe:

*El vem por chegar coitado,  
ca sofre gram mal d' amor;  
e anda muit' alongado  
d' aver prazer nem sabor  
se nom ali u eu fôr,  
u é todo seu cuidado.*

Mas igualmente nesta estrofe é conferido à amiga a primazia da ação (*se nom ali u eu fôr*) para remediar tal sofrimento. E na estrofe seguinte, antes da *finda*, a ação é apresentada como devendo de fato se cumprir:

Por quanto mal a levado,  
amiga, razom farei  
de lhi dar end' algum grado;  
pois vem como lh' eu mandei;  
e logu' el será, bem sei,  
do mal garid' e cobrado.

Nosso terceiro exemplo vem de outra cantiga de D. Dinis: *Unha pastor bem talhada* (CBN 534, CV 137). É também um poema de maestria, sem refrão, com quatro estrofes singulares.<sup>12</sup> Segundo Mongelli, seu esquema formal (regularidade de metro e de rima nas quatro oitavas) não se repete na lírica profana galego-portuguesa.

É na última estrofe que aparece outra característica singular que aqui nos interessa particularmente analisar. Trata-se da presença exótica de um célebre papagaio:

“Se me queres dar guarida”,  
diss' a pastor, “di verdade,  
papagai, por caridade,  
ca morte m' é esta vida”.  
Diss' el: “Senhora comprida  
de bem, e nom vos queixades,  
ca o que vos a servida,  
erged' olho e vee-lo-edes”.

---

<sup>12</sup> A cantiga é dita de estrofe singular (caso também da cantiga do nosso primeiro exemplo), quando o esquema de rima das estrofes do poema varia de uma para outra.

A figura — sobre a qual “rios de tinta” já teriam corrido (MONGELI, 2009, p. 165) — tem uma origem possivelmente oriental e mitológica, aparecendo também na literatura em língua francesa da Idade Média, como o *Roman de la Rose*.<sup>13</sup> No que diz respeito à argumentação que desenvolvemos neste artigo, cabe destacar que ela não tem sexo determinado e não é humana. É ela, por outro lado, quem anuncia à amiga a chegada inesperada daquele por quem ela tanto anseia, e faz da sua vida uma morte.

A narrativa, pelo que ela tem de inusitado, teria seduzido Ungaretti, quando esse deu aulas na Universidade de São Paulo em 1935, e é assim resumida por Luciana Stegagno Picchio: “Num ambiente florido, uma jovem (uma pastora) lamenta-se pela ausência do amigo. Um papagaio que ela traz consigo conforta-a e aconselha-a a erguer os olhos porque o amado está ali, junto dela” (PICCHIO, 1979, p. 37). O papagaio não apenas anuncia como conduz o olhar da amiga (*erged’olho e vee-lo-edes*), num ato ilocutório exortativo.

Assistiríamos, assim, a uma “degradação dos segmentos narrativos a didascálias, rubricas, indicações cênicas de um texto dramático” (PICCHIO, 1979, p. 39). A nosso ver, o ato do papagaio materializa para o leitor o simulacro de uma presença-ausência *fantasmática* (do amigo, que se deveria ver). Utilizamos o termo aqui no sentido em que é entendido por Agamben em sua interpretação de processos criativos subjacentes à literatura medieval em geral e à lírica trovadoresca (2011, p. 30).<sup>14</sup> Em si mesma, a exortação do papagaio pode ser tomada como um índice, um traço não apenas do amigo mas de uma capacidade de agenciamento do texto: abre-se um espaço — uma cena — que é prévio à polaridade de gênero, ao mesmo tempo que permite a sua manifestação e preside a ela.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **La parola e il fantasma nella cultura occidentale**. Torino: Einaudi: 2011.

BIZZARI, Hugo Oscar. La Potencialidad Narrativa del Refrán. **Revista de Poética Medieval**, 1 (1997), p. 9-34.

---

<sup>13</sup> “*Li rossignous lors se reforce de chanter et de faire noise. Lors se deduit et lors s’anvoise li papegauz et la kalendre*” (LORRIS; MEUN, 1992, v. 74-77).

<sup>14</sup> Em relação a obras como o *Roman de la Rose*, Agamben fala de um *fol amour* pela imagem enquanto tal, que extrapola a unidade autorreferencial da consciência (p. 73-83).

CAMPOS, Augusto de. “Música Popular de Vanguarda”. In: **O Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 283-92.

CAMPOS, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**. Textos críticos e manifestos, 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

DOVER, K. J. **Greek Homosexuality**. London: Duckworth, 1978.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Poesia e Prosa medievais**. Lisboa: Ulisseia, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité, tome 2: L’usage des plaisirs**. Paris: Gallimard, 1994.

JAKOBSON, Roman. **Essais de linguistique générale**. 1. Les fondations du langage. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

KRISTEVA, Julia. **L’Avenir d’une revolte**. Paris: Flammarion, 2012.

\_\_\_\_\_. **Sémiotique. Recherches pour une sémanalyse**. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

\_\_\_\_\_. **La révolution du langage poétique: L’avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé**. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

LEMAIRE-MERTENS, Ria. “Voix de femmes dans les traditions orales et populaires: quelques réflexions théoriques et épistémologiques”. In: **Frontières du Littéraire: Littératures orale et populaire Brésil/France**. Limoges: Pulim, 1994.

LORRIS, Guillaume de; Meun, Jean de. **Le Roman de la Rose**. Édition d’après les manuscrits BN 12786 et BN 378, traduction, présentation et notes par Armand Strubel. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur. Divagations. Um coup de dés**. Paris: Gallimard, 2003.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis. **Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses**. Fontes, edições e estrutura. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos Cantares: Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **A Lição do Texto. Filologia e Literatura**. I – Idade Média. Lisboa: Edições 70, 1979.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

POUND, Ezra. **Early Writings: poems and prose**. New York: Penguin Books, 2005.

\_\_\_\_\_. The Spirit of Romance. London: Forgotten Books, 2012.

ROSENFELD, Kathrin H. **A Linguagem Liberada**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. Le ‘mythe’ de Arthur: la royauté et l’idéologie. In: **Annales. Économies, Sociétés, Civilizations**, 39e année, n. 3, 1984, pp. 480-494.

SAID ALI, Manoel. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1999.

SPINA, Segismundo. **Manual de Versificação Românica Medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Avec une préface de Michel Zink et une texte inédit de Paul Zumthor. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

### **Anexo**

Versão integral das três cantigas analisadas, conforme a edição crítica de Lênia Márcia Mongelli (2009):

#### ***João Garcia de Guilhade***

*Cada que ven o meu amig’quí*

Cada que ven o meu amig’ aquí,  
diz-m’, ay amigas! Que perd’o [seu] sen  
por mí, e diz que morre por meu ben;  
mays eu ben cuydo que non est assí;  
*ca nunca lh’ eu vejo norte prender,*  
*ne-no ar vejo nunca ensandecer.*

El chora muyto e filha-s’ jurar  
que é sandeu e quer-me fazer fis  
que por mí morr’, e, poys morrer non quis,  
muy ben sey eu que á ele vagar  
*ca nunca lh’ eu vejo norte prender,*  
*ne-no ar vejo nunca ensandecer.*

Ora vejamos o que nos dirá,  
pois veer viv’ e poys sandeu non for!  
Ar direy-lh’ eu: “Non morrestes d’ amor!”  
Mays ben se quite de meu proyeto ja:  
*ca nunca lh’ eu vejo norte prender,*  
*ne-no ar vejo nunca ensandecer.*

E ja mays nunca mi fará creer  
que por mí morre, ergo se morrer.  
(MONGELLI, 2009, p. 107)

**D. Dinis***Chegou-mh', amiga, recado*

Chegou-mh', amiga, recado  
d' aquel que quero gram bem;  
que pois que viu meu mandado,  
quanto póde viir, vem;  
e and' eu leda porem,  
e faço muit' aguisado.

El vem por chegar coitado,  
ca sofre gram mal d' amor;  
e anda muit' alongado  
d' aver prazer nem sabor  
se nom ali u eu fôr,  
u é todo seu cuidado.

Por quanto mal a levado,  
amiga, razom farei  
de lhi dar end'algun grado;  
pois vem como lh' eu mandei;  
e logu' el será, bem sei,  
do mal garid' e cobrado.

E das coitas que lh' eu dei  
des que foi meu namorado.  
(MONGELLI, 2009, p. 155)

**D. Dinis***Unha pastor bem talhada*

Unha pastor bem talhada  
cuidava em seu amigo,  
[e] estava, bem vos digo,  
per quant' eu vi, mui coitada;  
e diss': "oi mais nom é nada  
de fiar per namorado  
nunca molher namorada,  
pois que mh o meu a errado".

Ela tragia na mão  
um papagai mui fremoso,  
cantando mil saboroso,  
ca entrava o verão;  
e diss': "Amigo loução,  
que faria per amores,  
pois m' errastes tam em vão?"  
E caeu antr' unhas flores.

Unha gram peça do dia  
jouv' ali, que nom falava,  
e a vezes acordava  
e a vezes esmorecia;  
e diss': "Ai Santa Maria!  
que será de mim agora?"  
E o papagai dizia:  
"Bem, por quant' eu sei, senhora".

"Se me queres dar guarida",  
diss' a pastor, "di verdade,  
papagai, por caridade,  
ca morte m' é esta vida".  
Diss' el: "Senhora comprida  
de bem, e nom vos queixades,  
ca o que vos a servida,  
erged' olho e vee-lo-edes".  
(MONGELLI, 2009, p. 163-64)

[Recebido: 07 maio 15 – Aceito: 28 jul. 15]



## LITERATURA E ORALIDADE: DA POESIA CANTADA À POESIA DA CANÇÃO

Cláudia Sabbag Ozawa Galindo<sup>1</sup>

**RESUMO:** A oralidade da literatura medieval é inquestionável, e a atestam os denominados “índices de oralidade”, isto é, pistas sobre o momento da enunciação e o processo diacrônico de existência e transmissão do texto poético, indícios presentes nos textos que revelam uma tendência da manifestação oral da poesia, ou seja, sua concretização pública verbal, em performances atualizantes. Dessa forma, até por volta de 1400, em todo o Ocidente, a escritura pouco influenciava o comportamento ou o pensamento dos poetas e as expectativas do público, na sua maioria analfabeta. Somente no século XIX os efeitos da escrita seriam seriamente percebidos, com a obrigatoriedade do ensino e o impresso como escritura de massa, acentuando e enfraquecendo as últimas tradições orais. No entanto, a palavra falada subsiste e já no Renascimento vários textos foram musicados “sem dúvida alguma, devido à lembrança longínqua de que a poesia, originalmente, foi voz; em virtude dessa nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia” (ZUMTHOR, 2005, p. 74). Mas foi com o Simbolismo, no fim do século XIX, que Baudelaire procurou fazer com que as palavras tivessem “um valor essencialmente musical” e que fossem “capazes de evocar as mais diversas sensações” (GOMES, 1994, p. 5-7). No século XX, uma forte tendência de fazer reintervir a voz na mensagem poética se impõe decisiva, a “poesia sonora”. E isso não somente ao oralizar a poesia, mas ao cantá-la. Foi quando, no Brasil, “toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação”. Desta forma é que se constitui, por incrível que pareça, uma relativa crise nas formas escritas de expressão. E este impasse, diante da onipresença midiática, resgatou de maneira decisiva a importância incondicional da oralidade democrática, especialmente na veiculação de manifestações poéticas, através da música.

**Palavras-chave:** Poesia. Música. Oralidade.

**ABSTRACT:** The orality of medieval literature is a fact, and it's true because of the “orality indices”, tracks about the enunciation moment and the diachronic process of poetic text existence and transmission, presente in the texts which reveal a tendency of oral poetry manifestation, your verbal public concretion, in actualizing performances. So, in 1400, in Occident, the writing was not the principal communication means, and it not influenced the behavior or thought of poets and the expects of the public, most of them illiterate. Only in 19th century, the effects of the writing would be perceived, because of the compulsory education and the impress like mass writing, weakening the last oral traditions. However, the spoken word subsists and in Renaissance several texts were transformed into music “no doubt, because of the memory of the origin of the poetry, which was voice; because of this memory of voice which i salive in the poetry essence“ (ZUMTHOR, 2005, p. 74). But, only in Symbolism, in the end of the 19th century, Baudelaire tried to make the words had “a musical value” and it could “evoke the various sensations” (GOMES, 1994, p. 5-7). In 20th century, a strong tendency of making the voice interfere into the poetry message was imposed “sound poetry”. And it's not only the oral poetry, but singing it. It happened when in Brazil “a generation of poets choose the popular music and not the books as a channel of communication”. So, this way, arises a crisis of the written forms of expressions. And, this dilemma,

---

<sup>1</sup> Universidade Federal da Grande Dourados. Pós-doutora em Literatura, pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: gsozawa@uol.com.br

in the omnipresence media, rescued the unconditional importance of the democratic orality, specially in the transmission of the poetics manifestations, through the music.

**Keywords:** Poetry. Music. Orality.

## 1 A poesia lírica medieval: oralidade incontestada

Através da arte músico-poética dos trovadores provençais, na Idade Média, representavam a união inalienável e perfeita entre o verso e a melodia. Legado do conceito grego de *mousiké*, que “englobava melodia e verso como uma unidade integrada, juntamente com a dança [...] De uma forma ideal, a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo” (PERRONE, 1988, p. 12).

A oralidade da literatura medieval é, dessa forma, inquestionável, e a atestam os denominados “índices de oralidade”, isto é, pistas sobre o momento da enunciação e o processo diacrônico de existência e transmissão do texto poético, indícios presentes nos textos que revelam uma tendência de manifestação oral da poesia, ou seja, sua concretização pública verbal, em performances atualizantes.

Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (ZUMTHOR, 1993, p. 36)

Estes índices de oralidade encontram-se dispostos no texto ou em referência a ele, de diferentes maneiras, algumas mais superficiais e evidentes, outras mais alusivas ou referenciais. Entretanto, o índice “adquire valor de prova indiscutível quando consiste numa notação musical, duplicando as frases do texto sobre o manuscrito” (ZUMTHOR, 1993, p. 35). E esta é uma situação que se mostra relevante, dada a existência numerosa de tais textos, que, juntos, conotam a existência de uma ligação habitual entre a poesia e a voz. “Nas compilações feitas a partir do século XIII, o aperfeiçoamento das grafias aumenta bastante a frequência desse índice. Contam-se aos milhares os textos assim marcados; sobretudo os poemas litúrgicos (em particular, o setor quase inteiro do drama eclesiástico) e as canções de trovadores [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 36).

Segundo Candé (2001), durante a Idade Média, a instituição que detinha a cultura e o conhecimento era a Igreja, portanto seria natural que as poucas informações musicais que se mantiveram deste período fossem sacras. Nesse sentido, os primeiros vestígios de “como se escrever música” vieram de dentro da Igreja. Explica o autor que, diferentemente da base musical de que se utiliza atualmente, em duas escalas (maior ou menor), eram empregados os chamados oito modos eclesiásticos, divididos em autênticos (dórico, frígio, lídio e mixolídio) e seus respectivos plagais (uma quarta abaixo).

A notação puramente rítmica, na Idade Média, estava, ainda, “atrofiada” e os *neumas* desenhavam a melodia, mas os cantos litúrgicos eram considerados músicas arrítmicas, cantados conforme a prosa textual, sem que houvesse uma notação clara que traduzisse no papel a duração de cada nota, sua mensuração no tempo. O desenvolvimento posterior das composições e do contraponto levou à necessidade da criação de uma base rítmica que desse proporcionalidade às durações. Deste período é que surgiu o sistema de *modos* ou *pés* rítmicos, baseados nos *pés* poéticos: iâmbicos, anapesto, tribráquio, etc., enfatizando dois valores musicais: as notas breves e longas. O ritmo se utilizou deste recurso poético haja vista que a música era puramente vocal no período, o ritmo da música *era* o ritmo do texto.

Entretanto, conforme explica Laboissière (2007, p. 34), “é difícil responder sobre a forma como eram executadas as obras do passado, pois mesmo os livros não ensinam sua autenticidade interpretativa”, já que “a música envolve sempre duas questões: sua repetição (para que sobreviva) e sua formação de sentido”.

Somente com a *Ars Nova* é que um tratado propriamente dito passou a instaurar a mensuração do tempo, com o desenvolvimento da rítmica, e a possibilidade de criações mais complexas.

A música possui um corpo sem espessura material. Sua fisicidade, representada por ondas, fluxo sonoro, é constituída de alturas e durações, timbres e intensidades (sua materialidade acústica). Por sua vez, a notação musical, teoricamente, é um código de informações através do qual ‘sons, ideias musicais ou indicações para execução musical são registrados sob forma de escritura, podendo restituir a informação originalmente codificada. (ZAMPRONHA apud LABOISSIÈRE, 2007, p. 39)

Outros tipos de índices corroboram para esta tendência totalizante da união poesia/voz, como as alusões explícitas ao exercício vocal das publicações destes textos encontradas em manuscritos medievais, bem como o emprego de termos dizer-ouvir, atenuando os contornos semânticos das alternativas dizer e/ou escrever, ouvir e/ou ler: “Em todas as línguas, os termos que remetem às noções, para nós distintas, de ‘ler’, ‘dizer’ e ‘cantar’ constituíram

assim, por gerações, um campo lexical movediço, cujo único traço comum permanente era a denotação de uma oralidade” (ZUMTHOR, 1993, p. 41).

Oralidade também manifesta através das fórmulas de iniciar o poema, aludindo à tradição oral de que foram transmitidos “que escutei ler por pessoas instruídas” (ZUMTHOR, 1993, p. 38) e de sua performance, momento da enunciação e da presença coletiva “o poema que eu vou lhes comunicar o será numa língua facilmente inteligível e num estilo usual da terra francesa” (ZUMTHOR, 1993, p. 38). Podem ser citados, ainda, textos como anedotas, registros, documentos, que, em referência aos textos poéticos, destacam a oralidade do original e outros índices ainda mais diretos, que mencionam um acompanhamento musical na publicação do texto.

Todos estes manuscritos foram confiados aos copistas, que guardavam seguros os segredos da prática técnica e estilística, em conventos e mosteiros.

A tradição da canção, como as cantilenas rústicas às portas das igrejas em vigílias de santos, teria sido recuperada pela igreja em cantos através da liturgia, ao mesmo tempo em que se constituiu terreno fértil para o desenvolvimento poético posterior.

As origens de tal poesia, no entanto, são, ainda, obscuras e, conforme explica Moisés (1998, p. 19), quatro teses são aventadas no sentido de se compreender o lirismo trovadoresco que se instalou na Península Ibérica: a tese arábica, que credita à cultura árabe a raiz da poesia trovadoresca; a tese folclórica, que a identifica como uma criação popular; a tese médio-latinista, que defende como sendo a literatura latina da Idade Média o berço de tal poesia; e a tese litúrgica, que acredita ser a poesia trovadoresca fruto da poesia litúrgico-cristã elaborada na mesma época. Parece sensato, de acordo com Moisés (1968, p. 24), considerar a presença de todas elas, a fim de se abarcar todos os aspectos contrastantes da produção trovadoresca.

É indubitável, porém, a influência provençal, região meridional da França, que no século XI havia se tornado um grande centro de atividade lírica, oportunizada pelas condições oferecidas pelos senhores feudais aos artistas.

No norte da França, o poeta recebia o apelativo *trouvère*, cujo radical é igual ao anterior: *trouver* (= achar); significava que os poetas deviam ser capazes de compor, *achar* sua canção, cantiga ou cantar. Por que o nome de canção, cantiga ou cantar ao poema? Porque era cantado com acompanhamento musical. (MOISÉS, 1968, p. 24)

Muitos jograis, vindos da França acompanhando as Cruzadas dos cristãos rumo a Jerusalém, e que tinham como porto mais próximo Lisboa, introduziram a moda poética em solo português.

Para Moisés (1998, p. 19), a principal adaptação sofrida pela poesia trovadoresca em solo português foi o recrudescimento do aspecto platonizante da confiança amorosa, ou seja, o ponto alto do processo sentimental se dava *antes* de a dama atender ao reclamado. A canção lírica trovadoresca provençal era uma análise detalhada da paixão amorosa, que envolvia quatro estágios do enamorado com relação a sua dama: *fenhedor* (tímido, temeroso de se declarar à dama); *precador* (suplicante, corajoso de expor seus sentimentos, por abertura concedida pela dama); *entendedor* (enamorado que recebe permissão e liberdades da dama por meio de dádivas ou prendas de afeto); *drudo* (amante, aceito pela dama em seu leito). O amor cortês aspirava a um fim concreto e determinado, a cópula.

O lirismo trovadoresco português, no entanto, segundo Moisés (1968, p. 25), conheceu apenas as duas últimas fases, sendo que a posição de *drudo* só se apresentava em cantigas de escárnio e maldizer, estando a cantiga de amor toda ela voltada para o estágio de *entendedor* do amante, a quem, subordinando seu sentimento às leis da corte amorosa, resta somente sofrer, indefinidamente, a *coita amorosa*.

Essa maior verdade psicológica, entretanto, como uma súplica triste com caráter de prece, não poderia melhor se expressar que pela “repetição necessária do apelo para alcançar um dom” (LAPA, 1996, p. 130). Isto explica a presença marcante do paralelismo e do refrão na lírica trovadoresca portuguesa, responsáveis por carregar toda “devoradora monotonia do [...] sentimentalismo” (LAPA, 1996, p. 131).

Ora, se o paralelismo pressupõe a semelhança entre as estrofes, e o refrão um mesmo teor para os versos que o precedem, a repetição da ideia torna-se inevitável, ainda que com algumas alterações de forma. Entretanto paralelismo e refrão não se limitavam à mera função formal de repetição do mote central do poema, mas à manutenção do ritmo musical da cantiga, bem como de memorização coletiva de uma poesia de circulação oral.

O tema da natureza, tão comum nas descrições primaveris das cantigas provençais, não encontra par nas cantigas de amor portuguesas. “O artista galego-português, arrastado nos tumultos do coração, não tem olhos para desfrutar serenamente a natureza exterior: ninguém aprecia o encanto das flores com os olhos embaciados de lágrimas” (LAPA, 1996, p. 134). Coube às cantigas de amor portuguesas o lamento de um amor infeliz, que ecoa de estrofe em estrofe, em forma paralelística.

As peculiaridades da poesia lírica trovadoresca em Portugal também podem ser notadas na “adaptação” ou “ambientalização” da teoria do amor cortês, surgido na Provença. Reflexo das relações sociais do sistema de hierarquia feudal, a cantiga de amor provençal fundamenta-se no princípio de que o trovador serve a sua dona como o vassalo a seu suserano,

jurando-lhe fidelidade e submissão. Nesse sentido, “assim como o sistema feudal implicava vários graus de vassalagem, assim também o amor, que se revela na poesia provençal um longo e paciente aprendizado” (LAPA, 1996, p. 139).

A lírica trovadoresca provençal difere-se, ainda, da portuguesa, no que diz respeito à identificação da amada nas poesias. Em Provença, a postura do trovador diante da amada, submissa e temente, é ainda mais cautelosa, haja vista que as senhoras eram, geralmente, casadas, pois somente deste modo poderiam ser cortejadas dentro da relação de suserania, já que possuíam bens a partir do momento que se uniam aos senhores feudais. Assim, o nome da dama era mantido na mais absoluta discricção. Em Portugal, entretanto, como os trovadores dirigiam-se, via de regra, a donzelas, não havia necessidade do ocultamento do nome da amada. Isto não significa que, vez ou outra, “por defesa do coração” contra aqueles que poderiam criar intrigas entre os amantes, os trovadores também não invocassem suas amadas por pseudônimos ou simplesmente não citassem seus nomes.

Um último elemento a ser considerado na distinção entre as cantigas de amor provençais e portuguesas refere-se à autenticidade do sentimento cantado. Alguns críticos, como Wechssler, veem, na poesia dos provençais, mais verdade na forma do que no conteúdo. Acusação praticamente insólita no que diz respeito às cantigas portuguesas, em que “a forma mal recobre por vezes a nudez cálida do sentimento” (LAPA, 1996, p. 147).

## **2 Os poetas líricos medievais**

Segundo Martin de Riquer (1976), existiram poetas de diferentes classes, reis, grandes senhores, bispos, militares, burgueses e pessoas de baixa condição. Apesar da rígida divisão social presente na Idade Média, a relação entre trovadores ignorava tal ordem de compartimentação de classes. Entre os trovadores havia aqueles que faziam do trovar uma profissão e aqueles que o faziam por vocação ou interesse político. Os primeiros viviam do que recebiam do público (corte seleta ou auditório popular) pelas apresentações e tinham uma situação econômica estável, à medida que se vinculavam a uma corte e mantinham com ela uma espécie de relação de funcionário.

Os outros, por sua situação econômica, não compunham versos por dinheiro, mas por prazer ou necessidade de expor suas ideias, seu posicionamento diante do mundo ou posições políticas, mas não sem conhecimento dos recursos técnicos e retóricos, apesar do cultivo esporádico da poesia. Ambos desenvolviam relação sem barreiras sociais, onde se cruzavam

limites entre nobreza e os profissionais de baixa condição financeira; equiparação pessoal entre altos e baixos sem paradeiro semelhante em outras culturas literárias contemporâneas.

Não há muitas informações objetivas a respeito da vida dos trovadores, a não ser daqueles que foram reis ou grandes senhores; sobre os que pertenciam a condições inferiores, as informações sobre dados históricos, constantes em documentos ou crônicas, são escassas ou quase nulas. Alguns provençalistas, no intuito de reaver a biografia do trovador, recorrem a dados que se pode extrair das próprias poesias dos autores; entretanto, quando o poeta se atém somente a canções líricas o trabalho se torna praticamente estéril. Pelas canções pode-se, todavia, recuperar informações quando há referências a respeito de outros autores nas obras dos trovadores.

“Vidas e Razões”, como ficaram conhecidos, são textos em prosa que narram biografias de trovadores (Vida) e as circunstâncias ou finalidades de suas obras (Razões), reunidos em cancionários e que resgatam informações como lugar de nascimento do trovador, sua condição familiar, seus estudos ou o começo da carreira, suas viagens, os senhores ou damas que cantou em poesia, etc. (Vida) ou ainda as razões de sua poesia, o contexto histórico de sua obra, a identificação de personagens mencionados (Razões).

As “Vidas” encabeçavam antologias de um autor e serviam para fornecer informações relativas à sua personalidade; as “Razões” eram recitadas pelo jogralista antes de interpretar as canções do trovador, que as comunicava ao auditório a fim de esclarecer o contexto e os motivos daquele cantar. Seu valor como documento histórico tem sido discutido desde o extremo de se negar qualquer valor e considerá-la fantasia até a postura de outorgar-lhe a autoridade de documento.

### **3 A importância do jogral para a oralidade**

Intérprete da poesia trovadoresca acompanhada de melodia, o jogral era o divulgador da poesia destinada a ser escutada. Asseguravam a perenidade das poesias; havendo, inclusive, casos de trovadores que contavam com intérpretes exclusivos de suas produções. Alguns jogralistas também compunham, mas não chegavam a ser trovadores, assim como alguns trovadores, perdendo sua fortuna, tiveram que se tornar jogralistas.

Havia dois tipos de jograis, o jogral de gesta e o de lírica; o de gesta era mais popularesco, e expunha um episódio, com a liberdade da improvisação ou do acréscimo ou da ausência de alguma parte do texto original, acompanhado por uma melodia sem grandes

elaborações; o de lírica, ao contrário, servia para divulgação das poesias dos trovadores e o seu intérprete se via obrigado a ser fidelíssimo ao texto original, muitas vezes dotado de complicações rítmicas e métricas e com virtuosismos na melodia. Os jograis eram ajudantes imprescindíveis dos trovadores porque asseguravam a perenidade das poesias.

Candé (2001) afirma, inclusive, que não é absolutamente certo que todos os poetas teriam sido os compositores de suas músicas. Muitos deles se valiam de repertórios preexistentes e, ademais, os jograis eram, por vezes, arranjadores e copistas que empregavam seus conhecimentos nas poesias.

Até por volta de 1400, em todo o Ocidente, a escritura pouco influenciava o comportamento ou o pensamento dos poetas e as expectativas do público, na sua maioria analfabeto. A língua vulgar enfrentava dificuldades como a adequação de sons próprios das línguas medievais a um alfabeto criado há mais de mil anos, para ser utilizado pelo latim arcaico. Nesse sentido, “uma aproximação com o modo de transmissão das melodias musicais esclarece melhor esta situação do que uma comparação com o fato literário moderno” (ZUMTHOR, 1993, p. 115).

Mas somente, no século XIX, os efeitos da escrita seriam seriamente percebidos, com a obrigatoriedade do ensino e o impresso como escritura de massa, acentuando e enfraquecendo as últimas tradições orais.

#### **4 A separação entre poesia e música: o enfraquecimento da oralidade na poesia lírica**

Já no Humanismo ou segunda Idade Média a poesia representou um retrocesso. Historicamente inserida no momento em que há a decadência do sistema feudal e a ascensão da burguesia, bem como a consolidação dos regimes monárquicos e o enfraquecimento da Igreja (Teocentrismo para o Antropocentrismo), a poesia palaciana em Portugal, assim denominada por ser produzida e dirigida aos nobres do palácio, não encontrou um padrão definitivo e marcou a separação entre música e texto. Esta é a abertura para o desenvolvimento de um texto rítmico, melódico, com a presença predominante das redondilhas (menor – cinco sílabas poéticas e maior - sete sílabas poéticas). Por ter sido uma métrica do final da Idade Média, ficou conhecida como medida velha, em contraposição ao verso decassílabo, trazido pelo Renascimento.

Todos os poemas produzidos no final da Idade Média foram compilados no Cancioneiro Geral, de Garcia de Rezende, e guardam os mais variados temas, da poesia



religiosa à satírica, dramática, didática, heroica e lírica. Pela própria ambientação, a figura da mulher inatingível, recorrente nas cantigas de amor trovadorescas, volta a fazer parte da poesia humanista, agora, entretanto, inatingível também pela beleza, louras, de olhos claros, lábios vermelhos, pele alva, postura elegante, etc.

## 5 Renascimento: ainda a oralidade

Desta forma é que, “apesar das raízes orais de toda verbalização, o estudo científico e literário da linguagem e da literatura, durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade” (ONG, 1998, p. 16) e delegou às criações artísticas orais as variantes das produções escritas. No entanto, a palavra falada subsiste e já no Renascimento vários textos foram musicados “sem dúvida alguma, devido à lembrança longínqua de que a poesia, originalmente, foi voz; em virtude dessa nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia” (ZUMTHOR, 2005, p. 74).

Isto porque, segundo Segismundo Spina, a poesia trovadoresca, cuja vitalidade se estendeu por mais de um século e meio, “adormecerá durante um século e pouco, para ressurgir nos meados do século XV e chegar ao lirismo amoroso camoniano no séc. XVI” (SPINA, 1969, p. 17).

Desta sorte é que elementos psicológicos e formais se encontram ampliados e alterados na lírica do século XVI, como o amor impossível e a indiferença da mulher que não corresponde à vassalagem amorosa, o caráter aprisionador do amor, as causas e consequências imediatas e mediatas do drama sentimental, etc. Assim é que Camões “fala, ainda, em servir de ‘giolhos’; fala na esperança do ‘favor’ da mulher amada, na sua beleza incomparável” (SPINA, 1969, p. 18).

Os escritores italianos, ainda no século XIII, projetaram-se para além das cantigas de amor provençais, no que diz respeito à forma, substituindo as redondilhas pelos *decassílabos* e instituindo o *soneto*; a mulher continuava inatingível, mas muito mais humanizada do que nas cantigas. Desse grupo de artistas, destacam-se Dante Alighieri, autor da *Divina Comédia* e do “doce estilo novo” da poesia, e mais tarde Petrarca e Bocaccio, que deram continuidade ao estilo de Dante.

Foram características dessa linguagem: o emprego da medida nova, do soneto, da visão antropocêntrica, da influência greco-latina, e ainda do racionalismo (preocupação com a

lógica das ideias), do universalismo (universalidade dos sentimentos) e do nacionalismo (conceito de nação).

## **6 A musicalidade interna da poesia: oralidade latente**

Já no Romantismo, a busca por um sentimento de totalidade, em uma reação ao cientificismo, marca as iniciativas voltadas para uma expressão emocional mais livre e influenciada pela música.

Mas foi com o Simbolismo, no fim do século XIX, que Baudelaire procurou fazer com que as palavras tivessem “um valor essencialmente musical” e que fossem “capazes de evocar as mais diversas sensações” (GOMES, 1994, p. 5-7). Influenciados por Edgar Allan Poe, os simbolistas buscaram a “poesia pura, o culto da música e da beleza e a crença na construção do poema, no controle quase absoluto dos meios de expressão” (GOMES, 1994, p. 13). Dessa forma, eles fizeram com que a linguagem poética se aproximasse o mais possível da linguagem vaga e imprecisa da música.

Buscaram a voz viva da palavra na música internalizada da poesia. No século XX, uma forte tendência de fazer reintervir a voz na mensagem poética se impõe decisiva, a “poesia sonora”. “Essas máquinas que servem hoje em dia à comunicação disso que chamam, para simplificar, a poesia oral, foram inventadas numa época relativamente recente, e representam como tal um esforço da humanidade (depois de séculos em que toda cultura foi transmitida por formas de escrita) para reencontrar a autoridade da voz” (ZUMTHOR, 2005, p. 70).

E isso não somente ao oralizar a poesia, mas ao cantá-la. Foi quando, no Brasil, “toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação”, e, a partir daí, “abre-se, então, no setor Música Popular, duas linhas distintas e até contraditórias [...] de um lado, o discurso paraliterário, de outro, o discurso poético” (SILVA, 1975, p. 178).

Assim, os textos poéticos da MPB se diferenciavam das demais canções construídas sem a preocupação estética que as caracterizava. O discurso poético, que era representado pelo movimento “Bossa Nova” que está ligado à poesia do Modernismo, de 1922, apareceu como resposta à necessidade de renovação musical. As inovações empreendidas na melodia atingiram também as letras das músicas, atribuindo-lhes uma mensagem poética compatível com as mudanças musicais.

Alguns autores acreditam que a opção pela música popular e, conseqüentemente, por um novo canal de divulgação da poesia se deva à busca por um meio que tivesse maior penetração popular. E foi então que “toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação” (SILVA, 1975, p. 178).

A conjugação letra-música propicia maior expansão da poesia do que o texto poético considerado em sua especificidade, mais restrito a um público intelectualizado e acostumado ao exercício da leitura. Sem qualquer intenção de estabelecer comparações entre a MPB e a literatura em geral, no que tange a juízos de valor, pode-se constatar que a letra de música, considerada como obra literária, vale-se de sua associação com a melodia para transitar com grande eficácia entre o público, até mesmo pelo teor popular, que lhe assegura a espontânea aceitação em relação aos temas do cotidiano do homem e de suas aspirações existenciais. (FONTES, 2003, p. 3)

## **7 A poesia da canção: a oralidade poético-musical**

Dessa maneira, a poesia deixava de pertencer unicamente aos livros e passava a fazer parte das letras das músicas, expandindo os universos poéticos e enriquecendo as composições musicais.

Um dos aspectos salientes da produção cultural do Brasil nos anos de 1970 é o duplo papel desempenhado pelos artistas da palavra. Vários escritores, independentemente de qualquer associação com alguma tendência estilística, tornaram-se letristas da música popular. (PERRONE, 1988, p. 150)

Mais tarde, um grupo de jovens compositores poetas iria aprofundar as mudanças dentro da música popular. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, etc. lutaram contra as dificuldades de aceitação das gravadoras e dos cantores diante de um produto tão diferente da paraliteratura. Defenderam a importância e o reconhecimento do compositor e passaram eles mesmos a gravar suas músicas. Criaram a figura do cantor/compositor, o indivíduo que interpreta suas próprias composições. E dotaram as letras das músicas de elementos conhecidamente literários.

Os recursos utilizados por estes músicos-poetas demonstravam a possibilidade de se construir uma letra de música dotada dos atributos necessários para que a considerasse um belo poema.

Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada.[...] Mas se, independente da música, o texto de uma canção é literalmente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários. A leitura da letra de

uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como leitura. (PERRONE, 1988, p. 14)

Estes méritos literários obtidos com as canções se deve, naturalmente, a um domínio do artista no arranjo de elementos próprios à literatura, tais como rima, figuras de linguagem, construções conotativas, sugestivas na elaboração de suas letras musicais.

Não raro as influências destes músicos-poetas eram particularmente de alguns períodos literários com os quais possuíam mais afinidade. E, não raro também, estas afinidades se mostravam evidentes na construção de suas composições e nos rumos estéticos, políticos e literários que assumiam.

E estas afinidades se apresentavam especialmente com o Modernismo de 1922 e a tendência bipartida entre valorizar o nacional (Movimento Pau-Brasil, Verde-amarelismo) e introduzir o estrangeiro (Manifesto Antropofágico).

Neste mesmo caminho seguiu o compositor Gilberto Gil que em canções como “Domingo no Parque” apropria-se de instrumentos nacionais ao lado de novidades importadas.

A paródia, recurso frequente do modernismo de Oswald de Andrade, também esteve presente nas composições da música popular brasileira. “A paródia é um dos principais recursos utilizados pelo Tropicalismo, o que permite uma análise do movimento em termos de seu relacionamento com a literatura extremamente paródica de Oswald de Andrade” (PERRONE, 1988, p. 72).

Os poetas concretos tiveram uma relação de grande relevância com os compositores da MPB. Foi Augusto de Campos quem ressaltou a importante presença da poesia na música popular, bem como foram adotados conceitos da poesia concreta nas letras das músicas.

Várias canções de Caetano dos anos de 1970 possuem conexões diretas com a poesia concreta. No disco experimental *Araçá Azul* vemos dois exemplos disso: ‘De Palavra em Palavra’ e ‘Júlia/Moreno’. A primeira é expressamente ‘inspirada por e dedicada a Augusto de Campos’. ‘De Palavra em Palavra’ não é propriamente uma canção, já que ela não possui melodia nem acompanhamento musical. Assim como ‘Acrílico’, trata-se de um poema com características específicas destinadas à gravação. (PERRONE, 1988, p. 108)

Atitudes com a palavra e a utilização dos espaços visuais apregoados pela poesia concreta ganharam expressão na disposição das letras das músicas nos encartes dos LPs e a preocupação em se criar um estilo “concreto” nas letras.

As letras impressas são mais do que um cartaz que serve de guia para atitudes culturais em mutação, ou mero auxílio para memorização ou acompanhamento da canção. Existiu, nos anos de 1970, no Brasil, um relacionamento simbiótico entre a transmissão sonora e a impressão das letras de canções. Muitas vezes, pode-se afirmar que um compositor ou letrista revela intenção de escritor quando registra suas letras na capa ou no encarte de um LP. Os versos são cuidadosamente ordenados, aparecem arrumações espaciais peculiares, letras em itálico ou maiúsculas, epígrafes ou comentários, criando um estilo proposital. (PERRONE, 1988, p. 16)

Letras que primavam pelo domínio da rima e do ritmo, da seleção lexical, de metáforas e símbolos, mas, principalmente, “de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético [...] e da percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais”. (PERRONE, 1988, p. 39).

## 8 Os festivais da canção: o novo espaço performático da poesia oral

A televisão já havia se consolidado, conquistando grande parte do público do rádio através das telenovelas e seriados americanos. Ao público ainda resistente à programação televisiva, influenciaram decisivamente os musicais gravados nos teatros da TV Record, responsáveis pelo lançamento dos principais herdeiros da Bossa Nova, Chico Buarque e Caetano Veloso.

Grandes nomes de uma geração de talentos que chegava para revitalizar a MPB da segunda metade dos anos sessenta, Caetano e Gil logo receberam o nome de poetas, devido não somente à qualidade lírica das suas canções, mas também ao fato de terem sido porta-vozes de um tempo e dos dilemas de uma geração. (AGUIAR, 1993, p. 38)

Uma canção representativa deste caráter emblemático de denúncia e participação política e social é a canção *Roda Viva*, de Chico Buarque, apresentada no III Festival da MPB.

O reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da alta classe média dos anos 60 [...] foi a formação, na União Nacional dos Estudantes, a UNE [...], de um Centro Popular de Cultura, o CPC. Entre os objetivos do CPC [...] constava o de deslocar ‘o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito mais geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas dificuldades com que se debate. (TINHORÃO, 1998, p. 316)

Estas manifestações poéticas, porém, peculiarizam-se por seu caráter performático, o que exige do estudioso uma preocupação quanto à sua historicidade, os sentidos que lhe foram atribuídos sincronicamente, dentro do contexto de sua enunciação e conforme as atualizações conferidas pelos poetas.

A captação da poesia oral se faz pelos significados que esta poesia produz durante a atualização; então, seu registro escrito deve ser estudado enquanto possibilidade de percepção desses significados. A compreensão da voz se dá pelo horizonte sincrônico que o pesquisador estabelece ou delimita para o campo da interpretação. Isto não implica ignorar o tempo do registro, mas percebê-lo com seu conceito, preconceito e contradições nele presentes, procurando enxergar os micro elementos que compõem a cena descrita, ouvir seus ruídos, observar as cores variadas que tomam corpo a cada palavra, a alteridade nela presente, o mosaico temporal, a polifonia discursiva, em síntese, sua intrincada malha textual. (FERNANDES, 2003, p. 51-52)

Partindo desse princípio, é importante ressaltar todo o contexto específico do tempo do registro, bem como as vozes que se incorporam ao discurso proferido, na constituição de uma performance determinada. Fruto de um contexto marcado pelas agitações políticas e discursos sociais, a voz que se insurgia visava a uma representação coletiva, através de sua circulação oral, cujo suporte determinante acrescia a espacialidade de seu alcance e os efeitos arrebatadores de sua performance. O tempo do registro se caracterizava pelo clima de tensão política, desigualdades sociais, cerceamento da liberdade individual, perseguições a atividades coletivas consideradas subversivas, fechamento da série literária e artística em geral, bem como de obscuridade e terror militar.

Entretanto, é desse “fechamento” mesmo ou por causa efetivamente dele que despontava necessária e incisiva uma voz coletiva, capaz de abarcar a polifonia “reativa” de artistas e público, ampliada enormemente por um gigantesco suporte comunicacional, a televisão. Uma voz que se materializava em performances agressivas, no sentido pontual de manifestações que se impõem como uma tomada de posição, repletas de gestualidade, cores, atitudes em interação direta com uma plateia participativa, exigente, seletiva, que buscava encontrar os ecos de sua própria voz nessa que ora se revelava, em múltiplas atualizações, várias delas prenhes de improviso e inovação, a cada publicação. Publicação esta que expandia as latências espaciais através do redimensionamento do artista, da performance e da própria plateia, com as possibilidades midiáticas da televisão.

Mais do que a população de modo geral, a juventude em especial se via representada naquela poesia oral, por aqueles porta-vozes de seu tempo, nas inquietações e reações que

compunham sua performance, no discurso que parecia voltar para si todas as bocas e, ao mesmo tempo, difundir-se de si mesmo, voz do intérprete, para todas as outras bocas que o recriavam, em suas múltiplas atualizações. A força que ela adquiria à medida que se incorporava à memória coletiva de seu tempo, constituindo-se um hino, e o modo como foi sendo recriada e revisitada na história do país, acresciam à canção vitalidade e valor de verdade. É o que se podia perceber desde os poetas medievais, segundo texto de Zumthor (1993, p. 53), pelas declarações que faziam a respeito do tema, “quanto mais se escutarem meus versos, mais eles valerão; quanto mais o tempo passar, mais significativos eles se tornarão”.

## **9 Depois da hegemonia escrita, o saudosismo do oral**

Dessa forma é que se constitui, por incrível que pareça, uma relativa crise nas formas escritas de expressão. E esse impasse, diante da onipresença midiática, resgatou de maneira decisiva a importância incondicional da oralidade democrática, especialmente na veiculação de manifestações poéticas, através da música. “Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de existência linguística: “tralalá”, ou alguns puros vocalises”. (ZUMTHOR, 2005, p. 64):

Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos ou novamente reequipados, para nós, - como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitavam, graças à palavra oral, à imagem, ao som que superavam aquilo (que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil desta quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro.” (CANDIDO, 1965, p. 164-165)

Dessa forma é que a poesia nasceu essencialmente voz musicada, na Grécia Antiga, manteve de forma incisiva a preponderância da oralidade durante toda a Idade Média, para depois tornar-se entidade própria e visitar a musicalidade em períodos vários até encontrar no Simbolismo o berço fértil para um reencontro musical e na MPB um retorno aos cantadores, com os trovadores modernos.

A voz em presença e o sentido coletivo da oralidade e da performance transmutaram-se desde a Grécia, Idade Média, Renascimento, Simbolismo até o contexto dos festivais de MPB e a influência midiática. As sociedades primariamente orais foram, paulatinamente, absorvendo a escrita, inundando-se dela e dela se extasiando, até o que Zumthor (citação, ano, página) chamou de “nostalgia da voz viva” se impusesse.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Scipione, 1993.
- CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1965.
- FERNANDES, Frederico. **A voz em performance**. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. 6. ed. Coimbra: Coimbra, 1996.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1968.
- \_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa através dos textos**. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.
- PERRONE, Charles Andrew. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- RIQUER, Martin de. El trovador y su mundo. In: **Historia y Vida**. Barcelona, n. 103, p. 21-31, oct. 1976.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A paraliteratura. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. v. 1, p. 172-185.
- SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa: era medieval**. 7. ed. São Paulo: Difel, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.



VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. **Cancioneiro da Ajuda**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

\_\_\_\_\_. **A letra e a voz**. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[Recebido: 06 abr. 15 – Aceito: 10 ago. 15]

## PARA UMA POÉTICA DO AMANHECER; A RECEPÇÃO DA *TAGELIED* NA LÍRICA DE AMOR MODERNA

Daniele Gallindo Gonçalves Silva<sup>1</sup>  
Adail Sobral<sup>2</sup>

**RESUMO:** Tendo como pressuposto teórico os estudos do medievalista Paul Zumthor, principalmente centrando-se nos conceitos de movência e intertextualidade, o presente artigo tenciona apresentar uma análise comparada entre uma *Tagelied* de Heinrich von Morungen e duas de suas releituras modernas, a primeira de Mascha Kaléko e a segunda de Karin Kiwus, levando em consideração a reiteração e a atualização de tema e motivo.

**Palavras-chave:** *Tagelied*. Lírica amorosa. Movência. Intertextualidade

**ABSTRACT:** Theoretically based on the studies of the medievalist Paul Zumthor, mainly focusing on the concepts of *mouvance* and intertextuality, this paper aims to present a comparative analysis of a *Tagelied* by Heinrich von Morungen and two modern reinterpretations, the first by Mascha Kaléko and the second by Karin Kiwus, taking into account the reiteration and updating of theme and motif.

**Keywords:** *Tagelied*. Lyric love poetry. Mouvance. Intertextuality

O *Minnesang*, canto de amor em médio-alto-alemão,<sup>3</sup> se estabelece na linha limítrofe entre oralidade e escrita, mantendo em sua forma vários traços que tanto apontam para o caráter oral dessa lírica – como a métrica e as rimas – como indiciam a transição para a escrita – ainda em processo de consolidação – apontando sua estrutura para a proximidade com a oralidade: trata-se de uma forma não mais oral mas ainda não escrita por direito pleno. De acordo com Paul Zumthor, há uma necessidade de que essa poesia se torne escrita: por um lado para assegurar sua transmissão e, por outro, para garantir sua conservação (ZUMTHOR, 1993, p. 108).

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta de Língua e Literaturas de Língua Alemã da Universidade Federal de Pelotas, UFPeL. E-mail: danigallindo@yahoo.de

<sup>2</sup> Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Católica de Pelotas, E-mail: adail.sobral@gmail.com

<sup>3</sup> *Mittelhochdeutsch* (séculos XI até XV). Peter von Polenz assevera que o “Médio-Alto-Alemão Clássico” estava longe de possuir uma escrita uniformizada e que era, sobretudo, uma tentativa de reproduzir na escrita a fala da nobreza. “Houve, quando muito, começos de uma tendência para uma língua comum que poderia ter levado gradualmente a uma unificação lingüística alemã a partir da linguagem da nobreza”. (POLENZ, 1973, p. 91).

Ao analisar essa lírica cortês amorosa, Rüdiger Brandt propõe dividi-la em três grandes grupos, que se distinguem de acordo com a perspectiva amorosa: 1. *Hohe Minne* (alto ‘amor’) – nesse grupo de cantigas, a figura feminina é a *vrouwe* (senhora), a qual se encontra acima do masculino e é, portanto, inacessível pela lógica ético-moral –; 2. *Niedere Minne* (baixo ‘amor’) – apresenta-se como uma crítica ao modelo anterior; aqui, a figura feminina é a *wîb* (mulher), de estamento social inferior, representando um feminino que pode ser alcançado; e 3. *Ebene minne* (‘amor’ igual), um tipo que retoma os anteriores de forma crítica ao levantar a hipótese de que, no primeiro, não há a realização amorosa, uma vez que a dama se distancia, e, no segundo, o amor se atrela à satisfação unicamente sexual. Nesse sentido, no *ebene minne* estariam unidos de forma igualitária o desejo sexual e sua realização, bem como os valores ético-morais da relação amorosa (BRANDT, 1999, p. 236-237).

Uma outra forma de tipificação, mais específica, recusa a classificação fundada nas temáticas abordadas nessas cantigas, e as vê como (sub)gêneros. Por exemplo: *Minneklage* (cantiga de lamento), *Minnepreis* (cantiga de louvor à dama), *Minneabsage* (cantiga de recusa à dama), *Dialoglied* (cantiga dialogada – entre *Minnesänger*<sup>4</sup> e dama), *Kreuzlieder* (cantiga de cruzadas), *Mädchenlieder* (cantiga da donzela; são cantadas “jovens de baixo estamento, das quais, também, são exigidas lealdade e mesura”,<sup>5</sup> TAUBERT, 1995, p. 106), *Dörperlieder* (paródias ao *Minnesang* tradicional), *Pastourellen* (encontro com pastoras) e *Tagelieder* (BRANDT, 1999, p. 260-262 e TAUBERT, 1995, p. 105-106). Neste trabalho, não vamos operacionalizar essas classificações, que servem aqui apenas para caracterizar os poemas do corpus; nosso interesse é verificar a movência do motivo na relação intertextual entre os dois poemas modernos e o medieval.

Dentre as *Tagelieder* medievais selecionamos *Owê, sol aber mir iemer mê*, de Heinrich von Morungen, para a análise comparada que se seguirá, a partir da interação estabelecida com ela pelos poemas de amor modernos selecionados, a saber, *Der nächste Morgen*, de Mascha Kaléko (1933) e *Im ersten Licht*, de Karin Kiwus (1976),<sup>6</sup> os quais já em seus títulos apontam para uma releitura da temática medieval.

---

<sup>4</sup> Em tradução livre: cantores da *Minne*, isto é, do amor; figura correlata aos trovadores na tradição românica.

<sup>5</sup> No original: “Mädchen niederen Standes, von denen aber auch *triuwe* und *staetekeit* verlangt wird”. (TAUBERT, 1995, p. 106).

<sup>6</sup> Para maiores informações sobre as autoras, cf. COCALIS, 1986, p. 157-158.

Partindo das propostas de Zumthor, iniciamos o trabalho considerando que analisar poesia é pensar

esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva. (ZUMTHOR, 2005, p. 69)

Trata-se assim de perceber de que maneiras, na poesia, o tempo perdura e o espaço se agrega mediante a movência que os atravessa mediante a intertextualidade: vozes de outros tempos e espaço se fazem sentir nos ecos que ficam a percorrer outras tantas vozes vivas, num diálogo em que, a partir da análise do dito, vislumbram-se dizeres.

Tomando como *corpora* os três poemas em alemão, podemos perceber que há uma tradição anterior que remonta ao medievo, mais especificamente às *Tagelieder*. Nesse sentido, pensaremos em nossa análise comparada a especificidade da movência dessa lírica, a qual é deslocada do espaço medieval para ser atualizada e ressignificada na lírica moderna. Zumthor compreende movência como uma “criação contínua”, afirmando que “a tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei *movência* dos textos” (ZUMTHOR, 1993, p. 144). Desta forma, a movência relaciona-se à transitividade dos textos tanto no tempo quanto no espaço, como que em forma de eco. Para o medievalista,

a movência instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas relações com os outros. Ela se refere a duas ordens de realidade, sem dúvida distinguidas de modo desigual pelos ouvintes de poesia (quando não pelos intérpretes e pelos próprios autores) segundo a riqueza e a sutileza da memória de cada um. (ZUMTHOR, 1993, p. 146)

Destarte, o conceito de movência foi pensado por Zumthor em relação direta com o contexto medieval, pois “o termo *mouvance* foi proposto como uma moderna variação da própria variação (...) para reconhecer e dar conta da proliferação de variantes textuais e performativas na literatura medieval, mas também *a posteriori* nas subsequentes transcrições desta”<sup>7</sup> (ROSENSTEIN, 2010, p. 1538). O mesmo Roy Rosenstein resume nossa utilização do

---

<sup>7</sup> No original: “the term *mouvance* has been proposed as a modern variation on variation itself (...) to acknowledge and address the proliferation of textual and performative variants in medieval literature but also later in subsequent transcriptions of it”. (ROSENSTEIN, 2010, p. 1538).

conceito para analisar as relações entre a *Tagelied* de Heinrich von Morungen e os poemas de Kaléko e Kiwus, ao afirmar que “só a *mouvance* pode contar a história fielmente, através do seu ideal de respeito às múltiplas versões textuais de um trabalho em progresso, com todas as suas variantes, medieval e pós-medieval, moderna e agora pós-moderna”<sup>8</sup> (ROSENSTEIN, 2010, p. 1547).

Com a finalidade de compreendermos como essas releituras se deram, precisamos primeiramente delimitar o que é uma *Tagelied*. Para o medievalista alemão Peter Nusser, esta “se caracteriza como ‘contra-imagem desvelada’ para a arte social do alto *Minnesang*”<sup>9</sup> (NUSSER, 1992, p. 260); em outras palavras, pode-se dizer que esse tipo de cantiga se aproxima muito mais do caráter de realização sexual dos amantes delineado no *ebene Minne*: “Na cantiga do alto amor, procura-se a realização, na *Tagelied*, [ela] é encontrada – mas somente até o romper do dia”<sup>10</sup> (WEDDIGE, 2003, p. 261). Desta forma, há a representação de uma escolha livre e em comum acordo dos parceiros envolvidos, encenada através do discurso reiterado da separação dos corpos pela manhã. Não se trata, portanto, de uma experiência de um eu-lírico, mas de uma cantiga que, ao optar por determinados padrões e/ou fórmulas, figura como uma ilusão, torna-se tipificada.

Além de ter como tensão principal o encontro noturno (em segredo), isto é, a realização amorosa e a separação ‘dolorosa’ dos amantes ao amanhecer, a *Tagelied* de Heinrich von Morungen apresenta uma característica formal própria, sendo esta a estrutura em *Wechsel* (troca de vozes):<sup>11</sup> na primeira e na terceira estrofes, a voz é masculina; na segunda e quarta, temos uma voz feminina –, prenunciada por uma interjeição, que aponta

---

<sup>8</sup> No original: “Mouvance alone can accurately tell the tale through its ideal of respect for the multiple textual versions of a work in progress with all their variants, medieval and post-medieval, modern and now post-modern”. (ROSENSTEIN, 2010, p. 1547).

<sup>9</sup> No original: “läßt sich als »ungeheimes Gegenbild« zur Gesellschaftskunst des hohen Minnesangs bezeichnen”. (NUSSER, 1992, p. 260).

<sup>10</sup> No original: “Im Lied der Hohen Minne wird *vröide* gesucht, im *Tagelied* gefunden – aber nur bis zum Anbruch des Tages”. (WEDDIGE, 2003, p. 261).

<sup>11</sup> Entretanto, salientamos que a maior parte da produção desse Minnesänger enquadra-se no *Hohe Minne*. Segundo Hans-Jochen Schiewer, o maior expoente da *Tagelied*, na qual há a presença de todos os elementos anteriormente apontados bem como de um novo elemento – a figura do *Wächter* (observador) – é Wolfram von Eschenbach, que notabilizou o gênero na cultura literária em médio-alto-alemão. (SCHIEWER, 2003, p. 427).

para um lamento (“owê”), sendo seguida de um refrão, o qual caracteriza a cantiga: “amanhece” (“*taget ez*”).

Assim sendo, há, por conseguinte, a presença de duas vozes que “falam uma para a outra, mas não uma com a outra; palavras, que designam o outro e que, ainda, passam ao lado dele”<sup>12</sup> (WAPNEWSKI, 1961, p. 7). Entretanto, como não há diretamente diálogo entre os amantes, mas a alternância de suas falas, deduz-se que eles estão separados, sendo a despedida e separação evocadas através da lembrança, isto é, vivenciadas na memória, o que indica que parece-se tratar-se de uma “retrospectiva”, tal como a define Weddige (2003, p. 262). Nesse sentido, o “tempo é [...] vivenciado como presente triplo. [...] O sentimento doloroso da solidão é a presença do presente, uma antecipação do tempo de retorno a presença do futuro, e a lembrança amorosa provoca a presença do passado”<sup>13</sup> (GOHEEN, 1990, p. 45).

Na primeira estrofe da cantiga, a voz masculina enuncia o encontro amoroso através da lembrança do corpo da amada, corpo que por um momento ilude seus sentidos a ponto de ele achar ser esse corpo a luz da lua. Todavia, a separação é marcada de forma estanque pelo refrão que se segue. A constatação de que amanhece evidencia a separação dos corpos. A lembrança do amanhecer rompe, portanto, o fluxo de memória do amante, que será retomado na terceira estrofe com a recordação dos inúmeros beijos recebidos. Nessa terceira estrofe, na voz masculina, mais uma vez há referência ao encontro com a amada de forma sexualizada: há primeiramente a menção ao corpo da amada, e agora ao contato físico (beijos e abraço terno). Entretanto, em contraponto com esse teor sexual, a evidente separação leva a amada às lágrimas (“*trêne*”), e ela só para de chorar quando consolada pelo amado, que não chora. Ao refrão antecede a angústia e a dor da separação iminente anunciada pelo amanhecer.

Na segunda estrofe, a voz feminina questiona-se acerca do próximo encontro ao rememorar a noite passada em união – o teor sexual da passagem reside apenas na confirmação de que ambos estavam deitados lado a lado. A lembrança é rompida pela constatação de que “é dia”. O indício mais claro da noite de amor do par encontra-se na quarta, e última estrofe, na qual a voz feminina relembra os olhares do amado tanto fixados

---

<sup>12</sup> No original: “die zueinander sprechen und doch nicht miteinander; Worte, dem andern zubestimmt und doch an ihm vorbeigehend”.

<sup>13</sup> No original: “Zeit ist (...) als dreifache Gegenwart erfahren. (...) Das schmerzvolle Gefühl der Einsamkeit ist Präsenz der Gegenwart, eine Antizipation der Wiederkehrzeit die Präsenz der Zukunft, und das liebende Gedenken bewirkt Präsenz des Vergangenen”. (GOHEEN, 1990, p. 45).

em seu olhar como em seu braço nu.<sup>14</sup> Contudo, tal como nas estrofes anteriores, o fluxo de memória é interrompido pela lembrança de que amanhece. Destarte, Peter Wapnewski afirma que o refrão possui “tarefa dupla: quanto à forma, ele é um abraço,<sup>15</sup> quanto ao conteúdo, rompimento e desarmonia”<sup>16</sup> (WAPNEWSKI, 1961, p. 10). É abraço porque une as estrofes num todo, circunda-as e lhes dá unidade em termos do motivo; e é rompimento e desarmonia, porque indica o fim do “abraço” que uniu os amantes na noite ora finda.

A voz masculina se refere, na maioria das vezes, a suas próprias sensações e percepções, estando o feminino relacionado à objetivação de seu corpo e de suas emoções. Já a voz feminina procura a realização através do masculino; seu corpo é, pois, o objeto pelo qual ela consegue ver a si própria, o que torna sua existência relacional, ao passo que o masculino mostra certo grau de afastamento, ainda que numa relação amorosa, centrando-se em si mesmo. A separação dos amantes, por conseguinte, não se dá apenas ao amanhecer, ao contrário do que se poderia pensar, mas se presentifica em toda a cantiga, visto que a estrutura em troca/alternância possibilita a percepção desse distanciamento entre os amantes: “eles se encontram somente quando a imagem de duas linhas paralelas são permitidas no infinito, isto é, longe, longe para trás ou longe, longe no futuro. O distante ponto de fuga é a experiência de amor”<sup>17</sup> (RUH, 1984, p. 105). A separação via amanhecer se dilui como causa do rompimento, diante da real separação: aquela que une os corpos dos amantes na relação amorosa/sexual, mas não suas pessoas, reduzindo seu encontro ao sexual, apesar das lágrimas da amante e do consolo que lhe oferece o amante.

*Owê, sol aber mir iemer mê*  
(Heinrich von Morungen)

*Ai, para mim mais uma vez, pois*

Owê, -

Ai,

---

<sup>14</sup> De acordo com Kurt Ruh, haveria, no verso “*Min arme schouwen blôz*”, “uma falsificação ou atenuação de um copista” (“eine Fälschung oder Abschwächung eines Schreibers”, RUH, 1984, p. 105). De acordo com o germanista, no lugar do possessivo “*mîn*” (meu) deveria estar o pronome “*mich*” (me). A mesma versão com o pronome no lugar do possessivo é reproduzida por Peter Wapnewski (1990, p. 88). Todavia, a edição crítica, *Des Minnesangs Frühling*, organizada por Hugo Moser e Helmut Tervooren sequer menciona a pretensa problemática levantada por Ruh, posteriormente aceita por Wapnewski. Acatada a versão proposta por Ruh, teríamos a seguinte possibilidade de tradução: “Quando ele retirou-me a cobertura,/ ele queria ver/ me nua”.

<sup>15</sup> Aqui no sentido de rima abraçada.

<sup>16</sup> No original: “zweifacher Aufgabe: formal ist er Umarmung, inhaltlich Abbruch und Disarmonie”. (WAPNEWSKI, 1961, p. 10).

<sup>17</sup> No original: “Sie treffen sich, wenn das Bild zweier paralleler Linien gestattet ist, erst im Unendlichen, das heißt weit, weit zurück oder weit, weit in der Zukunft. Der ferne Fluchtpunkt ist das Liebeserlebnis”. (RUH, 1984, p. 105).

Sol aber mir iemer mê  
 geliuhten dur die naht  
 noch wîzer danne ein snê  
 ir lîp vil wol geslaht?  
 Der trouc diu ougen mîn:  
 ich wânde, ez solde sîn  
 des liechten mânen schîn,  
 Dô taget ez.

,Owê, -  
 Sol aber er iemer mê  
 den morgen hie betagen?  
 als uns diu naht engê,  
 daz wir niht durfen klagen:  
 ,Owê, nu ist ez tac‘,  
 als er mit klage pflac  
 do ‘r jungest bî mir lac.  
 Dô taget ez.‘

Owê, -  
 Si kuste âne zal  
 in deme slâfe mich.  
 dô vielen hin ze tal  
 ir trêne nidersich,  
 Jedoch getrôste ich sí,  
 daz si ir weinen lî  
 und mich al ummevî.  
 Dô taget ez.

,Owê, -  
 Daz er sô dicke sich  
 bî mir ersêen hat!  
 als er endahte mich,  
 sô wolte er sunder wât<sup>18</sup>  
 Min arme schouwen blôz.  
 ez was ein wunder grôz  
 daz in des nie verdrôz.  
 Dô taget ez.‘

para mim mais uma vez, pois,  
 brilhará durante a noite,  
 mais branco do que a neve  
 seu belo corpo?  
 Ele enganou meus olhos  
 eu pensei que fosse  
 o brilho da luz da lua  
 Aqui amanhece.

Ai,  
 ele mais uma vez, pois,  
 passará a manhã aqui?  
 que uma noite juntos,  
 não devamos lamentar:  
 ‘Ai, agora é dia’,  
 como ele se queixou,  
 enquanto dormia a última vez comigo.  
 Aqui amanhece.

Ai,  
 ela me beijou inúmeras vezes  
 no meu sono.  
 Escorreram muitas  
 lágrimas  
 Mas eu a consolei,  
 e parou de chorar  
 e me abraçou com ternura.  
 Aqui amanhece.

Ai,  
 que ele tantas vezes  
 pudesse me olhar!  
 Quando ele me retirou a cobertura,  
 ele queria ver  
 meus braços nus.  
 Foi um grande milagre,  
 e desta visão nunca se arrepende.  
 Aqui amanhece.

Em *Der nächste Morgen*, o eu-lírico experiencia o despertar ao lado de um outro (“Du” – você), que ao longo do poema percebe-se ser o “marido” (“*Ehemann*”). Todavia, o

<sup>18</sup> Na edição crítica, *Des Minnesangs Frühling*, Hugo Moser e Helmut Tervooren apontam como tradução para “wât” o vocábulo “*Kleidung*” (roupa, vestuário), em consonância com Matthias Lexer em seu dicionário de médio-alto-alemão (1992, p. 369). Todavia, Ruh (1984, p. 104) e Wapnewski (1990, p. 89) optam pela palavra “*Decke*” (“coberta”). Optamos, pois, pelo termo ‘cobertura’.



amanhecer não aparenta trazer a dor da separação, como na cantiga medieval, mas sim a partida matinal necessária para o trabalho.

Ao despertar, o eu-lírico revela-se envolto na constatação de que a beleza da noite anterior dissipou-se ao amanhecer, pois tudo parece diferente pela manhã. Há, assim, a constatação da rotina sufocante do casal, na qual a irritação e o incômodo com os pequenos gestos do outro tomam o lugar do eventual encanto noturno.

O silêncio matinal, seguido de atos corriqueiros, povoam a cena pintada pelo eu-lírico: barbear-se, escovar-se, comer, vestir-se... Não há diálogo, apenas olhares; ela observa os movimentos do marido e ele examina as pernas da esposa. O primeiro som percebido pelo eu-lírico é o bocejo profundo do parceiro, que não lhe agrada, a ponto de afirmar a impossibilidade da harmonia entre casamento e amor, uma vez que “pessoas casadas não ardem no amor”. O café da manhã compartilhado em silêncio possibilita mais um momento de observação desse outro corpo: a geleia nos lábios e a queda da manteiga no café, ao que parece cotidianamente repetidos, e, portanto, corriqueiros, figuram como um momento de perturbação da ordem da felicidade para esse eu-lírico, que parece estar diante da última gota de tolerância em relação à presença desse outro.

Em tom de despedida, porém uma despedida necessária e sem a dor da incerteza do reencontro, ao contrário da cantiga medieval, ela constata que precisa ir, visto que está na hora, mais até do que na hora, de ir trabalhar, já que está atrasada. Essas são as únicas palavras que o eu-lírico dirige ao outro. O desencontro é acentuado na irritação com o familiar, o cotidiano, e a separação não é a física, pois a ida ao trabalho supõe uma volta do trabalho, mas uma distância instaurada na convivência esvaziada de uma mulher (que fala) e um marido (que cala), não de amantes. Fica claro que há um casamento, uma junção, mas não amor, uma união. A incomunicabilidade entre os dois protagonistas mostra uma separação e um desencontro ainda mais acentuados do que a dos amantes da *Tagelied* medieval.

*Der nächste Morgen* (Mascha Kaléko)

Wir wachten auf. Die Sonne schien nur spärlich  
Durch die schmale Ritze grauer Jalousien.  
Du gähntest tief. Und ich gestehe ehrlich:  
Es klang nicht schön. – Mir schien es jetzt erklärlich,  
Dass Eheleute nicht in Liebe glühn.

Ich lag im Bett. Du blicktest in den Spiegel.  
Vertieftest ins Rasieren dich diskret.  
Du griffst nach Bürste und Pomadentiegel.  
Ich sah dich schweigend an. Du trugst das Siegel

*A manhã seguinte*

Nós acordamos. O sol brilhava parcamente  
Através da estreita fenda da persiana cinza  
Você bocejou profundo. E confesso honestamente:  
Não soava bem. – Pareceu-me agora explicável,  
Que pessoas casadas não ardem no amor.

Deitei na cama. Você olhou no espelho.  
Aprofundou-se discretamente no barbear.  
Alcançou escova e brilhantina.  
Eu o observei em silêncio. Você trazia o selo

Des Ehemanns, wie er im Buche steht.

Wie plötzlich mich so viele Dinge störten!  
– Das Zimmer, du, der halbverwelkte Strauß,  
Die Gläser, die wir gestern Abend leerten,  
Die Reste des Kompotts, das wir verzehrten.  
... Das alles sieht am Morgen anders aus.

Beim Frühstück schwiegst du. (Widmend dich den Schrippen.)

– Das ist hygienisch, aber nicht sehr schön.  
Ich sah das Fruchtgelée auf deinen Lippen  
Und sah dich Butter in Kaffee stippen –  
Und sowas kann ich auf den Tod nicht sehn!

Ich zog mich an. Du prüftest meine Beine.  
Es roch nach längst getrunkenem Kaffee.  
Ich ging zur Tür. Mein Dienst begann um neune.  
Mir ahnte viel –. Doch sagt ich nur das Eine:  
„Nun ist es aber höchste Zeit! Ich geh...“

Do marido, como ele está na faixa.

Como que de repente me incomodaram tantas coisas!  
– O quarto, você, o buquê meio murcho,  
Os copos, que ontem à noite esvaziamos,  
Os restos da compota, que nós consumimos.  
... Tudo isso parece diferente pela manhã.

No café da manhã você se calou. (Dedicando-se aos pães.)

– Isto é higiênico, mas não muito belo.  
Eu vi a geleia de frutas em seus lábios  
E vi você mergulhar manteiga no café –  
E algo assim não posso ver até a morte!

Eu me vesti. Você examinou minhas pernas.

Cheirava a café bebido há muito tempo.

Eu fui até a porta. Meu serviço começou às nove.

Eu supus muito – Mas eu digo apenas uma coisa:

“Agora está, pois, na hora! Eu vou...”

A noite passada em companhia do amante também é o motivo de *Im ersten Licht*. Como em *Der nächsten Morgen*, a bebida faz parte do cenário que aos poucos vai sendo montado para descrever a noite anterior. Todavia, no poema de Kiwus, o excesso de bebida aponta para a perda da racionalidade tanto no sentido literal quanto no figurado, pois o eu-lírico afirma terem “bebido um ao outro”. O ato de beber-se une-se a uma noite quente e curta, como que apontando para o desfecho em uma relação sexual.

O romper da manhã com suas cores “vaporosas” aguça a visão desse eu-lírico, que percebe pássaros voando, e, assim, começa a despertar. Nesse jogo do entre-lugar entre o sono e o despertar dá-se a possibilidade da duração da noite amorosa. Todavia, a presença sentida do outro conclama a realidade: esse outro corpo a seu lado é notado, primeiramente, de forma auditiva – o outro se movimenta na cama – e, depois, visualmente, visto que este levanta e segue em direção à porta. Os sentidos despertados, da visão e da audição, geram a repulsa em relação a esse outro corpo. Se a beleza do corpo feminino é enaltecida na *Tagelied* de Heinrich von Morungen, aqui o corpo não atraente entra em cena: um corpo estranho e feio na percepção desse eu. Por estar de costas, o foco recai sobre a bunda “gorda” e “disforme”. É esse corpo, percebido como estranho, que estimula o eu-lírico a constatar, “novamente”, que não ama esse parceiro de relação sexual. O véu que a escuridão noturna e o excesso de bebida lançaram sobre o corpo do/da amante se desfaz ao amanhecer. O amanhecer, não é, por conseguinte, o momento da despedida dolorosa, não contrário da cantiga medieval, mas o instante da decepção com o outro, visto que “melancolia e desilusão acompanham a

experiência como a noite, o dia. A assimilação sóbria e racional acompanha o aprendizado emocional”<sup>19</sup> (HILDESHEIMER, 2002, p. 77).

Em *Im ersten Licht*, joga-se com a ideia do amor idealizado. É através da sátira ao corpo alheio, como objeto de desejo idealizado, que o poema constrói a noção de liberdade sexual, a qual é calcada na possibilidade de escolha do parceiro, que não precisa ser amado, para ocupar espaço na cama.

Diferentemente das vozes marcadas como masculinas e femininas na cantiga medieval e da presença de um eu-lírico feminino no poema de Kaléko, não podemos afirmar com veemência que o eu-lírico em Kiwus seja feminino ou masculino. Contudo, críticos como Karen Leeder (1998), Hermann Korte (2004), Gerhard Härle (2007) e Theo Elm (2010) tendem a atribuir à poética de Kiwus um feminismo latente. Leeder assevera que as obras de autoras como Karin Kiwus, Ursula Krechel e Christa Reinig estariam “alimentadas pelas energias emancipatórias do movimento feminista”<sup>20</sup> (LEEDER, 1998, p. 206). Para tanto, teriam abolido “formas tradicionais, simbolismo e metáfora (...) para uma ênfase na objetividade, a espontaneidade de um ‘instante’ [...], formas livres e uma gíria contemporânea às vezes abrasiva”<sup>21</sup> (LEEDER, 1998, p. 206). Nesta mesma direção seguem as considerações de Elm, que também aponta para o contexto para compreender o poema de Kiwus, ao afirmar que essa temática seria decorrente do contexto da década de setenta, ou seja, teria a ver “com a agressividade emancipatória nos anos setenta feministas”<sup>22</sup> (ELM, 2010, p. 617). Härle, por sua vez, afirma que há um jogo “com uma ideia de amor, no qual o homem se vê como amuleto da sorte, perante seus olhos e nos seus valores a mulher tem que, pois, se resguardar”<sup>23</sup> (HÄRLE, 2007, p. 138). Em outras palavras, o poema dialogaria com a ideia da supremacia do masculino na relação amorosa – pois dele dependeria a felicidade do feminino

---

<sup>19</sup> No original: “Schwermut und Desillusion folgen dem Erlebnis wie die Nacht dem Tag. Der emotionalen Erfahrung folgt die ernüchternde rationale Verarbeitung”. (HILDESHEIMER, 2002, p. 77).

<sup>20</sup> No original: “fed into, the emancipatory energies of the Women's Movement”. (LEEDER, 1998, p. 206).

<sup>21</sup> No original: “Traditional forms, symbolism and metaphor were rejected for an emphasis on directness, the spontaneity of a 'snapshot'(Brinkmann), free forms and a sometimes abrasive contemporary slang”. (LEEDER, 1998, p. 206).

<sup>22</sup> No original: “mit der emanzipatorischen Aggressivität in den feministischen siebziger Jahren”. (ELM, 2010, p. 617).

<sup>23</sup> No original: “mit einer Idee der Liebe, in der sich der Mann als Glücksbringer sieht, vor dessen Augen und in dessen Werturteil zunächst einmal die Frau sich zu bewähren habe”. (HÄRLE, 2007, p. 138).

– ao enunciar a “emancipação da expressão livre da sexualidade feminina”<sup>24</sup> (HÄRLE, 2007, p. 138). Korte é o mais taxativo no que diz respeito à temática tangenciada por Kiwus ao afirmar que a autora “reduz seu tema central, geralmente a crítica ao comportamento masculino-chauvinista, à parábola cotidiana facultativa e às frases de efeito formuladas”<sup>25</sup> (KORTE, 2004, p. 633).

*Im ersten Licht (Karin Kiwus)*

Wenn wir uns gedankenlos getrunken haben  
aus einem langen Sommerabend  
in eine kurze heiße Nacht  
wenn die Vögel dann früh  
davonjagen aus gedämpften Färbungen  
in den hellen tönenden frischgespannten Himmel

wenn ich dann über mir in den Lüften  
weit und feierlich mich dehne  
in den mächtigen Armen meiner Toccata

wenn du dann neben mir im Bett  
deinen ausladenden Klangkörper bewegst  
dich dumpf aufrichtest und zur Tür gehst

und wenn ich dann im ersten Licht  
deinen fetten Arsch sehe  
deinen Arsch  
verstehst du  
deinen trüben verstimmten ausgeleiterten Arsch  
dann weiß ich wieder  
daß ich dich nicht liebe  
wirklich  
daß ich dich einfach nicht liebe

*À primeira luz*

Quando nos bebemos irrefletidamente  
de uma longa noite de verão  
em uma curta noite quente  
quando os pássaros, então, bem cedo  
dispersavam-se das colorações vaporosas  
no céu fresco pintado claramente

quando eu, então, sobre mim nos ares  
larga e festivamente me estico  
nos braços poderosos da minha tocata

quando você, então, ao meu lado na cama  
seu expansivo corpo sonoro movimentava  
levanta-se tonto e vai para a porta

e quando eu à primeira luz  
vejo sua bunda gorda  
seu traseiro  
você entende  
seu traseiro turvo mal-humorado disforme  
então, eu sei novamente  
que eu não te amo  
realmente  
eu simplesmente não te amo

No diálogo estabelecido entre as duas versões modernas e a *Tagelied* medieval, podemos afirmar que há, no sentido zumthoriano, intertextualidade. De acordo com Sarah Gordon, “Zumthor usa a imagem de movimento para explicar a pluralidade e a abertura dos textos medievais; ele procura re-historicizar o conceito teórico de intertextualidade para que a

<sup>24</sup> No original: “Emanzipation des freien Ausdrucks weiblicher Sexualität”. (HÄRLE, 2007, p. 138).

<sup>25</sup> No original: “die ihr zentrales Thema, die Kritik am männlich-chauvinistischen Verhalten, zumeist auf unverbindlich Alltagsparabeln und witzig formulierte Pointen reduzierte”. (KORTE, 2012, p. 633).

aplicação da teoria em textos medievais não seja anacrônica”<sup>26</sup> (GORDON, 2010, p. 719). Em seu *Essai de poétique médiévale* (1972), Zumthor estabelece uma lista de cinco critérios para que se reconheçam tais referências intertextuais, sendo eles: 1. a reincidência de determinadas “fórmulas épicas” (“formules’ epiques”, p. 85), ou seja, um motivo recorrente, 2. a mudança lexical ou semântica de determinado conceito (p. 88), 3. a identificação de *topoi* (p. 89), 4. a classificação de determinadas palavras do texto literário de acordo com morfemas extraordinários (p. 89) e 5. o tema (p. 90). Embora a preocupação de Zumthor prenda-se ao contexto medieval, ao deslocarmos para a questão da releitura do medievo pela modernidade também se fazem relevantes tais critérios para compreender os elementos oriundos da *Tagelied* medieval relidos pelas duas líricas modernas selecionadas, principalmente no que tange aos critérios 1 e 5, pois o motivo recorrente é a separação dolorosa dos amantes ao amanhecer após uma noite de amor e o tema é *Tagelied*. Neste sentido, Jerusa Ferreira assevera que “a intertextualidade não designa um acrescentamento mas o trabalho de transformação e assimilação de muitos espécimes” (FERREIRA, 1993, p. 2).

Concluimos, portanto, que embora haja uma assimilação do tema da *Tagelied* nos poemas modernos e embora o motivo seja reiterado, houve uma atualização e ressignificação dos dois, de acordo com o contexto em que estes foram produzidos. Nas releituras modernas da cantiga medieval, o corpo do amante deixa de ser o corpo feminino encantador e entra em cena, em Kaléko, o corpo masculino, que se configura no jogo de afirmação da normatização da relação matrimonial e, em Kiwus, o corpo disforme do/da amante, que dá prazer na escuridão, mas que ao amanhecer desperta a decepção. Nos poemas modernos, a separação deixa de ser dolorida e não desejada para ser mais um aspecto da vida diária. As vozes da cantiga medieval repercutem libertárias nos eus-líricos dos poemas de Kaléko e Kiwus, os quais denunciam o marasmo e a falência das relações amorosas idealizadas. No poema da década de 30, temos a apresentação de um eu-lírico feminino incomodado com a rotina, mas que, ainda assim, não rompe por completo com essa. Já o eu-lírico do poema da década de 70 transgride a rotina ao desmistificar a relação amorosa, uma vez que a voz faz questão de reforçar que ‘não há amor’.

---

<sup>26</sup> No original: “Zumthor uses the image of movement to explain the plurality and openness of medieval texts; he attempts to re-historicize the theoretical concept of intertextuality so that the application of the theory to medieval texts is not anachronistic”. (GORDON, 2010, p. 719).

## REFERÊNCIAS

BRANDT, Rüdiger. **Grundkurs germanistische Mediävistik, Literaturwissenschaft**. München: Wilhelm Fink, 1999.

COCALIS, Susan L. (Org.). **The defiant Muse: German Feminist Poems from the Middle Ages to the Present**. A Bilingual Anthology. New York: CUNY Feminist Press, 1986.

ELM, Theo. Lyrik heute. In: HINDERER, Walther (Org.). **Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart**. 3. ed. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2010, p. 605-620.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

GOHEEN, Jutta. Zeit und Zeitlichkeit im mittelhochdeutschen Tagelied. In: DIETRICK, Linda; JOHN, David G. (Org.). **Momentum dramaticum**. Festschrift for Eckhard Catholy. Waterloo: University of Waterloo Press, 1990, p. 41-53.

GORDON, Sarah. Intertextuality and Comparative Approaches in Medieval Literature. In: CLASSEN, Albrecht (ed.) **Handbook of medieval studies: terms, methods, trends**. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, p. 716-726.

HÄRLE, Gerhard. **Lyrik, Liebe, Leidenschaft**. Motivgeschichtlicher Streifzug durch die Liebeslyrik von Sappho bis Sarah Kirsch. Darmstadt: WGB, 2007.

HEINRICH VON MORUNGEN. Owê, sol aber mir iemer mê. In: MOSER, Hugo; TERVOOREN, Helmut (Org.). **Des Minnesangs Frühling**. Stuttgart: S. Hirtzel, 1988, p. 276-277.

HILDESHEIMER, Wolfgang. Enttäuschung einkalkuliert. In: REICH-RANICKI, Marcel (Org.). **1400 Deutsche Gedichte und ihre Interpretation: Von Rolf Dieter Brinkmann bis Durs Grünbein**. v. 12. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2002, p. 75-78.

KALÉKO, Mascha. Der nächste Morgen. In: \_\_\_\_\_. **Das lyrische Stenogramm**. Hamburg: Rowohlt, 2001, p. 27.

KIWUS, Karin. Im ersten Licht. In: \_\_\_\_\_. **Von beiden Seiten der Gegenwart**. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, p. 46.

KORTE, Hermann. Brechungen und Wenden. Lyrik der siebziger und achtziger Jahre. In: \_\_\_\_\_ et al. (Org.). **Geschichte der deutschen Lyrik**. Stuttgart: Reclam, 2004, p. 627-652.

LEEDER, Karen. Modern german poetry. In: KOLINSKY, Eva; VAN DER WILL, Wilfried (Org.). **The Cambridge Companion to Modern German Culture**. New York: Cambridge University Press, 1998, p. 193-212.

- LEXER, Mathias. **Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch**. 3. ed. Stuttgart: Hirzel, 1992.
- NUSSER, Peter. **Deutsche Literatur im Mittelalter**: Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen. Stuttgart: Kröner, 1992.
- POLENZ, Peter von. **História da língua alemã**. Tradução de Jaime Ferreira da Silva, António Almeida. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- ROSENSTEIN, Roy. Mouvance. In: CLASSEN, Albrecht (Ed.) **Handbook of medieval studies**: terms, methods, trends. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010, p. 1538-1547.
- RUH, Kurt. Das Tagelied Heinrichs von Morungen. In: \_\_\_\_\_. **Kleine Schriften**. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1984, p. 103-106.
- SCHIEWER, Hans-Jochen. Tagelied. In: **Lexikon des Mittelalters**. VI. VIII. München: DTV, 2003, p. 427-428.
- TAUBERT, Gesine. **Mittelochdeutsche Kurzgrammatik mit Verslehre**. Erding: Herben, 1995.
- WAPNEWSKI, Peter. **Deutsche Literatur des Mittelalters**: ein Abriss von den Anfängen bis zum Ende der Blütezeit. 5. ed. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1990
- WAPNEWSKI, Peter. Morungens Tagelied. In: **Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli**, Sezione Germanica, IV, 1961, p. 1-10.
- WEDDIGE, Hilbert. **Einführung in die germanistische Mediävistik**. 5. ed. München: C. H. Beck, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

[Recebido: 12 fev. 15 – Aceito: 05 maio 15]

## A COSMOVISÃO CELTA E A VOCALIDADE POÉTICA: A TRADIÇÃO ORAL E AS NARRATIVAS MITOLÓGICAS DA IDADE MÉDIA

Janaina Träsel Martins<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo estuda a vocalidade na tradição oral dos Celtas e as suas reverberações na literatura medieval da Irlanda e do País de Gales. Com o foco na religião Celta, veremos as possíveis relações que os druidas e os bardos estabeleciam com as palavras, com os sons, com os cantos e com as músicas. Para esta pesquisa, foram realizados estudos interdisciplinares com as áreas da Literatura Medieval, da Religião Celta e da Arqueologia. Foram observados os fluxos migratórios da voz da tradição oral para a tradição escrita, da língua Celta Antiga para a língua Latina, da religião pagã para a religião cristã. Mais do que tecer uma sequência linear dos fatos reais, propõe-se a ampliação da escuta da historicidade da voz no seu uso, em determinados contextos históricos, sociais e ambientais. A partir do conceito de Paul Zumthor sobre a vocalidade, os textos mitológicos sobre os Celtas serão abordados considerando seus aspectos corporais, seus modos de existência como objetos da percepção sensorial e musical do ambiente.

**Palavras-chave:** Tradição Oral. Vocalidade. Literatura Medieval. Cosmovisão Celta.

**ABSTRACT:** This article studies the vocality in the Celtic oral tradition and its reverberation in the medieval Irish and Welsh literature. With the focus on the Celtic religion, we will see the possible relationships that the druids and the bards established with words, sounds, chants and songs. This study uses sources derived from Medieval Literature, Celtic Religion and Archaeology. It observes the migration of the voice in the transition from oral to written culture, from the Ancient Celtic language to the Latin language, from Paganism to Christianity. Rather than interweaving linear sequences of real events, it aims to expand the understanding of the historicity of voice in its use, in certain historical, social and environmental contexts. Through Paul Zumthor's concept about vocality, the Celtic mythology is approached considering its corporeal aspects, its ways of existing as a sensorial and musical perception of the environment.

**Keywords:** Oral tradition. Vocality. Medieval Literature. Celtic world view.

### 1 A Cultura Celta: da tradição oral à tradição escrita

De gerações em gerações, da tradição oral para a tradição escrita, a história dos Celtas foi sendo transmitida e recriada através dos tempos, de acordo com o poder político dominante nos diversos momentos históricos. Sobre esses povos, chega até nós, nos dias de

---

<sup>1</sup> Janaína Träsel Martins é professora da área de Poéticas da Voz no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis. É Doutora em Artes Cênicas, Mestre em Teatro, Fonoaudióloga, Especialista em Voz. Este artigo é uma parte da pesquisa de Pós-Doutorado. Pós-Doc realizado na Irlanda do Norte, com o professor colaborador PhD Giuliano Campo da Universidade de Ulster. Programa Pós-Doutoral Bolsa CAPES – Brasil, 2014. Bolsista da CAPES – proc. nº 10830/13-8. E-mail: janaina.martins@ufsc.br. Website: poeticasdavoz.ufsc.br



hoje, as narrativas mitológicas da Idade Média escrita nos mosteiros Cristãos, achados de artefatos arqueológicos e os escritos de antigos viajantes gregos e romanos<sup>2</sup>. Neste item será observado o fluxo migratório da tradição oral da cultura Celta da Idade do Ferro à tradição escrita das mitologias Celtas, feitas pelos Cristãos na Idade Média. O foco será dado aos povos Celtas Insulares, das regiões da Irlanda e do País de Gales. Serão considerados alguns aspectos históricos sobre os fatos, porém o objetivo do estudo envolve ir além de buscar a verdade dos fatos reais ou de tecer uma sequência cronológica dos acontecimentos nos locais. O estudo envolve a ampliação das percepções sobre os valores que estão ligados à voz, à palavra, aos sons na cosmovisão Celta ancestral.

A oralidade era a tradição dos povos Celtas na cultura denominada *La Tené*, que teve seu auge por volta de 450 a.C.<sup>3</sup>. Na sociedade Celta, os druidas<sup>4</sup> e os bardos eram considerados os responsáveis por serem guardiões dos mitos e das lendas ancestrais e por transmitirem, através da tradição oral, os conhecimentos e a memória da cultura de uma geração a outra. Os druidas eram descritos como filósofos, capazes de se comunicar com o divino e eram responsáveis pelos rituais, aponta a arqueóloga Miranda Green<sup>5</sup> (1986). Os bardos eram a classe conectada à literatura. As fontes clássicas descrevem-nos como cantores de louvor-poesia, conforme constata o professor Proinsias Mac Cana<sup>6</sup> (1983). Acrescenta a professora de estudos Celtas, Sharon Macleod<sup>7</sup>, que os bardos cantavam poemas de louvor ou sátira para os seus nobres patronos. Além de criar poemas de louvor ou sátira, os poetas

---

<sup>2</sup> Uma importante citação sobre os Celtas escrita foi escrita pelos Gregos, quando em 279 a.C. um grupo de *Keltois* (como eram chamados pelos gregos) entrou na Grécia e saqueou o local sagrado de Delfos. E outra importante citação escrita foi feita pelos Romanos, quando eles invadiram as terras dos Celtas (Miranda Green, 1986; Cunliffe, 2010; Macleod, 2014). Entre os principais historiadores gregos que escreveram sobre os Celtas estão Strabo (63 a.C. - 21 d.C.), Diodorus Siculus (escritos por volta de 60-30 a.C.). Acredita-se que os textos escritos por Strabo e Diodorus foram baseados nas obras perdidas do filósofo estóico Posidônio (50 a.C.) (CUNLIFFE, 2010).

<sup>3</sup> A cultura Celta como um todo se desenvolveu por volta de 1.000 a.C e teve sua expressão máxima por volta de 500 a.C. (CUNLIFFE, 2010).

<sup>4</sup> Na história aparecem relatos sobre os druidas por volta de 69-70 d.C, mas que depois a história é silenciosa até o século III d.C., e foi só no século IV d.C. que os druidas reapareceram novamente na história (GREEN, 1986).

<sup>5</sup> Miranda Jane Aldhouse-Green é arqueóloga britânica, professora de Arqueologia da Universidade de Cardiff. Seus estudos sobre os Celtas é baseado em evidências arqueológicas iconográficas, complementada pela tradição vernacular da Irlanda, que suporta a evidência material do mundo pré-romano e Romano-Celta.

<sup>6</sup> Proinsias Mac Cana é professor aposentado da *Dublin Institute of Advanced Studies* e de outras universidades, incluindo *Harvard School of Celtic Studies* e da *National University of Ireland* in Dublin.

<sup>7</sup> Sharon Macleod é professora do Instituto Celta da América do Norte; formada em Estudos Celtas em *Harvard*; Fundadora e Diretora do *Senchas* - Associação de Estudos Religiosos Celtas; fundadora do *Immrana*, instituto de estudos das tradições xamânicas Celtas indígenas.

memorizavam e recitavam poemas que conservavam uma grande quantidade de folclores tradicionais, histórias e lendas (MACLEOD, 2012). O linguísta John Koch<sup>8</sup> (1995) diz que os bardos e os druidas recebiam um treinamento de até 20 anos de aprendizagem via oralidade (através do canto ou da repetição de textos sagrados e do folclore) para a memorização dos ensinamentos. E assim, por meio da tradição oral, os ensinamentos eram repassados. O romano Júlio César, quando invadiu a Gália por volta de 53 d.C., fez o comentário em seus escritos que os druidas gauleses consideravam impróprio confiar seus estudos à escrita (Ref. *De bello Gallico* 6.14).

Na tradição oral dos povos Celtas pagãos, quais eram os valores ligados à voz e à palavra? Nos textos Medievais da Irlanda e do País de Gales são mencionados cânticos, feitiços, recitações e invocações, conforme constata os estudos sobre música Celta da professora Karen Ralls-Macleod<sup>9</sup>. A arqueóloga Miranda Green também constata, na mitologia Celta Irlandesa, sobre os valores da palavra ligados à magia: “os bardos tinham magia em suas vozes e enunciados [...]. As palavras tinham o poder para ferir, bem como para abençoar” (GREEN, 1997, p. 124)<sup>10</sup>. Observa-se que a palavra na tradição oral (seja de poesia, sátira ou profecia), parece conferir à vocalidade o potencial de provocar sensações em quem assistisse as performances orais. Bem como constata Paul Zumthor, nas culturas orais, a “voz é o instrumento da profecia, no sentido mesmo de que ela a faz” (ZUMTHOR, 2010, p. 316). E assim jaz a força da palavra fundadora, “a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz” (ZUMTHOR, 1993, p. 75).

Por volta do século III d.C. na Irlanda, os Celtas desenvolveram o sistema do alfabeto *Ogham*<sup>11</sup>, mantendo na escrita a percepção da palavra ligada ao sagrado e à magia. O alfabeto *Ogham* era utilizado para fins rituais. O *Ogham* é também conhecido como o alfabeto das árvores, pois era baseado no desenho das árvores (avelã, maçã, teixo, espinheiro, carvalho, azevinho, cinzas e tojo, entre outras). O linguista John Koch (1995) averigua que o alfabeto *Ogham* era dominado por apenas uma pequena minoria da população irlandesa,

---

<sup>8</sup> Professor John T. Koch MA, PhD, FLSW, University Of Wales, Centre for Advanced Welsh and Celtic Studies, Faculty Member.

<sup>9</sup> Karen Ralls-Macleod, musicista e professora do *Celtic Department at University of Edinburgh*.

<sup>10</sup> No original: “The bards had magic in their voices and utterances [...]. Words had the power to wound as well as to bless” (GREEN, 1997, p. 124).

<sup>11</sup> No original: “A unique system of writing, called *Ogam*, was developed in Ireland by the third century AD and probably went out of use by the eighth century. (GREEN, 1997, p. 133).

principalmente pelos druidas, e pelas profissões ligadas à tradição verbal nativa (KOCH, 1995). Miranda Green (1997, p. 133) constata também que nos mitos Irlandeses as inscrições do *Ogham* são associadas aos druidas. Os druidas tinham uma estreita ligação com as árvores, inclusive o nome Druida, *dru(u)ides*, ou *druí* na língua Irlandesa antiga, é associado à árvore do carvalho. Miranda Green supõe que a ligação entre "druida" e "carvalho" pode ter sido estabelecida pelos antigos Celtas e Romanos por causa da associação reconhecida entre os druidas e sua árvore sagrada (GREEN, 1997, p. 9). Ou pelos gregos, pois como percebe Danu Forest, *Dríades* era o nome do espírito da árvore de carvalho na Grécia antiga (FOREST, 2013, p. 45). A arqueóloga Miranda Green (1997) diz que foram encontradas pedras com inscrições do *Ogham* por toda a Irlanda, País de Gales, Devon, Cornwall e em áreas da Escócia. Ela supõe que o sistema de escrita do alfabeto *Ogham* tenha provavelmente saído de uso por volta do século VIII. O linguista John Koch tece a observação de que o *Ogham* e a Antiga Língua Irlandesa são diferentes, porém tem conexão, para ele “não há dúvidas de que o primeiro representa o ancestral direto e imediato do último” (KOCH, 1995, p. 42, tradução minha)<sup>12</sup>.

Nos séculos V e VI, quando a religião do cristianismo se espalhou vigorosamente pela Irlanda, trouxe com ela uma segunda tradição e uma segunda língua, a Latina (KOCH, 1995). O Cristianismo foi estabelecido na Irlanda por St. Patrick, por volta de 432 d.C. (GREEN, 1997, p. 136). Durante o decorrer do século VI, o Cristianismo, na tentativa de oprimir qualquer religião nativa organizada, ensinou a língua latina, substituindo a língua Celta antiga pelo Latim. “Então, de meados do século VI a meados do século VII, para os próprios propósitos a igreja escolheu cultivar a linguagem literária vernácula ao lado Latina. O resultado foi o escrito irlandês antigo conhecido por nós a partir de textos da Idade Média” (KOCH, 1995, p. 40, tradução minha)<sup>13</sup>. É importante observar este fato da conversão da língua e as consequências imediatas de se remover uma antiga língua sagrada para manipular determinadas intenções políticas e sociais. Faço um parêntese aqui para introduzir uma citação pertinente de Paul Zumthor, de que “a introdução da escrita numa sociedade corresponde a uma mutação profunda de ordem mental, econômica e institucional”

---

<sup>12</sup> No original: "As different as *Ogam* and Old Irish are, there is no doubt but that the former represents the direct and immediate ancestor of the latter. No newer language came in from elsewhere in the Celtic world to replace the speech of latter pre-Christian Ireland" (KOCH, 1995, p. 42).

<sup>13</sup> No original: "Then, in the mid sixth to mid seventh century, when for its own purposes the unchallenged church chose to cultivate a vernacular literary language alongside Latin. The result was the written Old Irish well known to us from texts of the Early Middle Ages" (KOCH, 1995, p. 40).

(ZUMTHOR, 2010, p.34). Voltando a John Koch, seus estudos constataam que por um tempo (século V e, provavelmente, também no VI), as duas religiões (Celta pagã<sup>14</sup> e cristã) coexistiam nos estabelecimentos de ensino. Ele averigua que durante o milênio e meio que precedeu a conversão da Irlanda, a língua Celta foi gradualmente sendo substituída<sup>15</sup>. Na tentativa de instalar a religião cristã como soberana entre os povos Celtas aconteceram muitos conflitos entre o druidismo e o cristianismo. Houve a tentativa de abafar os rituais de celebrações de Deuses e Deusas pagãos. Cita-se como exemplo a festa de celebração da Deusa pagã Brighid, que após a inserção do cristianismo tornou-se a Santa Brigite. Brigite foi uma freira católica Irlandesa que viveu no mosteiro de Kildare (que antes era um antigo santuário pagão) e foi canonizada como Santa no século V d.C. (MAC CANA, 1983, p. 34). Assim, a celebração pagã de *Imbolc*, que acontece no dia de 01 de fevereiro, data em que se reverenciava a Deusa pagã Brighid, tornou-se a festa Cristã da Santa Brigite. A festa de *Imbolc* é comemorada até hoje na Irlanda, tanto pelos neo-pagãos, quanto pelos atuais Cristãos.

Com estas mudanças religiosas, sociais e políticas, os contos heróicos dos celtas e as sagas irlandesas, que foram aprendidos pela memorização e teriam sido transmitidos via a tradição oral, passaram a serem escritos por escribas cristãos em mosteiros, em algum momento do século VIII (CUNLIFFE, 1992, p. 30). Nas literaturas Irlandesas, os ciclos são divididos em: as histórias mitológicas sobre as "*Tribos da Deusa Danann*" (Tuatha de Danann), uma antiga raça de deuses que habitavam a Irlanda em tempos pré-celtas. Em seguida, vem o *ciclo de Ulster*. Em terceiro lugar está o *ciclo Fenian*. Em quarto, há várias histórias relacionadas aos reis que tradicionalmente reinaram no período a partir do século III d.C. até o século VIII d.C. (CUNLIFFE, 1992, p. 30). Observa-se que sendo a escrita sobre os Celtas feita por outra cultura, as percepções sobre eles variavam e provavelmente recebiam a influência de ideias ou crenças cristãs (MACLEOD, 2014, p. 19). Os druidas aparecem nos contos dentro do *Ciclo de Ulster*, do *Ciclo Mitológico* e do *Ciclo Fenian*, porém, sendo que cada um foi composto em um contexto monástico cristão, há uma sutil diferença, por exemplo, no tratamento sobre os druidas, conforme observa Miranda Green (1997, p. 124).

---

<sup>14</sup> Paganismo: (do latim *paganus*, que significa "camponês", "rústico")<sup>1</sup> é um termo geral, normalmente usado para se referir a tradições religiosas politeístas.

<sup>15</sup> As línguas faladas pelos Celtas são hoje divididas pelos arqueologistas e linguistas em dois grupos, conforme explica Cunliffe: "Brythonic (ou P-Celtic) e Goidelic (ou Q-Celtic). O dialeto Goidelic inclui o Irlandês e o Gaélico; enquanto o Welsh inclui o Bretão. Esta distribuição é resultado da migração do quinto e sexto séculos d.C. (CUNLIFFE, 1992, p. 202). A língua Q-Celtic é encontrada hoje em dia no língua Irlandesa e na língua gaélica da Escócia, e a língua P-Celtic sobrevive na língua Welsh, na Bretanha (STEWART, 1990, p. 29).

Nas suas análises da literatura parece para ela que “os redatores monásticos nem eram ecumênicos, nem tolerantes ao paganismo ou druidismo, pois cânones irlandeses do século oito declararam que um rei justo não deveria dar ouvidos as superstições dos druidas e dos feiticeiros” (GREEN, 1997, p. 134, tradução minha)<sup>16</sup>. Para Green, os mitos podem ser considerados anacrônicos mas, ao mesmo tempo, eles podem conter ecos ou ressonâncias do paganismo pré-cristão, que foram tecidos na literatura porque eles já estavam presentes dentro da tradição oral (GREEN, 1997).

Mac Cana averigua que: "o registro mais antigo do *Ciclo de Ulster* pertence ao século VII, mas não há dúvida de que ele já tinha carregava vários séculos de existência oral" (MAC CANA, 1983, p. 94, tradução minha)<sup>17</sup>. A prosa de textos narrativos antigos, em especial o manuscrito original *Cín Droma Snechta* (incluindo o famoso *Immram Brain*, do século XVII) foi examinado por Proinsias Mac Cana a fim de descobrir indícios de elementos da oralidade na composição literária (NAGY, 1986).

Na literatura Galesa os manuscritos mais antigos de poesia são *Black Book of Camarthen* (séc. XII) e *Book of Taliesin* (de 1275), e em prosa *White Book of Rhydderch* (escrito por volta de 1300-1325) e *Red Book of Hergest* (escrito entre 1375-1425)<sup>18</sup>. Em 1849 Lady Charlotte Guest publicou o texto em galês e a tradução em inglês de onze contos do *Red Book of Hergest*. Em 1877 ela publicou uma edição condensada contendo apenas a tradução em inglês, sem a tradução em texto galês, e com as notas originais condensadas (AMIM, 2006). Lady Charlotte Guest compilou estes contos em um livro que denominou de *Mabinogion*.

Passam-se os séculos, as gerações, as épocas e os mitos Celtas são contados e reinventados no decorrer de sua passagem da oralidade para a escrita, e na escrita de um idioma para outro idioma. E nestes fluxos migratórios, quais as relações entre os textos

---

<sup>16</sup> No original: “What is quite clear is that the monastic redactors were neither ecumenical nor tolerant of paganism or Druidism. Early eight century Irish Canons declare that the justice of a just king included the injunction not to heed the superstition of Druids, sorcerers and Augurus” (GREEN, 1997, p. 134).

<sup>17</sup> No original: “The earliest written record of the Ulster Cycle belongs to the seventh century, but there can be no doubt that it had already behind it several centuries of oral existence” (MAC CANA, 1983, p. 94).

<sup>18</sup> O *White Book of Rhydderch* encontra-se preservado na National Library of Wales, em Aberystwyth, e o *Red Book of Hergest* se encontra no Jesus College, em Oxford (AMIM, 2006).

escritos e as versões orais dos mesmos contos? Sioned Davies<sup>19</sup> examinou os quatro ramos dos contos de *Mabinogi* e argumenta que a escrita foi fortemente influenciada pelas técnicas narrativas orais dos *cyfarwydd* da época medieval (DAVIES, 1992). Os *cyfarwydd* eram os contadores de histórias em prosa no País de Gales (MAC CANA, 1970). Muito pouco se sabe sobre as suas funções na sociedade galesa medieval. Sioned Davies (1992) assinala uma importante passagem que relata a existência dos *cyfarwyddyd* no conto *Math Son of Mathonwy*, que está no *Mabinogion*: Gwydion é apresentado como o melhor contador de histórias do mundo e passou a noite entretendo a corte com histórias agradáveis: “Gwydion was the best teller of tales [cyfarwydd] in the world. And that night he entertained the court with pleasant tales and storytelling [cyfarwyddyd] till he was praised by everyone in the court”.

Já na Irlanda Medieval a mitologia Celta era vocalizada pelos *fili*. A função deles não era a contação de histórias (DAVIES, 1995, p. 785). Os *fili* eram poetas que se diziam um clã decorrente das velhas ordens druidas. A Deusa pagã Brighid, considerada a Deusa especialista em *filidhecht*, em poesia, e era adorada pelos *filid*, os poetas irlandeses (MAC CANA, 1983, p. 34). Eles usavam o *Ogham* como uma forma de preservar os elementos de sigilo e as habilidades mnemônicas (STEWART, 1990). Constam os estudos de Nagy<sup>20</sup> (1996) que a atividade principal da *fili* (da raiz *fili*, que significa ‘ver’) foi a composição de versos celebrando seus patronos e detalhando a genealogia e o folclore das famílias e das tribos, bem como também transmitir determinadas concepções e visões de mundo. Os estudos de Robert John Stewart diz que “tão tarde quanto AD 590 havia um clamor popular contra os *filid* na Irlanda (STEWART, 1990, p. 35)<sup>21</sup>. Um dos mais notáveis poetas-contadores de histórias que aparece nas páginas de manuscritos medievais irlandeses é o *fili* lendário *Urard mac Coisse*, no conto *Airec Menman Uraird Maic Coisse* (MAC CANA, 1983).

As performances vocais dos druidas e dos bardos na Idade do Ferro e dos *filidh* e dos *cyfarwydd* na Idade Média, constituem mistérios, já que, como bem diz Paul Zumthor, a voz é presença, a ação da vocalidade poética se dá no instante presente do

---

<sup>19</sup> Sioned Davies is a lecturer in the Department of Welsh, University of Wales College of Cardiff. He works include *The four branches of the Mabinogi* (1993). She has published many articles on the Mabinogion, especially on issues relating to orality and literacy.

<sup>20</sup> Joseph Falaky Nagy. Ph.D. em *Celtic Languages and Literatures*, pela *Harvard University*. É membro da *Celtic Studies Association of North America* (1979-); Vice-Presidente (1989-91); Presidente (1991-93).

<sup>21</sup> No original: “The Irish poets, known as *filid*, were a guild deriving loosely from the old Druidic orders. As late as AD 590 there was a popular outcry against the *filid* in Ireland. Within this highly autocratic society of poets, the use of Ogham preserved elements of secrecy and mnemonic skills” (STEWART, 1990, p. 35).

ambiente e do corpo e da voz em ação, em determinadas circunstâncias (tempo, espaço, lugar), de uma determinada cultura. “Eu não posso escutar o passado. No entanto, sei que no passado outros falaram, escutaram, da mesma forma que outros talvez o façam nesses momentos nos seus lugares, em espaços tão longínquos que eu estou fora da capacidade de os ouvir” (ZUMTHOR, 2005, p. 83).

Séculos após séculos, com o fluxo migratório da tradição oral para a tradição escrita, do fluxo migratório da língua Celta para a língua Latina e para língua inglesa, da religião Celta para a religião cristã, as representações culturais e simbólicas foram ganhando e perdendo significados, de acordo com os interesses sócio-políticos almejados. Como também averigua Paul Zumthor: “uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de re-combinações dos mesmos elementos bases” (ZUMTHOR, 2007, p. 34).

Considerando todos estes fluxos migratórios referidos neste item, que entrecruzam a cultura oral e a cultura escrita, o próximo item focará nos valores que estão ligados à poética sonora na cosmovisão Celta. Para além de uma análise minuciosa sobre como foram transmitidos os ensinamentos dos druidas e dos bardos desde a tradição oral da Idade do Ferro à tradição escrita na Idade Média, iremos no próximo item focar a atenção à vocalidade, conforme o conceito de Paul Zumthor:

Oralidade é um termo histórico, designa um fato que diz respeito às modalidades de transmissão: significa simplesmente que uma mensagem é transmitida por intermédio da voz e do ouvido. Vocalidade, por sua vez, parece-me uma noção antropológica, não histórica, relativa aos valores que estão ligados á voz como voz. (ZUMTHOR, 2005, p. 117)

Para tanto, no próximo item serão abordadas algumas cosmovisões da religião Celta a partir da Literatura Irlandesa e Galesa, observando os modos de existência do texto relacionados à percepção sensorial dos Celtas em relação ao contexto ambiental.

## **2 A Cultura Celta: da tradição escrita às sonoridades poéticas**

Convido o leitor a neste item percebermos as cosmovisões da religião Celta pagã voltando a atenção para as narrativas mitológicas a partir dos valores sensoriais, ampliando a escuta para as possíveis relações que os Celtas tinham com a vocalidade, pelas formas com que os personagens da mitologia se relacionam com os sons da natureza.

Cada sociedade tem um modo de escuta e de percepção dos sons da natureza, e como diz Murray Schafer “cada paisagem sonora natural tem seu próprio som peculiar, e com frequência estes sons são tão originais que constituem marcos sonoros” (2011, p. 48). Assim, “em diferentes períodos ou diferentes culturas musicais, as pessoas realmente ouviam de modo diferente” (SCHAFER, 2011, p. 218). Considerando a historicidade da voz no seu uso e no seu contexto, abre-se a pergunta sobre quais seriam os contextos sonoros do povo Celta e das performances vocais dos druidas?

As comunidades Celtas eram rurais, agrícolas. Na sociedade Celta, a sobrevivência diária da sociedade dependia do comportamento da terra, das estações do ano e das colheitas e do gado (GREEN, 1986, p. 72). Devido a esta relação íntima com o meio ambiente, a cultura Celta festejava as estações do ano e as colheitas, a Terra era percebida em seu aspecto fértil e nutridor. A vida no campo ampliava os modos de escuta da natureza. A esfera acústica do ambiente em que viviam os Celtas influenciava o seu imaginário: "os elementos combinados de sol, céu, tempo, fertilidade e morte implicam em uma mitologia baseada em ciclo sazonal da Terra" (GREEN, 1986, p. 70). O músico Murray Schafer, que pesquisa sobre a escuta e as relações com o meio ambiente, assinala que:

O ambiente contém numerosas séries de ritmos: os que separam o dia da noite, o sol da lua, o verão do inverno. Embora não possam proporcionar pulsações audíveis, esses ritmos têm poderosas implicações para as mudanças da paisagem sonora. [...] “Plantar e colher contribuiu com ricos padrões de sons sazonais nas paisagens sonoras do campo. E nas atividades do homem também havia períodos de som e silêncio – pois éramos, então, melhores ouvintes e a floresta e o campo proporcionavam pistas acústicas vitais para a sobrevivência. (SCHAFER, 2001, p. 319)

As mitologias Irlandesas contam sobre a Deusa-Terra, que era principalmente associada à terra em seus vários aspectos: sua fertilidade, sua soberania, a vida e a morte (MAC CANA, 1983, p. 46). As representações simbólicas reverenciavam os diversos aspectos da natureza, os animais, os vegetais, os morros, as colinas. Proinsias Mac Cana (1983, p.43) observa que na literatura dos Celtas Insulares, principalmente os Irlandeses, todo o rio, lago, planície e montanha tem seu próprio nome. Com os achados arqueológicos nos rios e lagos, os estudos de Miranda Green (1997) e Barry Cunliffe<sup>22</sup> (2010), indicam que os rituais religiosos dos Celtas possam ter sido realizados ao ar livre, em bosques, morros ou montanhas, planícies ou em clareiras, em nascentes, rios e lagos. A religião Celta era politeísta e baseada nos ciclos da natureza:

---

<sup>22</sup> Barry Cunliffe é um arqueólogo britânico, professor emérito de Arqueologia Europeia, na Universidade de Oxford, um cargo ocupado de 1972 a 2007.



Os celtas pagãos percebiam a presença do poder sobrenatural como parte integrante de seu mundo. O céu, o sol, os lugares escuros subterrâneos todos tiveram seus espíritos. Cada montanha, rio, mola, pântano, árvore e afloramento rochoso era dotado de divindade. (GREEN, 1997, p. 29, tradução minha) <sup>23</sup>

A vida da sociedade, diretamente ligada ao campo e aos ciclos da natureza, promovia uma ampliação da escuta do ambiente. Nas mitologias sobre os Celtas observa-se que há uma escuta das músicas que emanam da natureza, das pedras, das árvores, dos rios. Os estudos da professora Karen Ralls-Macleod (2000, p. 33) apontam passagens das mitologias Irlandesas em que aparecem essa escuta das músicas da natureza: no conto Irlandês *Immram Brain* os personagens escutam uma pedra musical:

Then they row to the bright stone  
From which a hundred songs arise.  
Through the long ages it sings to the host  
A melody which is not sad,  
The music swells up in choruses of hundreds.  
They do not expect decay nor death. <sup>24</sup>

E na narrativa mitológica Irlandesa *Serglige Con Culainn*, do Ciclo de Ulster, há a escuta dos ramos musicais (RALLS-Macleod, 2000, p. 34): “At the entrance to the enclosure is a tree, from whose branches there comes beautiful and harmonious music. It is a tree of silver, which the sun illumines, it glistens like gold” <sup>25</sup>.

Conforme observa o estudioso de música, Murray Schafer, “cada paisagem sonora natural tem seu próprio som peculiar” (SCHAFER, 2001, p. 48) e assim, “cada tipo de floresta produz sua própria nota tônica [...] (SCHAFER, 2001, p. 44). Em um trecho no conto Irlandês *Immram Brain*, referente ao ramo musical, podemos constatar que ele era utilizado para dar a passagem para um ‘outro mundo’. Conta a professora Sharon Macleod (2012, p. 36) que no trecho abaixo o ramo musical é utilizado por uma mulher do ‘outro mundo’ para conduzir a passagem do herói entre os mundos:

---

<sup>23</sup> No original: “The pagan Celts perceived the presence of supernatural power as integral to their world. The sky, the sun, the dark places underground all had their spirits. Every mountain, river, spring, marsh, tree and rocky outcrop was endowed with divinity” (GREEN, 1997, p. 29).

<sup>24</sup> Tradução minha: “Então eles remaram até a pedra brilhante A partir do qual uma centena de canções surgiu. Através das longas eras ele cantava para o convidado. Uma melodia que não é triste, a música ondulava em centenas de coros. Eles não esperam decair, nem morrer”.

<sup>25</sup> Tradução minha: “Na entrada para o recinto tem uma árvore, que dos galhos vem uma linda e harmoniosa. É uma árvore cor de prata, que quando o sol ilumina, ela brilha como o ouro”.

“A branch of the place of apple trees in Emain  
I bring, like those that are familiar  
Twigs of white-silver on it  
Brightly fringed with blossoms.  
There is an island in the distance  
Radiant around the path of sea-horses  
A shining course towards bright-sided waves  
Four feet sustain them”<sup>26</sup>.

Na Irlanda antiga, os poetas percebiam o ramo de prata como um objeto sagrado, como veículo para a inspiração poética, de acordo com Ralls-Macleod (2000, p. 62). Para os druidas as árvores eram um ponto de articulação entre os mundos, conforme constata Danu Forest. Ela observa em seus estudos que os druidas sempre tiveram uma estreita relação com as árvores, realizando magias com as ervas de diferentes árvores e também reverenciando os espíritos residentes nas árvores, os quais eram os guardiões do ambiente (FOREST, 2013, p. 45). Em vários mitos Irlandeses o ramo de prata<sup>27</sup> era um instrumento musical que tinha como função ser uma espécie de transporte para o ‘outro mundo’, tradicionalmente usado para chamar e obter acesso para às outras dimensões da natureza (RALLS-MACLEOD, 2000; FOREST, 2013). O ramo musical é retratado também como uma fonte de conexões com o ‘outro mundo’. No conto “*Cormac’s Adventure in The land of promise*, o Rei Cormac também encontra um ramo musical na sua jornada para o ‘outro mundo’ *tir tairngiri*: “Um ramo de prata com três maçãs de ouro estava em seu ombro. Prazer e diversão foram o suficiente para ouvir a música feita pelo ramo”<sup>28</sup> (STOKES<sup>29</sup> apud RALL-MACLEOD, 2000, p. 64, tradução minha).

Em seus estudos sobre as sonoridades Celtas presentes na literatura a professora Ralls-Macleod constata que há muitas referências à dimensão espiritual da música, à dimensão do sagrado, do ‘outro mundo’, tais como as árvores musicais, fadas tocando harpa, cantos de

---

<sup>26</sup> Tradução minha: “Um ramo do lugar das macieiras em Emain eu trago, como aqueles que estão familiarizados, galhos de prata-branco, franjas brilhantes com flores. Há uma ilha na distância, radiante em torno do caminho de cavalos-marinhos. Um curso que brilha em direção às ondas brilhantes, quatro pés sustentam eles”.

<sup>27</sup> O termo irlandês antigo para *croib n-arggait*, significa ramo de prata. Em outras referências, também é *craebh*, um ramo musical, ou *crann ciuil*, uma árvore musical (RALLS-MACLEOD, 2000, p. 62).

<sup>28</sup> No original: “A branch of silver with three golden apples was on his shoulder. Delight and amusement enough it was to listen to the music made by the branch”

<sup>29</sup> STOKES, W. *Cormac’s adventure in the land of promise*, *Irische Texte*, Series 3 (Leipzig, 1891), p. 93.

sereias, e assim por diante. E que as personagens *sidhe*<sup>30</sup> são geralmente associadas com a música do ‘outro mundo’ (RALLS-MACLEOD, 2000, p. 36). Podemos observar a presença de uma *sidhe* e o poder do seu canto em uma passagem do conto Irlandês do século VIII, *Immram Curaig Maile Dui*: “She went from them and closed the noble pleasant fort: her net, manifesting mighty power, chanted good harmonious music. Her musical choir lulled them to sleep”<sup>31</sup>.

As melodias do canto da *sidhe* fizeram com que eles dormissem. Constata a professora Ralls-Macleod (2000) que na literatura Celta aparece que as músicas têm um poderoso efeito sobre o ouvinte. Os tipos de efeitos são: *Suantraigi* - o poder da música para produzir o efeito do sono e transe. *Luring to* - o poder da música para o transporte para o ‘outro mundo’. O poder da música em si é suficiente para "convocar" uma pessoa, um animal ou um grupo de pessoas. Como exemplo, no conto *Immram Brain*, um grupo de mulheres *sidhe* é convocado para a planície onde as aves da outra dimensão cantam (RALLS-MACLEOD, 2000, p. 91). O acesso à dimensão do ‘outro mundo’ é feito por músicas especiais e cânticos.

Nos mitos Celtas há três divisões do cosmo: *upperworld*, *middle world and lower world*. Danu Forest (2013, p. 63) explica: O mundo do meio (*middleworld*), conhecido como *Abred* na tradição galesa, é o nosso mortal mundo físico. Na dimensão do *middleworld*, a música é encontrada como parte da vida cotidiana<sup>32</sup> nas casas de famílias, nas feiras do povo, nos salões dos reis. O submundo (*underworld*) é um lugar de raízes, o tesouro enterrado, um lugar de profundo poder, onde podemos buscar renovação. O mundo superior (*upperworld*) conhecido como *Gwynfed* ou a ‘vida branca’ na tradição galesa, é o reino dos imortais; fonte de inspiração e conhecimento. Estas dimensões se relacionam entre si. Constam referências sobre o ‘outro mundo’ no livro de *Taliesin (Llyfr Taliesin)*, escrito no início do século XIV, no poema *Preiddeu Annwfn*, por exemplo, há uma passagem em que Arthur volta do ‘outro mundo’ no qual tinha ido viajar para resgatar *Gwair* (MACLEOD, 2012, p. 136). E dentro do livro *Mabinogi*, no poema *Golychaf-I Gulwyd*, atribuído ao poeta Tailiesin, temos a afirmação

---

<sup>30</sup> Segundo Danu Forest (2013, p. 65) o nome *Sidhe* pode ter três significados: 1) fada, 2) ancestral, 3) monte oco ou túmulo, muitas vezes utilizados como pontos de acesso ao ‘outro mundo’.

<sup>31</sup> Tradução minha: “Ela passou por eles e fechou o nobre e agradável forte: enredou-os, manifestando grande poder, com o canto de uma harmoniosa música. Seu coro musical embalou-os para dormir”.

<sup>32</sup> Entre os principais instrumentos musicais do início da Irlanda medieval estão: a *Crott* ou *cruitt* (harpa), *timpan* (timpan), *didil* (violino), *Tinne* (um conjunto de bagpipees), *cuisle* (flauta), *buinne* (um único tubo), *stoc* (trompete), milho (buzina) e *clocc* (sino) (RALLS-MACLEOD, 2000).

de que sua poética canção foi harmonizada em *Caer Siddi*, um local no ‘outro mundo’ onde a doença e a velhice não afetam aqueles que vivem lá (MACLEOD, 2012, p. 46).

Os Celtas “percebiam a música como um papel chave para o encontro com todos os níveis de realidade e experiência humana”<sup>33</sup> (RALLS-MACLEOD, 2000, p. 15, tradução minha). A magia que envolve a vocalidade das palavras, dos sons da natureza e da música na mitologia Celta revela o potencial da voz e das palavras de criarem e constituírem o ambiente. A magia é um tema forte nas mitologias Celtas. Em *Mabinagion*, cita Monica Amim (2006, p. 131) um trecho em que a magia está presente, quando Math e Gwydion, ambos possuidores de varinhas mágicas, unem seus poderes para conjurar uma esposa para Lleu: “Bem – disse Math – Eu e tu acharemos a maneira, por artes de magia e de encantamento, de criar para ele uma mulher nascida das flores” (do conto *Math, the son of Mathonwy*, do livro *Mabinagion*).

No livro *Mabinogion*, uma outra magia relacionada à natureza é citada em relação aos cantos dos pássaros. No *Mabinogion*, as aves aparecem como mensageiras e com o poder de despertar mortos, fazer dormir e dissipar tristezas, conforme constata a pesquisa de doutorado de Susan Garlik (2011). No conto medieval galês *Culhwch ac Olwen*, do *White Book of Rhydderch* e *Red Book of Hergest* (os quais foram traduzidos para o inglês e inclusos no *Mabinogion* por Lady Charlotte Guest), aparece que a canção dos pássaros tem o poder de “acordar os mortos e acalmar os vivos para dormir” (S. Davies, *The Mabinogion*, p. 196, tradução minha)<sup>34</sup>. No conto *Branwen, daughter of Llŷr*, o segundo dos quatro ramos de *Mabinogion*, os pássaros de *Rhiannon* cantam para os sobreviventes da guerra na Irlanda durante a sua festa sete anos em Harlech:

As soon as they began to eat and drink, three birds came and began to sing them a song [...]. They had to gaze far out over the sea to catch sight of the birds, yet their song was as clear as if the birds were there with them.. (S. Davies, *The Mabinogion*, p. 33 apud Garlick, 2011, p. 56)<sup>35</sup>

Nas prosas de *Mabinogion*, os pássaros são atribuídos à Deusa Celta *Rhiannon* e provavelmente correspondem às aves que acompanham esta Deusa em uma série de esculturas, de acordo com os estudos de Proinsias Mac Cana (1983, p. 52). Karen Ralls-

---

<sup>33</sup> No original: “They perceived music as having a key role in encounters with all levels of reality and human experience” (RALLS, 2000, p. 15).

<sup>34</sup> No original: “wake the dead and lull the living to sleep” (S. Davies, *The Mabinogion*, p. 196).

<sup>35</sup> Tradução minha: “Assim que eles começaram a comer e a beber, três pássaros vieram e começaram a cantar-lhes uma música [...]. Eles tinham que olhar distante, mar a fora, para avistar as aves, mas a sua música era tão clara que era como se as aves estivessem lá com eles”.

MacLeod (2000) também observa que nas prosas *Mabinogion*, os pássaros sobrenaturais da Deusa Celta *Rhiannon* aparecem a partir do ‘outro mundo’ e cantam por um período de 7 anos para os mortais escolhidos. “A impressão a partir da literatura galesa é que os pássaros cantores de *Rhiannon* estão sempre presentes em *Annwyn*, uma dimensão do outro mundo” (RALLS-Macleod, 2000, p. 145, tradução minha)<sup>36</sup>.

As relações dos Celtas com a natureza e a escuta ampliada sobre os cantos dos pássaros, descritas na mitologia, influenciaram também a oralidade da língua Celta, e há algumas evidências que sugerem que algumas das primeiras canções celtas foram associadas com a imitação do canto dos pássaros, conforme constata Sharon MacLeod: “Nas línguas celtas existem inúmeras palavras para tipos de canções e música. A palavra ‘*ceól*’ do irlandês antigo, que significa ‘música’, também é usada para se referir ao canto dos pássaros” (MACLEOD, 2012, p.85, tradução minha).<sup>37</sup>

Nos estudos sobre a acústica do mundo e a música, Murray Schafer observa que “Cada território da Terra terá sua própria sinfonia de pássaros, produzindo um som fundamental nativo – tão característico quanto a língua dos homens que vivem neste lugar” (SCHAFER, 2001, p. 56). Schafer traz a reflexão de que de modo geral, em diferentes povos, a fala foi influenciada pela paisagem sonora natural: “A língua dançou e ainda continua a dançar com a paisagem sonora. [...] A impressão é absorvida; a expressão é devolvida (SCHAFER, 2001, p. 68-70). Assim, constata que os modos de escuta estão relacionados à história ambiental de uma determinada comunidade, ao ambiente acústico geral de uma sociedade. De tal forma que os indivíduos e as sociedades de diferentes períodos ouviam de modos diferentes. Os sons de determinadas épocas geram os modos de ouvir, o que implica em determinadas percepções e dimensões de consciência.

Paul Zumthor, diz que “o ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. [...] É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima” (ZUMTHOR, 2007, p. 87). Desta forma podemos observar sobre os aspectos corporais que envolvem o texto oral e o texto escrito, seus modos de existência em relação com a percepção sensorial dos indivíduos no ambiente e na sociedade.

---

<sup>36</sup> No original: “The impression from the Welsh literature is that the singing birds of *Rhiannon* are always present in *Annwyn*, a Welsh underworld dimension”. (RALLS-MACLEOD, 2000, p. 145).

<sup>37</sup> No original: “In the Celtic languages there are numerous words for types of songs and music. The Old Irish word ‘*ceól*’, meaning ‘music’, is also used to refer to the songs of birds”. (MACLEOD, 2012, p. 85).

Tendo em vista que a historicidade da voz no seu uso envolve a memória cultural que perpassa pelo corpo esta é, então, memória em constante transformação, de acordo com a percepção de cada indivíduo. A palavra falada ou escrita não é um signo fixo, extrapola seus aspectos semânticos, pelas pulsões do corpo de quem vocaliza ou lê, trazendo novas marcas de percepções sensoriais, do corpo que está engajado neste processo, em suas relações com o ambiente.

## REFERÊNCIAS

ALDHOUSE-GREEN, Miranda & Stephen. **The quest for the shaman: shape-shifters, sorcerers and spirit-healers of Ancient Europe**. London: Thames and Hudson, 2005.

AMIM, Mônica. **MABINOGION: o maravilhoso e o utópico na construção da identidade galesa**. [Tese de Doutorado]. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura: Literatura Comparada, Faculdade de Letras. UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

CUNLIFFE, Barry. **The Celtic World**. London: Constable, 1992.

\_\_\_\_\_. **The druids**. New York: Oxford University press, 2010.

DAVIES, Sioned. Mythology and the oral tradition. In: GREEN, Miranda. **The Celtic world**. NY, Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_. **Storytelling in Medieval Wales**. Journal Oral Tradition. v.7, n.2, p. 231-57. Columbia, 1992.

FOREST, Danu. **The druid shaman: exploring the Celtic otherworld**. Winchester: Moon Books, 2013.

GARLICK, Susan F. **Horses, swine and magical birds: The role of animals in the Mabinogion**. [Master's thesis in Arts]. University of Wales, Trinity St David, Lampeter Campus, 2011.

GREEN, Miranda. **The gods of the Celts**. USA: Gloucester, 1986.

\_\_\_\_\_. **The world of druids**. London: Thames and Hudson, 1997.

KOCH, John T. The conversion and the transition from Primitive to Old Irish c. 367-c. 637. In: **Emania 13** (1995), p. 39–50.

MAC CANA, Proinsias. **Celtic Mythology**. England: Newnes Books, 1983.

MACLEOD, Sharon Paice. **Celtic Myth and Religion: a study of traditional belief, with newly translated prayers, poems and songs**. North Carolina: Mac Farland, 2012.

\_\_\_\_\_. **The divine feminine in ancient Europe**. North Carolina: Mac Farland, 2014.

NAGY, Joseph Falaky. Orality in Medieval Irish Narrative: an overview. In: **Oral tradition journal**. v.1, n. 2, p. 272-301. Columbia, 1986.

RALLS-MACLEOD, Karen. **Music and the Celtic otherworld, from Ireland to Iona**. Edinburg: Edinburg University Press, 2000.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

STEWART, Robert. **Celtic Gods, Celtic Goddesses**. New York: Blandofrod, 1990.

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

\_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção e leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido: 20 maio 15 – Aceito: 20 jul. 15]

## PERMANÊNCIA E RESSONÂNCIA DE VOZES EM A *CHEGADA DE LAMPIÃO NO INFERNO*

Marcos Paulo Torres Pereira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo tem por objetivo, com base nos conceitos operacionais empregados por Paul Zumthor para a análise de produções literárias do medievo, debater como memória e identidade se cristalizam na ressonância e na permanência de vozes presentes no cordel *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco. Como ato poético, a obra emprega à sua tessitura um aspecto performático que corporifica a oralidade da qual é imanente como meio de expressão e de alteridade e como presença identitária e de mentalidade.

**Palavras-chave:** Mentalidade. Identidade. Oralidade.

**RESUMEN:** Este estudio tiene como objetivo, basado en los conceptos operacionales empleados por Paul Zumthor para el análisis de las producciones literarias de la Edad Media, discutir cómo la memoria y la identidad se cristalizan en la resonancia y la permanencia de las voces presentes en cordel *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco. Como poético acto, el trabajo emplea su tejido un aspecto realizar que encarna la oralidad que es inmanente como medio de expresión y de la alteridad y la identidad como presencia y forma de pensar.

**Palabras clave:** Mentalidad. Identidad. La oralidad.

### 1 Repentes, cordéis, performance e oralidade: elementos identitários

Lo particular de cada cultura está em el pueblo... Para gustar o captar lo mejor y más legítimo de cada colectividade humana hay que a lo folklórico

*José Ramón Rodrigues Arce*

Tradicionalmente, aos olhos leigos, a literatura de cordel no nordeste brasileiro se constitui em “escritura” das canções de repentistas (cantadores de feira, “um” do povo<sup>2</sup> que, em festas e feiras-livres, abandona os seus ofícios e se entrega aos prazeres de sua arte: poesia

---

<sup>1</sup> Professor de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. E-mail: marcospaulo@unifap.br

<sup>2</sup> O fenômeno poético-musical não pode ser desvinculado do contexto sócio-cultural. A música do nordeste brasileiro, é óbvio, reflete o gênero de vida da região. (LAMAS, 1973, p. 235)



oral musicada). Isso se dá pelas estreitas ligações entre a arte do repente (no popular, as cantorias) e os folhetos e romances de cordel, não somente por sua origem, mas pelas marcas de oralidade que lhes são características.

Os repentistas, que se apresentam em duplas dado o caráter performático dessa poesia oral, tomam para si a função de levar o lirismo poético e as notícias da cidade ao campo e do campo à cidade, como os menestréis de quem são rebentos. A performance se inicia com uma toada (uma canção pré-produzida que, normalmente, louva os atributos do poeta e dos presentes), segue-se por canções individuais (a Quadra, o Quadrão, o Quadrão do Pé trocado, o Moirão, o Beira-Mar ou qualquer outro estilo preferido pelo poeta) até a peleja (quando os dois cantadores se digladiam através da música), para encerrar com uma canção apresentada pelos dois.

O aspecto performático dessa manifestação de poesia oral se dá mediante a inter-relação entre texto, música, execução e recepção. Para Paul Zumthor (2007, p. 33), a performance seria “a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. Nesses termos, é que durante a peleja<sup>3</sup> se encontra o ápice performático das apresentações dos repentistas, pois, como marca de oralidade, a luta entre contendores requer a vitória, o convencimento, de um dos cantadores e da assembleia, que julga. Há três formas de vitória, sendo: I. mediante o emprego de trava-línguas; II. mediante a aceitação da argumentação<sup>4</sup> do cantador pela assembleia; ou, a mais rara, III. através da falha de um dos poetas em encontrar rimas para o que foi proposto, ou ainda pela demora em encontrá-las.

Sobre os desafios dos cantadores, falou-nos Câmara Cascudo:

Apesar da boa-memória [sic] e desenvoltura o cantador ainda é vivaz e impressionador. A “ciência”, por si só, não daria a rapidez da resposta, o brilho da imagem imediata, as alegrias fisionômicas do auditório que compreende e consagra seus félibres, analfabetos e gloriosos.

---

<sup>3</sup> “A ideia que está por trás é que a oralidade revela marcas da disputa direta com o interlocutor (...) de modo a tornar-se fundamental o papel do convencimento da linguagem”. (Sperber, 2009, p.34)

<sup>4</sup> A performance não se restringe somente aos cantadores, mas também à ação do público em relação ao que ele escuta. A assembleia toma a função de júri da argumentação do poeta, aplaudindo com maior ou menor profusão ao merecedor da vitória.

O “desafio”, duelo poético, interessa pela tradição. Não há dança que envolva a solidariedade do auditório nem resposta coral, trazendo a colaboração coletiva. A curiosidade fixa, ou fixava, durante dias, atenções ininterruptas, acompanhando o evoluir de história, mitos, geografia, evangelhos etc. (CASCUDO, 1984, p. 349)

À proporção que a assembleia se reconhece no jogo linguístico desenvolvido pelos cantadores, ela o aceita e passa a participar de seu desenvolvimento. A ação da performance dos repentistas não é apenas o meio pelo qual se transmite a mensagem, mas a vereda aberta pelos partícipes para a tessitura dessa mensagem. Como inter-relação, a performance necessita de mecanismos que se adéquem à mensagem e às necessidades dos ouvintes a fim de que possam performatizar a apresentação, pois “nada teria sido transmitido nem recebido, nenhuma transferência se teria eficazmente operado sem a intervenção e a colaboração, sem a contribuição sensorial própria da voz e do corpo” (ZUMTHOR, 1993, p. 71).

Já na música de cantoria, na música folclórica, observa-se uma tradição, um conservantismo às velhas normas e até mesmo no instrumental acompanhante. Tudo contribui para sua segurança contra a flutuação e as contingências da procura e da oferta. (...) é mais autêntico, é mais profundo o poder de comunicação do artista iletrado que, expressando-se com simplicidade, naturalidade, sem artifícios, tem logo ressonância no espírito de seu grupo. Há, evidentemente, na arte dos violeiros e repentistas uma perfeita identificação do artista com o seu auditório. Ele é produto do próprio meio, ele usa expressões, modismos perfeitamente assimiláveis pelos que o ouvem. (LAMAS, 1973, p. 236)

As palavras de Dulce Martins Lamas nos apontam para a identificação da assembleia ao jogo linguístico<sup>5</sup>, através do reconhecimento de variantes de linguagem de cunho popular empregadas nas canções poéticas, que lhes são familiares; da teatralidade durante a apresentação (o jocoso em pelejas e cocos, a pungência em aboiões etc.); do emprego de recursos mnemônicos (rimas, refrões, aliterações, etc.) que facilitem a apreensão dos versos; do emprego de parataxe, de marcas de prosódia e de entonação, a elipse e a repetição; e do uso de formas simples (JOLLES, 1976) como ditados e anedotas como lugar de memória<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Empregamos essa expressão partindo do mote da disputa inerente ao desafio.

<sup>6</sup> O conceito de *lugar de memória* foi cunhado por Pierre Nora para explicar a resistência, seja ela consciente ou inconsciente, à historicização da memória que, por calcar-se em procedimentos de ordem metodológica e científica, acaba por cercear “liberdades” que o indivíduo utiliza para registro mental de sua existência. Lugares de memória funcionam como dispositivos de constituição de subjetividades, em pulsões, pois à memória a significação do ocorrido matiza-se em experiências pessoais do indivíduo, filtradas pela emoção, fazendo com que esses se identifiquem com os espaços eleitos, unifiquem-se e se reconheçam como agentes de seu tempo. Vai além de marcações geográficas, perfaz-se na corporificação de tessituras, construções, estruturas e temas resgatados, revivificados por gatilhos sensoriais que os disparam, sejam eles olfativos, visuais, gustativos, táteis e/ou auditivos. (NORA, 1993).

Zumthor (1993, p. 240) já afirmava que “do jogo poético, o instrumento (em ausência de escritura) é a voz”. A análise da performance dos repentistas durante as pelepas faz com que essa afirmação se torne um axioma, pois tal é a importância da voz que, durante o canto de desafio, as violas e/ou rabecas<sup>7</sup> calam para que esta possa atuar. Os instrumentos fazem solos e a voz não é acompanhada: “a enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico” (ZUMTHOR, 1997, p. 15).

Entretanto o valor do ato simbólico não se restringe apenas à enunciação da palavra, insistimos, engloba toda a ação performática como fato poético, pelas circunstâncias que lhe são ulteriores. À identificação da assembleia ao fato poético, todos os elementos que o compõem devem ser constituídos de acordo com o rito, de acordo com o que já se tornara tradição.

A oralidade performática dos repentistas é uma manifestação identitária pelas estruturas simbólicas e sociais que cristalizam a memória coletiva, pelo tema das apresentações, pelas marcas de oralidade empregadas e pelo desenvolvimento da performance, ressignificando sinais residuais de mentalidade nas tradições narrativas.

Ressignificando a mentalidade, os cantadores resgatam o passado efabulando sua realidade. Seguindo essa premissa, o ato poético assume uma função social de registro de pertencimento, de identidade, pois, em pulsões de ficção<sup>8</sup>, gera uma resposta às necessidades que o passado e, por extensão, a memória, necessitam. Sem a memória, o povo perde o referencial de quem é, apaga-se a ideia do outro, gera o vazio do presente e o apagamento do futuro. Joan-Carles Mèlich, em *Memoria y esperanza*, vaticina:

Una cultura amnésica es una cultura que conduce inevitablemente a una profunda crisis de identidad y de alteridad, porque en la amnesia no solamente nos olvidamos de quiénes somos, sino también de los otros. Sin el otro no hay ni pasado, ni presente, ni futuro. Sin el otro no hay tiempo. Por eso el otro es el tiempo que nos remite a um pasado que no puede olvidarse y a um futuro que todavía no existe pero que algún día “nacerá”. (MÈLICH, 1999, p. 11)

Zumthor (1993, p. 252-253), como a dialogar com Mèlich, esclarece-nos que a obra (neste estudo, o ato poético) relaciona-se com o tempo de duas maneiras: a primeira, relativa

---

<sup>7</sup> Durante a apresentação de cocos e emboladas, quando o instrumento é o pandeiro, acontece algo análogo: o poeta que fala cala seu instrumento, porém o outro o acompanha com o pandeiro.

<sup>8</sup> Pulsões de ficção, neste contexto, é necessidade de alteridade, pois requer o outro como interlocutor do ato poético, assim como apresenta a necessidade imperiosa da comunicação.

ao próprio ato de enunciação, abarcando o tempo necessário para o emprego dos fonemas (que, linearmente, comporiam as palavras) e o ritmo (retardo ou aceleração de tempo) oriundo do desempenho do texto; a segunda, por sua integração na duração social, condicionado aos aspectos sócio-históricos que, para o autor, é criadora de valores, mas que estendemos sua amplitude à mentalidade na qual se insere.

Essa duração da performance, que ele denomina de *tempo integrado*, “às vezes, (...) situa-se num ponto determinado”, quando se trata de integração na duração social: de algum ciclo cósmico (canções que marcam o início de um período de colheita e canções de solstício são exemplos), do ciclo da existência humana (a oração das carpideiras intercaladas com músicas litúrgicas em ritos fúnebres, por exemplo), de um ciclo ritual (os autos litúrgicos são expoentes) e da duração social (“medindo acontecimentos, públicos ou privados, recorrentes mas de frequências imprevisíveis: encontro amoroso, combate, vitória; ou mais especificamente tal festa, tal acontecimento político” (ZUMTHOR, 1993, p. 253). Em *Introdução à Poesia Oral*, a respeito do papel simbólico da voz, complementou:

Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e o Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. O ouvinte escuta, no silêncio de si mesmo, esta voz que vem de outra parte, ele a deixa ressoar em ondas, recolhe suas modificações, toda “argumentação” suspensa. Esta atenção se torna, no tempo de uma escuta, seu lugar fora da língua, fora do corpo. (ZUMTHOR, 1997, p. 17)

A literatura de cordel, como manifestação de fato poético performático, imerge nesse tempo integralizado, como registro e lugar de memória do homem do sertão, ressignificando a “cifra de alteridade” na mentalidade nordestina.

Reiteramos: essa literatura é mais que a representação escrita do canto pungente dos cantadores do nordeste, entretanto são artes correlatas pela operacionalização de marcas de oralidade, pelos aspectos performáticos que lhe são inerentes e, principalmente, pelos expositores identitários que lhes são caros.

A performance no cordel, apesar de ser uma afirmação que, *a priori*, seria paradoxal à leitura pelo grau de individualismo que sua prática propicia, explica-se por sua essência: uma literatura popular tecida na poética oral que seria funcional à memorização e à subsequente divulgação para a massa de iletrados ou pouco letrados que compunham o nordeste brasileiro no século XIX.

Para que essa massa tivesse acesso ao texto, fazia-se necessário que o poeta desenvolvesse estratégias de mediação com seu público, daí nascia o ato performático: o objeto<sup>9</sup> escrito e impresso era exposto<sup>10</sup> pendurado em barbante para que, em seguida, fosse declamado. A competência do vendedor de folhetos era o que garantiria a qualidade das vendas, assim a voz era empregada como instrumento de sedução, como amavio, gerando uma entrega da assembleia ao texto. “Acordes” de voz era o canto da Iara, conduzindo seus ouvintes para rir dos gracejos, assustarem-se com os perigos, inebriarem-se nos amores, admirarem-se com os atos de coragem, odiarem os desmandos, enfim, entregar-se a uma fruição do texto.

Assembleia seduzida, interrompia-se a declamação no momento de clímax do enredo. Aqueles que quisessem saber seu desfecho se viam obrigados a adquirir os folhetos. Para Zumthor:

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. (ZUMTHOR, 1993, p. 244)

Assim erige-se do ato poético nas feiras do sertão, no emprego da voz, uma construção de sentido própria, pelo texto declamado e pelo próprio ato declamatório, uma performance que tem razão de ser pela presença e ação do interlocutor, à proporção que segue o ato performático em seu percurso, nas modalidades de entrega, no seguir de recepção, até o adquirir do folheto, para que na leitura do final da narrativa, em última instância, a mensagem se complete. Sem a aquisição do folheto, portanto sem a ação da assembleia, a mensagem não finaliza.

---

<sup>9</sup> Empregamos o termo “objeto” relacionado à concepção de produto tátil, como algo a ser adquirido.

<sup>10</sup> A xilogravura é o símbolo visual da literatura de cordel, a capa dos romances, fruto de uma evolução gráfica da edição dos folhetos, um dos responsáveis por atrair os futuros leitores à poesia. Dos mais antigos cordéis que nos chegaram, a capa continha apenas o título, a autoria e a gráfica que o produziu; depois, passou-se a empregar fotolitos nas capas, o que aumentou as vendagens; por conta dos altos custos de operacionalização dos fotolitos, esses foram substituídos por xilogravuras. Se antes eram vistos no sertão simplesmente como elemento componente da estrutura dos cordéis, hoje são fenômenos paralelos de identidade própria (fruto do mesmo contexto cultural e histórico do nordeste brasileiro).

## 2 Permanência e ressonância

Essa performance nas feiras e festas adquire caráter de celebração da palavra, agindo a voz como meio, numa mediação do leitor/ouvinte com o texto que possibilita a transmissão de acontecimentos presentes e históricos, de efabulações do cotidiano, de crenças, de formas simples, elementos imanentes à mentalidade sertaneja. Como objetos de reunião e identificação, os folhetos reavivam sinais de um folclore<sup>11</sup> cristalizados na memória do nordestino, ressonantes em sua mentalidade.

Ressonância é um fenômeno físico caracterizado pela prolongação de um som através de sua repercussão em corpos. Ao encontrar-se com esses corpos, age sobre eles por reflexão, gerando vibrações que, caso o corpo seja propício, intensificam-no e o propagam com maior força. A compreensão desse fenômeno nos auxilia a decifrar a manifestação ressonante da voz na mentalidade do povo nordestino, que é intensificada por sua memória. A presença da voz e sua permanência não podem ser apreendidas como realidades sinonímicas<sup>12</sup>, pois enquanto a primeira se realiza no presente, no agora de uma performance, a segunda se realiza por sua duração na memória e na mentalidade do coletivo, caso a memória se compartilhe, valorize-se e se aceite.

O poder de permanência da voz parte da aceitação da mensagem do emissor pelo coletivo<sup>13</sup> à proporção que este assume a condição de sujeito social, reintensificando influências recebidas por seu discurso, pois a existência da linguagem está ligada à condição humana da convivência, à identidade, à mentalidade e à memória coletiva, lugares onde as experiências são mediadas linguisticamente.

Los aspectos semióticos de la cultura (por ejemplo, la historia del arte) se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse (LÓTMAN, 1998, p. 153)

---

<sup>11</sup> O termo “folclore” que seguimos nesta leitura se alicerça em seu entendimento como “folclore-em-situação”, que, por essência, se realiza em processo de comunicação, redivivo em ressonâncias de tradição, acessível por permanência.

<sup>12</sup> A distinção que fazemos aqui entre “presença” e “permanência” da voz devemos a Paul Zumthor, que diferencia transmissão oral de tradição oral.

<sup>13</sup> Daí a necessidade de valorização: só se guarda na memória aquilo que é importante ao coração.

Se, como afirma Franco Júnior (2003, p. 89), a mentalidade “é a instância que abarca a totalidade humana”, então o coletivo, no seu caráter temporal e a-temporal, estrutura-se por meio de heranças, continuidades, tradição: a transmissão de geração a geração forja a permanência da mentalidade no social, delimitando a maneira pela qual se reproduzem mentalmente as sociedades.

Em determinado contexto social, a marca poética da literatura de cordel gera uma voz que se realiza na performance, que passa, simbolicamente, a agir no relato de sua realidade. Esse relato encontra-se com a memória de seus interlocutores, vibra no imaginário, efabula os significantes (palavras, símbolos, representações), intensificam-se pela mentalidade do coletivo, ressoando significados como conteúdos essenciais dessa mentalidade que identifica o sertanejo.

A ressonância da voz, na memória e na mentalidade, gera permanência que gera tradição. A ressonância, nos liames que aqui traçamos, é o transporte de uma tradição oral, balizada pela memória, em um sistema de inter-relações simbólicas.

A re-elaboração constante das experiências vividas pela memória e tradição, em um novo contexto imaginativo, traz à obra poética possibilidades criativas novas que se tornarão responsáveis pela geração de um ato discursivo entre leitor e texto, por intermédio do processo de identificação de si e do outro, além de possibilitar ao plano enunciativo uma “abertura da significação” na qual se estabelecem relações novas entre os significantes e seu sentido.

Vários são os registros de permanência nas vozes dos cordéis e dos repentistas, mas, à guisa de exemplo, apresentamos os versos de “Mulher nova, bonita e carinhosa”, canção do repentista Otacílio Batista que, depois, foi interpretada por Zé Ramalho (RAMALHO, 2000)<sup>14</sup>:

Numa luta de gregos e troianos  
Por Helena, a mulher de Menelau  
Conta a história de um cavalo de pau  
Terminava uma guerra de dez anos  
Menelau, o maior dos espartanos  
Venceu Páris, o grande sedutor  
Humilhando a família de Heitor

---

<sup>14</sup> Não transcrevemos toda a canção de Otacílio Batista, apenas as estrofes empregadas por Zé Ramalho por estas serem mais conhecidas pelo público e por serem suficientes para matizar nosso argumento.

Em defesa da honra caprichosa  
Mulher nova, bonita e carinhosa  
Faz o homem gemer sem sentir dor

Alexandre figura desumana  
Fundador da famosa Alexandria  
Conquistava na Grécia e destruía  
Quase toda a população Tebana  
A beleza atrativa de Roxana  
Dominava o maior conquistador  
E depois de vencê-la, o vencedor  
Entregou-se à pagã mais que formosa  
Mulher nova bonita e carinhosa  
Faz um homem gemer sem sentir dor

A mulher tem na face dois brilhantes  
Condutores fiéis do seu destino  
Quem não ama o sorriso feminino  
Desconhece a poesia de Cervantes  
A bravura dos grandes navegantes  
Enfrentando a procela em seu furor  
Se não fosse a mulher mimosa flor  
A história seria mentirosa  
Mulher nova, bonita e carinhosa  
Faz o homem gemer sem sentir dor

Virgulino Ferreira, o Lampião  
Bandoleiro das selvas nordestinas  
Sem temer a perigo nem ruínas  
Foi o rei do cangaço no sertão  
Mas um dia sentiu no coração  
O feitiço atrativo do amor  
A mulata da terra do condor  
Dominava uma fera perigosa  
Mulher nova, bonita e carinhosa  
Faz o homem gemer sem sentir dor

O poema é um martelo agalopado, estrutura composta por estrofes de dez versos decassílabos, com ritmo marcado na terceira, sexta e décima sílaba poética (às vezes, com variantes na nona). Forma criada no século XVII tem sua argumentação circundante a um mote, expresso nos versos finais das estrofes. O ritmo das cantorias, por sua natureza de oralidade, realiza-se pelas necessidades de acentuação métrica das palavras, por prosódia, e não por compasso.

Na obra de Otacílio, o mote é “Mulher nova, bonita e carinhosa / Faz o homem gemer sem sentir dor” e toda a argumentação que lhe é circundante serve para definir que toda a história só se realiza pelo amor de uma mulher: “Se não fosse a mulher mimosa flor / A história seria mentirosa”. Para provar seu posicionamento, cita o poeta como exemplos: Helena, figura mitológica empregada na narrativa homérica de Tróia; Roxana, figura ligada à história de Alexandre, o Grande; e Maria Bonita, “A mulata da terra do condor”; que seduziram, respectivamente, “Menelau, o maior dos espartanos”; “Alexandre figura desumana



/ Fundador da famosa Alexandria”; e “Virgulino Ferreira, o Lampião / Bandoleiro das selvas nordestinas”.

A presença da voz e sua permanência atuam para a cristalização simbólica de mentalidade na canção. A permanência se dá pelo emprego dos referenciais clássicos, todavia a presença da voz sertaneja destina uma estrofe inteira a Lampião, colocando sobre um mesmo patamar de beleza Helena, Roxana e Maria Bonita, mas, mais do que isso, ressaltando a força de Lampião, por igualar-se a Menelau e Alexandre. Podemos inferir uma gradação desses versos: por maiores que fossem tais homens, o amor pela beleza dessas mulheres fazia com que se entregassem a elas, assim a ordem seria, por importância, o amor, a mulher e o homem.

Na ressonância de vozes ouvidas no sertão, Luis Soler (1978, p. 17-18) identifica a permanência do árabe nos cantares de nossos repentistas, ressaltando que vivências dessa cultura se encontram no sertão por intermédio da Península Ibérica e Sicília, pelos 800 anos que lá permaneceram gerando hibridações de cultura, que nos foram transmitidas pelas levas de colonizadores espanhóis e portugueses. Seguindo o mesmo caminho trilhado por Soler quanto à permanência dos árabes na Península Ibérica, Assad Zaidan, em *Letras e História* (2010), apresenta estudo sobre a influência árabe no Brasil, apresentando caracteres de miscigenação de uma cultura em outra, terminando sua obra com um pequeno dicionário de 1010 verbetes do árabe que se tornaram usuais no português falado no país<sup>15</sup>. Soler ressalta, como um dos fatores a esta permanência, que “no período compreendido entre os séculos XV e XVI, quando começa a colonização americana, três grandes acontecimentos históricos marcavam a mentalidade, as artes e os padrões político-sociais das comunidades européias” (SOLER, 1978, p. 80) as Cruzadas, a arte dos trovadores e os pródomos da Renascença.

Luis Weckmann define:

Los historiadores están hoy de acuerdo en que la relación entre los periodos medieval y moderno es de continuidad y en que el problema de transición del Medievo a la época que le siguió es de ênfasis y grado, no de transmutación de valores. (...) De todas maneras, el Renacimiento italiano penetró con considerable retraso en el recinto ibérico, pese a la especie de prerenacimiento en las cortes de los reyes Duarte de Portugal y Juan II de Castilla, y el rasgo distintivo y peculiar de la cultura ibérica (la portuguesa y la española, entonces íntimamente ligadas, y especialmente de la primera) es la pervivencia de factores medievales durante ese Renacimiento, que parecían como un gran árbol que hundía sus raíces en la tierra

---

<sup>15</sup> O uso numa língua de verbetes oriundos de outra não pode ser considerado tradução, porém a herança de um conjunto simbólico que a primeira necessitava.

medieval dando frutos tardíos de sabor anticuado como libros de caballerías y escritos de ascética, así como la orden monástico-militar que a la usanza medieval fundara San Ignacio Loyola y cuyos miembros, los jesuitas, habrían de dominar la vida del Brasil durante siglos. (WECKMANN, 1993, p. 18)

Luis Soler, versando sobre a mentalidade do nordeste brasileiro, estabelece razões da ausência do espírito da Renascença na mentalidade desse povo em formação, em virtude dos sinais de medievo remanescentes ainda no processo de colonização:

Tais considerações trazemos à baila para ilustrar, antecipadamente, o que nos parece ser a última chave que explica a ausência de qualquer influência renascentista nos grupos humanos que povoaram o sertão. (...) Efetivamente, aqueles grupos não foram recrutados entre as camadas que podiam estar mais ou menos impregnadas da mudança de civilização representada pela Renascença. Eram populações a nível de soldadesca, de camponeses e pequenos comerciantes, no melhor dos casos; de párias e buscadores de fortuna. Não fosse assim, aliás, o vasto sertão, duro e difícil, incompatível com naturezas frágeis, não os haveria de reter. (...) Por outra parte, na Corte lisboeta, o “espírito da Renascença” certamente, aparelhava naus, fornecia armas e recursos. Mas o que embarcou no outro lado do Atlântico para povoar o interior nordestino, foi ainda o “espírito medieval” com suas lendas, suas credices e seus mitos, seus hábitos, sua tábua de valores humanos e morais, suas rústicas diversões e suas artes despreziosas. (SOLER, 1978, p. 74)

O tronco ibérico das raízes brasileiras (elementos que, *a priori*, seriam externos), em contato com o novo povo, torna-se híbrido na formação da mentalidade e da identidade da nova gente, afastando-se de sua origem, para formar um todo original. Desse modo, não se pode dizer que haja na identidade nordestina o medievalismo europeu, tampouco retorno a um passado medieval, que sequer se teve, mas recriação pautada numa mentalidade que se cristalizou formando um nordeste medieval.

Weckmann faz referência à matéria medieval no Brasil, Soler ilustra os caminhos percorridos pelo espírito do medievo e Câmara Cascudo em *Cinco Livros do Povo*, publicado em 1953, documenta exemplos de ressonâncias, que abordam a permanência de histórias tradicionais (Donzela Teodora, Imperatriz Porcina, Roberto do Diabo, Princesa Megalona e João de Calais<sup>16</sup>) em fontes escritas das literaturas oral e de cordel brasileiras.

Em *Histórias de Cordéis e Folhetos*, ao questionar a vinculação do cordel brasileiro ao cordel português, Márcia Abreu afirma que estas narrativas têm seu primeiro registro no “Catálogo para exame dos livros para saírem do Reino com destino ao Brasil”, um conjunto

---

<sup>16</sup> A obra apresenta um apêndice destinado a Carlos Magno e os Doze Pares de França.

de manuscritos encaminhados à Real Mesa Censória<sup>17</sup>. No catálogo, além das apontadas, figuravam ainda “Carlos Magno”, “D. Pedro”, “Paixão de Cristo”, “D. Inês de Castro” entre outras. Isso não seria suficiente para que se vaticine uma filiação do cordel nordestino ao português como simples cópia, para a autora a transposição temática dos folhetos eram fieis aos enredos, sim, entretanto “convertidos ao padrão poético da literatura de folhetos” (ABREU, 1999, p. 131).

Sinais de mentalidade do medievo europeu encontraram solo fecundo no imaginário do nordestino, gerando permanências nas vozes que se realizavam em performance e que se faziam ressoar pelo sertão, possibilitando que tradições, formas simples, narrativas etc. fossem conservadas pela memória oral e que estas se cristalizaram na literatura de cordel. A cristalização dessa mentalidade não se caracteriza como cópia, entretanto como ressignificação de resíduos literários e culturais, burilados pelo imaginário e pela identidade do coletivo.

### 3 Por mim se vai à cidadela ardente

“Por mim se vai à cidade ardente” é um dos versos que compõem o Canto III da primeira parte, “Inferno”, de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, escrita entre 1308 e 1321. Obra canônica universal, nela Dante é, ao mesmo tempo, autor, narrador e protagonista, contando seu trânsito entre o mundo dos vivos e o dos mortos, em busca do paraíso onde estaria a amada Beatriz. O poeta repetiu a inscrição que estaria presente às portas da “morada da dor” na qual, citando o texto bíblico, “só há choro e ranger de dentes”:

Por mim se vai à cidadela ardente  
Por mim se vai à sempiterna dor  
Por mim se vai à condenada gente

Só justiça moveu o meu autor  
Sou obra dos poderes celestiais  
Da suma sapiência e primo amor

Antes de mim não foi coisa jamais  
Criada senão eterna; e, eterna, duro.  
Deixai toda a esperança vós que aqui entrari. (ALIGHIERI, 1976, p. 97)

---

<sup>17</sup> Esse encaminhamento se dava pela proibição da metrópole à colônia quanto não somente à publicação de impressos, mas quanto à circulação desses.

*Divina Comédia* é uma obra alegórica da vida humana (composta de 33 cantos, cada qual constituído por versos em terça rima). Divide-se em três livros – Inferno, Purgatório e Céu – que podem ser encarados também como um repositório dos símbolos medievais europeus até o século XIV. As palavras de Dante são registros de uma marca significativa do espírito medieval, que provê a estreita ligação da Igreja com o imaginário secular do homem do período, além de expressar que entre o natural e o sobrenatural não havia limites, sendo uma só realidade.

Relatos que narram o trânsito de entes pela morte passaram a se fazer presentes no imaginário do homem do período, desde encontros de vivos com aqueles que morreram até relatos de vivos que viram o além. A relação entre vivos e mortos era tão estreita na Idade Média que estes figuravam no centro das celebrações e do imaginário do cristianismo. Qualquer igreja da Idade Média, por exemplo, tinha sepulcros em seu interior ou em terrenos adjacentes, em cemitérios. A morte era vista como passagem para outro mundo, podendo ser uma morada de paz no Paraíso, ou de sofrimento no Inferno, de acordo com os atos e as escolhas feitas durante a vida. Segismundo Spina nos esclarece:

O tema da Morte nasce literariamente em fins do século XII, mas adquire caráter verdadeiramente epidêmico no século XV, em que a Morte ocupa obsessivamente a consciência dos homens, invadidos pelo desespero e ceticismo de uma época devastada pela peste, pela miséria e pela fome. E a Morte torna-se expressão e imagem dessa conjuntura dolorosa, suscitando um cortejo riquíssimo de outros temas e motivos: o cadáver, a caveira, o esqueleto, o corpo em decomposição (tão do gosto da literatura barroca seiscentista), o ataúde exumado, as vozes angustiantes, a visão terrífica da putrefação, a imparcialidade da Morte, o sentimento de fugacidade da vida, o menosprezo do mundo. (SPINA, 1997, p. 57-58)

A morte e a miséria suscitavam na alma do povo o sentimento de simpatia pelo outro, uma solidariedade benfazeja que permitia enfrentar a privação, mediante o reconhecimento identitário do outro como um igual. No contexto, a solidariedade acabava por se estender também aos mortos através de orações, confissões e penitências que atenuavam o porvir, afastando o Inferno e auxiliando as almas daqueles já abraçados pela morte. É de se observar que mesmo o sofrimento tem papel importante nos desígnios de fé, cunhando a ideia de serem as transgressões punidas a ferro e a fogo e de isso ocorrer por justiça: “Só justiça moveu o meu autor”.

O tópico da justiça é um dos elementos basilares à “invenção” do Diabo pela Igreja, por atender às necessidades vigentes no período de identificação – espiritual e secular – de um inimigo a ser combatido. As invasões bárbaras desnortearam preceitos cristalizados na

mentalidade europeia, por isso tudo que vinha de fora era considerado ameaça à tradição, ao poder sobre os países e à vida daqueles que partilhavam uma mesma identidade, motivo a que se reunissem para enfrentar esse estrangeiro. Essa unificação em torno de uma só posição transmitia um espírito identitário que a Igreja requeria para seu fortalecimento como instituição.

A necessidade de união daqueles que professavam a fé cristã e que partilhavam uma só identidade justificava a propagação da fé a fim de livrar do Diabo as almas dos infiéis. As conquistas de território e as expansões se apoderaram desse pensamento residual, como se daria no futuro com a expansão ultramarina de Portugal que se apoiava nesse preceito da Igreja, alargando-se e conquistando-se novas fronteiras. Tudo aquilo que não fazia parte dos dogmas e preceitos da Igreja, portanto, era relacionado ao demoníaco.

O Diabo aparece mais frequentemente em obras artísticas e literárias na Idade Média, à medida que sua figuração foi reforçada na mentalidade. De início teve discreto papel, mas pelos séculos X e XI passou a ser mais notado, ora como a personificação do Mal, ora de forma jocosa e divertida, até chegar ao século XIV, no qual o medo causado por sua figura aumentou, fazendo com que o homem do medievo visse sua ação e influência nos males que o afligiam sob os mantos tenebrosos da noite, da escuridão, da peste, da morte, da lepra, dos lobos etc.

No conjunto do imaginário medieval um espaço importante foi ocupado pelo desejo de fartura, motivado por uma série de carências, sempre renovado nos períodos mais críticos, estendendo-se para além do século XV. Não é a fartura que impulsiona a existência do Demônio, mas o sentimento de falta, gerador de medo, da inquietude ante a privação, pois a pobreza estava por toda parte; apreensão com a violência dos cavaleiros nas estradas e dos criminosos que assaltavam frequentemente os viajantes; medo da doença e da dor face às péssimas condições sanitárias das cidades infestadas de mazelas e enfermidades; finalmente, desespero diante da morte e das trevas.

A Igreja se tornou elemento de referência simbólica no imaginário medieval, no que se refere à vida, à morte, à redenção, ou ao castigo, quer isso tenha ocorrido através de seus dogmas, quer através de seus ensinamentos ou na transformação de seu espírito na literatura do período.

O espírito medieval se viu marcado pelos ideais de sacrifício, castidade e obediência a Igreja, gerando na mentalidade do homem do período um sentimento de dever que o afastaria do erotismo carnal e de caminhos diversos daqueles traçados pela fé, cristalizando na literatura a influência do pensamento cristão.

Zumthor reconhece o caráter significativo da Idade Média numa pluralidade de referências que somente possibilitaria uma visão também plural do medievo: não existe uma única Idade Média se nós a analisamos sob as lentes de uma realidade culturalmente condicionada. Assim, não se torna possível uma leitura significativa da literatura do período sem que se pudesse auscultar o texto, sem que se pudesse reconhecer a voz dos vários agentes envolvidos em sua tessitura:

Não podemos deixar de levar em conta o alto grau de semioticidade de uma cultura – a da Idade Média – que se pensou como uma imensa rede de signos; nem o fato de que o caráter convencional da arte medieval implique uma compreensão quase platônica da procissão das Semelhanças, peregrinando da Identidade absoluta à Alteridade perfeita. (ZUMTHOR, 2009, p. 43)

O fato poético que caracteriza a obra de Dante se dá pela contaminação do real pelo imaginário e do imaginário pelo real, através de polifonia de vozes que geram presença, por intermédio de função espelho durante representação do inferno como reflexo do mundo florentino; e ressonância, através de um saber enciclopédico do poeta, de um influxo de permanências filosóficas, místicas e religiosas<sup>18</sup>.

Nos mesmos moldes – observadas, é claro, as distinções de cada fôrma – o cordel *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco, empreende uma ação performática à tessitura do fato poético em presença e ressonância.

O registro do cordel que empregamos se encontra no trabalho desenvolvido por Dulce Martins Lamas, que o analisou em uma apresentação de repente. Ressaltamos que, como acontece com outros cordéis quando são musicados, sua estrutura não foi alterada da origem, entretanto como ato performático vê-se imerso em novos caracteres que não são mais do cordel, e sim da cantoria. A escolha do registro nos foi cara por evidenciar a ressonância de vozes na tessitura do enredo e na ação performática.

A narrativa se inicia com os seguintes versos:

Um cabra de Lampião  
por nome Pilão Deitado  
que morreu numa trincheira  
um certo tempo passado  
agora pelo sertão  
anda correndo visão  
fazendo mal assombrado

---

<sup>18</sup> Sobre o tema, recomendamos a leitura de *Dante – poeta do absoluto*, de Hilário Franco Júnior.

Foi ele que trouxe a notícia  
que viu Lampião chegar  
o inferno nesse dia  
faltou pouco pra virar  
incendiou-se o mercado  
morreu tanto cão queimado  
que faz pena até contar

Duas estrofes em septilhas que servem de introito à performance do ato poético: Pilão Deitado não está mais entre os vivos, mas é ele que conta a história ao narrador, referendando uma narrativa de cunho sobrenatural que, paradoxalmente, se estrutura de forma natural. A assembleia não questionar como isso é possível, tampouco a autoridade desse (Pilão Deitado) em poder contar. Há uma prerrogativa de veracidade por ter sido testemunha (pela condição de morto) do que o narrador irá declarar. A assembleia se predispõe a aceitar por essa prerrogativa ressoar na mentalidade do sertão outras narrativas nas quais os limites entre o físico e o sobrenatural inexistem. Da permanência de voz, aceitação.

Toda a performance se desenvolve graças a entrega da assembleia, em fruição, ao que se conta, reconhecendo os marcadores empregados pelo poeta à identificação com as referências simbólicas. São exemplos: a) marcadores de cunho linguístico, como o termo “cabra” (1º verso da 1ª estrofe), ou expressões como “não vou procurar / sarna pra me coçar” (5º e 6º versos da 12ª estrofe) e “toca-lhe fogo negra” (7º verso da 12ª estrofe); b) marcadores de cunho espacial na caracterização do inferno não como morada dos mortos, mas como um lugarejo do sertão: incendiou-se o mercado (5º verso da 2ª estrofe), “vá na loja de ferragens / tire as armas que quiser (3º e 4º versos da 14ª estrofe), “na casa de maçarico” (7º verso da 15ª estrofe), “em direção ao terreiro” (2º verso da 18ª estrofe) e “incendiou o mercado / e o armazém de algodão”; além de c) marcadores situacionais, que encontramos nos seguintes versos:

Houve grande prejuízo  
no inferno nesse dia  
queimou-se todo dinheiro  
que Satanás possuía  
queimou-se o livro de ponto  
perdeu-se vinte mil contos  
somente em mercadoria

Reclamava Lucifer  
horror maior não precisa  
os anos ruim de safra  
e agora mais esta pisa  
se não houver bom inverno  
tão cedo aqui no inferno

ninguém compra uma camisa

A marcação situacional, ao passo que se liga à caracterização do inferno como vilarejo do sertão, serve de espelho a maior desgraça que pode advir ao sertanejo: a estiagem. O diabo contabiliza os prejuízos da luta com Lampião adicionando “os anos ruins de safra” e a possibilidade de continuidade de seca. Safra ruim só se dá quando chove muito ou quando chove pouco, como o Diabo se preocupa com “se não houver bom inverno” então isso serve de indicativo de continuidade de uma situação comum à região.

O Diabo e seus asseclas, seguindo o influxo residual de mentalidade da Idade Média remanescente na mentalidade do nordestino, aparecem no texto numa figuração de forma jocosa, quase ridícula, pelos epítetos com as quais nomeia o narrador aos demônios:

Morreu mãe de Canguinha  
o pai de forrobodó  
cem netos de parafuso  
um cão chamado Cotó  
escapuliu Boca Ensossa  
e uma moleca ainda moça  
quase queima o totó

Morreram cem negros velhos  
que não trabalhavam mais  
um cão chamado Traz Cá  
Vira Volta e Capataz  
Tromba Suja e Bigodeira  
um cão chamado Goteira  
cunhado de Satanás

Satanás é apresentado como um coronel do sertão, e não como o senhor das trevas ou senhor do mal, pela funcionalidade que exerce na obra. O próprio conceito de maldade não pode ser aplicado ao texto de José Pacheco, pois, diferente da descrição de Dante, que pinta o inferno como lugar de castigo pelos erros cometidos em vida, o inferno sertanejo é apenas “um outro lugar”.

Não há como definir ou reconhecer o mal neste cordel, pois o inferno de Pacheco não é aquele dos versos de Dante, não é a “cidadela ardente” para onde se destina a “condenada gente”, não é lugar de castigo... É sertão, onde o diabo é somente um coronel e sua maior preocupação é com a safra. O que quebra a ordem do lugar não é nenhum crime ou ato de vilania, mas simplesmente a chegada de Lampião e sua proibição em entrar.

No cordel Lampião é identificado como cangaceiro (5ª estrofe), “assombro do mundo inteiro” (7º verso da 6ª estrofe), capaz de desmoralizar o lugar com sua presença:



Não senhor Satanás disse  
vá dizer que vá embora  
só me chega gente ruim  
eu ando meio caipora  
eu já estou com vontade  
de botar mais da metade  
dos que têm aqui pra fora

Lampião é um bandido  
ladrão da honestidade  
só vêm desmoralizar  
nossa propriedade  
e eu não vou procurar  
sarna pra me coçar  
sem haver necessidade

Satanás, pelos predicados de Lampião, proíbe sua entrada e manda o moleque do portão convocar seus exércitos e armá-los para guarnecer a entrada (14ª estrofe):

leve 100 dúzias de negros  
entre homens e mulher  
vá na loja de ferragem  
tire as armas que quiser  
é bom avisar também  
pra vir os negros que tem  
mais compadre Lúcifer

O cangaceiro, vendo as tropas em ameaça, vai para confronto e vence a batalha, sozinho e desarmado. Finda a luta quando todos os diabos de Satanás são convocados por ele para tentar salvar o mercado de um incêndio:

Lampião pegou um seixo  
e rebateu em um cão  
mas o qual arreventou  
a vidraça do oitão  
saiu um fogo azulado  
incendiou o mercado  
e o armazém de algodão

Satanás com este incêndio  
tocou no búzio chamando  
correram todos os negros  
que se encontravam brigando  
Lampião pegou a olhar  
não vendo com quem brigar  
também foi se retirando

Só justiça moveu o meu autor  
Sou obra dos poderes celestiais  
Da suma sapiência e primo amor

O ar que respira este ato poético não é o do medo, não é o do terror, mas o do humor (pela derrota das tropas demoníacas) e o da elevação da identidade sertaneja ante seu herói (ou anti-herói, como preferirem) Lampião e o ar da memória e da mentalidade, pelo reconhecimento das vozes que permanecem e que ressoam. Ao cabo, Lampião não permanece no Inferno, tampouco vai para o céu, permanece no sertão, vivo na mentalidade do sertanejo.

O sentimento de ausência experimentado pelo homem europeu do medievo é o mesmo sentimento do sertanejo do fim do século XIX e século XX, os famélicos são os mesmos, assim como também os mesmos são os medos que se despertam. Repetimos: o que impulsiona simbolicamente a existência do demônio na mentalidade é o sentimento de falta, de inquietude ante a privação.

Se a Igreja, no espírito medieval, marca-se pelos ideais de sacrifício, castidade e obediência, no sertão serve de arrimo à edificação de um catolicismo sertanejo, representativo de mentalidade, redivivo em identidade, que não permite quaisquer distâncias entre santos e homens, apresentando-os sob aspectos humanos e próximos, co-existindo e co-agindo com a comunidade. O mesmo se atribuiu ao diabo neste cordel de José Pacheco: crê-se não porque se teve medo, mas porque se reconhece nos cantares ressonantes de vozes.

## **Conclusão**

Sinais de religiosidade do medievo tornam-se cristais de mentalidade no espírito do homem sertanejo, assimilados, mas não copiados, incorporados, mas não repetidos, pois que da base comum se erige algo novo.

Os troféus de batalha, os espólios que os cavaleiros europeus traziam como prêmio de lutas vencidas nas cruzadas, como testemunho de que sua causa era justa, de que era por Deus, tornam-se, no sertão, exemplos ressonantes com os ex-votos das igrejas representando graças alcançadas. Jogos e jograis no sertão têm filiação direta com orações e bem-dizeres advindos da Europa, assim como nosso repente e cordel são também filiados aos cantares do medievo.

Uma filiação pela ressonância de vozes que aqui, filtradas, gera presença de voz, gera ato poético, performático, numa interligação entre autor-texto-leitor de participação, de alteridade em dupla via, ressignificando viveres, elevando-se símbolos e significados em reconhecimento de si e do outro como iguais. Vozes que se fazem ouvir no cordel *A chegada de lampião no Inferno* e que revelam, na prática de sua oralidade, identidade e mentalidade.

**REFERÊNCIAS**

- ABREU, Márcia. **História de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Cristiano Martins. São Paulo: Universidade de São Paulo/ Itatiaia, 1976.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. O conceito de tradição. In: **Tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. In: **Revista Signum**. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos Medievais, no. 5, 2003, pp. 73-116.
- JOLLES, André. **Formas Simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LAMAS, Duce Martins. “A música na cantoria nordestina”. In: DIEGUES JUNIOR, Manuel et al. **Literatura Popular em Verso – Estudos**. Tomo I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- LÓTMAN, Iúri. **La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Madrid: Frónesis, 1998.
- MÈLICH, Joan-Carles. **Memoria y Esperanza**. Universidad de Extremadura, 1999. Disponível em: <<http://apfilosofia.org/documentos/pdf/MelichSant.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2015.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto história** (10), dezembro, p.7-29. São Paulo: Editora da PUC-SP, 1993.
- RAMALHO, Zé. **20 anos antologia acústica**. BMG, 2000.
- SPERBER, Suzi Frankl . **Ficção e Razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.
- SPINA, Segismundo. **A cultura literária medieval**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- SOLER, Luís. **As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino**. Recife: Editora Universitária/UFPE, 1978.
- WECKMANN, Luis. **La herencia medieval del Brasil**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ZAIDAN, Assad. **Letras e História: mil palavras árabes na língua portuguesa**. São Paulo: Escrituras Editora; EDUSP, 2010.

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

\_\_\_\_\_. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

\_\_\_\_\_. **Falando de idade média**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

[Recebido: 17 abr. 15 – Aceito: 21 maio 15]

## Seção livre

### VOZES QUE CONTAM: NARRATIVAS ORAIS E HISTÓRICAS DOS IMIGRANTES DE PARAGOMINAS-PA

Aida Suellen Galvão Lima<sup>1</sup>  
José Guilherme de Oliveira Castro<sup>2</sup>

**RESUMO:** Qual a importância das narrativas orais na construção da história de um lugar? Com pesquisas realizadas no bairro Centro, em Paragominas-PA, por meio das narrativas orais de seus moradores, pretende-se analisar o papel do imigrante pioneiro na construção histórica da cidade. De forma mais específica, pela análise das narrativas orais contadas por eles, busca-se discutir de que forma essas narrativas podem conter elementos históricos que as tornem importantes e passíveis de serem registradas no âmbito dos estudos históricos oficiais. E nesse aspecto, percebe-se que, em estudos históricos e oficiais, as narrativas orais perdem seus caracteres relevantes nos registros, porém deve-se levar em consideração que as memórias narradas também são formas históricas, além de práticas essenciais em qualquer sociedade; capazes de estabelecer vínculos, registros, construir identidades coletivas e reafirmar o próprio pertencimento no novo lugar escolhido.

**Palavras-chave:** Memória. Narrativas Oraís. História. Imigrante.

**ABSTRACT:** What is the importance of oral narratives in building the history of a place? To research conducted at the Center district of Paragominas-PA, through oral narratives of its residents, it intends to analyze the pioneer immigrant role in the historical building of the city. More specifically, the analysis of oral narratives told by them, seek to discuss how these narratives may contain historical elements that become important and capable of being registered under the official historical studies. And in this regard, it is clear that in historical and official studies, oral narratives lose their relevant characters in the records, but must take into account that also narrated memories are historical forms, as well as essential practices in any society; able to bond, records, building collective identities and reaffirm the membership itself in the new chosen place.

**Keywords:** Memory. Oral narratives. History. Immigrant.

O estudo que se apresenta tem o intuito de refletir sobre as diferentes narrativas que contam as histórias da cidade de Paragominas (PA), definindo os sujeitos viventes na construção da cidade, em diferentes tempos e, que no presente se ressignificam como agentes sociais, tornando-se imigrantes pioneiros e pertencentes desse espaço.

Do contato com os narradores resultou a dissertação de mestrado: *Entre Partidas e Chegadas: matrizes poéticas dos imigrantes de Paragominas-PA*, concluída em 2014 e orientada pelo Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. José Guilherme Castro, que trata sobre esses sujeitos considerados

---

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia-UNAMA. Email- palavramusical@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Professor adjunto da Universidade da Amazônia-UNAMA. Email- zevone@superig.com.br

diferentes, mas que carregam consigo características próprias do seu mundo vivido. Sendo assim, este texto mostra o contraponto entre a história oficial de Paragominas-PA e a história vivida pelos que participaram da construção da cidade.

Na dissertação mencionada alguns passos foram tomados, dentre eles: no primeiro momento foi realizado o mapeamento da cidade, andamos por praças, secretaria de cultura e o parque ambiental, onde existe um pequeno museu que conta a história da origem da cidade. É preciso ressaltar que, além do museu, a história da cidade consta em um livro escrito por uma professora, historiadora, residente na cidade. Num segundo momento, realizamos entrevistas orais coligidas por instrumentos tecnológicos para capturar as vozes de seis narradores que se tornaram os sujeitos da pesquisa.

A partir das narrativas de vivências dos imigrantes, percebeu-se a necessidade de reconhecer esses sujeitos contadores, conectados às suas origens que contam uma nova história da cidade, uma história não oficial. De forma, a dar respaldo e ressonância ao texto trataremos de temas como: Memória, Narrativas Oraís e História. Com autores que nos permitiram compreender as trajetórias desses sujeitos, seus movimentos e suas procuras. Sendo assim, as reflexões das histórias de origem da cidade dar-se-ão pelas perspectivas das vivências desses colaboradores na construção histórica do lugar.

O trabalho com História Oral ocupa papel importante nesta pesquisa, devido a sua pertinência para produções de evidências relacionadas ao objeto de estudo. Essa é a vantagem de se trabalhar com essa metodologia. No caso desta pesquisa, por exemplo, alguns dos narradores possuem pouca ou nenhuma escolarização, como afirma um dos narradores “não, não estudei nada, não sei ler nem escrever” (Narrador um). Então, a História Oral cumpre o papel não só de valorização das experiências de vida dessas pessoas, como também os saberes e formas de comunicação características da oralidade.

Nesse sentido, vamos conhecer em rápidas linhas o *locus* da pesquisa, uma cidade em meio à floresta amazônica. Paragominas foi planejada, porém sua construção aconteceu de forma desgovernada. Atraídas pelo sonho, muitas pessoas deixaram seus lugares de origem em busca de investimentos financeiros, qualidade de vida e emprego. É um lugar habitado por pessoas vindas de todas as partes, mas que convivem pacificamente, conforme nos afirma um dos narradores “não, aqui todo mundo foi unido, toda vida, até hoje eu não tenho inimidade aqui dentro de Paragominas com ninguém” (Narrador três).

Dessa maneira, se fez fundamental conhecer alguns imigrantes que vivenciaram e compartilham desse espaço, suas memórias e outras narrativas que cercam as lembranças desses agentes históricos, principalmente os vindos de Minas e Goiás (pessoas essas que dão

nome ao lugar Paragominas, uma mescla de mineiros, goianos e paraenses que primeiro habitaram e construíram a cidade). Porém, em meio às andanças pela cidade observou-se que no lugar há pessoas vindas de outras regiões, dentre eles capixabas, nordestinos e do próprio Pará, que compõem esse espaço de diversidades culturais.

Sendo assim, os narradores imigrantes buscaram fragmentos, através dos recursos mnemônicos e da oralidade e contam narrativas perdidas no tempo. Para ter plausibilidade científica (histórica), os depoimentos – em que se inscrevem a memória – devem ser criteriosamente avaliados pelo pesquisador, ou seja, passar por uma “crítica das fontes”:

A possibilidade de realizar entrevistas de história oral com pessoas de grupos sociais distintos não exige o pesquisador da interpretação e da análise do material colhido. Falar de história democrática pode levar ao equívoco de se tomar a própria entrevista não como fonte – a ser trabalhada, analisada e comparada a outras fontes – e sim como história. (ALBERTI, 1996, p. 5)

Desse modo, dentro da cidade, nas praças, e ruas há diferentes atores sociais, sendo fundamentais para as histórias do lugar, tornando necessário trilhar os caminhos desses espaços para conhecermos os que parecem invisíveis aos olhos. É neste sentido, que ao dialogar com velhos pioneiros e imigrantes sobre a construção da cidade, foi possível saber como eles chegaram, por que vieram para Paragominas e o que vivenciaram, assim tornando-se possível descobrir algumas pessoas desconhecidas e apagadas das memórias consideradas oficiais. Contudo, elas se reconhecem nas histórias do lugar.

Para tal reflexão, foi fundamental realizar um diálogo teórico com estudos oficiais já existentes no lugar, para tentar mapear famílias que ajudaram a construir a história de Paragominas e, a partir de então, sair em busca dos narradores sobreviventes, ao tempo. Esse vazio constituído pela carência de uma história vivida aflora uma demanda pelo passado, que passa a ser o significante do presente. Segundo Ecléa Bosi:

Quando uma sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento. O vínculo com outra época, à consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião a alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância. (BOSI, 1987, p. 40)

O espaço da cidade e as práticas em torno dela, também trazem consigo toda uma rede de representações, de memórias que se entrelaçam, reconstruindo no imaginário todo um

lugar que sofreu inúmeros conflitos, mas que conseguiu se estabelecer e ganhar novos olhares. Ao percorrer o ambiente do estudo e conversar com imigrantes pioneiros, as lembranças “ganharam pernas” e puderam se tornar informações concretas; ao invés de apenas falar de um lugar, vive-se esse lugar, fundindo as práticas do cotidiano com o comportamento no espaço, como afirma De Certeau:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legitimidade dos outros, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes, como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (DE CERTEAU, 1996, p. 189)

Foi importante, ainda, valorizar além das lembranças que estão nas memórias das pessoas, as marcas que a História deixou ao longo do tempo na cidade: em suas praças que levam o nome do pioneiro do lugar (Célio Miranda), nos comércios, e nas residências; bem como entender a cultura como “expressão de todas as dimensões da vida, incluindo valores, sentimentos, emoções, hábitos e costumes, associada a diferentes tipos de realidade” (FENELON, 2004, p. 09). Resgatar narrativas da memória, como mais um campo de reflexão foi fundamental neste trabalho, pois a partir dessas memórias ampliaram possibilidades de explicação, interpretação e investigação social, como nos diz Michael Pollak:

Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si... A memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais. (POLLAK, 1992, p. 200-212)

Assim, refletir sobre as diferentes memórias que compõem as histórias de Paragominas faz pensar nas reconstruções das histórias do lugar, sem deixar de realizar uma interlocução com as histórias oficiais e de seus moradores, para se entender como a cidade se desenvolveu em suas relações sociais, percebendo como os traços comuns foram interpretados nas documentações, sejam orais ou escritas.

## **1 História oficial de Paragominas**



Paragominas é um município localizado no sudeste paraense a 300 km da capital Belém. Município que nasce próximo à rodovia Belém Brasília, no período do governo presidencial de Juscelino Kubitschek, com intuito de colocar em prática seu plano de metas – oito e nove – o presidente resolveu construir uma rodovia que interligasse o Norte com o restante do Brasil, sonhando com a integração da Amazônia.

Segundo pesquisa feita sobre a cidade, uma professora historiadora chamada Gláucia Lygia Rabello Leal, faz um estudo histórico sobre o lugar e em seu livro relata:

Antes da construção desta rodovia o Pará vivia, praticamente, isolado do restante do país. Para se chegar à capital paraense somente por via aérea ou marítima. Ou se partia do Maranhão, a única opção por terra, seria através de uma picada, acompanhando a costa, passando por Santa Helena, Viseu, Bragança e, daí, pela consta do salgado, atingia-se Belém, no chamado “caminho do telégrafo” e, também através desta rota, o gado era trazido até o Pará. (LEAL, 2000, p. 19)

Dessa forma, se deu o nascimento de Paragominas, em função da construção dessa rodovia que, antes, passava dentro da cidade, porém devido à existência de muitas ladeiras, foi desviada e, hoje, está ligado à BR-010, distante 12 km da estrada. Paragominas se difere dos outros municípios do Pará por não ter sido colonizada por portugueses, nas missões jesuítas, e por não fazer proximidade com o mar ou grandes rios. O município não nasceu por acaso, ele foi planejado em um mapa de localização e um projeto feito da cidade. Em uma expedição, seu idealizador Célio Rezende de Miranda, junto com seus assessores Eliel Pereira Faustino e Manoel Alves de Lima implantaram a cidade.

Célio Miranda nasceu em Minas Gerais e segundo relatos oficiais:

Ele construiu Paragominas com recursos próprios e com a venda das glebas de terras para aqueles que pretendiam fixar-se na região, criando várias fazendas, atestados por documentos, pois o dinheiro era empregado na construção da cidade, sem ajuda de Governo federal ou Estadual. (LEAL, 2000, p. 22)

A ideia de construção da cidade surgiu quando Onofre Rezende de Miranda (irmão de Célio Miranda) que, por meio de uma entrevista com Juscelino, soube de seus planos de construção da rodovia e perguntou se poderia implantar uma comunidade ao lado da estrada. Sendo assim, Célio Miranda estudou mapas e aerofotogrametou o local onde seria implantada a cidade. Entre os rios Gurupi e Capim, começaria uma colonização e isso só foi possível com o advento de uma cidade. Apoiado pelo presidente, Célio Miranda entregou o documento cedido pelo presidente ao governador do Pará, na época, Magalhães Barata, com o

pedido de doação da gleba de terra por ele escolhida. O governador atendeu ao pedido e a construção se iniciou.

Depois de vários dias de viagens vias marítimas e terrestres, pois a rodovia estava em construção e o acesso era muito difícil. A equipe de Célio Miranda chegou ao local e se iniciou a demarcação das fazendas e terras que iriam formar o lugar. Após escolhido o lugar, foi preciso dar-lhe um nome, muitos foram sugeridos, porém Célio Miranda convocou Manoel Lima, Eliel Faustino e Severino Guimarães e anunciou:

Num certo momento de inspiração, disse Célio Miranda que, estando às terras localizadas no Estado do Pará, sendo os pioneiros goianos e ele, o idealizador do projeto, nascido em Minas Gerais, mineiro, bem como, os investidores que haviam adquirido as glebas de terras, gerando o capital necessário, o nome adequado seria PARAGOMINAS, por que: PARÁ (estado onde seria fundada a cidade), GO (Goiás, em homenagem aos companheiros de caravana e colonizadores) MINAS (estado de origem do idealizador Célio Miranda). (LEAL, 2000, p.51-52)

Por fim, em meio a desmatamentos e abrindo densas florestas com ajuda de máquinas, já que que havia lugares em que as máquinas não conseguiam adentrar, ocorreu a abertura das mesmas a facções e, assim, a construção de Paragominas começou a ganhar forma e em 23 de janeiro de 1961 foi lançada a pedra fundamental do futuro município, com a representação do bispo de Bragança, Dom Eliseu Caroli, que realizou uma missa solene, na igreja de madeira, ao pé do cruzeiro e abençoou a nova “Vila de Paragominas”.

Atualmente Paragominas, tem muitos atrativos para práticas do lazer e se tornou bem desenvolvida; suas praças são bem estruturadas, possuindo uma em cada bairro; suas ruas asfaltadas; suas casas bem construídas; e o símbolo do progresso da cidade está no único prédio de doze andares que simboliza o crescimento e modernidade da cidade. Culturalmente Paragominas conta com diversas manifestações, entre elas uma famosa feira agropecuária denominada “Agropec”, realizada num lugar que atrai diversos investidores e mostra suas principais produções, como o polo moveleiro e o cultivo de grãos. No início, o município tinha como principal economia: a madeira e suas carvoarias, após alguns anos passando para a agropecuária e hoje investe na produção de móveis MDF. Em virtude de no começo da construção da cidade ter ocorrido um devastador desmatamento, a cidade atualmente tem um projeto de reflorestamento que lhe deu o mérito de município verde.

A cidade é habitada por diversos povos que migraram de seus lugares nativos por conta dos atrativos do novo espaço, trazendo consigo traços diferenciados e outros aspectos da urbanidade que ajudaram a formar o cidadão de Paragominas. No percurso da investigação,

olhar para a cidade ajudou a compreender os narradores, suas diferenças e suas composições numa dimensão visível e tangível em que o olho que via, ao mesmo tempo também palpava.

## **2 Sujeito, narrativa e história: o olhar da memória.**

As narrativas, assim como os lugares da memória, são instrumentos importantes de preservação e transmissão das heranças identitárias e das tradições. Narrativas sob a forma de registros orais ou escritos são caracterizadas pelo movimento peculiar à arte de contar, de traduzir em palavras as reminiscências da memória e a sua consciência no tempo. São importantes como estilo de transmissão, de geração para geração, das experiências mais simples da vida cotidiana e dos grandes eventos que marcaram na história da humanidade. São suportes das identidades coletivas e do reconhecimento do homem como ser no mundo. Possuem natureza dinâmica e, como gênero específico do discurso, integra a cultura de diferentes comunidades. São peculiares, incorporam dimensões materiais, sociais, simbólicas e imaginárias. Plenas de dimensões temporais e tem na experiência sua principal fonte (BENJAMIN, 1994).

As narrativas possuem a potencialidade de fazer viajar o ouvinte, através da viagem narrada. Como fontes para construção do conhecimento histórico, seu potencial é inesgotável, pois, também, como afirma Benjamin, “incorporam as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2004, p. 99). Em outras palavras, possibilitam “pontuar entre o momento da fala e o eternizar da escrita, desvãos que vazam no tempo o sentido da existência” (GROSSI; FERREIRA, 2001, p. 26).

Hoje, em um mundo marcado pela cultura virtual e pela velocidade, muitas vezes, descartáveis das informações, tendem a desaparecer os narradores espontâneos, aqueles que fazem das lembranças, convertidas em casos, lastros de pertencimento e sociabilidade. Nessa dinâmica de velocidade incontida, desenfreada, perdem-se as referências, diluem-se os substratos da vida, reduzem-se as possibilidades de construção do saber.

Os narradores e imigrantes pioneiros, encontrados na cidade, estão preocupados com a transmissão das heranças do passado que possam servir como esteio para o futuro, buscam alternativas para que os registros vividos por eles não se percam no tempo, pessoas, anônimas ou não, precisam funcionar como um dos elos entre o que passou e o que ficou, e se transformar no olhar do tempo presente sobre as experiências do tempo ido, mas não mais perdido. A narrativa contém em si força ímpar, pois é também instrumento de retenção do passado e, por consequência, suporte do poder do olhar da Memória.

Os melhores narradores são aqueles que deixam fluir as palavras na tessitura de um enredo que inclui lembranças, registros, observações, silêncios, análises, emoções, reflexões e testemunhos. São eles sujeitos de visão única, singular, porém integrada aos quadros sociais da Memória e da complexa trama da vida.

As reflexões acerca da Memória são uma das preocupações de muitos que trabalham com relatos orais. Dar voz às memórias, de modo especial, àquelas dos grupos que não tiveram sua participação registrada nos documentos oficiais dos acontecimentos históricos, é importante por várias razões: dar condições para situar diferentes posturas, ou seja, as leituras plurais dos acontecimentos; romper com as interpretações lineares dos fatos; recolocar no cenário da História os diferentes sujeitos, projetos, valores e interesses e superar a concepção de que os grupos subalternos são passivos diante das ações dos grupos dominantes.

O sujeito que narra é portador de uma Memória que constrói no tempo a História. É uma Memória poderosa que faz emergir o presente. Esse sujeito, no ato de narrar o eterno presente de sua vida, considera este momento mais importante ao trazer as lembranças de acontecimentos nesta arte de contar. Então, se no ato de lembrar remonta-se ao passado vivido, a lembrança, conforme Halbwachs (2009) seria uma reconstrução do passado, a partir das vivências do presente. No caso em questão, a reelaboração do passado, via memória, realiza-se através da oralidade. As lembranças reorganizam-se em linguagem no ato da narrativa, do contar e recontar.

A busca das histórias em torno do surgimento da cidade de Paragominas foi encontrada no livro da historiadora que reside na cidade. A professora Gláucia Leal em seu livro *Paragominas: a realidade do pioneirismo* (2000) que conta a história oficial da origem da cidade, porém, agora, essa pesquisa procurou ouvir pessoas que viveram a construção para observar os pontos que se assemelham ao relato oficial e se contradizem através de histórias contadas por pessoas que vivenciaram o processo.

No decorrer da pesquisa, em setembro de 2013, não foi nada fácil encontrar os narradores. Eles serão identificados por números, devido a não termos tido permissão formal para identificá-los pelos nomes, motivo por que os ocultaremos. O narrador um, foi um dos pioneiros na cidade, é cearense e fez parte da caravana de homens que abriram a floresta a facão. Carrega consigo um nome bem emblemático, Foice, ele faz questão de ser chamado dessa forma. Todos na cidade o conhecem e o chamam pelo apelido significativo, pessoas que ele nem conhece, mas sabem quem ele é:

Por todo o canto que eu ando nessa cidade o pessoal grita: ei ( ) da Foice! Eu não sei nem quem diabo é, mas que tem muita gente que me conhece que eu já não conheço mais né, que a cidade cresceu, muitos foram se bora daqui, depois vortô, que a pessoa mais velha fica no conhecimento, mas o mais novo a gente perde a “filosomia” né. Mas todo o canto dessa cidade é de dia é de noite, que eu ando de a pé na cidade toda, o cabra grita: ei ( ) da Foice! Eu olho não sei nem quem é. (Narrador um)

O narrador dois também compõe o quadro dos pioneiros na cidade. Foi um dos topógrafos que demarcou as primeiras terras que iriam dar lugar à cidade de Paragominas, veio junto com a equipe do idealizador Célio Miranda. É paraense, imigrante também em Paragominas:

Bem, eu sou ( ), sou topógrafo, sou paraense, sou um dos fundadores da cidade de Paragominas, estou aqui desde a época da fundação, cheguei aqui em 1959 no dia 8 de agosto, cheguei a pé, porque a ponte lá do rio Ipixuna estava em construção, tava interrompido o tráfego não podia passar, aí a gente veio até Ipixuna de carro e de lá viemos a pé aonde seria Paragominas na época. (Narrador dois)

O narrador três chegou à cidade, quando já se formava a vila, é paraense, não participou da demarcação, mas presenciou acontecimentos históricos, como a placa com o nome Paragominas, escrita a carvão e a idealização do nome do lugar:

Eu vim de São Francisco do Pará, perto de Castanhal... Tinha três casas, já tinham desmatado, por onde era o começo da cidade aqui, já tinham desmatado, tinha uma pequena serraria, do Gerônimo, hoje ele mora em Castanhal... Eu conheci o idealizador daqui, e o nome Paragominas surgiu, porque foi uma pequena expedição que vieram de Belém, já com a ordem de ser uma cidade aqui, e pegaram uma ordem autorizada pelo governador, parece que era Alacid Nunes na época, e chegaram aqui, fincaram a placa... vi, eu acho que hoje ainda existe ela pela prefeitura... E esse nome surgiu de Paragominas por causa das três pessoas que vieram um paraense, um mineiro e um goiano. (Narrador três)

O narrador quatro foi quem abriu nossos olhos na caminhada à procura dos outros narradores. Ele é genro de uma senhora que encontramos e nos indicou onde poderíamos encontrar os narradores. Esse narrador faz parte da terceira geração de imigrantes vindos de Minas Gerais para Paragominas. Falou que seu tio foi um dos pioneiros na cidade, mas como não se encontrava na cidade no período em que estávamos no campo de pesquisa, não conseguimos entrevistá-lo. Este narrador relatou muitas histórias que seu tio contava e a partir daí pode-se fazer muitas anotações do que ele nos revelou através da sua memória construída e herdada.

As narrativas de chegada desses imigrantes, suas experiências nos primeiros tempos, nos diversos lugares, são conjunções de memórias, construídas com certos conteúdos do passado individual e com outros do passado coletivo, mas, essencialmente, condutoras de revelações. São relatos fecundos, pois muitos contam as histórias do antigo lugar, outros narram as histórias e sonhos no novo lugar. Desse modo, as paisagens são redesenhadas e os sonhos reconstruídos, pois estão presentes, ainda, o mito do desbravamento e o orgulho de serem de um dos grupos de pioneiros da cidade.

As narrativas retratam ângulos das histórias desses imigrantes que emitem signos ao esmiuçarem a maneira de viver, de perceber os tempos vividos, os tempos de sofrimento, de violência, de ousadias, enfim, de enfrentamento nesse novo lugar. E, nessa passagem, quem descreve a sua experiência, recheada de tempos vividos nas trajetórias, nos cotidianos, nas lutas para a chegada, e da sua odisséia de partida em direção ao Pará é o narrador dois, que conta o porquê de sua vinda para Paragominas e a idealização do nome da cidade que ele viu e fotografou todo o acontecimento. Ele era o fotógrafo oficial dos acontecimentos históricos da cidade, por isso não aparece muito no livro oficial da cidade. Assim ele narra sua história:

...Eu conheci o pessoal que estava vindo pra cá, porque aqui teria topografia e eu tava iniciando, na época, o trabalho né. E eu me juntei a eles, eles tavam vindo, os topógrafos, a maioria de Goiás né, e tinha um gaúcho e só eu de paraense, e ai eu vim a trabalho. Então, a gente começou fizemos o levantamento da estrada, daqui do quilometro 145, aqui próximo, até a divisa do município, até Itinga no Maranhão, fomos a pé pela estrada, fizemos um levantamento topográfico, pra poder a gente fazer projetos para a margem direita ou esquerda da cidade, pra fazer a demarcação das áreas que hoje são propriedades né, e que iniciou, Ai a gente chegou aqui em 59, o restante pro final do ano, por ai, e eu não lembro assim com precisão uma data certa e teve uma reunião para a escolha do nome, que nome seria. Ai naturalmente começou são fulano, santo não sei que, aquelas coisas toda, os devotos de qualquer santo ai queria um nome assim. E o Célio Miranda, com muita sabedoria, disse: não a gente gostaria de homenagear, o Pará, naturalmente, por está cedendo a terra, tá certo, homenagear o povo que veio pra fundar, na maioria goianos, o Vicente Gomes Machado ele era paulista, nascido em Marília, mas ele já era erradicado em Goiás, morava em Goiânia, por isso ele tava vindo como goiano, ele era engenheiro agrimensor, ele que comandava a nossa equipe, era o braço direito do Célio Miranda, Célio vinha aqui de vez em quando e o Vicente ficava mais, comandando a equipe de topografia. E então, naturalmente, homenagear Minas Gerais, porque o Célio Miranda era mineiro de nascimento também, certo. Ai como é que faz, começou a estudar se colocava Minas Gerais primeiro, se Goiás primeiro, não, por força, o certo seria homenagear o Pará primeiro, porque é o dono da área, certo. E foi assim que começou, a discussão um tempão, até que chegou-se a uma consenso ai e que todos concordaram, inclusive a placa que foi colocada, escrita a carvão, primeira placa, escrita a carvão, é Paragominas, como ficou né, Pará, uma silaba de Goiás né, e Minas. Por isso foi escrita para homenagear os três estados e escrita assim, todos concordam, essa placa ainda tem no livro que foi escrito aqui, ainda aparece a foto, que eu fotografei, eu era o fotografo oficial da equipe e eu não gostava de se fotografado, não fazia questão nenhuma, e eu fotografava, ai hoje alguém me pergunta: e você aparece pouco nas foto? Eu digo era, porque era eu que fotografava ai todos ah tá bom, tá explicado né. (Narrador dois)

A narrativa do Narrador dois sobre a história de sua chegada à Paragominas perpassa por alguns fatos que marcam o surgimento da cidade. Nesse cenário de lembranças, em que ele rememora sua chegada, faz referência a Célio Miranda, o idealizador da cidade. Esse fragmento traz em si a história e a experiência vivida de um homem que conheceu sujeitos históricos da cidade e, principalmente, o grande acontecimento do nome dado ao novo lugar, totalmente idealizado e planejado, os sujeitos que fizeram parte dessa história de desbravamento e sonho.

Em outro momento, o Narrador dois relata sobre a primeira casa que foi construída na cidade, mas ao contrário do que comumente acontece, o de uma cidade se iniciar com um vilarejo. Paragominas foi diferente, a primeira casa construída foi demarcada por ele. Conforme afirma:

Então, ai aqui foi pra nós a primeira cidade construída tá certo, a primeira cidade que teve uma casa que foi construída com lote demarcado, porque todas as demais cidades do Brasil começou com um povoado né, povoado, vilarejo e foi aumentando e depois emancipou pra cidade. Aqui não, aqui foi a primeira cidade, a primeira casa foi construída em um lote demarcado. (Narrador dois)

Essa narrativa contada pelo Narrador dois consta no livro oficial da cidade e merece destaque, pois esse senhor presenciou o acontecimento e, com isso, se torna uma memória viva da História de Paragominas. Porém, em contradição com a história do Narrador dois, encontramos o Narrador quatro que é filho de um imigrante pioneiro que através de sua memória herdada relatou a respeito da construção da cidade. O narrador disse que a história real é outra, disse, ainda, que na verdade, o livro que fala da cidade não retrata o que realmente ocorreu naqueles tempos difíceis, quando sua família, atraída pelas terras, veio embora de seu lugar. E que seu avô teria vindo por primeiro, sendo ele o demarcador das terras e tendo derrubado às árvores, mas segundo seu mito, quem ganhou fama de fundador teria sido o Célio Miranda, por ter conhecimento em Brasília. Eles são da família Leão muito conhecida na cidade e contou também, que essa família havia sido morta em consequência das lutas de terras, o que era muito comum na época de formação da cidade.

É possível perceber que chegar a Paragominas representava, para alguns, a esperança da chegada ao paraíso. Esse fato, o da consumação dessa façanha, faz parte daquele sonho de uma vida melhor, a saída da pobreza do seu lugar de origem e se deparar com um lugar novo,

planejado e com muita expectativa de dar certo Encontramos muitas fotos, porém de acontecimentos que marcam a história oficial, política e econômica, no entanto, algumas lembranças só estão registradas na memória dessas pessoas, como, por exemplo: pequenos detalhes do espaço, o que se tinha na época, as primeiras construções e a reconstrução do presente, que se formos buscar, no olhar alcançado, percebe-se a grande transformação que a cidade sofreu ao longo do tempo. Como descreve o Narrador um:

Olha pra melhor lhe falar, sabe aqui essa igreja católica, que tá bem aí no canto dessa praça grande? Quando eu cheguei aqui, na Belém-Brasília, passei aqui, eu fui pra Belém passei 11 dias em Belém, voltei, cheguei aqui no dia 19 de fevereiro de 1962, tô aqui até hoje, só ali na frente, ali onde tem aquela carcaça velha que tá ali perdida, havia umas barracas velhas todas de madeira, coberta de cavaco, bem ali na esquina onde tem uma casa velha ali que tá morrendo lá, se acabando, lá perto do banco, lá tinha uma primeira igreja católica, não que aqui tivesse padre, vinha um padre de São Miguel dirigir a missa aqui de ano a ano, fazer um casamento, um batizado, o primeiro casamento daqui foi até de um cearense, ele já morreu, a mulher dele tá viva, o primeiro batizado foi dum menino que era filho de um goiano, dos primeiros que veio aqui em Paragominas, o pai dele já morreu e menino tá aí vivo. E lá na frente, tinha uma barraquinha feia... Por aqui não tinha prefeito, não tinha vereador. (Narrador um)

Outro aspecto ainda a considerar, sobre essas experiências vividas por esses imigrantes, é o apresentado pelo Narrador um, quando descreve sobre o assassinato do primeiro prefeito da cidade, Amilcar Tocantins. Ele diz que esse prefeito mudou o perfil da cidade marcada pela violência e de pessoas vindas de todo lugar do Brasil, devido seu punho forte e militarismo. Segundo o Narrador um, passou-se assim:

O primeiro prefeito daqui que era o Amilcar Tocantins Batista, que é o pai desse que hoje é o prefeito, Amilcar Tocantins foi prefeito e tirou 5 anos de prefeito, quando tava faltando cinco meses pra ele tirar o mandato de prefeito dele, baixaram bala nele lá dentro da exposição. E ele fez muito por essa cidade, sem ter nada, porque não tinha município, Belém não tinha recurso. Aqui tinha muita gente ruim, minha filha, então ele era um homem... O filho dele hoje é prefeito aí, mas eu falo na cara dele, o Paulinho não tem coragem, não tem iniciativa. Agora Amilcar, não! Amilcar era um homem de punho, um homem de respeito, um homem de moral... Isso aqui foi uma cidade fundada só por gente de fora né, e ele acharia que como ele um prefeito, pelos militar, ninguém tinha peito de atirar ele né. Eu cansei de avisar seu Amilcar. (Narrador um)

O que se torna visível na experiência apresentada é a de que o narrador que conta vivenciou e conviveu com sujeitos que marcaram a história da cidade e que hoje só estão na memória. Portanto, a verdadeira história, como a morte de Amilcar Tocantins, só pôde ser narrada por quem a vivenciou de verdade.



A História busca produzir um conhecimento racional, uma análise crítica através de uma exposição lógica dos acontecimentos e vidas do passado, com prevalência documental. A memória, por sua vez, também é uma “construção do passado, mas pautada em emoções e vivências, ela é flexível e os eventos são lembrados à luz da experiência subsequente e das necessidades do presente” (FERREIRA, 2002, p. 321). É baseada, portanto, nas evocações de pessoas sobre o passado – pessoal e ao mesmo tempo coletivo. Pinto traz uma importante contribuição, afirmando que:

A memória recupera a história vivida, história como experiência humana de uma temporalidade, e opõe-se à história como campo de produção de conhecimento, espaço de problematização e de crítica. Na operação histórica, o passado é tornado exclusivamente racional, destituído da aura de culto, metamorfoseado em conhecimentos, em representação, em reflexão; na constituição da memória, ao contrário, é possível reincorporar a ele, passado, um grau de sacro, de mito. (PINTO, 2001, p. 297)

Em outra passagem citada pelo Narrador um, denota-se que as representações construídas – com relação à pedra fundamental, o primeiro cruzeiro da cidade e o primeiro prefeito eleito pelo povo – eram ligados aos moradores, porém com o consentimento do prefeito da época, foi tudo destruído. O espaço e esses monumentos que marcam a história oficial passaram a ficar nas lembranças, o lugar onde memória e imaginação não se dissociam.

Nesse espaço reconstruído pela memória e, através da ação mútua do povo que expulsou o prefeito, nasce o sentimento de pertencimento ao lugar. Na vida desses homens que ajudaram a construir a cidade de Paragominas, tudo que se foi erguido por sua força e coragem tinha que ficar preservado, pois faz parte da identidade e memória histórica do lugar. Como nos afirma o Narrador um:

Agora, pra começar, se vocês querem saber como é que foi os primeiros homens de Paragominas, aqui tá muito tarde, hoje tá diferente, mas eu mostro pra vocês, até a pedra fundamental dessa cidade, o primeiro cruzeiro, que os padre montou nessa cidade, foi lá na frente, um prefeito que foi aqui, o primeiro dessa cidade eleito pelo voto do povo foi um capixaba, quando ele entrou na prefeitura meteu trator, arrancou pedra fundamental, arrancou cruzeiro, levou tudo no lixo, só que ele só ficou dentro da prefeitura um ano. Aqui a cidade era desse tamanho, mas o povo pegou ele lá dentro da prefeitura, era uma prefeitura velha, que hoje é até a câmara, e outros órgão, que foi até o Amilcar que construiu, meteram o cassete nele, pedra e o diabo, arrancaram ele de dentro com advogado, com tudo, e ele saiu correndo com os bagulho no peito e foi parar lá em baixo. (Narrador um)

Em todas estas representações é possível observar uma espécie de transmutação das experiências vividas. Das descrições do Narrador dois e do Narrador um, depreendem-se que

eles foram além do vivido e, trouxeram por meio de narrativas, um conjunto de elementos com fortes significados simbólicos que se ressignificam, permitindo compreender as realizações desses homens ao reafirmarem, igualmente, laços de pioneirismo, de apropriação dos espaços, de formas de instalação e, ainda, a capacidade de suportar a violência que imperava na cidade.

Em outro relato, o Narrador três faz uma comparação da época antiga com a atual e revela as mudanças ocorridas no espaço e sua preferência pelo hoje, pois a cidade, apesar de ter sido planejada, foi marcada pelo crescimento populacional desgovernado e pela falta de infraestrutura adequada, mesmo assim, essas pessoas que viram o crescimento acontecer, se orgulham pela nova representação e condição que Paragominas oferece.

Conforme nos afirma o Narrador três: “Eu acho que a época antiga era bom, mas agora tá melhor, porque ela tá mais evoluída, cresceu, e chegou numa posição que tá boa, muita coisa, muitas lojas”.

Assim, o olhar dos narradores perpassa pelas histórias dos lugares da chegada. Face às histórias sobre esse lugar, contadas por alguns narradores pioneiros e, também, pelos historicistas que descrevem Paragominas à época como sendo um lugar do novo, do planejado, do desenvolvimento, da modernidade e do progresso. Porém, as histórias contadas no livro oficial narram as benfeitorias dos homens que idealizaram a cidade, e conhecidos como desbravadores, mas muitas pessoas que viveram e que morreram nessa empreitada não foram ouvidas, para que pudessem revelar suas angústias e vitórias.

A História, como a memória, não é neutra. Ao contrário do que pensavam os historiadores positivistas do passado, o *fato histórico* não é dado: o contexto em que o pesquisador se insere influi na forma como ele define e interpreta o fato histórico (LE GOFF, 2003). Nesse sentido, sabemos também que a História pode ser manipulada, e foi várias vezes no passado, encobrindo verdades que não foram ditas e que atualmente estão sendo reveladas gradualmente.

A memória coletiva é constituída por lembranças do passado que transcendem a individualidade e são compartilhadas socialmente no domínio da vida comum. Encontra-se ancorada na história individual e vai emergindo-se à medida que são feitos os encadeamentos e as relações do que é manifestado nas lembranças. A memória torna-se, portanto, o caminho pelo qual a existência retorna esculpindo a História. Para Le Goff (2003), é nas novas leituras do passado, de reinterpretação constante no eterno presente, que se situam as marcas do vivenciado e as evidências de cada época.

Quando se discute a memória como esteio das relações sociais e veículo possibilitador de estudos sobre a história local, é preciso refletir sobre a diferenciação existente entre história e memória. Para Halbwachs (apud MONTENEGRO, 1994, p. 17), “a memória trabalha com o vivido, o que ainda está presente no grupo, enquanto a História trabalha e constrói uma representação de fatos distantes”. Nessa perspectiva, Nora (1997) propaga a ideia de que a memória liga-se à lembrança das vivências por laços afetivos e de pertencimento, portanto é aberta e em permanente transformação; enquanto a História é a crítica e a reflexão sobre a memória.

Bosi (1992) evidencia, na narrativa dos guardiões do passado, esta relação entre a conservação do passado e a sua articulação com o presente, advertindo sobre o processo de desfiguração que o passado sofre ao ser remanejado pelas ideias e pelos ideais presentes no narrador. Nesse aspecto, cabe-nos compreender as palavras de Samuel (1981, p. 44) de que “a memória é historicamente condicionada, mudando de cor e forma, de acordo com o que emerge no momento, de modo que, longe de ser transmitida pelo modo intemporal da tradição, ela é alterada de geração em geração”.

Possivelmente, a chegada para os narradores aconteceu de forma diferenciada, alguns participaram de forma ativa e outros foram se infiltrando na empreitada. Mas, a maioria vivenciou o mesmo acontecimento, conheceu as pessoas do passado, possibilitando assim a verdade da história, cada um, vê a cidade de Paragominas de um ponto de vista. O Narrador um presenciou mortes que o Narrador dois não relata, pois para ele esse acontecimento não lhe foi tão marcante quanto para o outro.

Segundo Walter Benjamin (1984), o mundo está em pedaços e a história se assemelha a um amontoado de ruínas, sendo impossível para o homem reconquistar a unidade perdida. O que resta a ele? A salvação está em recolher os “cacos”, não para reencontrar o passado como ele foi e sim para buscarmos o que foi esquecido e abafado pela violência dos grupos no poder. Deter-se sobre as ruínas é criar outra memória que não é a da história oficial.

A historiografia oficial evoca o passado ativando recordações regidas por uma temporalidade única, linear, ordenando os acontecimentos de forma que as pessoas lembrem-se apenas do saber já feito, dos eventos já realizados e submeta-se a um modelo que dita às normas do conhecer e do agir. Criar outra memória, além da já construída e estabelecida, é rememorar (e não recordar ou lembrar) o passado. Surge aqui, uma memória imaginativa que brota da descontinuidade da vida e nos ajuda a compreender quem somos.

Se de um lado a história permite atingir o universal, de outro, por meio dela, reconhece-se a sua singularidade, pois um fato ou um acontecimento é sempre único, nunca se repetirá. É

nesse sentido, que Le Goff (2003) argumenta três consequências do reconhecimento da singularidade do fato histórico: a primazia do acontecimento, o privilegiar os grandes homens, e a sua redução a uma narração.

O ato de lembrar é, sobretudo, o trabalho de localizar lembranças no tempo e no espaço. Nas entrevistas com os narradores, percebemos que eles lembram eventos, acontecimentos, lugares que sempre estarão localizados no espaço da cidade a eles vinculados, por isso Halbwachs (2006) afirma que nossas memórias se dividem em acontecimento que marcam mais e outros que marcam menos, não que eles não sejam importantes, mas que alguns dos acontecimentos precisam ser importantes para serem guardados na memória, outros acontecimentos desagradáveis ou considerados de pouca importância não são lembrados, a não ser se forem lembrados por alguém da coletividade.

Nesse ato de lembrança, os narradores, além de trazerem à tona suas histórias, acabam por reconstruir, nas lembranças, cenários que existiam no passado “só ali na frente, ali onde tem aquela carcaça velha que tá ali perdida, havia umas barracas velhas todas de madeira, coberta de cavaco” (Narrador um). Com essas lembranças, ainda, vivas na memória, podemos fazer uma reconstrução do espaço da cidade antiga para a atualidade. E, assim, é possível perceber que os relatos das lembranças se transformam num instrumento analítico, que pode ser utilizado na leitura e na evolução da memória de uma nação, de uma região ou de um lugar, pois assinalam o universo social de onde estão.

Provavelmente, a impressão anterior que trata da fundação e do novo espaço construído, Paragominas, leva-nos a crer no espírito de renovação e de esperança dessa cidade planejada e construída para ser referência do progresso, do novo, dando outro aspecto para essa Amazônia, até então isolada. Contar os acontecimentos, os eventos e os fatos que os cercam, e que compõem a memória do seu lugar, trazendo-os para o momento atual, é renovação e orgulho. Apesar de a cidade ter sido toda planejada e projetada ela ainda era um sonho, porém percebe-se nas narrativas a esperança de concretização e a própria confiança no idealizador Célio Miranda. Acreditava-se no que ele estava fazendo e, a população, talvez, sem entender muito bem, acreditou e confiou na empreitada.

Nesse contexto, Paragominas foi uma cidade totalmente construída, mesmo sem recurso, pois o seu idealizador Célio Miranda, segundo relatos de memória e oficiais, fazia questão da concretização do seu projeto a qualquer custo, por isso, trouxe pessoas de todo lugar para investir na cidade com a promessa do dinheiro rápido e fácil, gastando dinheiro público, desmatando e envolvendo pessoas em um sonho de uma cidade modelo, como

Brasília. Como podemos observar no detalhe que só aparece nas narrativas contadas. Conforme afirma o narrador dois:

Não, nós demarcamos, nós a equipe do Célio Miranda, fizemos o projeto e inclusive eu tenho o projeto aí, e ao longo da Belém-Brasília da margem direita e esquerda, até o rio capim e ao rio Gurupi, foi demarcada as áreas aí, de 4356 hequitares, ou seja, 900 alquiles. Então a áreas destinadas a grandes fazendas e o pessoal que comprou era um pessoal que tinha recurso lá, lá fora né, o pessoal do Paraná mais do Paraná, mas tinha gaúcho também, baianos, mineiros, esse pessoal investiu, porque o Célio Miranda foi até eles, nos escritórios deles, casa e tudo, pra apresentar a vantagem pelo preço da terra, que aqui era custo quase zero pra eles lá, entendeu, muito barato, e com a garantia do governo de fazer o financiamento chamado de Pro-terra. No Pro-terra, a pessoal recebia um financiamento pra desmatar até 50% da área, que hoje esses 50% demarcado tá o Ibama agora contra isso, ai principalmente Paragominas, tá penalizado, o Pará todo por causa desse desmatamento que não podia fazer, mas na época ou você fazia o desmatamento ou não teria direito ao financiamento desse aí. Então, por conta dessa garantia, dessa promessa de financiamento o pessoal comprou lá as áreas pra investir não o dinheiro deles, mas o dinheiro daqui mesmo, o dinheiro do estado né, tá certo, o dinheiro do Pro-terra, então isso é fácil demais, quanto eles vão gastar? Não você para aí mil reais, fica com área e de lá você consegue 10 milhões né, de lá mesmo, então é um risco? É, mas você não tá arriscando nada seu, tá arriscando dinheiro que era do próprio estado né. Então, esse pessoal aí veio, pegou esse dinheiro aí, fez um movimento aí, aí uns foi embora, outros deixaram terra ou vendeu barato, enfim, e outros continuam, mas houve isso nessa época. Aí houve pessoa que depois desanimou e depois voltou né, vendeu, outros tem. (Narrador dois)

Enfim, Paragominas construída não se apresenta apenas por uma mudança necessária ao território e, sim, uma renovação de vida cotidiana, a partir de um espaço socialmente reconstruído. Construir um espaço não significa somente existir, mas estruturar instituições sociais que possibilitem o funcionamento dessas relações no espaço habitado.

### **Considerações finais**

Entender como os narradores imigrantes chegaram, como se estabeleceram foi possível por suas narrativas orais de vivências que contam uma história da cidade, isso se tornou importante, para que pudéssemos refazer os caminhos trilhados por essas pessoas que presenciaram e participaram da construção de Paragominas.

Assim, envolvidos na pesquisa e nas histórias ouvidas, percebemos que as narrativas orais nos fazem pensar nas histórias familiares, nas tradições orais que passam de geração a geração através da voz ou das vozes poéticas. O que implica lembrar, também, que lá atrás, contar histórias não era apenas uma prática cotidiana, era um ofício comum, nos quais, muitos se encarregaram e por intermédio deles foram repassados ensinamentos e lições de vida.

O pouco tempo passado com os narradores foi uma importante referência para adentrarmos seus universos e possibilitarmos que eles também olhassem para nós como parte, e não à parte, de suas vivências no contexto da pesquisa. Quanto mais nos aproximávamos e aprofundávamos o interesse para com as histórias, mais ganhávamos confiança. Muitos até nos cederam seus telefones celulares, outros no final nos ofereçam café, já nos sentíamos amigos íntimos. Quando nos encontrávamos diante dos narradores, esquecíamos que estava fazendo um estudo e nos deleitávamos com suas histórias, era sobre aquele lugar emblemático que conversávamos nesses momentos, afinal todos viveram de perto tudo que havia acontecido na cidade, viram a cidade ser criada e desenvolvida, verdadeiras memórias vivas.

Por tudo isso, entendemos que quando conta suas histórias, o narrador revela não apenas o lado poético do que sabe mas, também, permite a quem o ouve, conhecer a sabedoria que emana da fonte das experiências tecidas, principalmente nas idas e vindas do processo migratório, dos sofrimentos e mudanças que aconteceram. Somente quem viveu experiências diversas tem o que contar, lembra Walter Benjamin (1986). Experiências são arcabouços das histórias contadas e vividas no desbravamento da construção da cidade. E assim, numa prática que parece tão banal – a de contar histórias – o homem até hoje, tece a teia da sabedoria, repete as histórias que se tornaram importantes para a sua vida, mesmo que elas tenham acontecido com outros. E, ao repetir suas histórias, o contador desperta nos ouvintes o desejo de ouvi-las novamente.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **História Oral na Alemanha**: semelhanças e dessemelhança na constituição de um mesmo campo. Rio de Janeiro: CPDOC, 1996.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembrança de velhos. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Paulo Rouanet e Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O narrador: consideração sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaio sobre leitura e história de cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOSI, Alfredo (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégicas para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora Gêneses, 2003 (ensaio latino americanos).

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

FENELON, Déa Ribeiro; CRUZ, Heloísa Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. In: **Muitas Memórias Outras Histórias**. São Paulo: Olho d'Água, 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Memórias da história. Nossa História**. São Paulo: Vera Cruz/Biblioteca Nacional, 2002.

GUSDORF, George. **Mito e Metafísica**. Tradução de Hugo di Primio Paz. São Paulo. Convívio. 1980.

GROSSI, Yonne; FERREIRA, Amauri. **Razão narrativa**: significado e memória. História Oral (4). São Paulo: ABHO, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LEAL, Glaucia Lygia Rabello. **Paragominas**: a realidade e o pioneirismo. Belém: Alves, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Irene Ferreira et al. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

NORA, Pierre. **Entre a Memória e a História**: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Houry. São Paulo: Projeto História. 1997.

PINTO, Júlio Pimentel. Todos os passados criados pela memória. In: LEIBING, Annette; BENNINGHOFF-LÜHL, Sibylle (Orgs.). **Devorando o tempo**: Brasil, o país sem memória. São Paulo: Mandarim, 2001.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, v. 5, n. 10, 1992.

SAMUEL, R. **Teatros da memória**. In: Projeto História 14. Cultura e representação. São Paulo: Educ, 1997.

[Recebido: 20 maio 15 – Aceito: 10 ago. 15]

## ARTIMANHAS DA MALANDRAGEM E MEMÓRIA DISCURSIVA EM PERSONAGENS DO COTIDIANO: PEDRO MALASARTES E MINEIRINHO LADRÃO, OS “FORA DA LEI”

Anderson de Carvalho Pereira<sup>1</sup>  
Leda Verdiani Tfouni<sup>2</sup>

**RESUMO** – O artigo mostra o processo de ressignificação em discursos do cotidiano. Em torno da polissemia de sentidos de “malandragem”, a noção de memória discursiva da Análise de Discurso francesa é mobilizada para a análise de um *corpus* formado pela narrativa “Pedro Malasartes”, contada por uma mulher não alfabetizada, pela letra da canção “Cowboy fora da lei” de Raul Seixas e pela entrevista do “Mineirinho Ladrão” ao ser preso em decorrência de uma tentativa de roubo, tal como veiculada em ambiente virtual (*youtube*). Apontamos formações imaginárias que veiculam a naturalização e a subversão dos sentidos de “malandragem”, “roubo” e “herói” por conta do modo como os diferentes pontos da memória discursiva sinalizam uma polissemia apontando efeitos de sentido desses “heróis sem nenhum caráter”.

**Palavras-chave:** Narrativas Oraís. Discurso. Memória. Letramento.

**RÉSUMÉ** – L’article présente le processus de resignification vers une polysémie du sens sur “malandragem” (magouille) à la tradition orale brésilienne, à partir du cadre théorique de l’Analyse du Discours française et son concept de mémoire discursive. Le *corpus* se compose de fragments d’un récit oral intitulé « Pedro Malasartes » raconté par une femme non alphabétisée, par la parole de « Cowboy fora da lei » et un interviewé par la grande presse appelé « Mineirinho », à la suite d’une tentative de vol. On remarque formations imaginaires qui soutiennent une naturalisation et la rupture du sens de « magouille », « vol » et « héro » étant donné qu’il y a été possible identifié plusieurs sens menés par les différents lieux de la mémoire discursive, qui sont de cette façon ouvertes vers une polyssémie.

**Mots-clés :** Récits Oraux. Discours. Mémoire. Littéracie.

### 1 Introdução

Este artigo procura explorar o processo de ressignificação de uma conhecida história da tradição oral denominada “Pedro Malasartes”, e acrescenta uma discussão sobre os fios da memória discursiva possíveis de serem mobilizados em relação à música “Cowboy fora da

---

<sup>1</sup> Doutor em Psicologia, Docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Endereço institucional: Rodovia BR 415, s/n, *campus* da UESB, Itapetinga-BA. Email: apereira.uesb@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Linguística, Docente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo (campus de Ribeirão Preto), pesquisadora do CNPq. Endereço institucional: Avenida dos Bandeirantes, 3900. Campus da Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto-SP. Email: lvtfouni@usp.br



lei”, além de um depoimento concedido a um telejornal em decorrência de uma situação de roubo ocorrida no interior de Minas Gerais, veiculado na rede youtube sob o título “O Mineirinho Ladrão, o bombadão e a suvaqueira”<sup>3</sup>.

Trata-se da análise do jogo de atribuição de sentidos em que um arauto do saber oral (“Pedro Malasartes”) e a zona de sentidos que recobre a memória discursiva sobre “malandragem” são mobilizados para se discutir traços de singularidade e as sutilezas da subversão dos sentidos em redes de memória compartilhadas no cotidiano. Em meio aos (des)caminhos da interpelação ideológica, trata-se de redes de memória sinalizadas pela marca do significante “malandragem” que se tornam caras a um lugar no imaginário que se mostra como uma marca de nacionalidade.

## 2 Malandragem – que significante é este?

Eis o malandro na praça outra vez/caminhando na ponta dos pés.  
*Chico Buarque*

Em sua canção “A volta do malandro”, Chico Buarque define como este tipo social brasileiro, denominado “malandro” é significado no espaço público; sua presença marcante e persistente é um jogo político em abertura irresoluta. O malandro adquire um corpo e é identificado como componente do espaço público (“praça”); sorrateiro, espertalhão, sempre pronto a dar o golpe; seu andar sutil e disfarçado é premeditado para não assustar a vítima.

Da Matta (1997) analisa a circulação desse tipo social na esfera das festas coletivas da ordem social brasileira no espaço público, marcado pelo autoritarismo e a violência da rigidez das normas sociais e do desnivelamento entre aspectos da familiaridade (no sentido de personalismo) e do aparente anonimato das regras.

O autor mostra a contradição entre a marca individual e corpórea do drible nas regras do brasileiro cordial (BUARQUE DE HOLANDA, 1936/1995) e a subversão da necessidade imposta pelas elites acerca da tomada de consciência social das regras, imposição esta que traduz aspectos da esfera pública com que a cordialidade do homem brasileiro deve lidar, tais como: gravidade dos conflitos pessoais, desconfiança, duplicidade do anonimato, já que deste

---

<sup>3</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pU8\\_o622ReA](https://www.youtube.com/watch?v=pU8_o622ReA)>. Acesso em: 13 set. 2014. Postado por PC Amaral.

homem é exigida a aparição em meio ao dilema entre a roupagem social disparatada, entre uma ética burocrática e outra, mais voltada ao interesse pessoal.

Esta cordialidade é marcada por Buarque de Holanda (1936/1995) quando debate o valor moral em questão nos hábitos laborais dos portugueses desde sua relação com os árabes e as questões da usura e do ócio, bem como da superficialidade e pessoalidade das atitudes embaladas em marcas de exterioridade que nos rituais fazem apelo a um aspecto intimista. A partir da referência a estes autores, Barbosa (1992) debate sobre a relação entre cordialidade, jeitinho e malandragem, ao enquadrar o malandro como personagem do “jeitinho brasileiro”.

O “jeitinho” faz parte de uma espécie de técnica cotidiana de driblar regras, baseada num pressuposto que o vincula à própria prática que o condena, a burocracia. Ele varia de significado e de contexto e pode ter valor de corrupção ou favor, conforme o contexto e o lugar social de quem o executa e/ou recebe. Pretende ter alcance universal, deslizando entre termos como malandragem, ginga, jogo de cintura (expressão que remete à ginga da capoeira e do samba), mas atrelado ao campo semântico da cordialidade (HOLANDA, 1936/1995; BARBOSA, 1992; MATTA, 1997).

Embora se pretenda universal, o jeitinho necessita de um personagem, um lugar social que o veicule; e este lugar faz parte de uma instituição “paralegal” chamada “malandragem” que se personifica no malandro, que assim pode ser:

Concebido como a personificação do espírito que permeia o jeitinho (...) o personagem malandro como o ritual do jeitinho reproduzem e atualizam aspectos ambíguos da sociedade brasileira (...) e promovem a interseção entre dois mundos diferentes: o legal, o honesto, positivo com o ilegal, desonesto e negativo. (BARBOSA, 1992, p. 44)

É dessa noção principal que retomamos partes da memória discursiva em torno dos efeitos de sentido de “malandragem” em nosso *corpus* de análise. Para isto, passaremos por alguns conceitos da Análise de Discurso francesa, a fim de situar o enlace entre teoria e análise.

### **3 As noções de história, memória discursiva e ideologia**

Henry (1994) compreende a história como o lugar da constituição dos sentidos: é exatamente porque todo fato ou evento exige sentido, pede interpretação para ser compreendido, bem como que lhe atribuamos razões e implicações, que se constitui a história. Diz ele:

(...) é nisso que consiste a história: nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso.” (HENRY, 1994, p. 52). A historicidade implica, portanto, trânsito, movimento, contradição, características estas que lhe são primordiais. Isto também significa que, como coloca Foucault (*apud* Henry, op.cit.), não se pode atribuir a priori um sentido a essa agitação da história. É o que afirma novamente Henry: “(...) reencontramos esse movimento da História de que falava Foucault, movimento que não convém tanto relacionar a potencialidades, a um sentido, uma direção, mas, assim como Marx o havia já discernido, à existência de contradição. (HENRY, 1994, p. 45) <sup>4</sup>

Nesse sentido, todo e qualquer dizer tem um caráter inescapavelmente histórico, ou seja, é impossível pensar na linguagem, no sujeito e no sentido fora dessa relação, que caracterizaremos como visceral: condição necessária de constituição e de funcionamento de todo e qualquer discurso. É isto que confere ao acontecimento de linguagem um caráter repetível, especialmente por sua relação com uma (ou mais) formação discursiva: os dizeres possíveis em determinado momento sócio-histórico. O acontecimento da ordem do repetível, ao entrar em contato com o novo, específico de um dado tempo, re-atualiza a enunciação, o que pode levar à emergência de um novo sentido em um enunciado, ou, ainda, a um novo enunciado. Mas como fica o papel da memória nesse processo?

Trata-se de falar aqui de um processo componente da memória discursiva, de onde derivam os dizeres historicamente interpretados como legítimos, socialmente dominantes e convenientes sobre o assunto, e onde são apagados aqueles sentidos ameaçadores para a ordem social vigente. Assim, memória e história são engrenagens de um mesmo processo, funcionando de forma intrincada e com uma dialética de sentidos latentes, que às vezes parecem recitar o mesmo verso, às vezes produzir o ante-verso. Este processo, que constitui um lócus de sentidos, resgata um arquivo já constituído sobre o tema, durante o processo de enunciação. A memória é definida pela Análise do Discurso como o interdiscurso, o saber discursivo que faz com que, ao falarmos, nossas palavras façam sentido. Ela se constitui pelo já-dito, que possibilita todo dizer, e trata-se de um postulado de horizonte largo e irrequieto. Pêcheux esclarece este conceito da seguinte maneira:

(...) propomos chamar interdiscurso a esse ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas. (...) o próprio de toda formação discursiva é dissimular, na transparência de sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória

---

<sup>4</sup> Alertamos que Henry cita Foucault em sua argumentação sobre o conceito de história, mas não apresenta a referência da obra mencionada.

do interdiscurso, que determina essa formação discursiva como tal, objetividade material essa que reside no fato de que ‘algo fala’ (ça parle) sempre ‘antes, em outro lugar e independentemente’, isto é, sob a dominação do complexo das formações ideológicas. (PÊCHEUX, 1993, p. 162)

Como sabemos que, para a Análise do Discurso, o processo de circulação de sentidos não se dá nem de maneira neutra nem homogênea, visto que a sociedade é desigual em sua base, levanta-se aqui, então, a questão da legitimação das práticas discursivas, o que implica considerar também o lado da perda, no sentido de que incorporaremos à teoria aquilo que Certeau menciona como “uma outra coisa”, que é calada - recalcada, melhor dizendo - mas que, no entanto, retorna, “escapando à dominação de uma economia sócio-cultural, à organização de uma razão, à escolarização obrigatória, ao poder de uma elite e, enfim, ao controle da consciência esclarecida” (CERTEAU, 1999, p. 252), à qual o autor se refere da seguinte maneira:

[essa voz que é calada] volta a aparecer fora dessa escritura transformada em meio e em efeito da produção. Ela renasce ao lado, vindo de um além das fronteiras atingidas pela expansão da empresa escriturística. Uma outra coisa ainda fala, e ela se apresenta aos senhores sob as figuras diversas do não-trabalho – o selvagem, o louco, a criança, até mesmo a mulher- depois, recapitulando muitas vezes as precedentes, sob a forma de uma voz ou dos gritos do Povo excluído da escrita. (CERTEAU, 1999, p. 252)

Na discussão que empreendemos neste artigo, o corpus mobilizado traz à tona materialidades possíveis dessa voz sufocada e recalcada pelos sentidos dominantes. Tomar a malandragem como temática implica uma posição de resistência. É para isso que serve a Análise do Discurso. É a memória que regula, conserva e, ao mesmo tempo, promove o rompimento, o deslocamento da ordem (r)estabelecida do sentido de um enunciado. Este conceito ancora-se em uma dinamicidade que se mostra também na forma como os acontecimentos históricos são ou não inscritos na memória, em como são aspirados por ela ou nela instituem uma falha, uma fissura. Isto porque a memória é constituída por uma materialidade intrincada e complexa, advinda de diferentes acontecimentos materializados linguisticamente, que deixaram o domínio da indiferença em um dado momento sócio histórico (DAVALON, 1999), porque não foram alçados à interpretação. Pêcheux referindo-se ao papel da memória, nota que:

Essa regularização discursiva que tende assim a formar a lei da série do legível, é sempre suscetível de ruir sob o peso do acontecimento discursivo novo, que vem

perturbar a memória: a memória tende a absorver o acontecimento, como uma série matemática prolonga-se conjecturando o termo seguinte em vista do começo da série, mas o acontecimento discursivo, provocando interrupção, pode desmanchar essa ‘regularização’ e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira. (PÊCHEUX, 1999, p. 52)

O autor refere-se, aqui, à noção de deriva dos sentidos, processo que denunciaria as vicissitudes da memória sob o choque do acontecimento: o vai-e-vem da paráfrase, que cooptando o acontecimento, pode sorvê-lo e eventualmente diluí-lo; e da polissemia, que age desregulando, perturbando, em uma “espécie de repetição vertical, em que a própria memória esburaca-se, perfura-se antes de desdobrar-se em paráfrase” (PÊCHEUX, 1990, p. 53). O acontecimento discursivo, enquanto gerador de movimentos de deriva, decorrentes de perturbações na rede da memória, este é o tema da obra definitiva de Pêcheux sobre estas questões (PÊCHEUX, 1990).

Assim, as formações metafóricas que concretizam a deriva (origem do acontecimento) inserem-se também na história particular, ou seja, na memória do sujeito. Deste modo, as atualizações na língua são produto da história social e da história particular, as quais possibilitam ao sujeito alocar-se em sítios de significação (materializados em cadeias de significantes): lugares específicos no interdiscurso, que vão servir de âncora para o sujeito do discurso durante o ato de enunciação.

Reafirmamos que a memória é processo dotado de um âmago dialético: por um lado, o que pode e/ou deve ser retomado, recuperado; por outro lado, o que pode e/ou tem por obrigação/condição transformar, deslocar. A materialidade discursiva é estruturada de forma emaranhada, intrincada “(...) a memória discursiva seria aquilo que face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 1990, p. 52). É a garantia da legibilidade, e ao mesmo tempo a possibilidade de irrupção do novo, via deslizamento de sentidos.

As retomadas que são feitas sobre a figura do herói e as contradições entre lugares discursivos que os sujeitos que produzem o *corpus* aqui analisado indiciam são, portanto, produto do jogo de forças entre posições discursivas diversas, ora reproduzindo a ideologia dominante, onde o malandro e o herói são representados como figuras respectivamente recriminadas e louvadas, ora, ainda, como parte de uma memória de resistência, onde o tecido linguisticamente tramado por essa ideologia é colocado no avesso; herói passa a significar polícia (perigo), e malandro passa a significar herói no discurso da malandragem.

A partir desse quadro teórico, propomos investigar, no *corpus* selecionado, que será definido a seguir, os pontos de retorno que podem ser sinalizados entre as diversas narrativas em pauta, e que tipo de relação estabelecem com o interdiscurso sobre o malandro e o herói.

#### 4 Formação e análise do *corpus*

Nosso *corpus* é formado pela narrativa “Pedro Malasartes” tanto em sua versão popularizada por escrito pelo trabalho de Cascudo (2003), quanto em uma retomada no discurso oral, tal qual é contada por “dona” Madalena, uma mulher negra e não-alfabetizada, moradora de Ribeirão Preto-SP. Selecionamos, ainda, a letra da música “Cowboy fora da lei” de Raul Seixas, além de um depoimento dado à imprensa por um cidadão acusado de roubo, apresentado em um vídeo veiculado na internet denominado “O Mineirinho Ladrão, o bombadão e a suvaqueira”<sup>5</sup>. Um contraponto literário também foi realizado, tomando como referência o romance “Macunaíma”, de Mário de Andrade (1928/1986).

Do ponto de vista do eixo paradigmático que organiza esse corpus, as questões acima podem ser entendidas a partir de Pêcheux (1993), pois analisamos pontos da memória discursiva (por meio de efeitos de pré-construído) e um efeito de transversalidade, em que algumas articulações acerca da “malandragem” são tornadas evidentes pela ideologia e/ou subvertidas, por efeito da polissemia dos sentidos.

A base para a análise aqui empreendida filia-se ao paradigma indiciário de análise proposto por Ginzburg (1989) e retomado por Tfouni (1992). Diferentemente do paradigma galileano, cujos efeitos são conhecidos a partir do conhecimento das causas, fundadas na generalização, aqui o suposto conhecimento das causas de um acontecimento se dá a partir dos efeitos; ou seja, é *a posteriori* que se levantam hipóteses muitas vezes contraditórias sobre as marcas desse acontecimento. Assim, a análise ocorre somente depois de serem levantadas algumas hipóteses, no caso, sobre os fios de memória do corpus e suas relações de alteridade (contradição entre semelhanças e diferenças) que marcam diferentes modos de retomada, paráfrases linearizadas em torno dos efeitos de sentido sobre “malandragem” e “herói”.

Tfouni (1992) afirma que nesse referencial interessam os dados marginais. Isso porque, como aponta Orlandi (1996), é na opacidade da linguagem que se sustenta a relação

---

<sup>5</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pU8\\_o622ReA](https://www.youtube.com/watch?v=pU8_o622ReA)>. Acesso em: 13 set. 2014. Postado por PC Amaral.

indireta do pesquisador com o “objeto” pesquisado. É o momento em que o analista descreve, ao mesmo tempo em que interpreta, o *corpus*, e mexe com seus efeitos ideológicos e as questões sobre os fios de memória tecidos ao redor dos significantes “malandragem” e “herói”.

Retomando o que afirmamos acima, ao lidar com a memória discursiva, o analista faz o *corpus* implicar “redes de memória” (COURTINE, 1982), permitindo deslocamentos sutis nos universos semanticamente estabilizados e na regularidade na organização dos arquivos. Dentro disso, cabe indagar: de que maneira o *corpus* de análise mantém uma “realidade significativa” (ORLANDI, 2001), por meio de outros dizeres que o sustentam?

Sabemos que a Análise do Discurso não lida com o sentido literal, transparente e unívoco, e sim com o efeito ideológico; nesse sentido, veremos que, ao jogar com alguns sentidos “já lá”, o sujeito, ao mesmo tempo em que põe em circulação algumas reviravoltas desses sentidos, estabelece alteridades com outras zonas de significação (atualização e ressignificação) por meio das quais se abrem “zonas de sentido” em sítios de significação sobre a “malandragem”.

Considerando essa contribuição, pretendemos seguir aqui o percurso de um fio de memória discursiva que passa pelo efeito ideológico que naturaliza o personagem de “Pedro Malasarte” como “priguiçoso” (na narrativa de dona Madalena), ou como ícone da esperteza (em Cascudo); topicalizaremos ainda as rupturas que ocorrem no vídeo do “Mineirinho Ladrão” e na música “Cowboy fora da lei”. Por fim, retomamos a questão da malandragem e do heroísmo no personagem Macunaíma de Mário de Andrade.

### **5 Análise: processos de ressignificação em torno da “malandragem” e do “herói”: *Pedro Malasartes, Cowboy fora da Lei e Mineirinho Ladrão***

Começamos por mostrar de que forma uma narrativa cânone da tradição oral brasileira e luso-ibérica denominada “Pedro Malasartes” significa a partir de “zonas de sentido” ligadas ao trabalho, ócio, lazer, e, em seguida, como circula em termos de um saber discursivo, provocando familiaridade e estranhamento em relação ao “cowboy fora da lei” e ao “Mineirinho Ladrão”.

Começamos pelo processo de ressignificação em “Pedro Malasartes”, retomando Pereira (2009). Pedro Malasartes é um personagem emblemático da cultura brasileira; que, tal como é dissecada por Cascudo (1984), permite apontar a concentração e a diversidade de saberes nele envolvidos.

A história de Pedro Malasartes, presente em diversas regiões do Brasil, coletada por Cascudo (1984) e por Posada (1984), e cujas “origens” remontam a Portugal, é a história de um homem comum. Uma das passagens aponta como ele consegue comida, utilizando-se de artimanhas, numa ocasião, em que aposta com os colegas que conseguiria almoçar com a ajuda de uma fazendeira avara da redondeza. Sendo assim, ele sugere a esta que é possível fazer uma sopa de pedras, cuja vantagem está em se tratar de uma refeição muito econômica. Dessa forma, ele convence a fazendeira a começar a cozinhar as pedras num caldeirão, enquanto ela resolve, uma vez que a economia dos elementos principais da refeição já era um atrativo, colocar diversos legumes e temperos na sopa. Num momento de distração da mulher, ele pega pra si o caldo grosso, e deixa-a com o ensopado de pedras.

Em Pereira (2009), apontamos um anagrama na nomeação “Malasartes”, articulado por uma metonímia causada pela homonímia da nomeação: um homem comum faz do “mal azar” (*malasar*) uma prerrogativa sua. Ou ainda, em uma segunda interpretação, faz **arte** (no sentido de expressão artística e de traquinagem).

Na narrativa oral que é objeto de análise neste texto, surgem várias semelhanças com a versão coletada por Cascudo (2003); assim, o personagem principal, o “mesmo” Pedro Malasartes, habitante da zona rural, utiliza-se de artimanhas para almoçar e para conseguir os porcos do rei e se casar com a princesa. Como veremos adiante, a história de Pedro Malasartes contada por “dona” Madalena, por sua vez, mostra parte desses saberes da tradição oral, que para Cascudo (1984) documentam mais do que muitos adornos concretos, pois sinalizam histórias variadas de modos variados de ser e de alimentar as interações sociais, tal como se fosse um “leite intelectual” (expressão do autor).

O autor também defende que narrativas como essa expressam a organização de um grupo local, remetendo-o à sua ligação com o exterior. Ele mostra como as narrativas de Portugal fizeram circular na Europa e no Brasil um tipo social já presente nas novelas dos séculos XVI “desenvolto, airado, cínico, fura-mundo, inesgotável de expedientes, e fértil em habilidades inescrupulosas” (CASCUDO, 1984, p. 253-255) que foi trazido ao continente americano.

Cascudo (2003) nos traz a história de dois irmãos de origem pobre, João e Pedro. O primeiro deles sai para trabalhar na roça e é explorado durante um ano pelo fazendeiro patrão, por meio de contratos impossíveis de serem cumpridos. Com o retorno do irmão, Pedro busca trabalho no mesmo lugar para vingá-lo. O fazendeiro o faz prometer que não rejeitará serviço e que lhe tiraria o couro caso se zangasse ou revoltasse com algum pedido. No primeiro dia, Pedro vai trabalhar em um milharal sob promessa de voltar para almoçar somente quando a



cachorra que o acompanhava também voltasse; assim, ele espanta a cachorra com uma surra e consegue ir almoçar (PEREIRA, 2009).

Seguem-se vários desafios impostos pelo patrão com o objetivo de deixar Pedro zangado. São eles: limpar uma roça de mandioca, o que ele faz limpando inteiramente o terreno; arrancar madeiras sem nó, o que Pedro faz retirando todas as bananeiras da roça, pois bananeira não tem nó; colocar o carro de boi numa salinha pequena, sendo que Pedro atende ao pedido picando a madeira do carro e esqueteando os bois. Por fim, quando o patrão lhe pede para vender os porcos, ele os vende com os rabos cortados, e implanta os rabos dos animais na terra. Mesmo tendo vendido, Pedro alega ao patrão que a venda não foi possível, e que os rabos implantados na terra são uma espécie de marcador para ele controlar a futura venda dos porcos. Ele explica, então, ao patrão que a cada porco vendido, um rabo de porco seria retirado do solo, quando, na verdade, os porcos já haviam sido vendidos sem rabo. O patrão, portanto, é enganado, pois enquanto pensava que os porcos eram vendidos, eles já haviam sido vendidos e Pedro havia guardado o dinheiro para si (PEREIRA, 2009).

O fazendeiro, ao perceber que aquele empregado lhe trazia prejuízos e desavenças, resolve matá-lo numa emboscada. Para isso, combina com Pedro que durante a madrugada trocariam guarda para a vigia do curral. Mais ágil, Pedro combina com a mulher que ela apareceria no lugar previamente combinado com o patrão para verificar a presença deste. Neste momento ela é alvejada e morta, enquanto ele aparece do lado oposto e testemunha o assassinato. Pedro perde a mulher, mas não a oportunidade de aparecer para acusar em flagrante o patrão. Por fim, para não dar queixa à justiça, e para Pedro ir embora dali, o patrão lhe dá muito dinheiro (PEREIRA, 2009).

Na história oral contada por “dona” Madalena, Pedro Malasarte vai ao palácio do rei e pede serviço. O patrão, nesse caso o rei do palácio, avisa-o que ele deveria ir almoçar conduzido pela cachorra. Pedro bate na cachorra e esta retorna ao palácio. Ele, então, acompanha-a e almoça. Em seguida, o rei se surpreende com o fato de ele ter carpido todo o terreno. Na sequência, acredita em Pedro Malasarte quando este diz que não vendeu os porcos porque estavam enterrados. O rei aceita que Pedro se case com a princesa por dois motivos. Primeiro, por acreditar que Pedro é de confiança porque ele não teria vendido alguns porcos atolados no brejo, quando na verdade, vendera-os. Segundo, porque Pedro responde ao seguinte desafio: adivinhar quais eram as características de uma porca que se encontrava escondida numa caixinha. Adiante, a trama segue com outros três desafios (um imposto pela princesa e os outros dois pelo pai) a serem cumpridos para que Pedro possa entrar para a

família do rei. Ele obtém sucesso nos dois primeiros; no último, ele não é aprovado e a princesa agradece por se livrar dele.

Em Pereira (2009), mostramos que à função imaginária do “eu” do sujeito-narrador é necessária para que assim o interlocutor compartilhe com ele a ilusão de completude. É o caso, nesse processo de ressignificação, da forma pela qual o sujeito-narrador, sem se dar conta dessa operação, permite detectar a circulação de elementos de saber interdiscursivo. É esse um efeito da memória discursiva, que, mesmo disfarçada em linearidade, é marcada por buracos do simbólico (PÊCHEUX, 1999), que se desdobram em paráfrases e significações, o que será ilustrado a seguir.

Na sequência discursiva (SD1) abaixo, retomamos esta análise que mostra como o controle da deriva, ao se articular pela retomada das histórias coletadas por Romero (1954) e Cascudo (2003, p. 188), também se aliena a uma zona do sentido dominante acerca da relação entre produtividade, tempo e trabalho.

É a partir dessa região do sentido que continuam os movimentos de ressignificação do significante “Pedro Malasarte”, por meio de um mecanismo ideológico alienado a uma formação discursiva dominante, que estabelece uma correspondência direta entre o significante “priguiçoso” e os enunciados: “ele só fez isso”, “porque cê num fez direitu” e “ele gostava nada, num gostava di fazê nada”. Vejamos a SD1 retirada da narrativa “Pedro Malasartes” contada por dona Madalena:

**S D 1** – (v.n.) U Pedro Malasarti, ele, foi nu paláciu, ele era mu, **muitu priguiçoso** (...) (v.n.) Aí ele foi lá. Di vez dele capiná o arroiz, u mio i u feirão, dereitinho. Ele foi lá, capinô ro, cortô o milho, cortô u arroiz tudu, i, i cortô u feirão, largô matu. **Largô u matu lá.** Aí, a, a cahorrinha nada, num ia imhora. I ele, i ele loco pa cumê. Ele pegô uma vara, falô: (v.p. Pedro Malasarte) - Cê qué vê essa cachorra imhora? (v.n.) Ele pegô u'a vara, i pegô a cahorrinha di, di surra. (...) (v.p.rei) - Eu, agora vô lá vê u serviçu qui cê feiz, pra mim ti pagá, cê disse qui já cabô. **Se, u serviçu, já cabô serv, cê chegô, cabô tudu us arroiz, tudu us feirão, tudu us miu qui tava plantadu, i largô us matu. Ele num capinô nada. Ele só feiz isso.** Aí u rei pegô, u rei pegô falô assim: (v.p. rei) - Cadê u mantimentu qui tava aqui? (v.n.) Aí ele falô assim: (v.p. Pedro Malasarte) - Uai, u sinhor num mandô eu capiná, eu carpi. (v.p. rei) - Pedru, era pa capiná u matu. Não era pa capiná u mantimentu. Desse jeitu num vai não. Eu num posso ti dá mais serviçu. (v.n.) Aí e, a, ele dissí: (v.p. rei) - Eu num posso ti dá mais serviçu, **porque cê num feiz direitu.** Mais eu tenho uns porco, pa oiá, lá imbaxo nu breju, eu vô dexá você ví tomá conta dus porco. (v.p. Pedro Malasarte) - É, eu gosto di tomá conta. (v.n.) **Ele gostava nada, num gostava di fazê nada.**

(Legenda: v.n.- voz do narrador; v. p.- voz do personagem)

De início, nota-se que a esperteza e a artimanha que caracterizam o personagem na narrativa de Cascudo dão lugar a “priguiçoso”. No processo de ressignificação, o sujeito-

narrador retroage “num gostava di fazê nada”, “cê num feiz direito” e “num capinô nada”, com a marcação anunciada no início da narrativa e topicalizada por “ele era mu, muito priguiçoso”.

Há indícios na sequência que permitem retomar a versão apresentada por Cascudo (2003b), na qual esse trecho poderia ser atribuído à segunda tarefa imposta pelo patrão, ou seja, de capinar uma roça de mandioca. Na versão de Cascudo, o objetivo era deixar o patrão zangado, o que não é possível afirmar com relação à história contada por “dona” Madalena, onde o patrão se zanga e diz “Desse jeitu num vai não. Eu num posso ti dá mais serviçu”. Vemos na relação de alteridade entre ambas as histórias um efeito ideológico, quando o sujeito-narrador concretiza uma atualização da memória sob efeito da naturalização ideológica. Esta se sustenta em “ele era muito preguiçoso” que aparece no início da narrativa e passa a balizar a cadeia metonímica na forma de um significante-mestre, ou S1 (LACAN, 1998), a partir de onde os significantes “num gostava di fazê nada”, “cê num feiz direito” e “num capinô nada” retroagem à mesma zona de sentido instalada pela FD dominante em relação ao modo de produção capitalista, onde quem não trabalha, não produz lucro, é tido por preguiçoso.

É sabido que o interdiscurso nunca é diretamente recuperável. Dois modos de recuperação são o discurso transverso e o efeito de pré-construído:

O “pré-construído” corresponde ao “sempre-já-aí” da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu “sentido” sob a forma da universalidade (o “mundo das coisas”), ao passo que a “articulação” [transversa, acrescentamos] constitui o sujeito em *sua relação com o sentido*, de modo que ela representa no interdiscurso, aquilo que *determina a dominação da forma-sujeito*. (PÉCHEUX, 1993, p. 164)

Pelo pré-construído, o mecanismo ideológico é articulado porque faz coincidir as formas pelas quais os arranjos sintáticos forçam a interpretar a língua. É o que o sentido linearizado em “priguiçoso” tem do suporte ideológico que, com o uso desse significante, naturaliza uma suposta condição de sucesso ou fracasso. Pode-se fazer a aposta que o sujeito-narrador retroage ao já dito por meio do tópico “trabalho”. Acerca disso, Candido (1997) explica que o modo de vida do caipira paulista é marcado pela colheita, pela hora das refeições e do descanso, pelo momento da caça e da pesca e da sesta. Em outras palavras, vemos como a memória discursiva não é linear, como faz parecer a ideologia; afinal o cotidiano em busca do alimento faz parte de atividades não regradas rigidamente pelo sistema laboral urbano.

Dessa forma, é possível afirmar que ora o sujeito-narrador se ancora em referentes de sentido “prontos”, ora emerge por meio da subversão dos sentidos dominantes. Por exemplo, quando, ao referir-se à esperteza e à artimanha, mobiliza a memória discursiva das condutas do personagem subvertidas em relação à “preguiça”: Pedro capina o “mantimentu” e não “u matu”. Essa zona de sentido mobilizada pela quebra na expectativa do “fazendeiro” de que Pedro era “priguiçoso” e de que “num gostava di fazê nada” evoca o sentido já disponibilizado pela memória da esperteza deste personagem cuja memória ecoa na figura do “malandro”.

No caso da narrativa contada por “dona” Madalena, esse jogo contraditório dos sentidos mostra a significação do intradiscorso filiada ao sentido dominante, e que não impede a significação de “esperteza” e “artimanha” numa outra zona de sentido, de modo a subverter a ordem estabelecida. Isso pode ser compreendido trazendo o que Candido (1997) ensina sobre a figura do caipira. Para esse autor, o elemento lazer, os momentos de conversa, em que se trocam experiências vividas e os preparativos para as tarefas cotidianas eram parte da organização social do caipira. O trabalho para a sobrevivência articulado a momentos de descanso ao longo de todo o dia não seguia o imperativo do relógio. A lógica das tarefas cotidianas seguia o compasso das ordens do patrão - invariavelmente um fazendeiro - ou o ciclo da natureza, onde se caçava, pescava, plantava ou abria espaço para um momento de “tempo ocioso”, de fundamental importância pela organização das atividades cotidianas (CANDIDO, 1997).

Dessa maneira, o “priguiçoso” Pedro Malasarte dá lugar a este outro lugar da memória discursiva. Em parte este mosaico indefinido da memória sócio-histórica aberta à interpretação também é trazido por Cascudo (1984), quando aponta nessa história a presença do traço aventureiro trazido pela imigração portuguesa.

Esse deslocamento para outros lugares na memória sinaliza que para o sujeito ocupar pelo menos uma posição no simbólico faz-se necessário o deslocamento dos elementos da memória que consolidam uma naturalização dos sentidos como vimos com “num feiz direito”, “num gostava di fazê nada”.

Em sequência, podemos perguntar como essa zona de sentidos ligada ao trabalho, ócio, roubo, artimanha aparece no “Cowboy fora da lei” e na narrativa do “Mineirinho Ladrão”?

No vídeo “Mineirinho, o bombadão e a sovaqueira”, o personagem da vida real “Mineirinho Ladrão” ressalta em meio a suas artimanhas que um dos objetos roubados é para próprio sustento, o que subverte o sentido de “roubo”. O sujeito-narrador conta o ‘roubo’

cometido enfatizando essa parte da narrativa, por um movimento de retorno e retroação ao “já dito” que sustenta a força de evidência com esta parte do interdiscurso que fazemos notar na análise.

SD2 - Repórter: - me conta aqui, pa fazê essa fita cê já chega, analisa a situação, depois pula o muro? Como que funciona u isquema?

Mineirinho Ladrão: - É, eu chego, meto a mão na cerca, jogo, rebentu ela i caiu pa dentro.

Repórter: - Cêis já tinham separadu u material, né?

Mineirinho Ladrão: - **Tinha, tivi (tv), prático, tinha, bujão di gáis, pa fazê a janta lá em casa, qui lá im casa u gáis acabô (risos).**

Repórter: - Se a polícia num chega, hein?

Mineirinho Ladrão: - Se a polícia num chega nós tava lindo.

Repórter: - Tinha separadu u quê pa levá?

Mineirinho Ladrão: - Máquina di solda, motor di bitorneira, **bujão di gáis, mais u bujão di gáis é pa fazê janta lá em casa.** (vídeo: Mineirinho Ladrão, o bombadão e a suvaqueira)<sup>6</sup>

Em SD2, a pergunta do repórter abre um espaço enunciativo para que o sujeito-narrador (re)conte que o “roubo” do botijão de gás atende a uma necessidade premente e “justificável”, como se constituísse um “meio delito”. O eco do sentido dominante de “bandidagem” funciona como um lugar do “não dito” em que se pressupõe o sentido dominante de roubo, pelo efeito de pré-construído evidenciado pela ideologia ao mesmo tempo em que abre uma marca de singularidade primeiro em “pa fazê a janta lá em casa, qui lá im casa u gáis acabô (risos)”. Em seguida, em “bujão di gáis, mais u bujão di gáis é pa fazê janta lá em casa”, a retomada do já dito aparece com o uso da conjunção adversativa “mas”, cujo efeito é de quebra da expectativa e de ruptura com o sentido dominante. Novamente, retornam os sentidos subvertidos de “roubo” alinhados ao “jeitinho” e à “malandragem”.

Note-se que existe um diálogo possível entre os comentários acima e a letra da música “Cowboy fora da lei”, cantada por Raul Seixas (nos anos de 1980), que foi criada num momento político de redemocratização no Brasil. Na letra da canção, destacamos o verso “Eu não sou besta pra tirar onda de herói”, que marca uma ruptura em relação aos dois versos seguintes, cuja força de evidência é de que o “**cowboy fora da lei**” já cumpriu obrigações sociais dadas por convenção (“sou vacinado”). Vejamos:

**SD 3:**

(...) Deus me livre, eu tenho medo

Morrer dependurado numa cruz

---

<sup>6</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pU8\\_o622ReA](https://www.youtube.com/watch?v=pU8_o622ReA)>. Acesso em: 13 set. 2014. Postado por PC Amaral

Eu não sou besta pra tirar onda de herói  
Sou vacinado, eu sou cowboy  
Cowboy fora da lei  
Durango Kid só existe no gibi  
E quem quiser que fique aqui  
Entrar pra história é com vocês!<sup>7</sup>

Pretendemos mostrar um fio de memória discursiva que passa pelo efeito ideológico que naturaliza a conduta de “Pedro Malasartes” como “preguiçoso” (transcrição literal da narrativa), e é rompida com trechos de Raul Seixas na música citada, como “não sou besta pra tirar onda de herói” em que o processo de significação marcado pelo jogo de sentidos aponta que a expectativa criada pelo “cowboy fora da lei” sinaliza um refúgio em que o uso de “não sou besta” subverte o sentido dominante da malandragem como bandidagem e como marca de alguém “preguiçoso”, como vimos no sentido dominante articulado pelo discurso transversal na narrativa “Pedro Malasartes” de dona Madalena. No recorte “não sou besta pra tirar onda de herói” temos uma subversão dos sentidos de (“preguiçoso”) em Pedro Malasartes também vista no depoimento do “Mineirinho Ladrão” cujo formato de narrativa pode ser visto em: “Você costuma entrar pra roubar? – Uai, depende do que tivé lá dentro” e “só queria um butijão de gáis pra mim podê fazê cumida lá em casa”. A subversão do sentido de “roubo” substituído pelo “jeitinho”, cuja atribuição de sentidos vem atrelada ao personagem do “malandro”, produz um efeito de linearidade da memória discursiva.

Por outro lado, temos nesta contradição do jogo de sentidos, a SD4:

---

**SD 4** - Repórter: - *Vale a pena, chega ali, metê a mão, i puxa i pronto?*  
Mineirinho Ladrão: - *Uai, depende do que tivé lá dentro.*  
Repórter: - *Dessa vez num compensô né?*  
Mineirinho Ladrão: - *Uai, compensô. Nós vai durmi, comê di graça.*  
Repórter: - *Ti dero uma chapiscada lá, cê tá com o peito sujo, qui é qui foi isso?*  
Mineirinho Ladrão: - *Não, isso aqui foi **tentanu corrê dus herói**.*  
Repórter: - *Cê foi, tentô corrê, mais num deu certu? Tentô pulá o muro, como é qui foi?*  
Mineirinho Ladrão: - *É, eu pulei o muro, vixi, e'is tacô pedra. (risos). Aí, mi acertaro, eu caio no chão, o bombado aproveitô i mi pisô ni mim tudo, machucô minha perna, óia pro cê vê qui covardia. Falei pra ele qui num precisava fazê isso, aí, qui eu ia ficá quetin. (Vídeo: Mineirinho Ladrão, o bombadão e a sovaqueira<sup>8</sup>).*

---

<sup>7</sup> RAUL SEIXAS, 1987. Disco “Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!” Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-B%C3%A9in-Bum!>>. Acesso em: 13 out. 2014.

<sup>8</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pU8\\_o622ReA](https://www.youtube.com/watch?v=pU8_o622ReA)>. Acesso em: 13 set. 2014. Postado por PC Amaral

Nessa sequência, o movimento de sentidos trilha para um ponto de resignificação da narrativa “Pedro Malasartes”. O trecho “uai, compensô. Nóis vai durmi, comê di graça” retoma o lugar da zona de sentidos em que já é esperado do sujeito-narrador “levar alguma vantagem” (expressão nossa) marcada pela malandragem, pelo “jeitinho”, o que abre o campo da significação diante do sentido dominante de roubo visto na SD1 em “Se, u serviçu, já cabô serv, cê chegô, cabô tudu us arroiz, tudu us feião, tudu us miu qui tava plantadu, i largô us matu”. Neste ponto temos o “engodo” do patrão, pois ele considera que Pedro Malasartes não trabalhara adequadamente, quando, na verdade, arrumara um jeito de reservar alimento, seja plantação, sejam porcos.

É um lugar da interpretação em que a forma-sujeito marca uma singularidade em meio à retomada de parte da narrativa sustentada pela história interacional dirigida ao outro-interlocutor, ao mesmo tempo em que se refugia numa região de sentidos do Outro (no sentido da teoria de subjetividade de base psicanalítica lacaniana que compõe o quadro teórico da Análise de Discurso, conforme PÊCHEUX, 1993), região esta marcada pela evidência de que “roubo” também pode ser substituído por “compensação”, pelo jeitinho que traz como marca “uma vantagem”.

Esta subversão é sustentada pelo uso anterior, no vídeo, de “mais u bujão di gáis é pa fazê janta lá em casa” (SD2), que marca no ouvinte um efeito de “ressalva”. O sujeito-narrador, fazendo uso da adversativa, produz um efeito de sentido de “jeitinho”, um modo justificado de estar “fora da lei”; em outras palavras, sem ser “besta pra tirar onda de herói”. O personagem do cotidiano “Mineirinho” tomou uma “chapiscada” quando tentava “corrê dus herói”. O sentido de herói é polissêmico, a saber: o “bombadão” que o capturou (a polícia), e ele mesmo, que consegue “roubar”, e, se não tem sucesso em “fazê a janta em casa”, pelo menos vai “dormir e cumê di graça”.

Vale a pena somente mencionar que parte deste imaginário da cultura brasileira acerca do anti-herói aparece na criação literária de Mario de Andrade. É Macunaíma, o herói “sem nenhum caráter”. Nessa história, as aventuras de Macunaíma são marcadas por encontros como o de “Ci” (a mãe do mato) encontrada após o confronto com o Curupira e a perda da pedra verde (Muiraquitã) dada por ela. Dentre suas peripécias, o deleite da narrativa é

---

produzido pela ironia empregada no encontro com Venceslau Pietro Pietra, o Piaimã comedor de gente, quando Macunaíma parte para São Paulo em busca da pedra.

Tendo como pano de fundo o mato verde mítico, o herói sem nenhum caráter sofre com as misérias da condição humana, como a fome. Esse diálogo com o romantismo histórico revirado pelas críticas a um mundo eurocêntrico é mostrado por Faria (2006), ao analisar o enquadre histórico da obra e a intenção de Mário de Andrade em mostrar um Brasil pela desordem da imagem homogênea de sua gente e de sua natureza idílica, tendo em vista marcar o lugar de um povo singular em seu vigor estético e político, que, no livro de Mário de Andrade, pode ser visto quando Macunaíma descobre as estratégias do Curupira. A pedra “verde”, figura indicativa da salvação, espécie de Santo Graal, que, no caso do mineirinho, é concretizada pelo botijão de gás, nos remete aos elementos estéticos, cuja memória discursiva põe um jogo político entre a certeza do “já sabido” sobre o “malandro” significado como “fora da lei” e o imprevisto das artimanhas pelas quais há uma indefinição em relação à “chegada dos heróis”.

No vídeo do episódio do “Mineirinho, o bombadão e a suvaqueira”, vemos o anúncio da chegada dos “heróis” (policiais), que não estavam ali para salvá-lo da “suvaqueira” (surra, espancamento), mas atendendo à presença dos vizinhos salvadores do cidadão que teve a casa invadida. A expectativa do ouvinte é quebrada, subvertida. Desta forma, a narrativa dá voz aos lugares subvertidos pelas artimanhas da malandragem em que a memória discursiva dos “fora da lei” ecoa em efeitos de sentido em discurso.

### **Considerações finais**

O *corpus* com o qual trabalhamos permitiu compreender que o discurso coloca em jogo zonas de sentido atravessadas pela significação da “malandragem”. Por conta da formação imaginária envolvida nesta naturalização (expectativa de que o interlocutor compartilhe esses sentidos naturalizados), é possível, pelo resgate da memória discursiva construída sobre a construção do significante “malandragem”, que este se consolide e circule de maneira aparentemente homogênea, mas ao mesmo tempo abrindo para diferentes percursos da memória discursiva. Vimos, portanto, como o processo de ressignificação em Pedro Malasartes se dissipa em uma rede de memória em que uma narrativa que circula na



tradição oral atravessa e é atravessada por atualizações do jogo de sentidos sobre “malandragem”. Isso demonstra como a forma oral do arquivo é testemunhada, compartilhada, por uma dispersão de vozes e por um jogo discursivo com os sentidos.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte/MG: Itatiaia. 1928/1986.

BARBOSA, L. **O jeitinho brasileiro**: a arte de ser mais igual que os outros. Rio de Janeiro: Campus. 1992.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do rio bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transferência dos seus meios de vida. 8. ed. Editora 34. São Paulo/SP: 1997.

CASCUDO, Luís Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte/MG: Itatiaia. São Paulo/SP: Ed. da USP. 1984.

\_\_\_\_\_. Seis aventuras de Pedro Malazarte. In: CASCUDO, L.C. **Contos Tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro/RJ: Ediouro. 2003. 188-194.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. 5. ed. Petrópolis/RJ: Vozes. 1999.

COURTINE, J.J. Définitions d’orientations théoriques et construction de procédures en analyse du discours. **Philosophies**, vol. IX, p.239-265, octobre, 1982.

DAVALON, J. A imagem, uma arte de memória? In: P. Achard (Org.). **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

FARIA, D. Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a História. **Rev. Bras. Historia**. São Paulo, v. 26, no. 51, 263-280, 2006. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso em: 2 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. **Discurso da escrita e ensino**. Campinas/SP: UNICAMP. 1995.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e História. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

HENRY, P. A História não existe? In: E. P. Orlandi (Org.). **Gestos de leitura**: da História no Discurso. Tradução de Bethânia Mariani et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26. ed. Rio de Janeiro/RJ: Companhia das Letras. 1936/1995.

LACAN, J. Subversão do sujeito e dialética do desejo. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. Rio de Janeiro/RJ: Zahar. 1998. p. 807-843.

MATTA, R. Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa na Brasil. In: \_\_\_\_\_. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. RJ/RJ: Rocco. 1997. 181-248.

ORLANDI, E.P. Discurso: fato, dado, exterioridade. In.: CASTRO, M.F.P. (Org.). **O método e o dado no estudo da linguagem**. Campinas/SP. UNICAMP, 1996, p. 209-219.

\_\_\_\_\_. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis/RJ: Vozes. 2001.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. 2. ed. Campinas/SP: UNICAMP, 1993.

\_\_\_\_\_. Papel da memória. Tradução de José Horta Nunes. In: ACHARD, P. (Org.) **Papel da memória**. Campinas/SP: Pontes. 1999.

\_\_\_\_\_. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes Editora, 1990.

PEREIRA, A C.. **Mito e autoria nas práticas letradas**. 2009. Tese (Doutorado), FFCLRP-USP, Ribeirão Preto/SP.

POSADA, M.C. (Org.). Sopa de Pedras. In: **Contos populares para crianças da América Latina**. São Paulo/SP: Ática. 1984. p. 7-15.

ROMERO, S. Uma das de Pedro Malas-artes. In: **Contos populares do Brasil**. Rio de Janeiro/RJ: José Olympio editora. 1954. p. 49-54.

TFOUNI, L.V. **Letramento e Analfabetismo**. Tese de Livre Docência, 1992, FFCLRP-USP, Ribeirão Preto/SP. 1992.

\_\_\_\_\_. **Letramento e Alfabetização**. São Paulo: Cortez. 2004.

[Recebido: 25 nov. 14 – Aceito: 17 jun. 15]

## MEMÓRIA, POESIA E PROFECIA: A IDENTIDADE SERTANEJA NUM INVERNO DE VERSOS

*Ciro Leandro Costa da Fonseca<sup>1</sup>  
Netanias Mateus de Souza Castro<sup>2</sup>*

**RESUMO:** Este trabalho tem o objetivo de analisar o laço identitário existente nos versos do poeta Marcos Antunes, a memória coletiva e a identidade cultural do grupo social em que está inscrito. Ancorados principalmente em Paul Zumthor e na sua leitura acerca da poesia oral e da performance, buscamos compreender como a poesia tece um laço de coesão e identidade com o grupo social em que o poeta está inscrito, principalmente com relação ao inverno enquanto motivo poético que dá à voz do poeta um laço com a identidade cultural nordestina e sertaneja. Dessa forma, a leitura do pensamento de visão de Paul Zumthor nos ajudou a entender a performance como constitutiva da poesia, de uma enunciação e de uma recepção que atinge um público com seus versos e temas e tece um laço de identidade entre o poeta e sua comunidade, principalmente na temática do inverno tão significativa para a memória do povo sertanejo.

**Palavras-chaves:** Performance. Profecia. Poesia. Marcos Antunes. Paul Zumthor.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the identity presented in Marcos Antunes's poetry, the collective and cultural identity written by him in his poetry. Based mainly in Paul Zumthor's interpretation about oral poetry and performance, we are going to try to comprehend how the poetry build a link of cohesion and identity with the poet's social group, mainly about how the winter gives the poet a poetical inspiration to write about the backcountry culture. Paul Zumthor's point of view helped us to understand this performance as a constitutive poetry of an enunciation's reception that reach the public with its themes and links the poet identity with his community, mainly with his winter's themes, so important to the backcountry people memories.

**Keywords:** Performance. Prophecies. Poetry. Marcos Antunes. Paul Zumthor.

Todo verso que vem da minha lira  
Tem o cheiro das coisas do sertão.

*Marcos Antunes de Andrade*

### 1 Considerações iniciais

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Pau dos Ferros – Rio Grande do Norte. E-mail: ciro.leandro@hotmail.com

<sup>2</sup> Aluno do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Pau dos Ferros – Rio Grande do Norte. E-mail: nmcastro@yahoo.com.br

As culturas populares nortearam a vida simbólica dos seus agentes a partir do laço tecido entre a arte produzida e as práticas do seu cotidiano. As horas de trabalho, descanso, oração, solidariedade ganham sentido de vida ao se revestir de uma coesão social, que enraíza os membros de um mesmo grupo social por meio da memória coletiva que é guardada, não em um sentido estático, mas transmitida de forma dinâmica. Essa transmissão memorial e identitária é função social no seio da coletividade de alguns sujeitos escolhidos para o trabalho mnemônico: contadores de histórias, poetas, benzedeiros, romanceiras, e profetas populares.

Por meio da voz-memória, proclamada pelos poetas e narradores populares, temos a oportunidade de compreender os sentidos que as práticas da cultura popular têm no cotidiano de seus agentes e do povo que tem a sua identidade cultural elaborada na memória desses guardiões, que bebem na fonte das experiências vivenciadas em comum. Na voz-memória dos artistas populares é tecida a identidade do grupo social ao qual pertence definida, segundo Michel Pollak (1992), como a representação que o sujeito constrói de si para si e para os outros e dos outros para si. Nessa perspectiva dialógica, lançaremos o nosso olhar a culturas do Alto Oeste potiguar através da voz poética do poeta cordelista Marcos Antunes de Andrade, do município de Luís Gomes, voz que traduz a sua relação com as marcas da identidade da sua comunidade, pois o poeta realiza o seu ofício em resposta ao dom divino da memória e ao reconhecimento que recebe dos membros do seu grupo. Segundo Angélica Höffler (2006):

O poeta só é reconhecido como tal se preencher ao menos dois requisitos: em primeiro lugar, mostrar-se fiel conhecedor de seu ofício, da tradição, da rima, do temas e, em segundo lugar, se for capaz de falar ao seu público, atingi-lo com seus versos, dizer-lhes algo significativo, criando e adaptando nas “brechas da memória”. (HÖFFLER, 2006, p. 32, grifo do autor)

O conhecimento da tradição poética e dos temas significativos para a memória coletiva tece um elo do poeta popular com o seu povo, pois é sua responsabilidade materializar em versos os valores, a memória de acontecimentos marcantes, as experiências da seca e do inverno, as profecias sobre essas estações que ecoam nas vozes dos profetas populares, sábios observadores da natureza, os conselhos e narrativas que mostram as ações e comportamentos de um povo. Assim, se compreende a reflexão de Zumthor (2001, p. 139) sobre a importância da poesia para um grupo: “A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver”. É nesse viés que pretendemos compreender a poesia de Marco Antunes, pois o pensamento de Zumthor atualiza a inscrição da poesia no seio do grupo, na comunidade cuja história e identidade contribuem na

elaboração dos poemas e cuja obra poética reforça esse laço identitário com o grupo. Compreendendo a compreensão da poesia oral e sua função coesiva e simbólica elaborada por Zumthor, buscamos situar os versos do poeta numa intrínseca relação com a literatura oral popular e os cordéis escritos.

Assim, não se concebe poesia sem uma intrínseca relação com a memória e a tradição. Pensando na esteira deixada pelo pensamento de Paul Zumthor, a poesia assim como a religião oferece “uma explicação de mundo e de ação simbólica sobre o real” (ZUMTHOR, 1993, p. 80). Nesse sentido, as tradições, os valores e os referenciais de vida de uma comunidade se ancoram na oralidade e nesse ponto a memória tem uma função primordial. Apesar do avanço atual da escrita e da tecnologia, que a torna cada vez mais complexa, a voz oral e a escrita mais próxima desse universo que é a literatura de cordel, no caso mais específico do nosso trabalho, os versos escritos e recitados pelo poeta popular Marcos Antunes podem ser compreendidos sob o crivo de Zumthor que se atualiza quando percebemos, nas culturas populares, a poesia não como uma sobrevivência do passado no presente, mas como uma dinâmica que se move e se renova na circularidade das relações sociais de um grupo. Trazendo a contribuição do estudioso da poesia medieval para compreender a poesia em estudo:

Todo texto registrado pela escritura, como o lemos, ocupou, pelo menos, um lugar preciso no conjunto de relações móveis e numa série de produções múltiplas, no corpo de um concerto de ecos recíprocos; uma *intervocalidade*, como a “intertextualidade” da qual se fala tanto há alguns anos e que considero aqui, em seu aspecto de troca de palavras e de convivência sonora; polifonia percebida pelos destinatários de uma poesia que lhes é comunicada - quaisquer que sejam as modalidades e o estilo de performance – exclusivamente pela voz. No universo dos contatos pessoais e das sensações, essas relações intervociais têm que ver com as que, em nossa prática moderna, instauram-se (com menos calor!) entre o texto original seu comentário ou sua tradução. (ZUMTHOR, 1993, p. 144-145)

A multiplicidade de que trata o crítico medievalista se refere à natureza oral da nossa poesia popular, que, embora representada em versos escritos, concentra os traços da oralidade por se tratar de um intertexto que apresenta motivos poéticos da oralidade e cuja sonoridade da poesia ao ser recitada pelo poeta ou até mesmo lida por um receptor pode ser percebida no jogo de palavras evocativas das sensações que a voz poética pode proporcionar. Mesmo escrita, a poesia não perde o calor da oralidade, embora precise da performance oral para melhor senti-la e compreendê-la. Assim, através da voz poética presente nos versos o poeta dá acesso ao universo que integra o imaginário coletivo do seu grupo.

O poeta enquanto guardião e transmissor da memória funde em sua função social também o papel de profeta, deste que, por meio da voz, tem o poder de desvelar o passado, as tradições, os saberes ancestrais, retomando as suas origens, numa ação em que “o desvelo do poeta faz-se a revelação do profeta, unindo nesses ofícios o trabalho da palavra, a proclamação de uma voz” (HÖFFLER, 2006, p. 31). Por meio da voz, o poeta projeta o futuro, faz a sua profecia, compreende o passado, seus valores, sua bonança e fartura, trazendo esperança para o presente e o futuro. Um dos principais motivos da poesia para o povo sertanejo, sujeito às estiagens, é o inverno. A voz poética localiza no tempo e no espaço os elementos significativos desse universo sertanejo, rememorando as grandes secas e também os grandes invernos, transportando poeticamente o sertão para um tempo mítico. Esse poder de abrir as portas a esse mundo só se torna possível através da voz do poeta que desloca seus ouvintes/leitores para outros mundos e outras realidades (HÖFFLER, 2006). Essa compreensão que temos da atuação do poeta, nos mostra a atualidade da obra de Paul Zumthor, que embora voltado à poesia medieval, traz uma importante contribuição para o estudo da poesia popular nordestina, nos proporcionando o olhar e a visão do elemento constitutivo da poesia que é a performance, sem o qual não compreenderíamos o contexto que dá sentido a produção, circulação e recepção dessa poesia.

O inverno, para os poetas populares nordestinos, como o poeta cearense Patativa do Assaré, que escreveu o poema “Festa da natureza”, é uma estação utópica devido às secas constantes que assolam a região há séculos. A sua importância para a identidade do povo do sertão que tem na literatura de cordel um elo entre as suas condições materiais de sobrevivências, e a sua significação para a memória coletiva nortearam o nosso estudo.

O poeta Marcos Antunes, contador de histórias e exímio repentista, publicou em 5 de julho de 2011 uma antologia dos poemas que escreveu em diálogo com os contextos sócio-históricos do seu povo. Nas camadas populares, um sujeito agraciado pela dádiva divina da memória, como os poetas, ou da cura como as benzedadeiras, exercem a sua função a serviço da sua comunidade. Os poetas populares são eleitos dentre a coletividade pois:

Cada sertanejo é guardião de parte dos saberes e dos segredos de um mundo que só pode ser alçado pela voz. Contudo, cabe a alguns poucos escolhidos a responsabilidade da transmissão memorial, da tradição e da criação no domínio da oralidade. Dentre os escolhidos encontram-se os poetas e os profetas. (HÖFFLER, 2009, p. 194)

Assim, pretendemos observar o laço tecido entre o poeta e a simbologia do inverno no viés coletivo e as práticas da cultura popular em interação com o cotidiano de seus agentes e comunidades. Segundo Zumthor (2001), a performance de um poeta ou narrador oral abrange todo um conjunto como mudanças no timbre da voz, olhares, sorrisos, lágrimas, postura do corpo e os gestos dos receptores, que interferem quando escutam uma narrativa ou poesia oral. Segundo o pensador medievalista, o poeta e sua obra se inscrevem na tradição, esta também inserida numa série aberta que se estende no tempo e no espaço das diversas manifestações de um arquétipo, de um modelo, que propicia a criação da poesia, ato que ocorre em performance e se origina na enunciação e na recepção, num contexto dialógico. Este dialogismo se constrói na relação entre o poeta, sua comunidade de ouvinte e a matéria-prima de sua obra, o universo sertanejo situado entre o tempo cíclico das secas e invernos, da fé, da esperança, dos sofrimentos e da fartura. Portanto, para que se realize a performance, a poesia precisa carregar a unidade entre poeta e o seu público, seja de ouvintes ou de leitores, numa relação de cumplicidade que se expressa pelo poder da voz.

O poeta é escolhido no seio do grupo para a responsabilidade da transmissão memorial, esta que se dá em performance, conhecendo o seu papel social, a tradição em que se inscrevem os temas caros a memória coletiva do seu grupo. Numa rede tecida entre os fios da memória, que se interligam a muitas mãos, a memória do poeta se amarra a memória do grupo, e esta se inscreve numa teia maior que é a tradição. Nessa relação, há um mutirão de imagens construídas que o veio poético do popular Seu Marcos profere através da voz e do verso e dentre as imagens escolhidas está o inverno no sertão nordestino.

## **2 Memória e identidade num inverno de versos**

O poema “O inverno no sertão” apresenta espaço utópico proporcionado pela chegada das chuvas na região. A partir dos sinais percebidos pelo sertanejo, da formação de uma barra na nascente, do barulho dos trovões, dos ninhos do pássaro João de Barro com a frente virada para o poente, um tempo de fartura tão esperado se aproxima e se inicia. A festa da natureza proporcionada pelo inverno e a bonança estão presentes na primeira e segunda estrofe do poema:

Logo que chegou o inverno  
Com o ronco do trovão  
O povo todo se anima  
É uma satisfação

Deus anuncia a bonança  
E haja chuva no chão.

Uma chuva grossa  
Forma no nascente  
O povo contente  
Querendo ir pra roça  
Quando a chuva engrossa  
Um sapo diz oi,  
Berra o sapo boi  
Nas águas descendo  
Os outros dizendo  
Foi ou não foi?  
(ANDRADE, 2011, p. 92)

Na voz poética a imagem de um sertão anteriormente castigado é passada a limpo e os seus leitores têm acesso às mudanças trazidas pelas chuvas. A natureza se manifesta, os animais modificam o som que lançam aos ouvidos do poeta e traduzem a satisfação de um povo marcado pelas dificuldades da seca: fome, fuga para outras regiões em busca de melhores condições de trabalho e sobrevivência. O som do sapo trazido pelo poeta Marcos faz intertextualidade com o poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira que em sua vertente modernista bebeu na fonte da cultura e da memória popular: - “Não foi!”- “Foi!”- “Não foi!”-, o que nos mostra que ambos trazem em sua poesia esse rico corredor de vozes. O poeta faz ecoar em sua voz anúncio do inverno comum nas vozes dos profetas populares, homens que aprenderam com as experiências de trabalho e convivência com a natureza, com os ensinamentos dos mais velhos do grupo, a reconhecer na natureza a sua própria capacidade de resistência. Ao rememorar o inverno, as experiências coletivas a voz poética “penetra no mais fundo da lembrança e aí fermenta, confirma ou revolve os sentimentos vividos, alarga misteriosamente a experiência que eu, ouvinte, creio ter de mim mesmo, de ti e desta vida” (ZUMTHOR, 2001, p. 150).

Esses sentimentos revolvidos da lembrança são intrínsecos as experiências vividas coletivamente, retomados na memória do poeta no momento de sua produção, fermentando a representação imagética do sertão para a sua comunidade, os conselhos dos ancestrais sobre os cuidados com a natureza e a luta pela sobrevivência em meio às secas. Assim, o poeta Marcos Antunes, como os profetas do inverno, elabora a imagem do inverno. Conforme Höffler “Partindo da observação de seu próprio ambiente, capaz de se modificar com as primeiras gotas de chuva, o sertanejo reconhece na natureza ‘encanta’ a possibilidade de vencer a morte” (HÖFFLER, 2009, p. 196). As profecias se revestem de poesia, de uma poética sertaneja capaz de tecer a imagem do sertão unindo o eco de muitas outras vozes



localizadas dos tempos ancestrais pelo poeta. Esse reconhecimento por parte dos membros da comunidade dessa memória coletiva presente e reelaborada na voz poética é que confere ao poeta o reconhecimento social no seio do grupo e que reveste a sua poesia de um caráter profético capaz de renovar a esperança, o que confirma o pensamento de Zumthor ao afirmar que a voz poética é simultaneamente profecia e memória.

Com o início das atividades de trabalho assim que ocorrem as primeiras chuvas, o sertanejo luta para transformar a paisagem numa lavoura marcada pela bonança. O trabalho no roçado, o plantio de milho e feijão, alimentos mais representativos do inverno, são marcadas das relações entre memória e as práticas cotidianas. Assim, segundo Ecléa Bosi (2007, p. 481) “A memória do trabalho é o sentido, é a justificação de toda uma biografia”. Nos anos de inverno, os sertanejos obedecem a um ritual de trabalho transmitido por seus antepassados, as experiências de inverno, as previsões determinam como será o ano com relação ao inverno. Os meses de trabalho e folguedo são marcados de acordo com as profecias de inverno, como o Dia de Santa Luzia, treze de dezembro que, segundo Barros (2008), representa o mês de janeiro do ano vindouro e os dias catorze e quinze os meses de fevereiro e março, respectivamente. O dia de São José também é crucial nessa simbologia, última esperança quando as previsões anteriores não são de chuva. Quando o ano é de seca, acontece a quebra do trabalho tradicional, como exemplifica a autora ao relatar a seca de 1877 no Ceará:

Estava totalmente desfeito o equilíbrio do pequeno agricultor, que, pela força da tradição, assim organizava a vida produtiva: outubro – broca dos roçados (quase sempre em mutirão); fins de dezembro – queima; princípio de janeiro – o roçado está cercado e pronto para o plantio; início do inverno – plantio das sementes (tarefa executada por toda a família, incluindo mulher e filhos). Esse plantio era feio em duas etapas; na primeira se plantava o feijão ligeiro, melancia, milho de sete semanas e jerimum. Só depois de garantida a comida para o mês seguinte vinha o plantio de mandioca, milho, feijão e algodão. Aguardando o produto ligeiro ser colhido, procede-se à limpa da roça, enquanto o chefe da família trabalhava no alugado aos proprietários abastados. A alimentação se constituía da caça e da farinha e rapadura compradas com o mísero salário de vinténs e patacas diários. Na safra vendem algodão para a compra de roupas e demais necessidades, e comem até agosto feijão, melancia, jerimum e milho, guardando apenas o que plantar no ano seguinte. Setembro é o mês das farinhadas, das festas, dos namoros e dos improvisos poéticos. Parentes e amigos se reúnem nas desmanchas da mandioca, fazendo beijus, nos serenos das danças e dos desafios de viola. É vara anunciam comida até abril do ano seguinte, quando será substituída pelos legumes ligeiros. (BARROS, 2008, p. 146-147)

As profecias populares do inverno e as experiências relacionadas aos dias dos santos de devoção do sertanejo estão presentes nas camadas da religiosidade sobrepostos as camadas da memória. São experiências herdadas por meio da transmissão memorial das antigas

gerações. São herdeiros dessa tradição os narradores, poetas e profetas. A voz poética traz de forma subjacente diversos textos da tradição e na relação da palavra como público, por meio da cumplicidade existente entre poeta e ouvintes/leitores, os fragmentos da memória coletiva são reconhecidos e devolvidos a matriz por elaborarem uma resposta a sua contribuição. Dessa maneira, “a presença de diversos textos nessa voz envolve toda a comunidade e estabelece, entre o poeta e seu público, a cumplicidade na palavra que desse modo se expressa” (HÖFFLER, 2006, p. 34). Essa presença pode ser percebida no poema “O inverno no sertão” numa produção posterior aos poemas de Patativa “A Triste Partida” e “Festa da Natureza”. Esse envolvimento se apresenta na literatura de cordel de grande parte dos poetas populares nordestinos, como podemos ver a seguir no texto do poeta cearense Patativa do Assaré, em seu poema “A triste partida”, nas primeiras estrofes do poema em que o sertanejo realiza as experiências de inverno antes de decidir migrar para outras terras:

Setembro passou, com outubro e novembro,  
Já tamo em dezembro.  
Meu Deus, que é de nós?  
Assim fala o pobre do seco Nordeste,  
Com medo da peste,  
Da fome feroz

A treze do mês ele fez esperiência,  
Perdeu sua crença  
Nas pedras de sá.  
Mas nota esperiência com gosto se agarra,  
Pensando na barra  
Do alegre Natá.

Rompeu-se o Natá, porém barra não veio,  
O só, bem vermêio,  
Nasceu mundo além.  
Na copa da mata, buzina a cigarra,  
Ninguém vê a barra,  
Pois barra não tem.

Sem chuva na terra descamba janêro,  
Despois feverêro  
E o mêrmo verão.  
Entonce o rocêro, pensando consigo,  
Diz: isso é castigo!  
Não chove mais não!

Apela p’ra maço, que é o mês preferido  
Do santo querido,  
Senhô São José.  
Mas nada de chuva! Tá tudo sem jeito,  
Lhe fuge do peito  
O resto da fé.

Agora pensando segui ôtra tria,  
Chamando a fãmia

Começa a dizê:

Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo,

Nós vamo a Sã Palo

Vivê ou morrê. (PATATIVA DO ASSARÉ, 2007, p. 50-51)

Entende-se que, no momento da sua produção poética, o poeta recorre à memória de outros poemas que dialogam com a sua palavra. Há uma matriz da memória da qual ele recolhe fragmentos de diversos poemas, textos, narrativas religiosas populares conhecidas como narrativas pias ou histórias de santos, profecias. Tantos os poemas e histórias matrizes, como as respostas produzidas, surgem a partir de outros fazem da palavra poética uma explicação simbólica do real, conforme Zumthor, de compreensão da vida cotidiana por meio da poesia e de compensação simbólica pela carência material, dos sofrimentos causados pela seca. A religiosidade popular, outra maneira simbólica de explicação e compensação da realidade cotidiana, é intrínseca as condições materiais da população. A fé e a vida simbólica aparecem como solução quando esta não se dá por meio de medidas governamentais. Por isso, os dias de experiências estão marcados de esperança de uma vida melhor para que não necessite deixar a sua terra em busca de sobrevivência, esta que se dá através do trabalho e da resistência cantada pelo poeta para enaltecer e exaltar, pois segundo Zumthor (2001), o poeta é portador de uma voz que exalta a comunidade e sua resistência.

Nas culturas populares o trabalho se funde com a memória e a construção identitária, os sertanejos se reconhecem como um povo forte e trabalhador. É essa a fisionomia que, para o poeta Marcos Antunes, marca a memória coletiva e é escolhida para representar a identidade da sua comunidade. Podemos perceber essa construção nos versos da terceira estrofe:

Logo depois de dois dias

Verse babugem nascendo

O povo indo pra roça

Uns subindo outros descendo

Plantando milho e feijão

Haja lavoura crescendo. (ANDRADE, 2011, p. 92)

“O povo indo pra roça” define o desejo de, por meio do trabalho, erradicar a fome tão retratada na literatura de folhetos nordestina. O homem e a natureza se reconciliam e dela podem tirar a sua sobrevivência. Na relação entre a memória e o tempo, para o poeta, uma nova época se inicia com o inverno em que “Deus anuncia a bonança”, como vemos nesse verso da primeira estrofe. O calendário das camadas populares se baseia nos dias de trabalho e de folguedos, de festas religiosas e profanas. Halbwachs (2006, p. 131) afirma que “As

divisões do ano camponês se baseiam no ritmo dos trabalhos agrícolas, que por sua vez é determinado pela alternância das estações”. Essa alternância dá origem ao tempo comunitário (AYALA, 1997) em que as práticas da cultura popular têm possibilidade de existir. Nas horas de trabalho ou de folga, experiências são trocadas, narradores e poetas transformam a vivência coletiva em lições de vida, conselhos, dando vida ao desejo de uma realidade melhor. São portadores de uma “Voz que garante a coesão de um grupo e sua identidade” (HÖFFLER, 2006, p. 31). Por meio dessa voz, as experiências do passado, reavivadas no convívio, influenciam as ações do presente e aconselham sobre o futuro.

Nas divisões do tempo, a identidade dá sentido ao plantio, a colheita, as atividades realizadas em mutirão como a debulha de feijão que propiciam a contação de histórias, a recitação de versos sobre personagens como João Grilo e Pedro Malasartes, as histórias de santos e as profecias sobre a seca e o inverno, a comemoração da colheita nas noites de São João e São Pedro, são momentos que contextualizam a identidade dos sujeitos-agentes da cultura popular e dão condições materiais para o existir de suas produções. Na memória do poeta popular são transmitidas as situações em que a sua cultura faz sentido.

Uma face importante da identidade do seu grupo que o poeta elege para tecer a sua representação é a fé, epicentro da esperança de uma realidade de bonança e fartura. Muitos rituais, como os de penitência e autoflagelação dos penitentes do sertão nordestino, que pediam a Deus a chegada do inverno, realizando as suas práticas principalmente nos períodos de seca, são significativos para a identidade cultural da região. Os conselhos do Padre Cícero Romão Batista para combater a seca também são um exemplo da relação entre a fé e as práticas cotidianas. Nos versos do poeta Marcos Antunes, a religiosidade popular está subjacente nas seguintes estrofes:

Com chuva pesada  
Batendo na terra  
O trovão faz guerra  
Na velha chapada  
Pela madrugada  
Se ouve falar  
Nós vamos rezar  
No santo evangelho  
Que o açude velho  
Comece a sangrar.

Quando chove no sertão  
Ninguém fica indeciso  
O sertão fica bonito  
O povo brota um sorriso  
Aí o Sertão se torna  
Para nós um paraíso.

O trovão bradando  
Canta o azulão  
Aqui no Sertão  
Inverno sobrando  
O gado engordando  
Vacas dando cria  
Na Ave Maria  
Uma oração  
Aqui no Sertão  
Só tem alegria. (ANDRADE, 2011, p. 92-93)

Nos versos “Nós vamos rezar/No santo evangelho/Que o açude velho/Começa a sangrar”, da quarta estrofe do poema, está marcada a relação entre a literatura popular e os contextos sócio-históricos que situam. A sangria dos açudes para as comunidades populares é sinal de que o inverno foi promissor e é um fato acompanhado de festas e de orações em agradecimentos. No município de Luís Gomes há dois açudes, popularmente conhecidos como o açude velho, menor, e o açude novo, com maior capacidade para reservar água. Rezar para garantir a sangria do açude velho é garantir o mínimo de condições de sobrevivência. A religiosidade popular como marca da identidade do nordestino faz com que o poeta acompanhe os membros do seu grupo na busca simbólica do paraíso perdido. Assim, a identidade está enraizada e o sertanejo, mesmo quando busca sobrevivência em outros espaços:

Por onde quer que vá, carrega consigo, em sua memória, a tradição oral, os romances, as promessas de reinos encantados, as profecias e os ensinamentos religiosos que lhes foram transmitidos. Está sempre em busca: de sobrevivência, de enriquecimento, de cura para seus males, de felicidade, enfim, de remissão. (HÖFFLER, 2006, p. 170)

Em busca de sobrevivência, de retomada do paraíso perdido por meio da “cura” dos males da seca está na memória coletiva e constitui a vida desejada pelo sertanejo. Essa realidade é proporcionada pelo inverno, transformando a paisagem seca e sofrida característica do sertão como podemos perceber nos versos “O sertão fica bonito/O povo brota um sorriso/Aí o sertão se torna/Para nós um paraíso”. Nessa relação com a religiosidade, a literatura popular está repleta de manifestações em que a fé busca a solução que os governos não trazem à população: as atividades das benzedadeiras que buscam a cura e a medicina popular em contextos em que não há assistência à saúde, os penitentes que na falta de açudes e soluções para a falta de água realizam seus rituais na esperança de solucionar o problema. Num contexto de histórico de desamparo por parte dos poderes públicos:

O sertanejo por sua vez, sem poder esperar por soluções vindas de instâncias governamentais, sente o tempo da vida tão efêmero quando o inverno. Assim como a chuva do inverno transforma o sertão em mata verde e deixa o solo fértil, o verão, tantas vezes longo demais, seca a terra, mata a criação traz doenças, dor e morte. (HÖFFLER, 2006, p. 63)

Nessa situação, a história como resposta a uma situação real, a literatura popular realiza no plano simbólico a mudança desejada no plano real, e que é matéria-prima do trabalho mnemônico do poeta por ser uma realidade desejada pelos membros de um grupo marcado pelo fenômeno das secas. O gado gordo lembrado pelo poeta como símbolo da fartura é uma imagem mítica desde a narrativa bíblica, quando José do Egito sonhou com sete vacas magras, anos de seca, e sete vacas gordas, anos de fartura. Essa imagem aparece reforçada nos versos “Aqui no Sertão/Só tem alegria”. E a oração de Ave Maria expressa o sentido de agradecimento. Esse viés confirma a reflexão de Ayala (2002) quando define que a lógica da necessidade rege as manifestações da cultura popular. Essa necessidade está presente nos poemas e narrativas. Lúcio (2005, p. 40) afirma que “Nos contos populares a abundância de comida compensa o mundo real de carências”. O poeta busca suprir as carências materiais marcantes em seu grupo social.

Nas estrofes finais do poema a voz poética, reforça a religiosidade e a imagem da natureza transmitida pelo inverno:

A passarada se anima  
Cantando diariamente  
Os reservatórios cheios  
O povo fica contente  
Depois reza agradecendo  
A Deus pai onipotente.

Todo nordestino  
A Deus agradece  
Rezando uma prece  
Ao Deus divino  
Como peregrino  
Reza uma oração  
Diz pra seu irmão  
Depois de rezar  
Não há um lugar  
Melhor que o sertão. (ANDRADE, 2011, p. 93)

A abundância de água é, para a memória do poeta, a retomada do paraíso e a festa proporcionada pelo inverno se transforma em expressão de agradecimento e fé. Na última estrofe o poeta reafirma a sua identidade construída tendo como base as experiências vividas em comum e quando escreve “Todo nordestino/A Deus agradece”. Sua voz poética se coloca

como representante das muitas vozes do povo nordestino, peregrinos que fazem de sua fé a esperança de transformação do sertão. A literatura popular se constrói numa relação dialógica representada na poesia de Marcos Antunes e sintetizada nos versos conclusivos do poema “Diz pra seu irmão/Depois de rezar/Não há um lugar/Melhor que o sertão”. É essa troca de experiências que é matéria para a criação do poeta baseada nessa concordância, num mesmo ponto de vista coletivo. A imagem do sertão rico, farto de água e alimentos reaviva o sentimento de unidade do grupo. “E através dessa voz presente nas bocas dos poetas, na paisagem, nos versos dos folhetos, tem-se acesso às imagens que povoam o sertão nordestino” (HÖFFLER, 2006, p. 34). Dentre essas imagens significativas para a memória sertaneja, a de um inverno próspero é a mais agregadora de sua identidade elaborada na resistência e na esperança.

### **Considerações finais**

Na poesia do cordelista Marcos Antunes, “A natureza, transmutada em paisagem pela memória e pela voz, permite sonhar e faz da vida uma esperança” (HÖFFLER, 2006, p. 170). Assim, podemos compreender que a literatura popular se inscreve na relação entre a voz do poeta e a memória coletiva que agrega o sentido de pertencimento a um grupo e a identidade cultural de sua gente. A tradição transmitida e rememorada pelo poeta, numa reelaboração de outras vozes, de uma poética ancestral, se relaciona com a religiosidade e o sagrado que são responsáveis pela recuperação no momento da produção poética, pois “sua recuperação pelo pensamento do poeta, não sem a ajuda do sagrado, surgem como elementos indispensáveis na relação existente entre tradição, performance e encantamento” (HÖFFLER, 2006, p. 33).

Seus versos nos permitem perceber que a literatura popular encontra um sentido de existência na vida do grupo a partir da imagem que constrói baseada no imaginário popular. Imagens essas que retomam um sertão utópico onde é possível ter esperança e sentir-se pertencente a um grupo que encontra na voz poética sua unidade. Na proclamação da palavra pelo poeta, seja no universo da oralidade ou da escrita representativa desse universo, sua performance reúne em torno de si uma identidade entre poeta e ouvintes/leitores que rememora os sentimentos e os valores comuns. Voz e escritura se unem na proclamação de uma unidade presente no conjunto das relações sociais entre os membros do grupo em que se inscreve o poeta e que encontra na poesia a exaltação da sua resistência e da sua identidade.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marcos Antunes de. **Minhas poesias**: cânticos da alma. Luís Gomes: [s. n.], 2011.

AYALA, Maria Ignez Novaes. Riqueza de pobre. In: **Literatura e sociedade** - Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, São Paulo, n. 02, p. 160-169, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: J. Olympo, 1976.

BARROS, Luitgarde Oliveira. Cavalcanti. **Juazeiro do Padre Cícero**: A Terra da Mãe de Deus. 2. ed. Fortaleza: Editora IMERPH, 2008.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro 2006.

HÖFFLER, Angelica. **A floresta no cordel**. Fortaleza: Secult, 2006.

\_\_\_\_\_. Vozes e imagens da terra da mãe de Deus. In: GURGEL, Défilio; D. MAIA, Isaura Amélia de Sousa Rosado; LIMA, Ana Neuma Teixeira de (Orgs.). **Bom dia Literatura oral**. Natal (RN): RN Econômico, 2009 (coleção Patrimônio Potiguar, 5).

LÚCIO, Ana Cristina Marinho. Teatro infantil na sala de aula: diálogos com a cultura popular. \_\_\_\_\_. (Org.). **Teatro infantil e cultura popular**. Campina Grande; Bagagem, 2005.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

[Recebido: 20 abr. 15 – Aceito: 27 jul. 15]



## PROVÉRBIOS: “A VOZ DO POVO” E INTERTEXTO DAS LITERATURAS AFRICANAS

Cristina Mielczarski dos Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este texto “Provérbios: ‘voz do povo’ e intertexto das Literaturas Africanas” tem como objetivo refletir sobre a importância da recuperação e preservação das formas proverbiais, no que diz respeito ao âmbito do cotidiano, assim como ao âmbito das Literaturas Africanas. Para tanto, obedece-se ao seguinte percurso: primeiramente, na introdução discute-se algumas definições a respeito dos provérbios. Dá-se continuidade abordando o emprego das formas no cotidiano social e político. A seguir, por intermédio de três escritores moçambicanos, a saber: Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto, demonstra-se como os provérbios, representantes da oralidade e da tradição, permeiam as obras de forma metafórica e poética, evidenciando o intertexto.

**Palavras-chave:** Provérbios. Intertexto. Literaturas Africanas. Narrativa Moçambicana.

**ABSTRACT:** This paper “Provérbios: ‘voz do povo’ e intertexto das Literaturas Africanas” proposes to reflect on the importance of restoring and preserving the proverbial forms, with regard to the scope of everyday life, as well as under the African Literatures. Therefore obey the following route, first, in introducing discuss some definitions about the proverbs. It gives continuity was addressing the use of forms in the social and political daily. Then through three Mozambican writers, namely: Ungulani Ba ka Khosa, Paulina Chiziane and Mia Couto, it is shown how the proverbs - orality and tradition representatives, permeates the works of metaphorical and poetic form, showing the intertext.

**Keywords:** Proverbs. Intertext. African Literatures. Mozambican narrative.

Provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro.

*Walter Benjamin*

### 1 Introdução

Perante um mundo globalizado, onde as mídias imperam quase absolutas e a cultura de massa cada vez abrange mais e mais cidadãos, podem os provérbios<sup>2</sup> - expressões representantes de um saber secular, passados de geração a geração de “boca a ouvido”-, resistir à era da informatização? Pode a literatura ser um meio dialógico, uma barca redentora da representação do mundo que preservará esse conhecimento?

---

<sup>1</sup> Doutoranda da área de Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas (PPG-UFRGS). E-mail: crismielczarski@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Provérbio, adágio, dito, ditado, rifão, máxima.

Para iniciarmos nossa reflexão, é importante frisar que na tradição africana a sabedoria, os costumes e até os códigos morais e de conduta são transmitidos de geração para geração por intermédio da oralidade. Sabe-se que, para o povo africano, em geral, como Lourenço do Rosário (1987, p. 185) ressalta, “falar, dizer, contar ou cantar são atos que demonstram o amor pela palavra para além da sua função de comunicar”. Portanto, além da comunicação diária, a oralidade atua como meio de preservação da sabedoria dos ancestrais. O provérbio, as máximas e os ditos populares são expressões oriundas da/na oralidade.

O provérbio é um dos elementos do texto tradicional e pertence ao patrimônio linguístico, sua origem é remota e desconhecida, possui conteúdo metafórico e caráter autônomo, diacrônico e popular. Sua estrutura evidencia uma flexibilidade de adequação contextual por seu valor semântico de verdade universal, carregado de juízos de valor ou moralizantes, sempre implícitos. Conforme Massaud Moisés (2004, p. 375), o provérbio ou dito popular, “designa o saber do povo que é expresso de forma lapidar, concisa e breve”. Em sua forma dicionarizada, é assim definido no Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa (2001, p. 2321): “frase curta, de origem popular, com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral. Provérbio, adágio, dito, ditado, rifão, máxima”.

As expressões podem possuir diferentes nomes, no entanto, é consenso afirmar que a sua origem e difusão dá-se por intermédio da cultura e da voz do povo. Na perspectiva da estudiosa Guilhermina Jorge as expressões idiomáticas, enquanto elementos que participam na construção da identidade cultural, descrevem, pelas imagens que sugerem o mundo real, os lugares, as experiências cotidianas, os sentires, e ainda

mantêm intacto o colorido de um povo, constituem uma voz rica de sabedoria que soube imprimir na linguagem a sua identidade. Este tipo de estrutura ilustra uma parte desse saber, desse colorido. Conhecê-las implica conhecer um povo, a cultura que lhes deu vida, estabelecer entre elas e os homens relações, conhecer mais profundamente a língua e as múltiplas formas de expressividade. As expressões integram o melhor sistema de símbolos para representar uma identidade cultural. (JORGE, 2001, p. 216)

Nessa linha de análise, para Honorat Aguessy, os provérbios que constam em grande número em todas as sociedades não são obras “secundárias e, além disso, revelam-se como sendo belos ‘resumos’ de longas e amadurecidas reflexões, resultado de experiências mil vezes confirmadas. O caráter anônimo dos provérbios traduz a sua profunda inserção no âmago da experiência e da vida coletiva, depois de longas rodagens e experiências” (AGUESSY, 1977, p. 118). É preciso levar em consideração que existem expressões que

circulam por vários países de forma mais ou menos análogas e outras que fazem parte de universos específicos, denotando características próprias da cultura de cada região.

Na literatura oral, o provérbio está diretamente associado a outros gêneros, como se vê no exemplo das línguas bantus, em que o termo “Nyanja *mwambi* designa conto, adivinha ou provérbio; o termo mongo *bokolo* significa fábula provérbio, poesia e alegoria” (ADEEKO apud LEITE, 2012, p. 173). Ainda, os provérbios kimbundu relacionam-se “diretamente com as anedotas que são, muitas vezes, ilustrações de um provérbio, enquanto esse pode ser considerado uma história condensada” (LEITE, 2012, p. 174). Sublinha-se a importância dos conteúdos proverbiais no que tange à educação, seu conteúdo filosófico, o que permite fazer “a ponte entre a sabedoria dos mais velhos e o mundo moderno”. Leite (2012) apresenta os exemplos dos zulus, para quem a linguagem desprovida de provérbios “é com um esqueleto sem carne ou um corpo sem alma”, e dos Yoruba, para quem “o provérbio é o cavalo do discurso; se o discurso se perde, usa-se o provérbio para o procurar” (ADEEKO apud LEITE, 2012, p. 174). Nesse sentido, a autora defende que a oralidade é um (entre tantos outros) dos intertextos das escritas africanas, e podemos, por extensão, afirmar que os provérbios, por sua larga presença nessas literaturas, consistem também num intertexto importante na tessitura literária.

## 2 No âmbito da vida social e política

Nossos sábios costumam dizer que um homem que não sabe onde a chuva começa a bater sobre ele não pode saber onde secou o seu corpo.

*Chinua Achebe (A flecha de Deus)*

Para evidenciarmos o uso do conteúdo proverbial no cotidiano é interessante observarmos o exemplo demonstrado por Zounménou (2012), de Uganda, em que o presidente Yoweri Museveni fez um comunicado em rede nacional: em suas palavras, “Se estamos em África, e está um leão na vila, a primeira coisa que precisamos de fazer é avisar as pessoas da ameaça”. O presidente empregou a expressão proverbial convocando a participação dos mais velhos e líderes da comunidade a engajarem-se na luta contra a SIDA, fato que se demonstrou bastante profícuo, pois uniu o conhecimento popular e os líderes da comunidade para trabalharem contra um perigo que atingia e atinge à totalidade da população (cf. ZOUNMÈNOU, 2012, p. 380). Os provérbios são utilizados por jornalistas e Ministros governamentais para denunciar arbitrariedades perpetradas pelo governo em discursos que

falam diretamente ao povo, e o emprego desses são compreendidos por todos por tratar-se de uma fala que mesmo metafórica tem sua carga didático-pedagógica, sendo facilmente compreendida. Esses exemplos demonstram que as tradições podem ser convocadas e utilizadas para o bem comum. Na África há uma concepção holística da vida, como assevera Zounmènou (2012, p. 378): “uma pessoa é vista como um todo, definida em relação à comunidade e aos seus valores. As características políticas de uma pessoa não se separam de seu comportamento diário. [...] A carga ideológica encarnada nos provérbios desempenha papéis políticos, ainda que, em muitos casos, apenas implicitamente”, o que faz com que as pessoas circunscritas no espaço de fala desses provérbios tenham um claro entendimento quando eles são pronunciados.

Os provérbios também podem surgir como ferramentas sociopolíticas com fins de controle social. Eles abordam a vida diária, bem como a arte de bem governar no seio das comunidades. Mais uma vez de acordo com Zounmènou (2012), que pesquisou as tradições orais, nas quais estão incluídas as expressões proverbiais e contos, tanto do povo Zulu, da África do Sul como do povo Gun, do Benim, os provérbios possuem várias ideologias e “transferem, preservam e perpetuam o conhecimento. Este conhecimento forma o que é denominado ‘consciências das pessoas’ ou ‘consciência centrada nas pessoas’. Abrange a vida individual e coletiva ou comunitária” (ZOUNMÈNOU, 2012, p. 377). Daí a relevância de recuperar e preservar essas formas proverbiais para a continuidade e valorização das tradições orais. Os valores transmitidos por tais expressões não estão diretamente ligados ao conceito de democracia. No entanto, esses criam “um ambiente adequado à implementação e ao sucesso dos valores democráticos, uma vez que este sucesso é o resultado de esforços individuais e coletivos. É este o caso dos provérbios que lidam com o respeito, a partilha de solidariedade e a comunalidade” (ZOUNMÈNOU, 2012, p. 384-5).

A importância do provérbio no universo moçambicano é igualmente evidenciada pelo estudioso Lourenço do Rosário em *A narrativa africana de expressão oral* (1989), obra em que ele informa que o Ministério de Educação e Cultura de Moçambique, no ano de 1980, providenciou uma “campanha de recolha e preservação do patrimônio cultural”, para tal enviou agentes tanto do ensino básico como comissários políticos locais para recolherem e traduzirem provérbios - tradução essa necessária em vista da variedade de dialetos falados no país. Para o autor, “a tradução desses provérbios está impregnada pela ideologia do poder, sem que, no entanto, possamos apontar qualquer intenção voluntária de desvio dos valores tradicionais” (ROSÁRIO, 1989, p. 316).

Quando uma obra é interpretada revela o mundo ao qual ela se refere. No que diz respeito aos escritores moçambicanos Ungulani Ba ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto, a análise da presença dos provérbios em suas obras possibilitará aos leitores desvelar e conhecer aspectos do universo da tradição autóctone.

### 3 No âmbito literário

Confirmam-se ditados e provérbios antigos.  
Tudo passa.  
Não há mal que perdura.  
De bom mel não se enche a colher.

*Paulina Chiziane (As Andorinhas)*

A tradição é um dos grandes temas da literatura africana, sendo a oralidade, como já afirmamos, um “intertexto entre muitos outros que formam a rede na qual o escritor africano se confronta com o seu trabalho” (MOURALIS apud LEITE, 2012, p. 164). A força proverbial é um elemento da oralidade que marca sua presença quase que constante na literatura africana. Nesta reflexão, utilizaremos a literatura moçambicana por intermédio de três de seus escritores, a saber, Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane e Mia Couto.

Na acepção de Ana Mafalda Leite,

Maioritariamente, a base da cultura africana pré-colonial assenta na oralidade e no regime de transmissão oral, de geração para geração e, ainda hoje, essa situação se mantém nas áreas rurais e suburbanas dos países africanos. Ora, acontece que uma grande parte desses países é rural, e no caso de Moçambique essa é uma verdade inquestionável, por isso continuam a ser predominantes as práticas da oralidade. (LEITE, 2012, p. 219)

Como traço temático comum, as obras selecionadas propõem uma releitura do presente. *Ualalapi* (2013), voltando-se para o passado histórico, é uma narrativa pós-colonial que interroga a controversa história pré-colonial e colonial de Moçambique. *Terra Sonâmbula* (1992) revela um cenário de pós-guerra colonial e de guerra civil, que leva os homens à fuga da terra procurando um espaço de paz. *O sétimo juramento* (2008) apresenta uma “visão desassomburada do país, e suas mutações pós-coloniais, questionando a identidade cultural, avançando no conhecimento dos imaginários míticos” (LEITE, 2012, p. 227).

Chiziane, a “contadora de histórias”, como ela mesma afirma, nomeação herdada de sua avó, a qual pertencia ao grupo étnico *macagandane*, emprega em seu universo ficcional elementos da tradição oral fortemente representados por intermédio dos provérbios que,

transmitidos de “boca a ouvido” pertencem ao “repertório artístico da textualidade oral” (MOREIRA, 2003, p. 170) e que endossam a voz oracular assumindo no texto uma conotação poética. O excerto abaixo consta no romance *O sétimo juramento*, publicado em 2000:

Diálogo de Vera com a curandeira:

- Não quero mais este homem.

- Filha minha, *o coco rala-se por dentro*. Tens de estar lá para envenenar o mal pela raiz. Assuntos destes não se tratam à distância. Estas presa nesse lar como a raiz da figura no fundo da terra. *Arrastar os chifres até à noite é destino do boi*. Sofrer pelos filhos é destino da mulher. (CHIZIANE, 2008, p. 201, grifos meus)

Vera procura um curandeiro para resolver problemas com o marido e com o filho. A curandeira, uma *nhangarumes*, é uma ervanária. Em seu aconselhamento a Vera emprega palavras utilizando formas proverbiais, o que desvela o seu conhecimento para além das ervas. Na perspectiva de Leite (2012, p. 226), no caso de *O sétimo juramento*, “a criação romanesca que se fundamenta no conto tradicional, em que as personagens cumprem papéis exemplares, moralizadora, a narrativa desse romance desoculta os imaginários culturais e os trata, pela escolha narrativa, dentro de uma lógica intemporal, mítica e maravilhosa”.

Na obra de Paulina Chiziane pode-se observar o emprego das formas proverbiais também em *Niketche: uma história de poligamia*, de 2002. No caso dos exemplos abaixo, os mesmos ditados são conhecidos e utilizados na cultura brasileira, conotando o seu universal. Rami, a protagonista, diante de Julieta, uma das amantes de Tony, seu marido, pensa: “Vou fazer a prova dos nove e saldar esta conta, *olho por olho, dente por dente*” (CHIZIANE, 2004, p. 21, grifos meus). Em uma discussão entre Rami e Tony:

Ele barra-me a passagem para que não saia. Empurro-o. Se não fosse o cansaço e a minha fraqueza, dava-lhe uma valente tarefa, e fazia-lhe pagar tudo, *dente por dente, braço por braço*. Mesmo assim, consigo dar-lhe uma violenta chapada. Ele não reage. Pego nas malas disposta a sair. Ele agarra as malas disposto a arrancá-las das minhas mãos. Disputamo-las. (CHIZIANE, 2004, p. 234, grifos meus)

Chiziane emprega os provérbios dos mais variados modos, tanto na sua forma original, preservando o sentido cristalizado, assim como com acréscimos em sua estrutura, contudo preservando seu sentido macro. Também pode anunciar o seu emprego, chamando a atenção do leitor, como em *Ventos do apocalipse* (1999): “Cumpre-se o ditado popular: estômago vazio produz rufadas de tambor oco” (CHIZIANE, 1999, p. 238); “A sabedoria popular

ensina que filho de peixe é peixe e de cobra cobra é...” (CHIZIANE, 2004, p. 230) ou apenas inserir no diálogo entre os personagens, como visto na discussão entre Tony e Rami.

No trecho abaixo, evidenciamos o aspecto de sua universalidade:

Mulher é o eterno problema e não há como solucioná-lo. Ela é um projeto imperfeito. Toda ela é feita de curvas. Não tem sequer uma linha recta, não se endireita. É surrealista? Não. É abstracta? Também não. É gótica, isso sim. Tem arcos, abóbadas, ogivas. Ela é mole, ela é fraca, ela é teimosa *como a gota de água que tanto bate até que fura*. Mulher fala muito e fala de mais. Por isso ela é silêncio, é sepultura, vivendo no poço fundo, no abismo sem fim. (CHIZIANE, 2004, p. 208, grifos meus)

O provérbio conhecido na sua forma original “água mole em pedra dura tanto bate até que fura” denota persistência, a exemplo da água (elemento líquido) que no movimento contínuo consegue perfurar uma pedra (elemento sólido). Assim como a água, o sujeito, persistindo em suas ações, atingirá os objetivos propostos. A ficcionista de Niketche utiliza essa assertiva: “ela é teimosa como a gota de água que tanto bate até que fura” (CHIZIANE, 2004, p. 208). Desse modo, é proposta uma analogia entre a ideia do provérbio e o significado reelaborado que se dá a partir dele na prosa de Chiziane. O léxico “teimosa” expressa um aspecto negativo e contraditório em relação ao sentido original do provérbio, pois no contexto da narrativa, a autora vale-se de todas as qualificações femininas de forma depreciativa. Para indagar a Deus, ela diz: “por que me fizeste mulher?”. Dessa maneira, Chiziane elabora um contraponto com o sujeito masculino: “O homem é aquele por quem todos os sinos dobram”.

Na perspectiva de Leite em *Paulina Chiziane: romance de costumes, histórias morais* (2012, p. 210) a especificidade romanesca da obra da autora radica-se, fundamentalmente:

[...] na integração e alteração dos diversos modelos narrativos da *oratura* moçambicana, adaptando-os de forma original, num ritmo, em que desmesura, e o grotesco, convivem com a linear complexidade diegética, pela abundância dos exempla, das histórias de vida, e, por isso mesmo, fazendo prevalecer o componente didático-moral, como compete a um contador de histórias, cujo papel consiste em manter vivo o espírito crítico e educativo, necessários para alertar e conscientizar a comunidade.

A reformulação da percepção da realidade pode ser vista em *Ualalapi* (2013), de Ungulani Ba Ka Khosa, obra em que o autor moçambicano questiona o presente e o passado, relendo fontes históricas, no caso a figura mítica de Ngungunhane <sup>3</sup>. Nessa obra os

---

<sup>3</sup> Ngungunhane (Gaza, c. 1850 — Angra do Heroísmo, 23 de Dezembro de 1906) foi um nguni vindo do sul da África, que invadiu e colonizou os tsongas no sul de Moçambique. Foi o último imperador do Império de Gaza,

provérbios também marcam presença. No capítulo nominado “A morte de Mputa”, o diálogo, que transcorre entre Mputa e o avô, ocorre quase em sua totalidade por intermédio de formas proverbiais:

- Mputa esqueceu-se *que a trovoada produz a chuva*, filho. Mulher de rei é sagrada.
- Por que, avô? O que ela tem entre as coxas outra mulher não terá?
- [...] Não fales assim. Deixa o Mputa. Deixa-o! Ele esqueceu que *quem agita a lagoa levanta o lodo*.
- Mas *cacarejar não é pôr ovo*, avô?
- Não fales mais, calemo-nos. Se Mputa tem razão sairá ileso, pois *o macaco não se deixa vencer pela árvore*. (KHOSA, 2013, p. 44, grifos meus)

O avô conta ao neto a história da morte de Mputa, guerreiro Tsonga que é acusado injustamente de falar palavras injuriosas à rainha, primeira esposa de Ngungunhane, Inkonsikazi. O rei sentencia a pena de morte ao guerreiro pelo ultraje. Molungo, tio do soberano, defende Mputa, tentando dissuadir o rei da morte do guerreiro, para tanto, convoca a tradição, afirmando que seria melhor cegá-lo como era costume entre os Tsongas, castigo que não seria tão facilmente esquecido. É importante lembrar que Ngungunhane é um Nguni que veio do sul da África, que ele foi o rei que invadiu e colonizou os Tsongas, do sul de Moçambique. É perante os súditos Tsongas que Mputa será castigado. Mputa, para provar sua inocência perante o rei, submete-se ao mondzo, beber o “ordálio venenoso”, oriundo do império. Como ele sobrevive, o rei incrédulo, acusa-o de feitiçaria, e aproveita mais esse motivo para matá-lo e não apenas cegá-lo, como fora solicitado por Molungo. A filha de Mputa, Domia, que na época tinha apenas treze anos, assistiu a tudo, presenciou a morte do pai, sem piedade por parte do rei e de seus súditos. Quatro anos depois, Domia tenta vingar-se, no entanto acaba também encontrando a morte. Não obteve sucesso em sua vingança, apenas deixa uma cicatriz na coxa direita do corpo do rei.

No diálogo estabelecido entre o avô e o neto, discutem o destino de Mputa, que ousou ir contra a rainha - a “trovoada produz a chuva” (KHOSA, 2013, p. 44), pois na tradição a palavra da esposa do rei é considerada sagrada, e ninguém pode ir contra ela, sendo ela verdadeira ou não. A ousadia de Mputa - “Ele esqueceu que quem agita a lagoa levanta o

---

no território que atualmente é Moçambique, e o último monarca da dinastia Jamine. Cognominado o Leão de Gaza, o seu reinado estendeu-se de 1884 a 28 de Dezembro de 1895, dia em que foi feito prisioneiro por Joaquim Mouzinho de Albuquerque na aldeia fortificada de Chaimite. Já conhecido da imprensa europeia, a administração colonial portuguesa decidiu condená-lo ao exílio em vez de o mandar fuzilar, como fizera a outros. Foi transportado para Lisboa, acompanhado por um filho de nome Godide e por outros dignitários. Após uma breve permanência naquela cidade, foi desterrado para os Açores, onde viria a falecer onze anos mais tarde.



lodo” (KHOSA, 2013, p. 44) -, ao não submeter-se aos caprichos da rainha, suscitou sua ira e conseqüentemente a do rei. Na voz do avô, a esperança de que Mputa não fosse culpado e de que poderia salvar-se, pois, como ele diz no ditado, “o macaco não se deixa vencer pela árvore” (KHOSA, 2013, p. 44), ou seja, Mputa não morreria sem antes lutar pelo que acreditava e foi o que o guerreiro fez, muito embora não conseguisse convencer o rei, antes pelo contrário, sua tentativa deu mais um motivo para o rei matá-lo. Khosa, nesse romance, retrabalha pela reabsorção de alguns modelos de oralidade, como provérbios, ditados, máximas, a identidade cultural moçambicana. Reelabora a história do rei Ngungunhane, revelando de um modo relativo essa figura histórica, já que mostra, por intermédio de pontos de vista antagônicos, perspectivas diferenciadas sobre o mesmo sujeito histórico. Com isso enriquece aos olhos do leitor a visão sobre a figura mítica do rei Nguni, que no final da vida confrontou o exército português, sendo vencido e levado para passar seus últimos dias desterrado em Portugal.

Outro caso também é a oralidade vista por Mia Couto como “um sistema de pensamento, fornecedor de conhecimento e saberes rearticuláveis” (FONSECA; CURY, 2008, p. 13). No primeiro capítulo de *Terra Sonâmbula*, denominado “A estrada morta,” no diálogo entre Tuahir e Muidinga, os dois personagens encontram o autocarro queimado e decidem usá-lo como abrigo:

- Estou-lhe a dizer; miúdo: vamos instalar casa aqui mesmo.
- Mas aqui? Num machimbombo todo incendiado?
- Você na sabe nada, miúdo. *O que já está queimado não volta a arder.* (COUTO, 2007, p. 10, grifos meus)

Ainda no romance de Mia Couto, no sétimo caderno de *Kindzu* – “Um guia embriagado” – consta outro diálogo, agora o personagem Kindzu, procura de Euzinha, entra em um bar na companhia de Antoninho:

- Virando-se para mim me perguntou se eu sabia o real motivo dos cajueiros não florirem. Abacar me falou, tentando me tranquilizar:
- Não ligue. Isto é atraso, ignorância bravia. Vale a pena insistir. Do menos o mal: afinal, *grão a grão o papa se enche de galinhas.*
- Hospitaleiro, o volumoso Abacar me ofereceu um espaço no balcão, a seu lado. Enquanto bebia, desembolsava mais ditados:
- *No papar é que está o ganho!*
- O homem aproximou-me o bafo. Pensei que, os postos os modos de confiança, fosse falar em sussurro. Mas usou o mesmo tom de xipalapala entupido:
- Vou-lhe confessar: me irrita esse Quintino é só por gosto que tenho nele. O gajo não compreende que eu lhe quero proteger. Quando lhe trato assim, faz conta um doente, é para esses grandes pensarem ele é tonto, suas palavras são sempre de tira-

e-põe. Você sabe: *em terra de cego quem tem um olho fica sem ele*. (COUTO, 2007, p. 129, grifos meus)

Nesse caso, o manuseio de provérbios e ditos populares “revela o teor persuasivo de seu discurso, expresso através do emprego constante de mecanismos retóricos calcados em argumentos extraídos do saber da tradição ancestral” (MOREIRA, 2005, p. 113). Os provérbios, ditos e frases feitas atravessam os textos do escritor moçambicano. “Reinventados, fornecendo chaves de leitura e promovendo diálogos com a tradição oral, transformam o narrador em ‘contador de histórias’, embora nem sempre conservando o caráter de exemplaridade próprio dessa forma discursiva” (FONSECA; CURY, 2008, p. 63). A intertextualidade com as formas proverbiais trazem a “voz do povo” para dentro do texto, conotam a forma de pensar do povo moçambicano, sua relação com a natureza. No caso da obra contística de Mia Couto, quando as palavras surgem na voz do narrador, concedem confiabilidade a esse sujeito, visto que ele ao proferir tais palavras demonstra ser um conhecedor das coisas do mundo, da sabedoria que advêm do contato com o cotidiano, com a oralidade. A ficção por intermédio do intertexto valoriza uma maneira diferenciada de ver o mundo, o conhecimento endógeno que nasce das relações humanas com e na natureza.

No universo dos contos de Mia Couto, os elementos da oralidade também marcam presença através das formas proverbiais e máximas em *Vozes anotecidas* (2013), no conto “De como o velho Josias foi salvo das águas” na voz do velho Josias: “A mentira da noite é matar o cansaço dos homens” (COUTO, 2013, p. 114), nota-se a sabedoria que vem da experiência.

Em *Estórias abensonhadas* (2012), no conto “O cego estrelinho”, temos que “Gigito Efraim estava como nunca esteve S.Tomé: via para crer (COUTO, 2012, p. 22). Na sua forma cristalizada, conhecida no Brasil, a expressão é “Fazer como São Tomé: ver para crer”. Também no conto “O perfume” temos uma recriação da forma fixa: “Entre marido e mulher o tempo meteria a colher, rançoso roubador de espantos” (COUTO, 2012, p. 31), do original “Entre marido e mulher ninguém mete a colher”, o mesmo ocorre no conto “O calcanhar de Virigílio”: “Para bom entendedor como ele meia palavra já é de mais (COUTO, 2012, p. 39). Percebe-se nesta pequena amostra as formas cristalizadas passando por um processo de reformulação em que o sentido é subvertido, às vezes com acréscimos, gerando, desse modo, alterações de caráter semântico, lexical e estrutural.

Em “A praça dos deuses”, a reelaboração do ditado “Mais vale um pássaro na mão do que dois voando” reestrutura a prosa poética com a mescla da erudição e do popular e

transforma-se em: “Mais vale é nenhum pássaro na mão. Mais vale é a passarada desfraldando asas na paisagem. O céu, afinal, só foi inventado depois das aves” (COUTO, 2012, p. 152). O ditado em sua forma cristalizada leva o receptor pelo caminho da acomodação, que é reforçado através da necessidade de segurança que o sujeito necessita para viver, o que de alguma maneira o impede de ousar. Por outro lado, na forma reelaborada pelo ficcionista, é um convite à liberdade e ao contato com a vida que a natureza propicia.

Das obras dos escritores moçambicanos destacados emerge da fala dos personagens a consciência do escritor a respeito do papel que ocupa como intelectual e criador em face da emergência das memórias recalcadas pelo longo período de dominação, no caso de Moçambique, a Guerra Anti-colonial (1965-1975) e a subsequente Guerra Civil (1976-1992). Trata-se do que Michael Pollak chama de recuperação das memórias subterrâneas feita pela história oral e que propomos estender para a ficção moçambicana:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, *a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas* que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “Memória oficial”, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. [...] Essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crises em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. (POLLAK, 1989, p. 4, grifos meus)

As formas como os provérbios apresentam-se nas obras, tanto dos escritores moçambicanos citados como de outros autores do universo ficcional africano, podem manter sua forma fixa facilmente reconhecida. Podem servir de prefácio como em *Niketche*: uma história de poligamia de Paulina Chiziane: “Mulher é terra. Sem semear, sem regar, nada produz” (provérbio zambeziano), sinalizando para o leitor um tom, uma premissa da temática abordada no romance. Podem ser encontrados também como epígrafe: “A lua anda devagar mas atravessa o mundo” (provérbio africano), como em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2002), de Mia Couto. Os ficcionistas podem citar a origem das formas empregadas, mais especificamente ou não, como se percebe nos exemplos elucidados, enriquecendo o texto com esta intertextualização, muitas vezes até subvertendo o sentido do texto que está para surgir aos olhos do leitor.

**Para finalizar...**

Em síntese, tentou-se demonstrar a importância dos provérbios, ditados e máximas no universo da tradição oral tão forte nas culturas africanas, centrando neste espaço o universo ficcional moçambicano, mas igualmente destacando a importância dessas formas no dia a dia do povo, seja influenciando na sua vida cotidiana, seja favorecendo um diálogo entre comunidade e líderes do governo através de uma linguagem que todos compreendam, pois vem da aprendizagem diária, de suas experiências endógenas e empíricas.

Como afirmou Hampaté Bâ (2010), a educação tradicional inicia no seio familiar, no qual os pais ou as pessoas mais idosas possuem a função de mestres e educadores e constituem “a primeira célula dos tradicionalistas. São eles que ministram as primeiras lições de vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, máximas, adágios, etc. Os provérbios são as missivas legadas à posteridade pelos ancestrais” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 183). Assim, em um mundo globalizado, o qual irá influenciar nessas relações, faz-se mais necessário ainda sublinhar e ratificar a importância da utilização das formas proverbiais, seja pelo seu emprego no universo ficcional, seja pela recuperação dessas formas pela recolha e registro desse tão rico universo da tradição oral africana. A divulgação desses elementos que nascem no berço popular pode revelar a sabedoria advinda destas sociedades que, em um contexto eurocêntrico, são totalmente marginalizadas.

Retornando as reflexões de Pollak (1989), uma das funções positivas da memória comum é “reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza é ‘comunidade afetiva’” (POLLAK, 1989, p. 03). A valorização dos saberes endógenos, portanto, além de resguardar essa cultura que sobreviveu na oralidade por tantas gerações, visto que ela marca a relação entre o vivido e o aprendido assim como a interação entre o vivido e o transmitido calcado na interação homem-natureza, reforça os laços de afetividade e contribui para a constituição das identidades desses povos e de suas jovens nações pós-coloniais.

## REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. **A flecha de Deus**. Tradução de Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: \_\_\_\_\_. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAVACAS, Fernanda. **Mia Couto: Pensatempos e Improváveis**. Lisboa: Mar Além e Instituto Camões, 2000.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **O sétimo juramento**. Lisboa: Caminho, 2008.

\_\_\_\_\_. **As andorinhas**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

\_\_\_\_\_. **Ventos do apocalipse**. Lisboa: Caminho, 1999.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Estórias Abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Vozes anoitecidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO (Editor). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEITE, Ana Mafalda Leite. **Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

JORGE, Guilhermina. **Algumas reflexões em torno das expressões idiomáticas enquanto elementos que participam na construção de uma identidade cultural**. Lisboa: Colibri, 2001. Disponível em: Disponível em:

<<https://www.yumpu.com/pt/document/view/20362475/guilhermina-jorge-faculdade-de-lettras-da-universidade-de-lisboa/3>>. Acesso em: 24 abr. 2014.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, Terezinha Taborda. **O vão da voz**: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana. Belo Horizonte: PUCMinas, 2005.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989. v. 2, n.3.

ROSÁRIO, Lourenço do. **A narrativa africana de expressão oral**: transcrita em português. Luanda: Angolê, 1989.

\_\_\_\_\_. A oralidade através da escrita na voz africana. In: **Literaturas africanas de língua portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

ZOUNMÉNOU, Marcellin Vidjennagni. Conhecimento Indígena e Tradições Orais em Zulu (África do Sul) e Gun (Benim). In: Paulin Hountondji (Org.). **O antigo e o moderno na África Contemporânea**. Portugal: Pedago, 2012.

[Recebido: 20 maio 15 – Aceito: 30 jul. 15]

## A PERFORMANCE DO VELHO CAMILO: UMA ESTÓRIA-LOUVAÇÃO EM UMA NOVELA DE GUIMARÃES ROSA

Elizabeth da S. Mendonça<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo faz uma leitura da novela “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”, de Guimarães Rosa, dando enfoque a uma narrativa poética, proveniente da poesia oral popular, intercalada à novela. Procuramos ler o texto intercalado, “O Romancão do Boi Bonito”, como uma estória-louvação, buscando nas referências de Farias (2004) sobre tal procedimento em algumas culturas tradicionais africanas, um aporte para a análise. Com essa leitura, chegamos à conclusão de que Guimarães Rosa reatualiza a performance da palavra poética dentro de sua narrativa, misturando as tradições múltiplas em que a oralidade resvala para o universo mito-poético.

**Palavras-chave:** Estória-louvação. Oralidade. Poesia. Guimarães Rosa.

**ABSTRACT:** The article does a reading of the story "Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)" by Guimarães Rosa, underscoring a poetic narrative from the popular oral poetry. We read this text as a story-laudation, seeking for that, references of Farias (2004), about such a procedure in some traditional African cultures. We conclude that Guimarães Rosa reread performance of poetic word within its narrative, mixing multiple traditions in that the orality, slides into the universe myth-poetic.

**Keywords:** Story-laudation. Orality. Poetry. Guimarães Rosa.

O velho Camilo é um personagem ambíguo que ocupa papel importante na novela “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”, narrativa que lembra uma colcha de retalhos pelo encaixe das estórias, cantigas e poesias costuradas por Guimarães Rosa. A novela integra, juntamente com “Campo Geral”, o livro *Manuelzão e Miguilim*<sup>2</sup>. Foi a princípio publicada em *Corpo de Baile*, em 1956, mas depois foi separada pelo próprio autor. A narrativa, impregnada de quadros visuais e imagens sonoras do sertão mineiro, apresenta Manuelzão, 60 anos, capataz da fazenda Samarra. O personagem era antes um vaqueiro

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Teoria e Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho (IBILCE/UNESP) E-mail: bethmenca@hotmail.com

<sup>2</sup> Utilizamos a 9ª edição de *Manuelzão e Miguilim*, de 1984, da Editora Nova Fronteira, São Paulo.

nômade, mas no presente narrativo está fixado no lugar a serviço do rico fazendeiro Frederico Freyre. Constrói uma casa, além de toda a arquitetura própria de uma fazenda pastoril, e, sentindo-se “só, solteirão” (ROSA, 1984, p. 152), decide trazer para junto de si a mãe Quilina e “um filho natural, nascido de um curto caso, no Porto das Andorinhas, e ali deixado [...] E ele estava agora com perto de trinta anos, se chamava Adelço de Tal” (ROSA, 1984, p. 153). Com o filho, vem a nora Leonísia e os sete netos de Manuelzão. Recolhe também, na fazenda, um velho pedinte, Camilo, que ali fica como agregado. Logo após a morte da mãe, o personagem decide construir uma capela na Samarra, antes sugerida por ela. Assim que termina a construção, resolve dar uma festa para a sagração da capela, convidando todos do lugar. Em meio aos preparativos dos festejos e à sua ocorrência, as cenas da novela vão se desenrolando e já no final desta, o velho Camilo conta a estória do “Romanço do Boi Bonito”.

A identidade de Camilo divide-se entre o ser e o parecer, pois de miserável pedinte recolhido na fazenda Samarra, em que Manuelzão é capataz, é alçado a uma posição fundamental na narrativa, funcionando como aquele que através da poesia oral, influencia o desfecho da novela e, de certa maneira, o do próprio destino de Manuelzão. O protagonista vive, durante todo o enredo da novela, uma tensão constante entre abandonar a vida nômade de vaqueiro e fixar-se como proprietário de terras, uma vez que possuía economias provenientes do longo tempo de trabalho de vaqueiro e capataz de Frederico Freyre.

A visão que, inicialmente, o protagonista da novela tem do agregado, vendo-o como um miserável pedinte, faz parte do senso comum de todos porque é pautada numa hierarquia social. Mas há algo no velho que intriga o vaqueiro e o leitor, como se vê no trecho: “era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes a gente fitava nele e tinha a vontade de tomar-lhe a benção” (ROSA, 1984, p. 159). Da posição de “cão sem dono”, que espera caridade ou agressão, à de avô, Camilo desperta simpatia no narrador, pois é sempre enobrecido ao longo da novela.

Considerando a passagem que segue, o clima que antecipa um triunfo do velho Camilo na novela faz-se pelas frequentes perguntas do narrador:

Tinha seus ares. A gente se alembando – o pau-d’alho: que em certas árvores dessas, na idade, a madeira de dentro toda desaparece, resta só a casca com os galhos e folhas, revestindo um oco, mas vivos verdes! Mas, por que era que a gente havia de tanto reparar, tanto notar, no velho Camilo? (ROSA, 1984, p. 204)

A pergunta é antecedida por uma comparação, acentuando assim, a longevidade do velho que mantém a dignidade e “ares” em sua exterioridade, demonstrando que tem algo a



ensinar, pois “em Camilo, como se verá, o ser verdadeiro encontra equivalência exata no parecer” (MIYAZAKI, 1996, p. 163).

O narrador novamente se vale dos questionamentos numa antecipação em relação ao velho, segundo se verifica: “Como era que tanta composição de respeito aguentava resistir em miséria tanta, num triste desvalido?” (ROSA, 1984, p. 212). A separação do personagem em relação aos demais é evidenciada no trecho: “o velho Camilo era ali, entre todos, o que lembrava ter mais fineza e cortesia, de homem constituído, bem governado” (ROSA, 1984, p. 225). O velho vive escondido em sua essência, a qual é camuflada pelo narrador, esperando sua “hora e vez”. A oportunidade lhe é dada por Manuelzão em meio às dúvidas interiores que o atormentam, pois “ia, com a boiada, estava a ponto. Assim, sabendo pressentimentos. Amargava, no acabado. [...] Vezes que sucede de um adormorir na estrada, sem prazo para um valha-me. Tinha não, tinha medo?” (ROSA, 1984, p. 239). Titubeando sobre partir ou não com a boiada, o vaqueiro solicita que o agregado conte uma estória. O velho escolhe o “Romanço do Boi Bonito”, ou “Décima do Boi e do Cavalo”. Camilo<sup>3</sup> será o iluminador da consciência de Manuelzão, através de uma estória-louvação.

Na novela, há um chamado para a audiência da estória do velho Camilo que usa um termo de origem indígena, conforme o trecho: “Povo, povo, trazer um assento de tamborete, para o velho Camilo se acomodar. Maranduba<sup>4</sup> vai-se ouvir!” (ROSA, 1984, p. 242). Assim, como Guimarães Rosa em seu léxico faz uso de palavras de origem indígena, nos remetemos à fala do líder xavante Ailton Krenak (1998 apud Walty, 2003) que afirma:

Quando um velho Xavante conta uma história, ele se transforma. Brota em seu corpo frágil uma força nova. Ele cria gestos, sons, expressões, movimentos. Transporta quem está ouvindo para um tempo mágico. Revive, a cada história, o tempo da Criação. Traz para o presente os ancestrais mágicos que criaram todas as coisas. Incorpora sua força. (KRENAK apud WALTLY, 2003, p. 38)

Nessa perspectiva, o universo cultural indígena mistura-se ao africano pela simbologia da fogueira e também pela palavra “dunga<sup>5</sup>”, usada repetidas vezes na estória de Camilo. Com

---

<sup>3</sup> Em relação ao nome do personagem, Miyazaki (1996, p. 180) afirma que “de um lado, a referência bíblica, ao santo enfermeiro, cuja pertinência está comprovada no nível denotativo por um objeto próprio à ação do santo: o pé machucado de Manuelzão; por outro, a função de mensageiro”. No caso, acrescentamos que se trata do enfermeiro da alma do capataz.

<sup>4</sup> Segundo Martins (2008), o vocábulo é tupi e se refere a uma estória inverossímil ou fabulosa.

<sup>5</sup> De acordo com Martins (2008), tem uma provável origem africana.

isso, Guimarães Rosa deixa entrever a mestiçagem cultural presente em sua narrativa e busca, na poesia oral, dialogando através de universos múltiplos, misturados, a reatualização da performance mito-poética.

No fim da festa, à noite, o cenário é armado remetendo à fogueira africana debaixo da árvore, espaço ocupado pelo *griot*<sup>6</sup> das sociedades tradicionais africanas para contar histórias. No seguinte trecho, observa-se essa imagem na narrativa: “Tinham levantado as luzes que servissem – as lamparinas de folha. Acendiam o candeeiro, velas. [...] Traziam tamboretas para as pessoas, uns caixotes. [...] No que tinham feito também umas fogueiras, temperando o fresco da noite” (ROSA, 1984, p. 234). Em meio a esse local com todos reunidos, “o velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir” (ROSA, 1984, p. 241). Observa-se que o contador começa a se transformar, ele, que até o momento, para todos, menos para Manuelzão, passara despercebido, é agora singularizado pelo poder da voz, da palavra. Ainda no começo da história, mais uma vez a simbologia do espaço do *griot* é lembrada, conforme a passagem: “Com facho, tocha, rolo de cera aceso, e espertem essas fogueiras – seo Camilo é contador!” (ROSA, 1984, p. 242).

Mas o que o velho conta e o motivo de dizer pode se aproximar de um ato de louvação? Em algumas culturas da África ocidental, segundo Farias (2004),

os louvadores e historiadores orais, (os *jeliw* ou *griots*), que trabalham com a palavra, a música e o canto, são agrupados com os artífices manuais, que trabalham sobre materiais concretos como o ferro, o couro, e a madeira. [...] o *jeli* é visto como um transformador tanto do invisível quanto do concreto, capaz de transformar as emoções das pessoas e gerar nestas bem-estar físico e nobre postura corporal e fisionômica. Ele [...] é capaz de transformar a raiva e o ódio em tranquilidade. (FARIAS, 2004, p. 30)

Durante toda a narrativa, o velho, nos momentos em que Manuelzão apresenta sintomas físicos de mal estar, está próximo a ele, como se verifica pelo trecho: “– O senhor sentiu um ar, seo Manuelzão? O senhor está agoniado...” (ROSA, 1984, p. 232). O personagem deixa o leitor entrever também que quer dizer algo: “– Seo Camilo, o senhor estará por me dizer uma coisa? – Particular nenhum, seo Manuelzão. É dúvida? Fio que não

---

<sup>6</sup> Segundo Flávia Nascimento (2003, p. 194), a “palavra derivada do português ‘criado’ designa a casta inferior (e seus membros) de poetas músicos depositários da tradição oral, geralmente malinques; são encarregados de declinar elogiar a personalidades de castas superiores.” Assim, podemos pensar que o velho Camilo é um agregado da casa, mas também faz pequenos trabalhos, portanto, pode ser um criado e, guardada as devidas proporções do contexto, a sua história funciona para os outros personagens da novela, como uma diversão.

tereí” (ROSA, 1984, p. 233). A sua estória vai gerar em Manuelzão o bem estar que o louvador *jeli* ou *griot* proporciona com a palavra à pessoa louvada, uma vez que os conflitos interiores do vaqueiro não o deixam tomar decisões e ter paz.

É interessante observarmos que as estórias de Joana Xaviel, uma contadora itinerante que aparece na festa, parecem ter apenas a função de distrair, pois ela está na cozinha, fazendo sua performance para mulheres e crianças, mas Camilo está no centro de todos e o que conta para a plateia talvez tenha a função apenas lúdica, mas, para Manuelzão, não será bem assim. Farias (2004) observa que:

Se assistimos a um ato de louvação em que tudo funcione da maneira clássica, a impressão que temos não é a de estarmos diante de um jogo de mentiras. Pelo contrário, o que se desenrola na nossa frente parece poder ser alguma forma muito séria de jogo da verdade, em que a veemência do *griot* ou *jeli* que louva, e a reação intensa da pessoa louvada, parecem constituir uma cumplicidade incomparavelmente mais profunda e energizada do que a que existe na lisonja. Acontece uma transformação física que parece involuntária: a pessoa louvada se endireita, parece que cresce, o rosto se alarga, o olhar fica diferente. É como se a mensagem do *jeli* fosse uma poderosa massagem. (FARIAS, 2004, p. 4)

Guimarães Rosa incrusta em sua novela a poesia oral, que passa a ocupar uma significativa parte da narrativa. Depreende-se pela quantidade de páginas dedicadas à performance do velho Camilo, que a louvação, através da estória contada, é central para o desenvolvimento do enredo, encaminhando a festa e a novela para o fim.

O capataz parece ter uma ligação profunda com o velho Camilo, mesmo antes da estória que vai ser contada. Uma justificativa para essa relação consiste no medo que Manuelzão sente de parecer-se com ele, pois, no momento, a sua visão é a do senso comum, ou seja, todos o viam como um miserável agregado. No entanto, há algo na novela, operado tanto pelo narrador quanto por Manuelzão, que pode indicar que no velho exista alguma coisa a mais do que aquilo que aparenta.

Ao final da estória, observa-se que o personagem parece ter retomado a mão forte, a vitalidade simbolizada pelo laço: “– Simião, me preza um laço dos seus, um laço bom, que careço, a quando a boiada for sair... – Laço lação! Eu gosto de ver a argola estalar no pé-do-chifre e o rem pular pra riba!” (ROSA, 1984, p. 257). A mensagem do velho é entendida pelo vaqueiro, que, pelo estado de ânimo em que se encontrava, podemos inferir que estava aberto a receber as dádivas proporcionadas pela narrativa-louvação de Camilo. A cumplicidade entre Manuelzão e Camilo é anterior à estória contada e é definitivamente selada por essa. A sua transformação, efetuada pela louvação do velho agregado, é uma espécie de retomada da

identidade de vaqueiro, ficando assim resolvida a tensão presente na novela, pois Manuelzão deseja firmar-se como fazendeiro, como proprietário, deixar de ser vaqueiro, tornar-se avô, uma espécie de patriarca tardio.

Em outro contexto, Zumthor (1993) afirma que

uma crença generalizada atribuía ao canto de um jogral ou à leitura em voz alta uma influência benéfica, não somente sobre a melancolia, mas também sobre doenças corporais e até feridas. Diversos reis de Castela e de Aragão achavam, por esse motivo, que a audição de poesia e de música era indispensável à boa ordem de sua vida. (ZUMTHOR, 1993, p. 256)

Guimarães Rosa resgata a performance, misturando o universo das tradições orais indígenas americanas com as africanas, nos remetendo a contextos medievais em que a poesia oral transfigura a audiência como também aquele que conta.

No contexto de algumas sociedades tradicionais africanas, Hampâté Bâ (1982) afirma que:

Quando um velho conta uma história iniciatória em uma assembleia, desenvolve-lhe o simbolismo de acordo com a natureza e capacidade de compreensão de seu auditório. Ele pode fazer dela simples história infantil com fundamento moral educativo ou uma fecunda lição sobre os mistérios da natureza humana e da relação do homem com os mundos invisíveis. Cada um retém e compreende conforme sua capacidade. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 209)

Não é por acaso que o velho agregado vai ter como temáticas de sua estória o universo dos vaqueiros, uma dificuldade e a solução desta. Entendemos que a narrativa é escolhida para Manuelzão, pois há algumas semelhanças entre a estória do capataz com a do personagem do “Romanço do Boi Bonito”.

Uma vez que Camilo esconde o seu verdadeiro ser, ele tem como o *griot*-louvador, “a capacidade de conhecer e ativar, de fora, a verdade íntima do Outro” (FARIAS, 2004, p. 6). Talvez, o personagem que é socialmente desprestigiado, oposto da figura dos velhos arcaicos que nas sociedades antigas, como observa Secco (1994), tinham as funções de guardiães da memória e de curandeiros, cura Manuelzão com sua narrativa, restaurando a harmonia do corpo e da alma, pois tem, pela sua experiência, um acesso à interioridade do capataz.

Com seus olhos sempre a guiar o vaqueiro, de uma forma implícita, só percebida no final através da estória contada, Camilo, o velho pobre, louva Manuelzão em sua essência, naquilo que ele é, não pelo que tem, uma vez que os personagens abastados da novela exaltam Federico Freyre, o proprietário da fazenda Samarra, pelo que tem. Farias (2004) afirma:

O que quer fazer o louvador é chamar ao espelho a imagem que deveria estar lá, e que poderá chegar a estar lá. O louvador dá ao louvado o que este já tem em estado latente, mas às vezes não quer ter, ou não quer utilizar, ou prefere pôr à margem. Outra questão é tentar compreender como é que isso se passa realmente na cabeça do louvado, como funciona esse apelo. É como se, até o momento da louvação, eu, o louvado, estivesse incompleto; é a louvação que me chama a completar-me, e é só se eu a aceito, e se ela produz em mim os efeitos que deve produzir, que eu me completo, que eu culmino em mim mesmo. A louvação é mais do que um elogio, é uma exigência, e pode ser uma exigência muito difícil. (FARIAS, 2004, p. 10)

O capataz é, antes da estória-louvação, um ser em conflito entre ter e não ter bens materiais; por desejar o que é dos outros, tanto afetivamente quanto economicamente, sente-se miserável e perdido, jogando fora, com isso, a experiência de vida de um homem com 60 anos. Portanto, o velho Camilo dá a chance ao personagem de ver além de sua “consciência angustiada”, encontrando uma resposta para as suas dúvidas, resposta essa que está escondida nele, uma vez que, como salientamos, está apto a receber a cura. Assim, “a louvação de alguém reproduz, completa, a singularidade dessa pessoa, e ele (ou ela) se rejubila em sua própria singularidade, com a sensação deliciosa de ser maravilhosamente singular” (FARIAS, 2004, p. 13). Manuelzão está, nessa perspectiva, pronto a seguir com sua vida, pois resolve seus conflitos interiores.

Ainda sobre a louvação, Farias (2004, p. 10) expõe que “frequentemente é cantado e tem acompanhamento musical. Às vezes é uma espécie de cantochão, às vezes é simplesmente recitado”. Recorrendo às rimas para marcar o ritmo, a estória do velho também tem acompanhamento musical, como vemos pelo trecho: “Aí, toquem as violas sereno, de cinco e seis cordas dobradas, de mississol-remilá. O violão tem os mil dedos, fez-se o violão pra se gemer. Seo Velho Camilo em fim de festa, carece de começar” (ROSA, 1984, p. 242).

Araújo (1992, p. 480) assinala que “a música, o canto e a dança são, na verdade, um prelúdio para a história que o velho Camilo conta ao terminar a festa e o conto”. Mas assinalamos que o ritmo do “Romanço” seria uma forma para que Manuelzão entendesse o significado mais facilmente, pois um texto oral “deve ser escutado, decorado, digerido internamente, como um poema, e cuidadosamente examinado para que se possam apreender seus muitos significados – ao menos no caso de se tratar de uma elocução importante” (VANSINA, 1982, p. 158).

Ainda sobre o assunto, no contexto das tradicionais sociedades africanas, Hampâté Bâ (1982) afirma:

Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio

fundamentalmente no segredo dos números. A fala deve produzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 186)

Portanto, o discurso de Camilo age sobre Manuelzão não só pela forma poética de alguns trechos da “Décima”, mas pela presença interna da musicalidade das onomatopeias, do canto do misterioso cavaleiro chamado de Menino que domina o boi encantado e pela canção do próprio boi. Assim, a palavra ritmada é importante para despertar o poder harmônico da estória do velho agregado sobre o espírito do capataz.

Se “para os ouvintes, a balada transfigura seu mundo de trabalho em um mundo heroico, um mundo de festa” (BOLLE, 1973, p. 75), para Manuelzão, a poesia oral, efetuada através de um elogio-louvação, resgata-o da sua angustiada condição. Dessa maneira, Guimarães Rosa reatualiza a performance da palavra poética dentro de sua narrativa, misturando as tradições múltiplas em que a oralidade resvala para o universo mito-poético.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **A raiz da alma: corpo de baile**. São Paulo: EDUSP, 1992.

BOLLE, Willi. **Fórmula e fábula**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FARIAS, Sahel Paulo F. de Moraes. **Griots, louvação oral e noção de pessoa**. São Paulo: Casa das Áfricas, 2004. Disponível em: <  
[http://www.casadasafricas.org.br/site/index.php?id=banco\\_de\\_textos&sub=01&id\\_texto=10](http://www.casadasafricas.org.br/site/index.php?id=banco_de_textos&sub=01&id_texto=10) >  
Acesso em: 08 nov. 2011.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.) **História Geral da África I/Metodologia e pré-história da África**. Tradução Beatriz Turqueti et al. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982 p. 181-218.

MARTINS, Nilce. **O Léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. Nas veredas: uma história de amor. In: \_\_\_\_\_. **Um tema em três tempos: João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1996. p. 133-206.

KOUROUMA, Ahmadou. **Alá e as crianças-soldados**. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. (Nota de tradução)

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. [1956]

SECCO, Carmem Lúcia Tindó. **Além da idade da razão: longevidade e saber na ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (Coord.) **História Geral da África I/Metodologia e pré-história da África**. Tradução de Beatriz Turquetti et al. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. p. 157-179.

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

WALTY, Ivete L. Camargos. Velhice, marginalidade e oralidade: resistência ou exclusão. In: BARBOSA, Maria J. Somerlate. (Org.). **Passo e Compasso: nos ritmos de envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003 (Memória das Letras, 17). p. 23-36.

[Recebido: 19 abr. 15 – Aceito: 27 jul. 15]

## PERFORMANCE E POÉTICA NO CONTO ORAL *O AFILHADO DO DIABO*

José Carlos Felix<sup>1</sup>  
Priscila Cardoso de Oliveira Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo pretende analisar o conto oral intitulado *O Afilhado do Diabo*, coligido na coletânea *Contos Tradicionais do Brasil* (2001), por Câmara Cascudo. Inicialmente, apresenta-se uma discussão acerca da importância da Tradição Oral e da Performance Poética e como estas reelaboram as experiências, vivências e os modos de vida a partir dos estudos teóricos de Paul Zumthor (1985), Gyslane Matos (2005), Hampaté Bâ (1985), entre outros. Em seguida, aponta-se aspectos intrínsecos à cultura popular, levando em consideração o conto como um dispositivo operante que, por meio de um viés crítico, instaura um espaço de tensão, engendrando uma reflexão crítica da realidade. Por fim, propõe-se uma análise da narrativa cujas conclusões apontam para o fato de que a palavra poética, em seu processo de recriação, volta-se fundamentalmente para interioridade do ser humano, permitindo que a linguagem adquira novas significações ao expressar a realidade por formas abstratas e simbólicas.

**Palavras-chave:** Poética. Tradição Oral. Cultura Popular. Performance.

**ABSTRACT:** This paper aims at analysing the oral short-story *O Afilhado do Diabo*, recorded in the anthology *Contos Tradicionais do Brasil* (2001) by Câmara Cascudo. Firstly, the article discusses the importance of both Oral Tradition and Poetic Performance and how these two affect and transform everyday experiences and ways of life, grounded on the studies of Paul Zumthor (1985), Gyslane (2005), Hampaté Bâ (1985) among others. Moreover, the intrinsic aspects of popular culture is tackled taking into account how the short-story operates as literary device that creates a *locus* of tension, which in turn produces a critical reflexion of reality. Finally, a critical analysis of the short story is proposed indicating that poetic word, alongside with the potential for recreation within the performatic act, engenders the fundamental subjectivity of human beings inasmuch as it allows language to acquire new layers of meanings as it renders new forms to express reality through abstract and symbolic means.

**Keywords:** Poetics. Oral tradition. Popular culture. Performance.

### 1 Tradição e performance na poética oral

A tradição oral tem se perpetuado há milênios, atravessando todas as fronteiras de tempo e de espaço, articulando sua potência e dinamicidade por meio de uma miríade de expressões da cultura popular. Este processo imbricado e complexo ocorre, a rigor, principalmente por meio dos contos que, nas mais variadas formas de relatos e narrativas, registram ao mesmo tempo em que reelaboram, os testemunhos da atividade espiritual e da experiência cotidiana do povo ou de um grupo em particular. Acerca dessa tradição formadora

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Pesquisador pelo grupo Pós-Teoria, UNEB/PÓS-CRÍTICA. E-mail: jcfelixjuranda@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Mestranda em Crítica Cultural - UNEB/Campus II. E-mail: prioliveira1983@hotmail.com



e transformadora da subjetividade humana, Jerusa Pires Ferreira considera que a tradição oral opera como “uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir, e a se transformar, num movimento sem fim” (FERREIRA, 2003, p. 91).

Foi justamente por meio do ato de relato de histórias, seja em verso ou em prosa nas feiras, mercados, festas, teatros de rua e nas casas que se deu a “invenção do humano”<sup>3</sup>. Hodiernamente, mesmo diante das transformações tecnológicas da modernidade, a tradição narrativa mantém-se, visto que, nos quatros cantos do planeta, narradores ainda continuam recontando o que ouviram de seus ancestrais, seja nas varandas das casas ou nas rodas de conversa. Declamadores passam para as gerações mais jovens as diversas expressões da tradição oral, perpetuando assim as experiências, as vivências e os modos de vida de uma comunidade, de um povo. Por sua vez, essas comunidades mantêm, por meio da oralidade, a transmissão da memória e dos saberes ancestrais sempre atualizados, em um círculo contínuo no qual o passado se presentifica a cada recontagem, em cada recriação. No que tange a questão tradição oral, Zumthor avalia que:

O que se conhece por tradição oral de um grupo social é formado por um conjunto de intercâmbios orais ligados a comportamentos mais ou menos codificados, cuja finalidade básica é manter a continuidade de uma determinada concepção de vida de uma experiência coletiva sem as quais o indivíduo estaria abandonado à sua solidão, talvez ao desespero (...) nossa própria cultura- racional e tecnológica do fim do século XX está impregnada de tradições orais e sem elas dificilmente subsistiria. (ZUMTHOR, 2010, p. 24)

Assim, as narrativas orais fazem parte do patrimônio imaterial da humanidade e não há povo sem narrativas. Todas as classes sociais, etnias, grupos humanos carregam elementos que traduzem a tradição oral. Nossa sociedade está impregnada das tradições orais e a contemporaneidade, a despeito dos avanços tecnológicos, cultiva valores socioculturais, religiosos, ideológicos e políticos de tempos longevos. A essência da voz poética ressoa no cotidiano de cada indivíduo e de cada grupo social. Os textos orais narram relatos fantásticos, histórias com enredos criativos em que seres de ordens diversas como animais, fantasmas, mitos, lendas, surgem impregnados de toda sabedoria e conhecimento popular. Ou seja, em

---

<sup>3</sup> Em *Shakespeare: a invenção do humano*, o crítico literário norte-americano Harold Bloom examina como as peças do bardo inglês – uma conjunção de poesia, narrativa e performance – não apenas representam os dilemas e questões fundamentais humanas, mas efetivamente inventa o homem.

todas essas dimensões encontram-se reminiscências cujas características são a expressão da própria sobrevivência humana, (re)emergência de um antes, de um ontem, posto que muitos são traços da vida social explicados por meio das mesmas. Ao ouvir uma narrativa, percebemos suas peculiaridades e influências dentro do cotidiano de todo e qualquer grupo social; são as crenças, os valores sociais e saberes dos antepassados que mantêm viva toda a tradição oral.

Outro elemento fulcral que compõe a tradição oral é a memória, fonte perene que alimenta a própria subjetividade humana. Nela tudo se registra: os causos, os acontecimentos, as experiências sociais individuais ou coletivas. A cada recontagem, ela é acionada, pois, como avalia Tomás de Aquino, trata-se de “um componente de uma virtude cuja posse é necessária para salvação da alma; nela devem ser ciosamente custodiados apenas os conteúdos que permitam a salvação do homem” (AQUINO apud COLOMBO, 1991, p. 90). A memória opera como um *tour de force*, dotada de critérios seletivos próprios, por vezes contraditórios, como o esquecimento preventivo, que se encontra ligado a uma “sólida matriz de valores”; uma característica que, para Aquino, reflete uma virtude quase teológica, exclusivamente humana, capaz de recriar tensões paradoxais entre as “lembranças” e as “admoestações da tradição” (AQUINO apud COLOMBO, 1991, p. 90). O traço mais conspícuo desse fenômeno, quase antinômico, traduz-se na riqueza e adensamento dos detalhes, bem como em uma forma de temporalidade inaudita na qual todo ato performático da narração é registrado e guardado na memória dos narradores.

Neste ato infinito de narrar, cabe aos mais velhos o papel de guardiões da memória de um povo. A função de conservar e transmitir às próximas gerações essa riqueza imaterial. Em relação às histórias narradas, sejam elas de base factual ou meras fabulações, o fundamental é o ato da (re)criação, desempenhado na ocasião do ato narrativo. Ao contar o acontecimento, o narrador (re)vive, ao mesmo tempo em que reelabora alguma experiência e, assim, envolve sua plateia, seja pelos meandros e estratégias empregadas no ato performático de contar, adensado, sobretudo, pela atmosfera de mistério que circula todo o ato performático da narração. Esses mestres na arte de narrar possuem habilidades muito singulares que são acionadas no momento da criação performática: a harmonia, a entonação da voz, gesticulação, as expressões faciais. Tudo é muito particular, preciso, inaudito – quase um ritual que tem por princípio o encantamento do ouvinte enquanto transmissão de um ensinamento ocorre. Zumthor considera que:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (...) Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor e o autor: e aquele em que se unem a situação e a tradição. Neste nível, a função da linguagem que Malinowski chamou “fática” realiza plenamente o seu jogo: jogo de aproximação, de abordagem e apelo, de provocação do Outro, de pedido, em si mesmo indiferente à produção de um sentido. (ZUMTHOR, 2010, p. 31-32)

Logo, a performance desponta como a força motriz e o epicentro do ato de narração. Justamente por essa razão, o ato performático caracteriza-se pela singularidade, erigido e emanado pelo corpo, “no aqui e agora”. Essa imediaticidade prescinde de tudo aquilo que está pronto e pré-estabelecido, por ser a fagulha que assegura a performance poética em sua completude. Por sua vez, o corpo orchestra a ação de contar, no momento em que a poesia toma os sentidos do poeta, fazendo com que a voz, os gestos ganhem amplitudes assaz, instaurando um universo de movimentos espontâneos e inéditos. Por estar ligada às circunstâncias imediatas, a performance oral da narração, segundo Fernandes, está circunscrita à dimensão do “que se faz, e não ao que foi feito” (FERNANDES, 2003, p. 38), sendo dinâmica, inacabada, nômade, e geradora de novos sentidos e nuances, forjando um canal direto para formas de interação contínuas e incapazes de subsumirem-se inteiramente a qualquer mecanismo de reprodução engendrados pela indústria cultural.

Ademais, é também na dimensão performática que reside a ancestralidade dos gigantes, ocupando um lugar atemporal na história, capaz de, dialeticamente, assimilar e distanciar os fatos, mantendo apenas aquilo que se deseja conservar. Ela é livre para reconhecer a si mesma. Em outras palavras, a tradição oral por meio da performance confere uma espécie de sabor total, por ser dinâmica, rica, abrangente e produz um discurso que emana uma continuidade infinita. Do mesmo modo, toda manifestação de narrativa e poesia oral está intimamente ligada às suas próprias raízes e essa é um traço distintivo do funcionamento oral da poesia. Ao mesmo tempo, é no ato performático que a realização plena de poesia ocorre: as palavras nela proferida são tomadas por meio de um agrupamento gestual, sonoro e circunstancial, formando um conjunto completo em que tudo faz sentido. Ruth Finnegan nos convida a uma reflexão dessa dimensão total do ato performático ao avaliar que “a performance não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas ‘no presente’. Ela pode, de fato, ser (re)criada na “mágica do momento experimental”, cujas bases encontram-se enraizadas em dimensões mais abstratas, não obstante, imbuídas de memórias que, por sua vez, extrapolam o momento imediato (FINNEGAN, 2008, p. 36).

Cabe ressaltar, contudo, que a performance só pode ser apreciada em contextos específicos. A articulação dos seus componentes é feita segundo um princípio que modula a imediaticidade do evento e a transcendência do rito, variando de uma cultura para outra. Isto é, em um determinado grupo social, um sujeito cantará um gênero poético naquele determinado lugar e tempo – a exemplo das cantigas de casamento ou das cantorias fúnebres. Certas canções não podem ser executadas fora desses contextos ou não terão nenhum sentido, tampouco alguma funcionalidade, já que, segundo Zumthor, “um tipo de competência própria da poesia performatizada como uma capacidade de se adaptar às circunstâncias é fazer brotar o sentido” (ZUMTHOR, 2005, p. 88). Sobre essa questão, Pelen ainda acrescenta que:

[...] o indivíduo nasceu, de certa forma, sozinho, com a consciência, ao mesmo tempo, de sua dependência e autonomia, ele deve ser integrado – essa integração devendo ser constantemente confirmada – a um espaço cultural e social determinado – ser um homem do *aqui e agora* – nesse caso, o que está em jogo para a comunidade é o ser e permanecer. E é por essa razão que a literatura oral, praticamente toda a literatura oral, vai descrever o espaço e as regras da construção comunitária, constantemente redizendo-as e lembrando-as. A literatura oral é a expressão dessas regras, das exigências e saberes da memória da comunidade, e, ao mesmo tempo, é ela que as instaura, as ratifica, é ela que é a *memória*. (PELEN, 2001, p. 55)

A corporeidade da voz poética está no vivido, seu tempo é independente. No entanto, outros efeitos temporais externos são produzidos de acordo com as coerções sociais, que acabam por produzirem uma inflexão na atuação da poesia oral. Logo, essas atuações performáticas encontram-se, a rigor, circunscritas a um determinado tempo estabelecido pelas convenções sociais existentes. Do mesmo modo, o ouvinte é impreterivelmente a contraparte da *performance*, sendo um elemento tão fundamental quanto o autor e a circunstância. Em alguns casos, ele pode até parecer estar ausente, a exemplo de pastor que canta para seu rebanho em uma montanha. No entanto, esta ausência é fantasiosa, pois reside no próprio autor tal audição, que, ao enunciar sua própria voz, em alto tom, faz retornar a si mesmo o eco daquilo que foi produzido por ele mesmo. Ou seja, sua ação oscila em um entrelugar em que ele é, ao mesmo tempo, autor e ouvinte na ação performática.

Assim, o gesto performático caracteriza-se assim por sua dimensão dialógica, nunca monológica, mesmo que dotada apenas um único participante que, liberando a palavra, instaura um diálogo livre de qualquer domínio.

Por outro lado, o ouvinte engajado na performance é parte, podendo também ser autor da poesia oral e, de forma consciente ou não, intérprete do que é transmitido, comunicado. Existe amiúde um jogo de relações entre interprete, texto e ouvinte que potencializa o

discurso a uma interação espetacular. Acerca dessa dimensão ambivalente, Zumthor esclarece que o “pronome *eu* é também *ele* que canta ou recita, mas não sou *eu*, somos *nós*, acarreta uma impessoalidade da palavra graças a capacidade que um tem em captar, à sua maneira, aquilo que o outro enuncia em primeira pessoa” (ZUMTHOR, 2005, p. 93).

Em seu seminal livro, *Performance, recepção e leitura*, Zumthor avalia que, entre um sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada como acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, não existente, a performance instaura sua “forma”, o improvável (ZUMTHOR, 2014, p. 36). Destarte, a performance converte-se em um vocábulo multidimensional, pois seu desejo de realização é constante e vai além da vontade de conclusão absoluta. Sempre em estado transitório, inacabado, de passagem, cada performance deixa fluir um ar de renovação, que se transmuta a cada nova elaboração. Tal conclusão nos remete a consideração de Ferreira na qual “o texto oral, que jamais se preenche, atua em regime de movência e intercursos de linguagens e códigos expressivos” (FERREIRA, 2011, p. 12).

Em constante ação vocal<sup>4</sup>, a performance poética reclama a atenção de um crítico, pois é nela que opera o mais íntimo da emoção, daquilo que foi transmitido da boca aos ouvidos. Nesse invólucro, o texto vocalizado se torna arte e faz brotar a totalidade das energias que constituem a obra viva. Zumthor argumenta ainda que esse é o *locus* qualitativo, zona de operação, “função fantasmática” (ZUMTHOR, 2013, p. 222). Ou seja, o lugar do desconhecimento, mas constituído, ao mesmo tempo, das circunstâncias e contigências que definem o lugar concreto de adesão à consciência.

## 2 O conto oral: um dispositivo operante

O conto popular é uma narrativa que retrata histórias de vidas e, além de propor aos ouvintes modelos de comportamentos, também se configura enquanto entretenimento e mecanismo de interação social. Não tem propriamente uma autoria, na realidade, ele se constitui como uma criação coletiva, pois cada narrador lhe acrescenta pequenas alterações e, assim, sofre modificações, passando de um grupo para outro incorporando novos elementos, personagens, pontos de vista e interpretações. Contudo, como em toda estruturação narrativa,

---

<sup>4</sup> Zumthor descreve vocalidade como a historicidade de uma voz: seu uso. Segundo o autor, esta pertence a uma longa tradição de pensamento que considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que, na voz e pela voz, se articulam as sonoridades significantes, cf. *A Letra e a Voz: a “Literatura” medieval*, 1993, p. 21.

possui elementos estruturais passíveis de serem decompostos, analisados e interpretados. Dentre tais características, observa-se: cadência rítmica, estruturas frasais simples, o uso da repetição, diálogos indiretos, jargões próprios, modulações, exclamativas, diferentes variações no modo de acabar.

Matos assinala que o conto é texto anunciativo do contador de histórias. Para a autora, o conto constitui o fio que completa a tecelagem da tradição oral, pois “junta os símbolos, a história, as sonoridades, as implicações filosóficas, políticas ou sociais e os elementos subjetivos do contador que, como mestre da palavra, fabricará o texto dialogando com seus ouvintes” (MATOS, 2005, p. 16). O fio que tece o conto possui uma inesgotável riqueza, reconhecida sobretudo por sua natureza atemporal. Sobre essa questão, o tradicionalista Hampâté Bâ aponta três níveis que conduzem e organizam esse tear narrativo:

Um conto de tradição oral pode ser percebido em vários níveis. No primeiro nível, ele é puramente recreativo, e seu objetivo é divertir e distrair crianças e adultos. Mas, para as crianças que, por sua vez, o recontam para seus familiares ou colegas, ele constitui também uma forma de aprendizagem da língua e de certos mecanismos do pensamento. Num outro nível, o conto é um suporte de ensinamento para a iniciação às regras morais sociais e tradicionais da sociedade, na medida em que revela o comportamento ideal de um ser humano no seio da família ou da comunidade. Enfim, o conto é dito iniciático na medida em que ilustra as atitudes a imitar ou a rejeitar, as armadilhas a discernir e as etapas a vencer quando se está engajado no difícil caminho da conquista e da realização de si mesmo. (HAMPÂTÉ BÂ, 1985, p. 250-1)

No primeiro nível, o conto serve como forma de entretenimento e descontração por meio do jogo, cantos, paródias, gestos e imitação das vozes dos animais. Porém, à medida que vai sendo relatado, o mesmo converte-se, gradualmente, em um mecanismo da aprendizagem da língua. Hampâté Bâ postula que um conto deve ser sempre agradável, pois o conto “sem riso é como um alimento sem sal” (HAMPÂTÉ BÂ, 1985, p. 13). Nesse jogo diegético, engendra-se uma organização que consiste na preparação de um caminho para o segundo nível da narrativa: a transmissão do conhecimento, a instrução. De acordo com Matos (2005), podemos considerar o segundo nível do conto como um suporte de ensinamentos para iniciação às regras morais, sociais e tradicionais da sociedade, já que este revela o comportamento ideal de um ser humano no seio da família ou da comunidade. A palavra tem o poder de instaurar um espaço que acolhe, diverte e, em seguida, ensina de forma harmoniosa e responsável. Ademais, o conto possibilita um deslocamento da realidade concreta ao imaginário, possibilitando a criação de repertórios múltiplos e de uma cadeia imagens incessantes.

Por fim, no terceiro nível, o conto é dito como iniciático, pois, à medida que o contador vai relatando o acontecimento, ele próprio revive o episódio, na maneira em que sua performance assinala a intensidade das palavras: proferidas no ato performático da narração, nos detalhes, formando um repertório totalmente envolvente. Segundo Matos (2005, p. 42), “a iniciação está relacionada ao sentido da vida, que por sua vez associa-se à transcendência”, fazendo com que o ofício do contador de histórias adquira uma dimensão sagrada.

Ademais, na tradição oral, os contos instauram espaços que asseguram a sua permanência hodierna. Eles constituem uma teia cultural rizomática<sup>5</sup>, que prescinde de um lugar privilegiado de enunciação, pois múltiplas são as entradas e conexões que circulam e enredam as narrativas. Portanto, não faz sentido buscar a gênese de um criador demiurgo, uma origem. Sua natureza reside no efeito social que a transmissão e o ato performático produzem continuamente. A oralidade opera em redes múltiplas e heterogêneas e, análogo ao rizoma, não existe uma estrutura fixa, pois esta seria um aprisionamento. Em seu caráter proteico e polimorfo, ele está em constante câmbio, mutante a todo instante, constituído por um campo sempre movente. Todavia, para Pellen (2001, p. 57), o conto exige agrupamentos instituídos de forma mais regular: monólogo, conversação, discurso, não cabem em divisão de um sistema fixo de gêneros, mas em uma lógica operante em que a estrutura se desprende e, a todo instante da vida pode ser redescoberta, posto que a produção oral revela-se em grande parte nas circunstâncias diárias.

Ainda em seu caráter plural, o conto oral caracteriza-se por sua construção coletiva que possibilita variadas interpretações e, por meio de suas vicissitudes, é possível identificar tensões sociais a partir da leitura atenta de sua tessitura. O registro e a análise de particulares revelam, por sua vez, as experiências coletivas, articulando a permanência dos mitos e com a visão de mundo. Nesse sentido, compreender o texto oral como um dispositivo operante que diverte, ensina e transmite é entender sua capacidade de nos transportar para além de um mecanismo puramente narrativo; ou seja, de que forma ele instaura, por meio de um viés crítico, no ouvinte/leitor uma plethora de tensões, possibilitando a reflexão, o questionamento e promovendo modificações assaz na experiência cotidiana. Feitas tais considerações, nosso objetivo é examinar, na próxima seção desse artigo, como o conto oral *O Afilhado do Diabo* compõe uma poética que opera justamente uma lógica em que se articulam corpo e voz por meio da performance. Para isso, buscaremos examinar, em uma leitura cerrada do conto, de

---

<sup>5</sup> Conceito desenvolvido por DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 7-37.

que forma seus múltiplos significados se constituem, bem como a articulação de elementos da tradição narrativa como tempo, espaço, enredo.

### **3 A hora e a vez da performance no conto *O Afilhado do Diabo***

O conto *O Afilhado do Diabo* foi narrado por Clotilde Caridade Gomes, na cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Em nota, Câmara Cascudo não explicita muitas informações sobre os narradores, limitando-se apenas a informar os nomes e o local da coleta (CASCUDO, 2001, p. 283-284). Contudo, Cascudo oferece algumas observações fulcrais acerca de outras versões que descrevem a mesma trama narrativa. O folclorista comenta que Teófilo Braga fornece três versões dessa história: “*O Mágico*”, Algarve, 10º, “*O Mestre das artes*”, Ilha de São Miguel, 11º, “*O Aprendiz do mago*”, Distrito de Alveiro – a variante mais próxima da versão açoriana é de São Miguel. Já Alfredo Apell divulgou a versão eslava de Afanasiev, em *Contos populares Russos*, “*A ciência manhosa*”, X, reunindo as variantes mais conhecidas. Ou seja, com pequenas diferenças, é o tema russo de Afanasiev, o grego de Hahn, o alemão dos irmãos Grimm, o português de Ourilhe (*Cerolico de Bastos*), coligido por Adolfo Coelho (nº XV), havendo o encadeamento das transformações em todos, na qual o agressor finda devorado. Nas “*Mil e uma noites*”, por exemplo, há o episódio da filha do rei das Índias e sua luta com o demônio, usando as metamorfoses do conto. Braga cita a NOTTE VIII, fábula de Strapola (“*Notte Piaccevoli*”) com o motivo idêntico.

Já a versão brasileira é de Sílvio Romero e denomina-se *O pássaro Preto*, publicada na coletânea Folclore Brasileiro – *Contos Populares do Brasil* (ROMERO, 1985, p. 46-47). Diferenças a parte, todas as narrativas partilham a mesma temática do diabo metamorfoseado. Passamos a nossa análise.

O conto *O Afilhado do Diabo* narra a história de um velho pobre que tinha muitos filhos. Quando nasceu o caçula, o senhor preocupou-se em saber quem seria seu padrinho. Foi então que, certo dia, viu passar pela cidade um homem bem-vestido e montado em belo cavalo. É desse infortuno encontro, e da conversa que dele advém, que o pobre velho pediu-lhe que fosse padrinho do seu filho mais novo. O cavaleiro misterioso aceitou prontamente o pedido e, em troca, lhe ofereceu uma bolsa cheia de ouro – fato que se repetiu por vários anos seguintes até o dia em que o padrinho resolveu ir buscar o afilhado para ser criado por ele, em uma casa grande e luxuosa. Certo dia, o rapaz encontrou um grande livro que ensinava todos os mistérios e sabedorias e assim descobriu que seu padrinho na verdade se tratava do próprio



Diabo. A descoberta resulta na fuga da casa e no ímpeto de reencontrar com o pai, para quem ele reporta o ocorrido. O rapaz diz ao pai saber uma forma de ganhar muito dinheiro: bastava transforma-se em um cavalo, para que um comprador muito rico pudesse pagar muito caro por ele. É a partir desse ponto que começa uma sucessão de transformações entre o afilhado e o padrinho que finda com a vitória do mancebo nesta peleja poética.

Como este breve resumo sugere o conto *O Afilhado do Diabo* circunscreve-se no ciclo de narrativas convencionalmente chamado de “ciclo do demônio logrado”: um conjunto de variações narrativas em que o “Coisa Ruim” é sempre logrado e sucumbe à sagacidade humana, amiúde por meio da intervenção divina. Com essa abordagem do conto popular traz-se à baila também a questão da dimensão social assinalada no relato. Uma maneira de explicitar mais a astúcia e buscar compensações para uma vida cheia de necessidades, o logro desponta como uma estratégia vital – especialmente quando o desafiado é um rico, poderoso, ou ainda, o próprio Diabo. Fato este que se evidencia com bastante clareza na narrativa do conto:

Um velho tinha tantos filhos e era tão pobre que já não sabia mais a quem convidar para ser padrinho de seus rebentos. Quando nasceu o mais novo, ficou atrapalhado. Estava pensando no caso, quando viu um homem muito bem-vestido, montado num cavalo bonito, que parou e o salvou. (CASCUDO, 2001, p. 282)

A descrição é conspícua. Trata-se de uma família pobre, como muitas famílias brasileiras, que encontra em uma figura rica, a tão almejada possibilidade de melhorar de vida, assinalada no verbo “salvou”. O homem do cavalo bonito iria salvá-lo da fome, da pobreza extrema, do abandono social; situação vivida amiúde por todos aqueles que estão à margem social.

Com muito humor, outras cenas do conto revelam o apelo e o desejo pela conquista dos bens materiais:

O homem aceitou e deu uma bolsa cheia de ouro/ Todos os anos o desconhecido voltava para ver o afilhado e o compadre recebia uma bolsa de ouro/ Estava rico e vivia muito tranquilamente/ O menino tinha do bom e do melhor/ Dias depois o rapaz disse ao pai que podia arranjar ainda mais dinheiro/ O velho prometeu tudo mas não resistiu aos oferecimentos de tanto dinheiro e vendeu o cavalo/ - Vai aparecer aqui um homem rico querendo comprar este anel. Diga a seu pai que/ venda bem caro e não dê na mão dele. (CASCUDO, 2001, p. 282-83)

O velho, aparentemente religioso, – fato comprovado nos trechos em que o homem deseja encontrar padrinhos para todos os filhos – faz referência ao batismo, sacramento cristão, mas que vulgarmente pode apresentar outra conotação: a de valor de sustento. Espera-

se que o padrinho supra uma necessidade financeira. Quando o rapaz percebe-se tão sábio e poderoso quanto seu mentor, desconsidera sua condição de afilhado e pretende enfrentá-lo, mesmo que este nunca lhe tenha feito mal algum. Ao contrário, o padrinho ajudou toda sua família, inclusive ele que passou a ter uma vida de conforto e fartura. Se por um lado, a falta de recursos financeiros é fato recorrente ao homem do campo, abandonados à própria sorte, e cuja crença no sobrenatural desponta como o único caminho para a restauração da dignidade; por outro, a ideia da felicidade também está atrelada à obtenção de bens materiais – vista como único meio de suprir as necessidades da vida terrena.

Logo, o verbo “salvou” firma indubitavelmente o pacto entre o homem e o Diabo. Segundo Francisco Sales Arede, o pacto ressalta a ausência de conflito (AREDA apud PIRES, 1995, p. 28). Não há, segundo o autor, um conflito de natureza moral na alma do herói e essa não pode ser considerada como uma característica particularmente nordestina, mas um traço geral do conto popular e de seu conjunto narrativo, conforme as várias versões que circulam pelo mundo atestam. Para Pires, esse traço, comum a todas as narrativas orais, deve-se ao fato de que:

O conflito desloca-se, em razão de um imperativo prático, e, à medida em que se pode, instala-se um projeto utópico, no qual o mais urgente será providenciar melhores condições de vida, criando um mundo “perfeito” ao menos na compreensão da narrativa”. (PIRES, 1995, p. 29)

Pires ainda salienta que, no estudo desses contos, o repertório do demônio, com sua postura e sua linguagem peculiares, está evidentemente mais próximo do universo do pobre, posto que, no momento em que narra, o homem torna-se concomitantemente parte integrante e indissociável do tema narrado. Ele passa a ser a personagem principal. Não há um distanciamento entre pactuários e isso torna a negociação mais exequível. Ridicularizar por meio da subtração do poder não é apenas uma artimanha que faz Diabo cair em armadilhas, mas configura-se como um procedimento em que o humano pode demonstrar que também é dotado de poder.

Nesse sentido, o conto de Dona Clotilde integra o contínuo de textos que transitam tanto entre as narrativas orais quanto escritas, modulando elementos que se aproximam de uma grande malha narrativa que compõem a tradição de tecido *Faústico*<sup>6</sup>. Wladimir Propp,

---

<sup>6</sup> Jerusa Pires Ferreira. **Fausto no Horizonte**, São Paulo, EDUC HUCITEC, 1995. p. 24. Neste livro a autora apresenta uma extensa documentação, fruto de uma pesquisa realizada, durante oito anos, abrangendo os territórios da Alemanha, Inglaterra, Escócia, América Latina e Portugal. Seu objetivo é oferecer uma sistematização que contribui pra o estudo do Fausto em livros populares.

em *Morfologia do conto* (1985), fornece alguns apontamentos fundamentais que permitem compreender como tais predicativos refletem a estrutura poética do conto. Em outras palavras, todos os sujeitos, complementos e outras partes definem o argumento de que a mesma composição e configuração podem estar na base de tramas diferentes. Outro aspecto preponderante é perceber o conto como força motriz incorporada a uma coletividade, em que o texto traduz-se na criação artística individual/coletiva que ocorre, a rigor, por meio da performance narrativa.

É comum conceber que, diante desse *tour de force* da performance, as possibilidades criativas sejam reduzidas e limitadas ou estejam subsumidas a ela. Contudo, o que se observa é uma sucessão de metamorfoses em que novas partes são incorporadas as próprias experiências, resultando em inovações ao conto. Para Fernandes, “cada contador, porém, imprime na história suas marcas: vivências pessoais, lembranças próprias. O relato oral é um misto de lembranças e atualizações, nele se reproduz um fato que é coletivo e também crivado de impressões pessoais” (FERNANDES, 2002, p. 25). Desse modo, o efeito produzido pela narrativa é de rememoração – uma sensação de tê-la ouvido em outro momento, em outras circunstâncias. Tudo isso devido uma cadeia de transmissão que se perpetua por meio da voz poética do narrador, que não cessa de compartilhar e ativar as memórias, como o trecho a seguir assinala:

O padrinho morava numas serras altas e sem gente, num casarão enorme, cheio de quartos e salas. O menino tinha do bom e do melhor, muitos livros e aprendia depressa tudo, ficando instruído por demais. O padrinho tratava-o bem, mas era carrancudo e de poucas falas, viajando sempre. Raramente estava em casa. (CASCUDO, 2001, p. 282)

A narradora joga livremente com as infundáveis possibilidades de combinação que a língua lhe oferece. Seu repertório emula a linguagem coloquial do homem do campo. Cabe ressaltar, contudo, que a matriz narrativa definida como criação popular parte de uma performance que se situa no texto. Daí pode-se considerar que Dona Clotilde cria sua versão fortemente individual e criativa ao narrar que:

O menino examinando a casa encontrou, numa estante, um livro grande que ensinava todas as sabedorias e mágicas. Por elas ficou sabendo que seu padrinho era o próprio Diabo. Nas escondidas do padrinho estudou as sabedorias e mágicas, ficando dia a dia preparado como um verdadeiro mágico. Quando achou que estava no ponto de lutar contra ele, fugiu de casa. O Diabo teve notícia e veio como um

---

raio para pegá-lo. O rapaz já estava em casa e o Diabo não podia agarrá-lo à força. Dias depois o rapaz disse ao pai que podia arranjar ainda mais dinheiro. Ia-se virar num cavalo que o velho devia montar e ir passear nas ruas. Vendesse por muito bom dinheiro, mas não entregasse o animal com o freio, senão não desencantava mais. O velho prometeu tudo mas não resistiu aos oferecimentos de tanto dinheiro e vendeu o cavalo, esquecendo-se de tirar o freio. (CASCUDO, 2001, p. 282)

Como o trecho acima demonstra, Dona Clotilde, assim como os outros narradores, emprega uma forma muito peculiar de comunicar o texto: ela narra o conto imprimindo algo de pessoal, performática, de informante que valoriza a história no intuito de atrair o ouvinte/leitor. Essa estratégia revela sua maestria como contadora, ao introduzir, por exemplo, na trama recursos diegéticos que explicam os mistérios da própria vida. A forma como são sequenciadas as estruturas dos períodos frasais confirma um recurso central dessa dinâmica: o ritmo: “O menino *examinando* a casa; ficou *sabendo* que seu padrinho era o próprio Diabo; *estudou* as sabedorias e mágicas, *ficando* dia a dia *preparado*; estava no ponto de lutar contra ele, *fugiu* de casa. O Diabo veio como um raio para pegá-lo” (CASCUDO, 2001, p. 282, grifos nossos). Tem-se aqui uma sequência de eventos em um encadeamento contínuo.

Tomando como referência os princípios desenvolvidos por Maria Aparecida de Barros (2012), cabe aqui observar mais detidamente, alguns elementos que se apresentam nesta breve sequência: o primeiro é que o evento narrado descortina o véu da verdade ao proferir a palavra-força, na qual ressoa o eco de outras vozes, “polissêmica e polifônica revela outras vozes subjacentes, trazendo vivência, conhecimento, tradição cultural, experiência de ser” (PEREIRA, 2013, p. 26). O segundo princípio advém da disposição do tempo narrado, pois encerra uma ação e, de imediato, abre-se novas possibilidades a encadeamento que infundável. Ao mesmo tempo, o enredo toma outro rumo ao optar pela disposição contida nos verbos como: *examinando*, *sabendo*, *estudou*, *ficando*, *preparado*, *fugiu*.

O conto, para aquele que o narra de maneira performativa, constitui a realização simbólica de um desejo. Uma identidade virtual que, na experiência da palavra, instaura um instante único entre o narrador, o herói e o ouvinte (ZUMTHOR, 2010, p. 56). Neste sentido, entende-se que o narrador, neste caso dona Clotilde, cumpre a função de estabelecer, por meio de sua performance poética, formas de sobrevivências culturais. Talvez seja por conta desta necessidade, salienta Barros (2012), que os costumes dos poetas narradores continuam em muitas sociedades tradicionais a privilegiar uma ou outra estruturação sintática, multiplicando os empregos de certos afixos, certas classes nominais e determinados tempos verbais. Nota-se que, nas sentenças acima, os verbos assinalados estão amiúde no gerúndio, ou seja, um acontecimento com raízes no passado, mas com uma inflexão contínua no presente,

atualizando-se a cada nova recontagem. Tudo isso modulado pela força criativa da linguagem coloquial, evitando assim qualquer possibilidade de subsunção à normatização culta da língua. É essa estratégia retórico-discursiva que coloca a audição em primeiro plano e instaura uma poética da voz no conto.

Por sua vez, os personagens são apresentados de forma muito direta e objetiva, o *velho, seus filhos, o homem rico*, burlando qualquer necessidade de maiores explicações – característica marcante desses contos. Schipper explica que, a rigor, “na apresentação oral, as descrições são, com frequência, limitadas. Nas histórias, se conhecemos as personagens, é pelas suas ações: elas são dificilmente descritas, mesmo seus nomes muitas vezes não são mencionados” (SCHIPPER, 1989, p. 20). Cabe assim ao próprio ouvinte/leitor elaborar, em seu imaginário, as descrições na medida em que ouve/lê a história. O interessante é evidenciar a dimensão psicológica deles, muitas vezes próxima a do próprio(a) narrador(a). O que os personagens têm em comum? Cada um a seu modo reage a uma situação que define seu perfil. Suas escolhas e decisões fazem surgir características próprias dos moradores onde a narrativa foi recolhida, no conto em questão, em Natal, como o trecho a seguir evidencia:

O diabo, que era o comprador, passou três dias e três noites correndo em cima do afilhado, virado em cavalo, cortando-o a chibata e esporas. Chegou, finalmente, a uma casa e desceu para servir-se do jantar que lhe era insistentemente oferecido. Recomendou que dessem água ao animal, mas sem retirar-lhe o freio. O criado, vendo que o cavalo não queria e não podia beber a água do rio com o freio no focinho, tirou-o. Logo o cavalo voltou a ser gente e o rapaz disse: ai de mim uma piaba! E tornou-se uma piaba, mergulhando no rio e desaparecendo. O criado correu para o amo e contou o que se passava. O diabo veio a toda e sabendo onde a piaba se sumira, gritou: ai de mim uma traíra! E caiu n'água, virando uma traíra, atrás do afilhado. Este, vendo que o padrinho o alcançava; veio para a tona e disse: ai de mim uma rolinha! E saiu voando. O diabo, por sua vez: ai de mim um gavião! E botou-se no rastro da rolinha. (CASCUDO, 2001, p. 282-83)

Nota-se que a ambientação (uma casa, paisagem, jantar) não é descrita detidamente. Sua função é apenas de possibilitar a realização da ação do herói, neste caso, o afilhado. São elementos que aparecem e desaparecem a depender do propósito da ação narrada, assim como no trecho em que se lê: “recomendou que dessem água ao animal, mas sem retirar-lhe o freio. O criado, vendo que o cavalo não queria e não podia beber a água do rio com o freio no focinho, tirou-o” (CASCUDO, 2001, p. 283). Esta passagem se faz necessária para desencadear o começo da ação, no caso deste conto, a sucessão de transformações. Os objetos tais como a chibata, as esporas e o freio, a água do rio, e o próprio diabo comprador “são

apresentados sumariamente apenas para a apresentação exigida pela ação” (SCHIPPER, 1989, p. 21).

A força da voz poética evidencia-se pela fórmula “*ai de mim*” – uma expressão que na língua portuguesa é identificada “como uma interjeição que tem sentido de dor, desagrado, surpresa, grito aflitivo”, mas que, na tradição oral, carrega outras cargas semânticas, como, por exemplo, *torna-se*, e é por meio dela que, no conto, as metamorfoses das personagens ocorrem. Ela se encarrega de alocar a continuidade do conhecimento, aquilo que foi aprendido no grande livro pelo jovem aprendiz. Mas, para tornar o saber ativo, é preciso materializar por meio da ação vocal performática, que faz vibrar e instaura sobre um espaço vazio a sonoridade da enunciação. No trecho em questão um verdadeiro “concerto vocálico” se apresenta, passando de uma modulação a outra, encenando uma espécie de disputa poética ritmada, que confere um espaço comum a duas dimensões distintas e opostas: a do silêncio e a da palavra anterior. Esse paradoxo, segundo Zumthor, traduz-se “[no] lugar da voz”, que, por sua vez, “é a concha matricial, nos confins do silêncio absoluto e dos barulhos do mundo, onde ela se articula na contingência de nossas vidas” (ZUMTHOR, 2010, p. 181).

Ao realizar a leitura do conto de tradição oral, observando suas peculiaridades, o ouvinte/leitor tem possibilidade de vislumbrar em seu repertório outros episódios transcorridos no passado, à medida que ele associa suas emoções aos efeitos semânticos engendrados pelo conto e matizada na concretude do texto poético. Nesse sentido, o ato narrativo “é performativo, no alcance do que ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2014, p. 54).

Outro aspecto que se mostra primordial para a análise desse conto oral em sua dimensão performática é o desempenho verbal. Como vimos, a narradora emprega criativamente a linguagem poética por meio de uma pletora de dispositivos tais como:

1) repetições: explicitamente demarcadas pela fórmula encantatória *ai de mim*, descrita oito vezes no conto; além de outros vocábulos que são repetidos duas e até três vezes no mesmo período: *anel, moça, pé*;

2) ênfases e cadência rítmica: o conto é movido por acontecimentos imediatos a todo tempo, fator que mais se aproxima do cotidiano: “A moça assim fez. O homem rico chegou e ofereceu uma fortuna pelo anel. O rei aceitou, mas a princesa tirou o anel do dedo e jogou-o no chão” (CASCUDO, 2001, p. 283);

3) estruturas frasais simples: uso da linguagem coloquial em toda narrativa;

4) diálogos diretos: Dona Clotilde emprega o discurso direto livre nas falas personagens, conferindo maior veracidade ao enredo e, ao mesmo tempo, envolvendo o ouvinte na trama, a medida em que concede voz aos personagens e aos objetos: “O anel disse: ai de mim cinco grãos de milho! O homem gritou: ai de mim um galo! O grão de milho disse: ai de mim uma raposa!” (CASCUDO, 2001, p. 283); O resultado é uma maior densidade à narrativa, pois traz à tona o ínvio, a prosopopeia do vivido;

5) jargões próprios: “e o menino lá se foi, na lua-da-sela do padrinho”/ “veio para tona”/ “carrancudo” (CASCUDO, 2001, p. 282);

6) modulações (a passagem de um tom para o outro no decurso do trecho indicando uma ideia gradativa): “nas escondidas do padrinho estudou as sabedorias e mágicas, ficando dia a dia preparado como verdadeiro mágico”/ “Ia virar num cavalo que o velho devia montar e ir passear nas ruas” (CASCUDO, 2001, p. 282). Esses são particularmente relevantes para o contexto de enunciação.

Por fim, há também a frequente ocorrência da função fática. Curiosamente, essa força enfática é empregada na narrativa por meio da disposição dos verbos, como por exemplo: “chegou e ofereceu; jogou-o no chão; apareceram; acabou de comer; gritou; pensando que tinha acabado”, cuja função é adensar o engajamento da audiência no evento narrativo, como o trecho abaixo ilustra:

(...) o anel disse: ai de mim cinco grãos de milho! Apareceram cinco grãos de milho. O homem gritou: ai de mim um galo! E virou galo, que pulou em cima do milho, bicando com vontade. A moça, que compreendeu tudo, pôs o pé em cima de um grão. Assim que o galo acabou de comer o milho, pensando que tinha acabado, a moça sentiu o grão inchar debaixo da palma do pé e tirou o pé de cima. O grão de milho disse: ai de mim uma raposa! Apareceu uma raposa que, imediatamente, comeu o galo numa bocado. A raposa desencantou-se no rapaz, que casou com a princesa e nunca mais quis saber das sabedorias e mágicas que aprendera no livro do diabo. (CASCUDO, 2001, p. 283)

Tal recurso resulta em um prolongamento do discurso que, no conto, propõe uma possível solução para a disputa entre o diabo e seu afilhado. Neste caso, tem-se a figura da mulher como salvadora que se revela como uma princesa, cujo amor ludibria o diabo escondendo um grão de milho embaixo do pé. Com esse recurso, a narradora sustenta-se na tradição por meio do alimento cultural, que lhe reveste de força e aponta alternativas que preenchem performaticamente os espaços vazios do texto. Uma forma de estratégia que, para Barros, converte-se em “conhecimento, apreendido pela oralidade, pautado em atitude de observação e imitação revelou a memória-trabalho em seu fazer” (BARROS, 2012, p. 197). Assim, a palavra recria, ao mesmo tempo em que se volta para a interioridade do ser humano,

e reveste a linguagem de uma nova significação ao expressar a realidade por formas abstratas e simbólicas. A narradora tece o fio da memória que concebe o ponto interseção entre passado e presente, entre a palavra falada e a palavra escrita.

O empecilho, neste caso, reside apenas em encontrar uma forma eficiente de vencer o inimigo. O jovem se transforma em cavalo, piaba, rolinha, anel, caroços de milho, raposa; enquanto o Diabo metamorfoseia em traíra, gavião, homem rico e galo. O embate ocorre em um campo simbólico proposto pela narradora, ou seja, em uma forma de metamorfose que, para Bakhtin, “esboça em uma e outra forma, dois polos de mudança: o antigo e novo, o que morre e o que nasce, o princípio e fim em uma ou outra forma” (BAKHTIN, 1999, p. 22).

Muitas vezes essas transformações estão associadas aos comportamentos dos homens, sendo que é por meio e a partir deles que as percepções e os ensinamentos são intercambiados. É sob a forma de animal, pedra, alimento, que o narrador “apresenta instituições e comportamentos sobre os quais cada um pode se exprimir livremente” (HIMA, 1991, p. 40). Compreendemos desta forma, a capacidade que a palavra tem de pôr as coisas em movimento, sobre e a partir dela tudo se transforma, assim, a palavra é poder de metamorfose. Quanto ao Diabo, na tradição oral, é sempre possível reafirmar sua existência dentro do imaginário coletivo, perpetuando assim, sua presença na cultura popular como uma figura dotada de extraordinário poder de metamorfose, transformando-se de acordo com as circunstâncias e locais, ou mesmo diante da necessidade de cada indivíduo.

Diante do exposto, o Diabo, encontrado no conto *O Afilhado do Diabo*, retrata o poder de sedução da arte e celebra as crenças, que persistem nas sociedades onde estes textos são encontrados. Todas as circunstâncias que permeiam as narrativas testemunham a formulação de sentimentos e tendências das práticas e costumes religiosos típicos do homem comum, que emprega artifícios narrativos para relatar o que sente, o que pensa e, principalmente, o que vive. O conto nos abre à reflexão e nos põe em contato com as representações locais, normas e condutas sociais, valores morais, percepções acerca do mundo, mostra-nos a relação homem e natureza e sua indispensável atração pelo que é misterioso.

No tocante à poética da voz enquanto ato performático, representa a busca do homem em si mesmo, suas possibilidades, seus limites, suas superações. A tradição oral é tão antiga quanto a humanidade, por essa razão, imprescindível é a necessidade de rerepresentá-la de forma contínua e singular, seja por meio da fala, da poesia ou da prosa. Esses são os meios pelos quais o homem encontra possíveis respostas para as realidades sobre as origens e a condição do seu destino. Ao final da sua jornada pelo campo do imaginário, descortina-se assim, o sentido da vida.



## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UNB, 1999.
- BARROS, Maria Aparecida de. Memória, Voz, Performance. Uma Benzedeira Paranaense. In: LEITE, Eudes; FERNANDES, Frederico. **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. Londrina: EDUEL, 2012, p. 189-231.
- BLOOM, HAROLD. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 2001.
- COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Introdução: Rizoma. In: **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 7 – 37.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira**. São Paulo: UNESP, 2002.
- FERNANDES, Frederico et al. Os trânsitos da voz: de experiências poéticas, religiosas e orais. In: LEITE, Eudes; FERNANDES, Frederico. **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. Londrina: EDUEL, 2012, p. 7-20.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no Horizonte**. São Paulo: Educ-Hucitec, 1995.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto a música ou a performance?. In: MATOS, Claudia Neivas de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **Palavra Cantada: ensaios sobre Poesia, Música e Voz**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-14-2012/Selmabonuglin14.pdf>>. Acesso em: 03 fev. 2015.
- HAMBATÉ BA, A. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Josef. (Org.). **História Geral da África**, vol.1. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- HIMA, Mariama. L'éducation à travers le conte: dans la société zarma-songhay. In: VUARCHEX, François (Dir.). JACQUEY, Marie-Clotilde; PENEL, Jean-Dominique (Coord.). **Littérature nigérienne**, Paris, n. 107, Oct./Déc., 1991.
- MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 2005.

PELEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. Tradução de Maria T. Sampaio. **Projeto História** – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História (PUC-SP), v. 22, 2001, p. 49-77. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10730/7962>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

PEREIRA, Áurea da Silva. **Narrativas de vida de idosos: memórias, tradição oral e letramento**. Salvador: EDUNEB, 2013.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Estórias do diabo**. Brasília: Thesaurus, 1995.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan; Organização e Prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1985.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. Tradução de Fernanda Mourão. In: **A Tradição Oral** (Org.) Eliana Lourenço, Elisa Amorim Vieira, Lucia Castello Branco, Maria Candida. Belo Horizonte: Outros FALE/ UFMG, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: HUCITEC, 2014.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, S. Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

[Recebido: 15 maio 15 – Aceito: 18 maio 15]

## RUY DUARTE DE CARVALHO: A VIAGEM, O DISCURSO E A POESIA

Laura Regina dos Santos Dela Valle<sup>1</sup>

**RESUMO:** Ruy Duarte de Carvalho foi um grande representante da literatura angolana, contudo, sua importância tem sido pouco evidenciada. Nesse sentido, este trabalho visa diminuir o vazio relativo ao reconhecimento do seu lugar entre os autores africanos atuais. Desse modo, faremos uma breve demonstração de seu trabalho, que se baseou na pesquisa realizada por ele junto de uma sociedade do deserto do Namibe, os Kuvale<sup>2</sup>. Para Ruy Duarte, o espaço transcende os limites da realidade física, visto que também é o lugar da criação e da ficção. Para o outro (Kuvale) esse espaço (vivido) parece representar a extensão da própria vida, já que nessa relação de pertencimento é possível observar o estabelecimento de um acordo coletivo entre esses sujeitos e o lugar. Ruy Duarte empenhou grande parte de sua vida no estudo dessas relações, propondo-se a ir lá viver com eles. A viagem, o discurso e a poesia foram os veículos utilizados para expressar o que a experiência lhe proporcionou. Sendo assim, essas temáticas também nortearão o desenvolvimento deste trabalho.

**Palavras-chave:** Ruy Duarte de Carvalho. Viagem. Espaço. Autoficção. Poesia.

**ABSTRACT:** Ruy Duarte de Carvalho was a great representative of the Angolan literature, however, its importance has been little evident. In this sense, this work aims to reduce the gap on the recognition of its place among the current African authors. Thereby, we will make a brief demonstration of his work, which was based on research carried out for him with a Namib desert society, Kuvale. For Ruy Duarte, space transcends the limits of physical reality, since it is also the place of creation and fiction. To the other (Kuvale) that space (living) seems to represent the extension of life itself, since that belonging relationship you can see the establishment of a collective bargaining agreement between the subjects and the place. Ruy Duarte committed much of his life in the study of these relations, proposing to go live with them. The trip, speech and poetry were the vehicles used to express that experience gave him. Therefore, these issues also guide the development of this work.

**Keywords:** Ruy Duarte de Carvalho. Travel. Space. Autofiction. Poetry.

### 1 Introdução

Que autor, de fato, não terá sonhado escrever um livro  
que seja quem for o venha abrir numa hora qualquer  
para encontrar aí uma cumplicidade que  
talvez nem sempre lhe tenha assistido

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Mestre em Estudos de Literatura – Literatura Portuguesa e Luso-Africanas pela mesma Universidade.

<sup>2</sup> Constituem uma sociedade pastoril acionada por instituições comuns a muitas outras sociedades pastoris africanas, dispostas a sul e sudeste das nossas, depois largamente a leste e pela costa oriental acima até às Etiópias. (CARVALHO, 2000, p. 22).

ao longo de seu próprio destino [...].

*Ruy Duarte de Carvalho* (2005)

Dizer de Ruy Duarte de Carvalho é, basicamente, a razão deste trabalho. Quando o conheci, por meio de sua obra, encontrei a cumplicidade a que ele se refere no excerto da epígrafe acima, e que escolhi para introduzir este estudo. Ele não foi apenas um autor de Literatura Angolana, mas um visionário com a rara capacidade de aliar visão e competência: “Era a clássica estória daquele que entra no jogo antes de tempo e depois, quando chega a hora de jogar, já não acha graça, já está mas é noutra” (CARVALHO, 2007, p. 155). E, como todo grande gênio, não foi compreendido em seu próprio tempo: “o que poderá pensar-se, saber-se, reconhecer-se, de um rinoceronte sozinho, no meio da estepe e sem ninguém a vê-lo?” (CARVALHO, 2007, p. 156).

A comparação metafórica que ele faz de si mesmo revela a plena consciência de sua condição. Devido a tal desconhecimento, também deixou de alcançar, em vida, o devido reconhecimento ao seu trabalho em âmbito global. No Brasil, Ruy Duarte ainda é minimamente estudado, havendo poucos trabalhos referentes à sua obra, sendo que se limitam, quase sempre, às obras *Os papéis do inglês* (2007) e *Desmedida* (2010) por serem as que têm edição brasileira recente. A maior parte da produção literária do autor já está esgotada, inclusive em Portugal, na editora Cotovia. Esses fatores também contribuem para a manutenção desse desconhecimento acadêmico em relação a ele.

Duarte foi um autor detentor de uma personalidade curiosa e fascinante e produtor de um trabalho de igual teor. Ao longo de sua pesquisa com o povo Kuvale, no deserto do Namibe, desenvolveu profundas reflexões referentes às relações entre o colonizador e o colonizado. Realizou esse trabalho sempre envolto por viagens, discursos (sociais, políticos, culturais, etc.) e poesia de modo intenso e apaixonado. Desse modo, esboçaremos a importância desse autor observando o seu modo de se colocar diante de tais assuntos e a visão de alguns importantes teóricos de Literaturas Africanas.

## **2 Quando o assunto é viajar...**

não há tempo sem espaço e sem movimento,  
é essa a condição de todas as percepções  
e de todas as relatividades.

Ruy Duarte de Carvalho (2000)

A viagem em Ruy Duarte de Carvalho parece ser uma temática que fascina os estudiosos, pois observamos que muitos trabalhos falam sobre isso. Tal referência se justifica por ser a viagem uma espécie de identidade do autor, conforme afirma Marta Lança: a “vida inteira viajante, Ruy Duarte cultivava da viagem o arrebatamento e a emoção, atravessando, gerindo, procurando as proximidades e diferenças” (LANÇA, 2010, p. 222). A autora ilustra poeticamente o principal aspecto da personalidade de Duarte, pois viver em trânsito era a sua motivação.

De modo semelhante Rita Chaves comenta que “Os múltiplos sentidos da mobilidade e a direção do sul são pontos presentes no projecto intelectual de Ruy Duarte de Carvalho” (CHAVES, 2012, p. 127). Essa é uma questão bastante relevante, visto que a importância dessa movência tem como referente o Sul de Angola, mais precisamente os pastores que habitam essa região. Assim como também esclarece Chaves em outro momento: “Em *Vou lá visitar pastores*, a ideia manifesta-se já no título, metaforizada na visita a uma terra distante, muito bem sugerida pelo advérbio ‘lá’. E são muitas as viagens aí contempladas” (CHAVES, 2005, p. 4). A obra citada pela autora pode ser vista como uma metáfora da viagem, já que ela acontece de modo objetivo e subjetivo, simultaneamente.

Em relação ao que foi citado anteriormente, Laura Cavalcante Padilha alia a seguinte ideia: “O convite para que o leitor se faça, ele também, um viajante, aparece na antecena dos Pastores, quando, em sua pele de autor, o romancista diz ser a obra a descrição/narração – etnográfica? Romanesca? – de uma viagem” (PADILHA, 2012, p. 138). Nesse sentido Ruy Duarte convida seu interlocutor, que tanto pode ser seu amigo ou o próprio leitor, a viajar junto com ele no texto: é a viagem subjetiva da linguagem. Contudo, o convite para seguirmos com ele nesse percurso não se configura ao acaso, conforme Padilha:

A acidez crítica do sujeito da enunciação quer atingir o receptor do enunciado, para que este repudie a representação mascarada da cultura dos pastores Kuvale, bem como os modos de vida e os mores simbólicos e ontológicos em que tal cultura se sustenta, apesar – como é afirmado em outro trecho do romance – do desconhecimento ou até mesmo das certezas emanadas de outra forma de império”. (PADILHA, 2012, p. 139)

Desse modo, a viagem é o pretexto do autor para que o conhecimento da realidade Kuvale pudesse ser lentamente construído no imaginário do seu interlocutor, ao mesmo tempo em que ia desconstruindo supostas imagens etnocêntricas pré-construídas. Sendo assim, “A

marcha para o conhecimento do universo pastoril Kuvale é um quase convite para que declaremos guerra a esse modo de governação, máscara de diversas formas de colonialidade que continuam a estar onde sempre estiveram” (PADILHA, 2012, p. 139).

Além disso, o deslocamento se inscreve, no panorama geral da obra de Ruy Duarte de Carvalho, como cenário das representações possíveis: a viagem no espaço e no texto. Sobre essa questão Ana Lúcia Liberato Tettamanzy esclarece que “A dupla inscrição do deslocamento é explicitada em vários dos textos ensaísticos do autor, que reflete sobre sua privilegiada condição de antropólogo e poeta/escritor” (TETTAMANZY, 2012, p. 8). Do mesmo modo Rita Chaves também analisa essa questão na obra do autor:

Passamos a saber que a viagem, mais uma vez no exercício literário de Ruy Duarte de Carvalho, mescla-se à escrita, misturando-se aos refinados processos que integram as suas estratégias de representação. No plano temático e/ou no nível da estrutura de suas obras, os deslocamentos inscrevem-se como presença determinante, como pudemos já verificar em títulos diversos como *Vou lá visitar pastores*, *Os papéis do inglês*, *Actas da Maianga* e *As paisagens propícias*. A novidade aqui é, então, o alcance do movimento: a narrativa sai de Angola, ultrapassa as fronteiras físicas do continente, que o escritor já pôs em causa em *As paisagens propícias*, e chega ao Brasil, fazendo do nosso território o seu campo de observação, não só para ver a nós, os brasileiros – que ele começou a conhecer muito antes do primeiro contato direto com o país –, mas também para ver como angolano, subvertendo uma ação que se vem disseminando há décadas: o gesto de olhar a África para se compreender o Brasil. (CHAVES, 2010, p. 18-19)

A obra referida por Chaves no final do excerto acima é *Desmedida – Luanda- São Paulo- São Francisco e volta – crónicas do Brasil*, nela a temática da viagem é a base da narrativa. Sendo assim, esse livro admite muitas derivas, se considerarmos as múltiplas qualidades e personalidades do narrador multifacetado: viajante, etnólogo, cineasta, além de cronista/ensaísta nas suas sarcásticas críticas e interrogações sobre a legitimidade da história oficial. Essa foi uma das poucas obras de Ruy Duarte publicadas neste lado do oceano, e, desse modo, acabou suscitando muitas leituras. Sobre o livro Rita Chaves ainda comenta:

O longo título é indicativo de duas faces determinantes na estrutura da narrativa. Trata-se, percebemos logo, de um livro em que a viagem é um de seus aspectos mais destacados e a modalidade crônica vai definir a condução da escrita, numa combinação que nada tem de insólito. A associação entre a crônica e a viagem foi sempre cultivada e surpreenderia ainda menos aqueles que sabem que o autor é também um antropólogo, profissão em que são inerentes os laços de parentesco entre os deslocamentos e a escrita. (CHAVES, 2006, p. 280)

A obra apresenta certa história inscrita em um panorama cruzado pelos destinos de Angola e Brasil, como no período da ocupação holandesa, ou os momentos do passado histórico brasileiro que servem para explicar o presente angolano. “Um relato de viagem sobre o Brasil seria apenas mais um não fosse a diferença de perspectiva que essa narrativa inaugura. Trata-se agora não de um viajante do centro atrás de novidade no reino da botânica ou da zoologia” (CHAVES, 2012b, p. 150). Nesse contexto “Ruy vem do outro lado do Sul e vem se confrontar com a contemporaneidade que ele sabe atravessada por todas as contradições que há no mundo” (CHAVES, 2012b, p. 150).

Em *Desmedida* é explícita a importância da viagem, comprovando mais uma vez que Ruy Duarte de Carvalho era também um transumante como os pastores do deserto da Namíbia. Ele passou toda a sua vida em trânsito, pois “mais que o achado vale sempre a busca” (CARVALHO, 2007, p. 177). Para o autor a viagem tornou-se a razão de todos os acontecimentos e motivações, resultando em uma curiosa e interessante produção literária; assim como define Manuela Ribeiro Sanches<sup>3</sup>:

São todos textos de viagem. Viagem de antropólogo a caminho do terreno, narrando a um interlocutor privilegiado as suas experiências, contando os pastores kuvale a um amigo em Londres, ou o Brasil ao amigo pastor. Diálogos, monólogos, a acompanhar trânsitos entre Lisboa, Luanda, Nova Iorque, entre Angola e o Brasil. Viagens não só entre lugares, mas também entre textos que com ele viajam, o inspiram: desde estudos sociológicos ou antropológicos, a romances, narrativas de viagem, ensaios filosóficos, todos eles adquirem essa mobilidade nómada que o analista dos pastores kuvale parece partilhar com os seus ‘objectos de estudo’. Viagens entre o terreno, as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’, entre ‘centros’ e ‘periferias’, rio acima, no Brasil, evocando Guimarães Rosa e Euclides da Cunha, bem como Cendrars, deixando-se fascinar pelo aventureirismo de um Sir Richard Burton (*Desmedida*). Viagens entre livros, mergulhando em textos ou em reflexões ensimesmadas, o Eu a virar-se sobre si mesmo e as leituras, hesitando entre o mundo interior, para logo se abrir ao pormenor empírico de uma certa luz, um certo relevo, em que lê modos de entender o mundo em geral. (SANCHES, 2008, p. 4)

Para finalizar Sanches ainda comenta a viagem em Ruy Duarte de Carvalho considerando-a como alternativa possível de se olhar o mundo, mas “menos segundo uma equidistância a confirmar certezas, do que decorrendo de um envolvimento múltiplo que leva a que a subjectividade surja na sua dimensão mais auto-reflexiva e menos segura de si”

---

<sup>3</sup> Em texto intitulado “Outros lugares, outros tempos. Viagens pela colonialidade com Ruy Duarte de Carvalho”, apresentado em mesa-redonda que integrou a Exposição “Dei-me a um exaustivo labor...”, realizada no Centro Cultural de Belém (Lisboa), em fevereiro de 2000.

(SANCHES, 2008, p. 4). Por tudo que foi visto até esse ponto, podemos inferir que a viagem constitui uma temática abundante e rica na obra de Duarte, posto que, como explicitamos no início deste texto, constitui a própria personalidade do autor que se manifesta na escrita.

### 3 Quando o assunto é a escrita de si...

Vou ter que contar-me, tratar-me, pois,  
enquanto personagem dessa história.

*Ruy Duarte de Carvalho (2007)*

A autoficção encontra o seu lugar na obra de Ruy Duarte de Carvalho devido, talvez, aos constantes questionamentos sobre seu próprio fazer literário, sobre si mesmo como personagem enredado pelas malhas da narrativa, sobre a sua função ética como escritor e contador de histórias reais. Essas questões têm se mostrado um vasto campo para análises teóricas em diferentes áreas do saber como antropologia, literatura, história. Observa-se que Ruy Duarte desenvolve uma narrativa muito interessante e diferente de tudo que já havíamos presenciado. É a “meia-ficção”, referida pelo autor na Conferência da Gulbenkian<sup>4</sup>:

..... estou a sair da Namíbia onde de há cinco meses a esta parte tenho usufruído do luxo de poder dedicar-me exclusivamente a um livro que estou escrevendo ..... é um livro de meia-ficção, na sequência de outros em que tenho tentado essa modalidade, e cuja ação se desenvolve em grande parte no sudoeste de Angola e no noroeste da Namíbia, onde subsistem precisamente populações que eu posso identificar com o tal OUTRO absoluto que tenho vindo a referir.....  
(CARVALHO, 2008, s/n)

Essa modalidade criativa desenvolvida por Duarte tornou-se a sua marca estilística; nela a realidade e a ficção (dele e do outro) se confundem e se entrelaçam. Tal questão pode ter se originado na sua experiência pessoal, pois o autor passou parte de sua vida vivendo com o “outro” e, ao falar desse outro, acabou falando também de si mesmo como personagem integrado nesse mundo diferente. Ana Lúcia Tettamanzy retoma essa questão do seguinte

---

<sup>4</sup> Intervenção do autor na Conferência da Gulbenkian a 27 /10/2008 cujo título geral era: “Podemos viver sem o outro?” e foi publicada no livro com o mesmo título, vários autores, pela Tinta da China/Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. Disponível em:< <http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>>. Acesso em: 20 jan. 2014.



modo: “temos na escrita de Ruy Duarte um narrador e também um personagem de si mesmo, como concretamente as referências intertextuais e autobiográficas permitem perceber em vários de seus textos, que imbricam os limites de ficção e realidade” (TETTAMANZY, 2012, p. 9).

Semelhantemente Rita Chaves acrescenta que na narrativa de Ruy Duarte ocorre a materialização do “gesto de encarar o passado como local em que se fundam os condicionamentos do presente” (CHAVES, 2010, p. 14), como uma atividade memorialística. Além disso, a autora ainda observa que se trata de “um tipo de memorialismo que supera o plano do pessoal e converte-se numa forma de autobiografia coletiva” (CHAVES, 2010, p. 14). Nesse sentido, o que está em jogo não é o plano pessoal do autor atravessado pela presença do outro, mas o plano coletivo do outro influenciado pela presença do autor. Desse modo, ele se inscreve nessa realidade, tornando-se personagem de si mesmo como bem menciona Tettamanzy no parágrafo anterior.

Tudo isso corrobora para ratificar a postura ética de Ruy Duarte, conforme podemos verificar a seguir: “.....o narrador em que me constituo continua a não ser capaz de colocar-se naquela situação em que o autor se apodera da consciência do outro..... apenas disponibiliza o que o outro lhe terá feito saber de si mesmo ....” (CARVALHO, 2008, p. 23). Observamos que o narrador não representa a sua figura real institucionalizada, mas a figura de um sujeito que, ao adentrar no espaço do outro se torna personagem de si mesmo para conseguir soltar as amarras institucionais. Para ilustrar o exposto, Laura Padilha esboça um belo panorama em relação à escrita do autor:

No romance de Ruy Duarte, a linguagem é retomada como espaço de recuperação do sujeito como ser histórico e social e o narrador é um verdadeiro contador de histórias “da própria ficção do mundo” e seduz pela palavra. Sua voz é múltipla, inclui no seu relato, como já dissemos, a própria experiência, mas sobretudo a experiência alheia. Com o domínio da palavra, vai astuciosamente conduzindo o leitor a achar o fio que lhe permita passar atento pelos caminhos textuais densamente construídos. Para o leitor, encontrar a significação dos papéis e tesouros guardados no labirinto do texto representa a possibilidade do encontro com a sua própria história, a compreensão de si mesmo e do mundo que o rodeia, já que a experiência da leitura lhe proporciona o questionamento e a recriação. (PADILHA, 2010, p. 162)

O texto trata da obra *Os papéis do inglês*, mas as questões levantadas pela autora podem ser aplicadas ao conjunto da obra de Ruy Duarte, já que o todo possui características semelhantes em relação à escrita. Principalmente no que se refere ao narrador, que pode ser identificado por características específicas, assim como refere Padilha. Uma delas é a

capacidade de delimitar o espaço da experiência pessoal do autor e o da experiência alheia. Contudo, esse processo se constrói de maneira harmoniosa, como relata Luís de Quintais em texto publicado no Jornal RDC<sup>5</sup>:

O Ruy reivindica uma espécie de fusão do eu na paisagem. As suas etnografias são sempre auto/hetero-etnografias em que o interior e o exterior se anulam, em que a metáfora se faz carne, em que o olhar não é um dispositivo de construção da distância. (QUINTAIS, 2008, p. 5)

Podemos ainda ir além, pois percebemos que a fusão referida pelo autor ultrapassa os limites da paisagem e se mistura à vida do outro. Conforme acrescenta Tettamanzy “A experiência de campo, ou o estar junto, constituem, portanto, suporte da escrita etnográfica que utiliza a configuração narrativa como forma de produção de pensamento” (TETTAMANZY, 2012, p. 7). Desse modo, o autor cumpre sua função de autor comprometido com a causa daqueles que vivem e se movimentam pelas margens, ou seja, representa a “paradoxal posição de sujeito periférico que domina os instrumentos ocidentais” (TETTAMANZY, 2012, p. 15) para advogar em defesa deste “outro”.

#### 4 Quando se fala de poesia...

O poeta acorda,  
possui-se do que vê.

*Ruy Duarte de Carvalho* (2000)

Outro aspecto bastante produtivo para a análise crítica da obra de Ruy Duarte de Carvalho é a poesia. Apesar de não ser extensa, pois à medida que começou a escrever ficção foi deixando de escrever poesia, é de uma riqueza inquestionável. Segundo afirma Marli Paz de Souza<sup>6</sup> “Ruy Duarte movimenta as palavras, buscando, assim, revitalizar a linguagem, como que descerrando seus mistérios ocultos, revelando-se a poesia” (SOUZA, 2007, p. 40). A obra poética do autor encontra-se reunida em *Lavras*, publicada em 2005, e há muito vem

---

<sup>5</sup> Elaborado para apresentar a exposição sobre a vida e a obra do autor intitulada *Dei-me portanto a um exaustivo labor* - Ciclo Ruy Duarte de Carvalho no CCB (Lisboa), ocorrida de 12 a 17 de fevereiro de 2008.

<sup>6</sup> Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura.

sendo objeto de análises e reflexões. Em relação à escolha do título dessa obra, Cláudia Oliveira Cardoso sugere que não se trata de algo aleatório, pois:

Em primeiro lugar, o ato de lavrar, cultivar a terra, é um ato simbolicamente sagrado, pois estabelece uma ligação transcendente do homem com a terra e o céu. Preparar o solo, plantar e colher compõem um ciclo de fertilidade, de gestação do alimento do corpo e, por consequência, do espírito. O ato de escrever, por sua vez, pode ser comparado à lavra, na medida em que, ao selecionar as palavras que irão compor o poema, preparando assim o solo da folha em branco, os poetas ensinam colher imagens plurissignificativas, capazes de reconfigurar a realidade. A poesia é, sobretudo, tempo, que se renova a cada ciclo e faz germinar novas ideias e percepções, como em qualquer lavoura. (CARDOSO, 2011, p. 3)

Parece bem apropriada a definição da autora para o título da obra poética de Ruy Duarte, pois, conhecendo a sensibilidade estética do autor, sabemos que os elementos que compõem suas obras são sempre carregados de múltiplos sentidos. Ou seja, resultam de um apurado trabalho de artífice que, conforme Rita Chaves, possui um olhar poético capaz de reconhecer que “precisa, simultaneamente, exercitar a percepção que o ofício reclama e extrair a carga simbólica que ali se guarda” (CHAVES, 2005b, p. 121).

Além disso, a poesia de Ruy Duarte possui uma função social mobilizadora de diversos elementos. Rita Chaves enfatiza que no plano da memória “o exercício poético reassume a função quase mágica, em termos de abstração e egoísmo, de reacordar sentidos, retecendo malhas caracterizadas pelo corte – fendas que situam o homem no espaço desconcertante do desencontro” (CHAVES, 2005b, p. 122). Desse modo, percebemos que a poesia do autor não é feita apenas para o louvor lírico, já que não se esgota em si mesma. A força que emana do fazer poético faz com que ela se movimente “em direção ao outro, a poesia se define como uma energia que acredita e, portanto, busca a aliança com o outro, força mítica que, na pluralidade do tempo poético, vai assumir diversas formas” (CHAVES, 2005b, p. 122).

De modo semelhante, Márcia Santos dos Nascimento evidencia que tal função poética também se estende à paisagem, mostrando a harmoniosa relação entre homem e natureza:

Este poeta-etnógrafo realiza uma reconstrução, em etnopaisagens, nas malhas das letras do corpo cultural que se mantém vivo, transformando-se em espaços profícuos para a inscrição, por intermédio da oralidade, da língua e desse corpo textual africano na escrita. Nesse sentido, a palavra torna-se um dispositivo para acessarmos a memória coletiva dessas comunidades e esse poeta, instrumento de sonoridade para orquestrar as relações entre homem e a natureza. (NASCIMENTO, 2010, p. 69)

Nesse contexto o poeta evoca elementos da memória, do tempo e da vida cotidiana, revelando “o potencial literário da realidade” (CHAVES, 2005b, p. 123). Podemos inferir que Ruy Duarte potencializa sua energia criadora para produzir uma poesia inspirada na vida e nas relações observadas. O autor busca no passado histórico os elementos para situar o presente. Este fornece subsídios para a realização da arte literária, que recupera os elementos citados para transformá-los e remodelá-los em função do fazer poético. Com isso, verificamos que, também na poesia, Ruy Duarte realiza uma trajetória transumante em busca de possíveis modos de efetivar a comunhão das vozes do sul. Rita Chaves reforça que o autor parece destinado mesmo a ser “um caminhante, lúcido na tarefa heroica de percorrer todas as paisagens” (CHAVES, 2005b, p. 122). Nesse sentido, a autora considera que o modo como Duarte avança em tempos desfavoráveis a esse tipo de comunhão indica a realização de uma epopeia poética; e ainda:

O processo de juntar realidade e poesia, resgatando do repetido e insólito jogo da vida o sentido mágico que o cotidiano pode turvar, constitui uma tarefa que exige o domínio e, não raro, a fabricação dos instrumentos necessários à expressão das verdades que se querem anunciar. É nesse instante que a sondagem lírica afia as suas armas e, associando-se ao terreno épico, aponta para um dos signos da modernidade literária: a diluição das fronteiras entre prosa e poesia. (CHAVES, 2005b, p. 123)

A transposição das fronteiras, citadas pela autora no excerto acima, mostra o trânsito de Ruy Duarte entre poesia e prosa. Entretanto, Chaves também argumenta que isso não assinala o empobrecimento de sua poética, mas revela a “manifestação do notável domínio do poeta” (CHAVES, 2005b, p. 125). Com isso, observamos que Duarte, mesmo antes de enveredar para prosa de forma mais contundente, já evidenciava sua maestria ao lidar com histórias de vida, ainda na escrita poética. Nela, assim como bem observa Chaves, há a “comunhão da poesia com a terra e com a consagração de um universo que ele escolheu como espaço privilegiado para demarcar a sua viagem” (CHAVES, 2005b, p. 125). É essa comunhão que faz o autor se sentir tão de dentro daquele universo que o exterior a ele já não serve mais como referência, conforme ele mesmo relata na obra *Vou lá visitar pastores* (2000).

Tais evidências da singularidade do autor são fatores preponderantes para a sua condição de desbravador de um espaço ainda pouco explorado na literatura angolana. Ruy Duarte foi um dos primeiros escritores a olhar para o Sul, mais precisamente para o deserto do Namibe. Semelhantemente, Rita Chaves acrescenta que “A adesão do poeta a temas próprios

daquele campo que se cola ao seu ângulo de visão revela o à vontade com que ele transita pelas *anharas* que elegeram como solo de sua poesia” (CHAVES, 2005b, p. 125). E acrescenta:

Essa organização artística, adensada pela nitidez das referências do universo ainda pouco percorrido, mesmo pelos poetas angolanos, tem por base um conjunto de princípios que amplia a complexidade da literatura, sobretudo na representação estética de uma dicção que escapa aos limites da fala luandense, recorte até então privilegiado no panorama literário de Angola. (CHAVES, 2005b, p. 125)

Podemos inferir que Duarte procurou seguir o propósito de evidenciar outras vozes, por isso sua vida transumante. Consequentemente, exercitou a prática de conhecer uma realidade cambiante e híbrida, “como um jogo em que se deve aprender a natureza heterogênea do real” (CHAVES, 2005b, p. 126). Os elementos simbólicos dessa realidade vão sendo gradativamente incorporados ao discurso poético; e, assim, vislumbramos, pelo olhar do autor, as encenações de manifestações da vida cotidiana, das histórias ancestrais, da relação do sujeito com a oralidade e a escrita. O objetivo, conforme entendemos, é a construção da memória coletiva do outro frente à alteridade. Para Rita Chaves a ligação entre experiência e poesia, evidenciada no trabalho do autor, mostra “o desempenho do poeta como um narrador cuja voz exprime uma relação telúrica com o universo escolhido” (CHAVES, 2005b, p. 128).

Em outro texto Chaves destaca que Ruy Duarte difere-se por sua formação como cineasta e antropólogo que faz com que, ao frequentar os terrenos propícios para o desenvolvimento de suas habilidades, eleja “como matriz a tradição oral, com a qual ele estabelece um diálogo produtivo cujo resultado é o conjunto de manifestações que o próprio material sugere” (CHAVES, 2004, p. 4). São essas questões que estabelecem o alto grau de sofisticação semântica encontrada na poesia do autor, pois são “textos poeticamente trabalhados, são cantos que decorrem da capacidade de leitura de um poeta que articula as referências com a invenção que a poesia exige” (CHAVES, 2004, p. 4).

Tais questões revelam a complexidade criativa e multifacetada, engendrada e registrada em sua poética, conforme esclarece Chaves (2005b, p. 135). De modo que:

A sensibilidade precisa do cineasta e o interesse cuidadoso do antropólogo não se desintegram na composição do poeta, renunciando, antes, o perfil multiplicador de uma produção que ainda aposta na esperança, por que acredita no processo em que o artista vem investindo seu talento e sua crença. (CHAVES, 2005b, p.135).

Sendo assim, reconhecemos na poesia de Ruy Duarte os mesmos processos de construção e reconstrução de referências coletivas e intersubjetivas que continuam povoando sua produção narrativa, posteriormente. Isto posto, podemos dizer que o projeto de vida do autor é uma constante em seu trabalho, e os diferentes modos de apresentar isso, no decorrer do tempo, só agregam ainda mais valor à múltipla capacidade intelectual desempenhada por Ruy Duarte. Ou, conforme Chaves (2004), o tempo só faz acentuar tal capacidade.

## 5 Quando se fala de política...

Fazedores de opinião...  
Por toda a parte os há  
e por toda a parte se revelam,  
manifestam, no espaço  
e nos terrenos que o poder,  
que os poderes, lhes consignam...

*Ruy Duarte de Carvalho (2003)*

Em se tratando de Ruy Duarte de Carvalho, falar de política é falar das guerras, ou melhor, é falar das consequências de tanta guerra no imaginário de um povo que viveu e sofreu tudo isso. O autor faz alusão a muitas guerras: externas e internas; inicialmente pela dominação, posteriormente pelo poder. Esse tema povoou sua produção de modo mais explícito nos ensaios e nas narrativas, de modo mais sutil na poesia. Contudo, a guerra não passa de um mote para suscitar outras reflexões sobre a ordem política em Angola e seu modo de governar voltado para as elites. Com isso, percebemos que alguns teóricos se debruçaram sobre essas questões na obra de Duarte. Neste item evidenciaremos alguns trabalhos que tratam da temática explicitada.

Como já pôde ser visto até aqui, é evidente a contribuição da professora e pesquisadora Rita Chaves, da USP, para os estudos que contemplam o conjunto da obra de Ruy Duarte de Carvalho. No Brasil tem sido ela a maior responsável pela divulgação do trabalho de Ruy Duarte, assim como a publicação de algumas de suas obras neste país, como por exemplo: *Desmedida*, *Os papéis do inglês* e *Vou lá visitar pastores*. Apesar de seus trabalhos sobre a obra de Ruy Duarte, Chaves teve contato direto com o autor durante suas visitas ao Brasil, o que serviu para reforçar ainda mais suas boas impressões sobre ele. Sendo assim, no andamento deste artigo, procuramos fazer uma leitura sobre esses olhares críticos na

obra de Duarte, o que revelou Rita Chaves como sendo a pesquisadora que mais tem se dedicado à análise global da produção intelectual do autor.

Sobre o modo como Ruy Duarte manifestou seu posicionamento político, Chaves afirma que “Ao buscar a Angola localizada no sul e no interior, ele procura inverter a perspectiva dominante, abalar uma hegemonia que afronta o próprio projecto nacional em nome do qual se lutou e se escreveu tanto” (CHAVES, 2012b, p. 146). Podemos dizer que essa foi a bandeira de luta do autor e que sempre o manteve na contramão do projeto político nacional, como pode ser observado no trecho:

Porque em relação à reelaboração recente, e nossa, do passado colonial, e até pré-colonial, não custa verificar que nem todas as configurações sociais e grupais angolanas se têm visto atribuir a mesma ordem de protagonismo, de incidência dinâmica no curso da história e mesmo de legitimidades de hegemonia transportadas para o presente, verificando-se apenas, às vezes, a manobra de uma operação (ou de uma volta), adaptada aos interesses dominantes de agora... (CARVALHO, 2008, p. 71)

As constatações levantadas pelo autor denunciam as manobras políticas que visam mascarar as verdadeiras intenções, que continuam a serviço da dominação. Conforme Chaves, “A necessidade de relativizar os paradigmas da superioridade do pensamento dominante é uma questão fundamental para ele que, das teorias pós-coloniais, acolhe a hipótese de superar o primado da hegemonia ocidental” (CHAVES, 2012b, p. 147). Isso nos chama a atenção para uma característica peculiar em Ruy Duarte: seu modo particular de lidar com a questão política revela a ausência de ingenuidade ao tratar de assuntos desse tipo. Segundo Chaves, “A incerteza convicta que o move seria incompatível com a ingenuidade exercitada por outros viajantes.” (CHAVES, 2012b, p. 149). Tal questão pode ser verificada nas palavras do autor:

Os poderes actuais herdaram dos poderes coloniais não só o lugar de decisão mas também o ângulo da visão. E nem a cena podia ser outra, porque afinal os instrumentos cognitivos que uns e outros utilizaram e utilizam, independente da forma como o fizeram ou fazem, são os mesmos (as elites a quem foi transmitido o poder – de uma maneira ou de outra – foram, naturalmente, as mais ocidentalizadas. Como se o ocidente tivesse estendido um espelho à África no qual os africanos são hoje obrigados a ver-se). (CARVALHO, 2008, p. 43)

Ruy Duarte não poupou críticas à forma como as políticas governamentais foram e ainda são conduzidas em Angola. Para o autor, as elites apenas reproduziam o mesmo discurso dominador, disfarçado de libertário. A ideia exposta dialoga com o pensamento de

Rita Chaves sobre a consciência política de Duarte: “O pós-colonial tem para ele outro sentido, isto é, o de um tempo aberto a novas formulações, o de um tempo que, sem ignorar o peso do império, propicia que já não seja a metrópole ou os seus herdeiros a definir caminhos” (CHAVES, 2012b, p. 155). De modo semelhante Laura Padilha também observa que Duarte, assim como outros de seu tempo, representa uma geração de autores que “são convocados para sustentar as coordenadas de uma nova colocação geográfica percebida como capaz de trazer de volta o sentido de um projeto de nação que se perdeu” (PADILHA, 2012, p. 137). Ainda sobre essas questões, Manuela Sanches defende a importância da obra de Ruy Duarte para se pensar a pós-colonialidade:

Quando releio os seus textos, sobre eles reflico, neles reencontro propostas que, escritas a partir de outros lugares ou de lugares idênticos – África, Europa, Brasil –, me suscitam interrogações semelhantes, formas de ler o passado e o presente em que me revejo mais facilmente do que em outros autores. Como poucos escritores de língua portuguesa, Ruy Duarte de Carvalho faz da condição pós-colonial um tema recorrente na sua obra. (SANCHES, 2008, p. 4)

Contudo, apesar de se tratar de um autor que produziu muitas reflexões acerca do tema citado, ele não chega, ainda, a circular entre os pensadores da pós-colonialidade. Seria, pois, relevante pensar a condição pós-colonial “a partir de um autor ausente de antologias de circulação global sobre a matéria” (SANCHES, 2008, p. 4). Sanches afirma que o “pós” é, antes de tudo, um questionar, “um ponto de partida para um itinerário incerto [...], é uma perspectiva que se recusa as certezas de uma subjectividade segura, consciente de si” (SANCHES, 2008, p. 4). Sendo assim, conhecemos o leque de incertezas que permeia a lógica da condição pós-colonial no mundo acadêmico, e nesse quesito Ruy Duarte parece bastante seguro de seu posicionamento. Em relação a isso Sanches ainda acrescenta:

Há na escrita de Ruy Duarte de Carvalho algo que se furta a qualquer rótulo, mas que antecipa muitas das reflexões que noutros lugares se fizeram de modo afim, uma lucidez inquietante, uma amargura a raiar o cepticismo radical – mas não será esta condição da primeira? –, um constante autoquestionamento e auto-reflexividade que a sua escrita paraláctica, de longas frases, entremeadas por longos parênteses, a justificar e a questionar o que antes afirmou, vem confirmar. (SANCHES, 2008, p. 4)

A autora faz uma breve descrição do estilo Ruy Duarte de Carvalho de escrever, de se posicionar como cidadão angolano por opção que conhece a história de lutas de seu povo, e, sendo assim, sente-se autorizado a falar:



O que eu verdadeiramente desejo neste momento, como cidadão angolano, é que as eleições que aí hão-de-estar a vir cheguem a ser bem disputadas e que entretanto as partes envolvidas vão planejando alguma forma de concerto que possa ser encarada e posta em acto após a revelação dos resultados eleitorais. Concerto não apenas entre figurões, figuras e partidos mas também entre esses e os figurantes em cena, entre o poder e as populações, minoritárias ou não, que todas afinal o são. Um concerto que contemplasse também a relação entre as pessoas, democraticamente entendidas como tal, e as elites que é suposto as representem e decidam por elas quer dentro das comunidades quer nos terreiros do poder central. Um concerto que tivesse em conta os termos efectivos de um interesse comum. Caso contrário tudo fica difícil de conceber, até a própria ideia de nação. A existência de uma nação, que é ainda entre nós um objetivo e de que tanto necessitamos para sobreviver, e até para nos podermos pensar, pressupõe, da parte dos governos, a percepção de denominadores e de plataformas de interesse comum que conjuguem, articulem, aproveitem e gratifiquem quantas expressões de sociabilidade, de cultura e de culturas tiverem para governar. Caso contrário, (...) continuo a não ver muito bem qual é entre nós o espaço e o lugar dos partidos e do multipartidarismo no concerto das culturas em presença. (CARVALHO, 2008, p. 34, 35)

Por toda a sua vida Duarte persistiu no sonho de ver a construção de uma nação igualitária, voltada para os interesses dos “figurantes”, e não apenas dos “figurões”, como sempre foi. Assim como também constata Sanches, há verdadeiramente “em Ruy Duarte de Carvalho uma forma de escrever o mundo nosso contemporâneo que permite leituras que coincidem, antecipam algumas das mais brilhantes propostas que o pensamento sobre a pós-colonialidade permitiu” (SANCHES, 2008, p. 4). De modo semelhante, Rita Chaves afirma que “Ruy Duarte busca elementos para melhor compreender Angola em seu projecto de nação, considerando-a num universo maior de relações, do qual nem Angola nem os angolanos podem estar ausentes” (CHAVES, 2012b, p. 156).

Em suma, Ruy Duarte de Carvalho se insere em um “Projeto de Nação” marcado pela diversidade, fazendo de sua escrita um espaço em que a heterogeneidade angolana também se inscreve. Em suas obras percebemos uma Angola diferente daquela descrita nos discursos coloniais, pois o atual espaço angolano abarca uma realidade composta por inúmeras possibilidades de interação social. E, sendo assim, é possível ver que Ruy Duarte se encaixa no grupo dos autores modernos que vai além do quadro da experiência visível e imediata, atuando como mediador entre a sociedade e a política; conforme ilustra muito bem Sanches: “Sem certezas, nem garantias, a não ser uma: a de que Angola, os seus pastores, o ‘terceiro mundo’ têm de caber num projecto capaz de reinventar a (pós)modernidade, além de qualquer utopia” (SANCHES, 2008, p. 4).

**REFERÊNCIAS**

CARDOSO, Claudia Fabiana de Oliveira. **A jornada do herói em dois poemas de Ruy Duarte de Carvalho**. Mulemba. Rio de Janeiro: UFRJ, v.1, n. 4, p. 81-91, jul. 2011.

Disponível em: <[http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/download/artigo\\_4\\_7.pdf](http://setorlitafrica.lettras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_4_7.pdf)>.

Acesso em: 25 nov. 2014.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Vou lá visitar pastores: exploração epistolar de um percurso angolano em território Kuvale (1992-1997)**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

\_\_\_\_\_. **Os papéis do inglês** ou o Ganguela do Coice. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **A câmara, a escrita e a coisa dita...** fitas, textos e palestras. Lisboa: Cotovia, 2008.

\_\_\_\_\_. **Desmedida: Luanda - São Paulo - São Francisco e volta**. Crônicas do Brasil. Rio de Janeiro: Língua geral, 2010.

CHAVES, Rita. **Literatura e identidade(s): algum percurso de Ruy Duarte de Carvalho**. In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2004. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel35/RitaChaves.pdf>>. Acesso em: 01 mai.2014.

\_\_\_\_\_. **Ruy Duarte de Carvalho: antropologia e ficção na representação do mundo**. In: Africa Review Of Books, Moçambique, p. 7-8, 2005. Disponível em: <[http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde\\_arquivos/23/TDE-2010-05-28T132018Z-2526/Publico/Marcia%20%20Nascimento.pdf](http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-05-28T132018Z-2526/Publico/Marcia%20%20Nascimento.pdf)>. Acesso em: 22 mai. 2014.

\_\_\_\_\_. A poética de Ruy Duarte de Carvalho: Memória e Cumplicidade. In: CHAVES, Rita (Org.). **Angola e Moçambique: Experiência Colonial e Territórios Literários**. São Paulo: Ateliê Cultural, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Desmedida: o Brasil, para além da paisagem**, em Ruy Duarte de Carvalho. Remate de Males – 26(2) – jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3315/2790>>. Acesso em: 30 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. A propósito da narrativa contemporânea em Angola: notas sobre a noção de espaço em Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho. In: SECCO, Carmen Tindó; SALGADO, Maria Teresa; JORGE, Silvio Renato (Orgs.). **África: Escritas Literárias**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/UEA, 2010.

\_\_\_\_\_. A viagem. In: LEITE, Ana Mafalda et al. (Org.). **Nação e narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique**. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

\_\_\_\_\_. A Desmedida de Ruy Duarte de Carvalho: a viagem como síntese e invenção. In: LEITE, Ana Mafalda et al. (Org.). **Nação e narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique**. Lisboa: Edições Colibri, 2012b.

LANÇA, Marta. **A viagem em Ruy Duarte de Carvalho**. São Paulo: Revista Via Atlântica n. 17, jun/2010.

NASCIMENTO, Márcia dos Santos. **Por uma geografia poética: paisagem e escrita em Ruy Duarte**. Revista SCRIPTA, Belo Horizonte: CESPUC - MG, v. 14, n. 27, p.63-79, 2º sem. 2010. Disponível em: <[http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo\\_4\\_7.pdf](http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/download/artigo_4_7.pdf)>. Acesso em: 19 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. **Veredas ao sul: a escrita ficcional de Ruy Duarte de Carvalho**. Revista IPOTESI, Juiz de Fora: UFJF, v. 14, n. 2, p. 159 - 167, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/13-Veredas-ao-sul.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. Romances como diários de viagem – o caso de Angola. In: LEITE, Ana Mafalda et al. (Org.). **Nação e narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique**. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

QUINTAIS, Luís. Escolher o deserto. In. **Dei-me portanto a um exaustivo labor**. Lisboa: Jornal RDC, 2008. Disponível em: <<http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/JornalRDC.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

SANCHES, Manuela Ribeiro. Outros lugares, outros tempos. Viagens pela pós-colonialidade com Ruy Duarte de Carvalho In: **Dei-me portanto a um exaustivo labor**. Lisboa: Jornal RDC, 2008. Disponível em: <<http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/JornalRDC.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2014.

SOUZA, Marli Paz. **Do sul de Angola ao Nordeste brasileiro: um itinerário poético**. Tese de Doutorado. João Pessoa: UFPB, 2007. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/images/MarliPaz.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. **Ficções de si: auto-etnografia em Ruy Duarte de Carvalho**. Mulemba, Rio de Janeiro: UFRJ, v.1, n.7, pp.4519, jul./dez. 2012. Disponível em: <[http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo\\_7\\_1.php](http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_7_1.php)>. Acesso em: 15 ago. 2014.

[Recebido: 20 maio 15 – Aceito: 27 jul. 15]

## AS PONTES CONSTRUÍDAS PELO DIABO EM PORTUGAL

Paulo César Ribeiro Filho<sup>1</sup>

**RESUMO:** “Deus é bom e o Diabo também não é mau”, diz a sabedoria popular. Tratado pelo camponês de forma muito peculiar, o Diabo parece esvaziar-se de seu lóbrego retrato bíblico ao subir à terra e habitar entre os homens da antiguidade, sobretudo os camponeses, e, aparentemente despreocupado em levar o restante da humanidade à danação, ocupou-se durante muitos anos construindo pontes por toda a Europa, obras empreendidas sob os mais diversos pressupostos. São numerosos os relatos folclóricos acerca das pontes construídas pelo Diabo e em Portugal encontram-se muitas delas, cada qual com sua respectiva lenda. Este artigo apresenta as principais narrativas populares portuguesas referentes ao mais tétrico dos engenheiros civis da história e propõe uma reflexão acerca da acepção da figura diabólica no campo.

**Palavras-chave:** Diabo. Pontes. Folclore. Portugal.

**ABSTRACT:** “God is good and the Devil isn’t bad too”, says the popular wisdom. Treated by the peasant by a very peculiar way, the Devil seems to lose his murky biblical appearance going up to the land and living among the men of antiquity, especially the peasants, and, apparently unconcerned about lead the humankind to the eternal damnation, he had been busy during many years building bridges all over Europe, a work undertaken by many different premises. Are numerous the folkloric reports about the bridges built by the Devil and many of them are found around Portugal, each one with their respective tale. This article presents the main portuguese folk narratives related to the most lurid civil engineer of history and proposes a reflection about the meaning of the diabolical figure in the field.

**Keywords:** Devil. Bridges. Folklore. Portugal.

### 1 Uma introdução às lendas

Mais intrigantes que grandes círculos ou desenhos feitos em plantações, os quais levantam rumores de intervenção extraterrestre ainda nos tempos atuais, algumas grandes obras da antiguidade tornaram-se famosas pelo mistério a respeito de suas edificações. Diversas teorias tentam explicar, por exemplo, como os homens de 2.700 a.C. foram capazes de erguer as pirâmides de Gizé, assim como o Stonehenge, em meados de 2.500 a.C., na

---

<sup>1</sup> Paulo César Ribeiro Filho é bacharel e licenciado em Letras pela Universidade de São Paulo. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa na mesma universidade. Tem interesse pelo estudo do folclore português sob o viés da religião popular, com ênfase na acepção da figura do Diabo pelo homem do campo. Contato: pcesar-rf@live.com / End.: Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, Cidade Universitária, São Paulo-SP/Brasil, CEP: 05508-900.

Inglaterra, ou as linhas de Nazca, no Peru, entre tantas outras. Diante da impossibilidade de validar teorias científicas que tentam compreender os reais processos humanos que deram origem à fundação de tais monumentos, estabelecem-se aí cenários muito propícios para o desenvolvimento de narrativas míticas.

Sabe-se que os mitos surgem da necessidade de se explicar a origem das coisas. Desde o primórdio das civilizações o homem busca atribuir sentido a fatos do cotidiano e obras da natureza de procedência desconhecida, ainda que para isso seja necessário situá-los em um espaço-tempo transcendente; é intrínseca ao homem primitivo a necessidade de ordenação de uma realidade caótica a fim de tornar o mundo conhecido para si. As lendas são narrativas de teor fantástico transmitidas pela tradição oral através dos tempos, tendo sobrevivido única e exclusivamente pelas grandes redes mnemônicas criadas e cultivadas pelo homem, posteriormente eternizadas em antologias feitas por especialistas que se dedicaram a recolher tais narrativas junto ao povo.

Compreende-se o valor cultural e antropológico das narrativas orais ao se considerar o fato destas estórias terem sobrevivido na memória comunitária mesmo depois do advento dos tempos modernos, do século das luzes e do cientificismo. Os principais especialistas portugueses responsáveis pelo recolhimento destas narrativas em terras lusitanas o fizeram, sobretudo durante os séculos XIX e XX. Ou seja, no que se refere à matéria deste artigo, as pontes fabulosas, temos que as lendas que explicam estas fundações permaneceram vivas na boca do povo durante séculos, já que há mais de quinhentos anos separando a efetiva data de construção de algumas pontes do momento em que as estórias foram recolhidas.

## **2 O Diabo do povo e suas obras**

Graham Robb (2010) estima que há, apenas na França, cerca de quarenta e nove pontes que foram erguidas pelo Diabo segundo a tradição popular. A ponte de Valentré, por exemplo, considerada uma das mais belas da Europa, também se diz construída por este peculiar engenheiro, homenageado com uma escultura no alto de uma de suas torres; pequeno, magrela, com dois chifrinhos, um rabo e olhar desconfiado, a figura representada nada tem de assustadora e em nada se assemelha à caracterização bíblica<sup>2</sup> do demônio, que o descreve como “o grande dragão, a antiga serpente, que se chama o Diabo e Satanás, que engana todo o mundo”. Aliás, enganar a todo mundo é o que esta entidade raramente é capaz de fazer

---

<sup>2</sup> APOCALIPSE 12:9

segundo as antigas lendas. Este Diabo das lendas, construtor de pontes e líder das bruxas, é uma figura já muito popular antes mesmo do advento do cristianismo.

O Diabo do folclore tem mãe, esposa, filhos e sogra; humanizado e praticamente inofensivo, a entidade não deixa de praticar pequenas artes, mas nada que possa relacioná-la à temível besta do apocalipse. Lutz Röhrich (1970) faz importantes considerações acerca da figura diabólica nos contos folclóricos europeus. O estudioso alemão atenta-nos para o fato da existência de seres como gigantes, duendes e ogros ocupando funções lendárias que, após o advento do cristianismo, passaram a ser atribuídas ao Diabo, como forma de situar estas entidades pagãs “à esquerda de Deus”, ou seja, como demônios, bodes. Eram os gigantes e ogros que costumavam construir grandes edificações para então serem logrados. Há um ciclo produtivo de lendas, sobretudo nórdicas, que narram as desventuras de trolls que moram debaixo de pontes e comumente cobram taxas ou algum serviço, mas sempre saem logrados. São pequenos duendes que aparecem misteriosamente para fazer tratos com reis e rainhas gananciosos ou desejosos pelo nascimento de um herdeiro. Posteriormente, tornam-se todos Diabos, exorcizados segundo os preceitos da religião católica.

Replacing an ogre, a giant or some other beast with the devil shows that he took over the role of opponent in many tales during Christianity's spread throughout Europe [...] In the folktale, the devil sometimes seems more like a human than a diabolic character. This is in contrast to his appearance in church doctrines, which depict him as an aggressive demonic creature. (HAASE, 2008, p. 264)<sup>3</sup>

Já consolidados no imaginário popular, estes diabretes mantêm uma relação curiosíssima com os homens nos contos folclóricos recolhidos, sobretudo na Idade Moderna, quando em Portugal, estudiosos como Teófilo Braga e Adolfo Coelho dedicaram-se a recolha destas estórias das fontes orais, inaugurando uma nova e importante fase nos estudos etnográficos.

Em meio às suas considerações a respeito do inconsciente coletivo, Jung (2011) atenta para o fato do Diabo ser comumente taxado logrado e bobo em sua caracterização folclórica. Câmara Cascudo (1984), um dos maiores nomes da etnografia brasileira, fala-nos acerca de um “ciclo do demônio logrado”, que compreende uma série de narrativas assim designadas

---

<sup>3</sup> Substituir um ogro, um gigante ou algum outro animal pelo Diabo mostra que ele assumiu o papel de adversário em muitos contos durante a propagação do cristianismo em toda a Europa [...] No conto popular, o diabo às vezes parece mais um ser humano do que um personagem diabólico. Isso está em contraste com sua aceção nas doutrinas da Igreja, que o retratam como uma criatura demoníaca agressiva. (Tradução livre).

por contarem as astúcias dos homens que conseguiram enganar o Diabo depois de com ele realizarem pacto. O etnógrafo afirma que nos contos das tradições orais brasileira e portuguesa, além de outras culturas de fora da Península Ibérica, a vitória do demônio em um trato é muito rara, senão impossível, sendo praticamente inevitável que ele saia logrado do contrato. O estudioso de cultura popular e folclórica Bráulio Tavares também fez importantes considerações a respeito do tema:

As histórias do demônio logrado são uma coisa curiosa. Porque em princípio bastaria ao diabo recorrer à força bruta ou, por extensão, aos seus poderes sobrenaturais – e tudo estaria resolvido [...] O diabo só perde porque aceita as regras de um jogo onde ele forçosamente tem que se nivelar aos mortais, aos humanos. No momento em que ele se nivela, ele se torna igual aos outros, que acabam por se mostrar mais engenhosos do que ele. (TAVARES, 2009, s.n.)

Daí a expressão “pobre diabo”. À guisa de concluir estas considerações teóricas, cabe um questionamento, a ser admitido como reflexão para estudos posteriores. Sabe-se que grande parte das figuras sociais presentes nos contos são bons cristãos, entre eles camponeses, soldados, reis e rainhas. Ao clamarem pela ajuda “de Deus ou mesmo do diabo” é sempre certa e imediata a aparição do segundo (faz-se mister recordar que somente Deus tem o dom da onipresença, o que torna a situação ainda mais curiosa). Daí a questão: sendo homens de boa fé, por que é que Deus não os atende prontamente, cabendo ao diabo auxiliá-los em seus problemas? Os estudos basilares do pesquisador português Moisés Espírito Santo<sup>4</sup> acerca da religião popular portuguesa parecem apontar para uma linha de raciocínio, a fim de compreender este aparente desprezo divino. O estudioso nos convida a regressar ao passado para vislumbrar a peculiar aceção do divino expressa pelo homem camponês em seus costumes e credices, ao trazer à tona um contexto em que Deus e o Diabo não são figuras completamente antagônicas, propondo a fascinante teoria de que segundo a mentalidade do homem pobre do campo, Deus estaria ocupado demais com os grandes problemas do mundo, indiferente às pequenas causas humanas, principalmente dos mais desfavorecidos; segundo este raciocínio, caberia ao Diabo lidar com as mazelas terrenas de menor importância, sendo ele uma entidade mais sensível à vida árdua na terra por ter sido lançado fora do plano celestial.

---

<sup>4</sup> ESPÍRITO SANTO, s.d.

Em *O preço dos ovos*, conto recolhido por Adolfo Coelho (1879) em Ourilhes, a tradição conta a respeito de um rapaz que tinha o costume de deixar esmolas pelas terras onde passava, não apenas para as almas do purgatório, mas também para o Diabo pintado ao pé das almas. Posteriormente, este rapaz foi enganado pela dona da estalagem onde havia comido ovos cozidos: a mulher levou-o à cadeia alegando que devia a ela uma grande quantia em dinheiro, pois os ovos que ele havia consumido seriam futuras galinhas que botariam mais ovos e assim por diante. Preso e sem condições de contratar quem o defendesse, eis que surge um homem no dia do julgamento alegando ser o advogado do rapaz. Sujo, ele se desculpa pelo atraso e afirma ao juiz que demorou a chegar pois estava semeando castanhas cozidas. Espantado, o juiz pergunta como é que de castanhas cozidas nasceriam castanheiras, ao que o homem responde que da mesma forma não haveria de nascerem galinhas de ovos cozidos. O rapaz fica então inocentado e o autor nos revela que este tal advogado que aparecera para defendê-lo era o Diabo, em gratidão às esmolas que havia recebido.

Quase um duende familiar, os diabretes do campo se ocupavam de tarefas cotidianas e corriqueiras. Vivendo em meio aos homens, puderam participar de inúmeras situações picarescas e, em última análise, exemplares. Estabelecidas as principais informações a respeito das narrativas folclóricas como um gênero do imaginário, do ciclo do demônio logrado e da acepção do Diabo na mentalidade do camponês, são apresentados a seguir alguns dos contos folclóricos que narram as engenhosas artes do Diabo como um construtor de pontes em Portugal.

### **3 Pontes que o Diabo construiu em Portugal**

A fim de tornar mais simples o acesso às narrativas diabólicas, a pesquisadora portuguesa Fernanda Frazão selecionou e organizou as principais estórias do Diabo em terras lusitanas em uma notável obra intitulada *Viagens do Diabo em Portugal*, que será usada como referência para todos os contos tratados nesta seção. A compilação teve como fonte de pesquisa as grandes antologias de contos populares portugueses de especialistas como Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Leite de Vasconcelos, Ataíde de Oliveira, Consiglieri Pedroso e António Tomás Pires. Além de apresentar apenas as principais informações a respeito das sete lendas mencionadas a seguir, propõe-se ressaltar os lugares comuns que permeiam todas elas, assim como informações adicionais que são, sobretudo, temas para estudos a serem devidamente aproveitados posteriormente.



### ***3.1 A ponte da Mizarela***

Localizada sobre o rio Rabagão, na freguesia de Ruivães, concelho de Vieira do Minho, distrito de Braga, está a belíssima ponte da Mizarela (FRAZÃO, 2000, p. 63). Segundo a respectiva lenda, “foi o próprio Diabo quem, num instante de engenhoso capricho, construiu esta formosa obra de arte”. Conta-se que um temível criminoso fugia da justiça e, ao perder-se em sua fuga desesperada, deparou-se com o rio Rabagão. Era inverno e com a chegada da noite os ventos passaram a soprar ferozmente sobre as águas do rio, provocando ruídos sinistros. À meia-noite, o criminoso, que já não confiava em Deus, suplicou pela ajuda do Diabo, que prontamente surgiu disposto a ajudá-lo, com a condição de lhe entregar a alma, caminhar sempre avante e nunca olhar para trás. O criminoso aceitou o pacto e então o Diabo fez surgir diante dele uma ponte de pedra, pela qual fugiu correndo. Depois, a ponte desapareceu.

Mais tarde, porém, o fugitivo ficou atormentado pela ideia de ter que entregar a alma ao demo e foi se confessar com um “virtuosíssimo sacerdote”, que logo concordou em resgatar esta alma perdida. Para tanto, disfarçou-se de lavrador e foi até o local onde o criminoso havia se encontrado com o Diabo. Lá, invocou-o prometendo uma alma em troca do reaparecimento da ponte. O Diabo novamente refez a ponte, e o padre, tirando de sua capa uma “caldeirinha” com água benta, aspergiu-a com folhas de urze, recitando palavras de exorcismo, afastando o diabo dali. Desde então a ponte ficou para sempre ali. Segundo um costume muito antigo, mães com medo de que seus filhos nasçam mortos vão até o local para batizá-los ainda no ventre.

### ***3.2 A ponte de São João<sup>5</sup>***

Conhecida atualmente como ponte do Rio Ave, esta edificação encontra-se no distrito de Braga, ao norte de Guimarães. Diz-se que foi o Diabo quem a construiu e que mora debaixo dela. Sendo assim, no passado, quando algum vilão das redondezas era abatido por

---

<sup>5</sup> FRAZÃO, 2000, p. 67.

alguma doença e já descia da medicina, dirigia-se ao meio da ponte “à meia-noite em ponto”, acompanhado por um padre, três punhados de sal e meio alqueire de milho ou painço (esta é uma medida que variou muito ao longo dos séculos em Portugal; no século XIX corresponde a um saco com cerca de oito quilos de cereal). Neste horário, o padre começa a ler os exorcismos enquanto o doente vai atirando o milho da ponte abaixo, seguido do sal. Crê-se que o Diabo, “a quem o padre impõe a obrigação de largar a criatura”, volta para debaixo da ponte, onde fica entretido contando os grãos “até a consumação dos séculos”.

Esta narrativa reúne duas informações comumente veiculadas nos contos do Diabo além da construção da ponte. A primeira delas é o horário exato para invocação do Diabo, meia-noite. A segunda diz respeito à imagem do Diabo que conta grãos. Esta curiosa ocupação é muito comum na tradição europeia, e tem relação direta com a figura do fradinho ou diabinho da mão furada; acredita-se, de um lado, que as mãos destes seres estão furadas de tanto contar grãos e, de outro, que eles já têm as mãos naturalmente furadas e por isso o costume de lançar grãos para contarem, sendo essa uma tarefa impossível e que, portanto duraria a eternidade.

### ***3.3 A ponte de Domingos Terne***

Também sobre o rio Ave há a ponte de Domingos Terne (FRAZÃO, 2000, p. 105), “uma légua para o Norte da Senhora do Porto de Ave”. Esta também foi uma ponte feita pelo Diabo segundo a tradição local. Havia na região um casal de namorados, cada qual morava de um lado do rio. A fim de juntar os dois, toda noite o Diabo construía uma ponte “para o rapaz ir ter com a sua conversada”. Um padre da região, muito provavelmente interessado em tornar a ponte fixa para facilitar a mobilidade de todos os moradores da localidade, ficou sabendo desta obra diabólica e, numa noite, pôs-se à espreita. Assim que o Diabo fez a ponte aparecer, depois que o rapaz passou, o padre logo a exorcizou e “o Diabo nunca mais pôde retirar” a ponte dali. Esta é mais uma das lendas que com põem o ciclo do Diabo logrado.

### ***3.4 A ponte de Valtelhas***

A ponte do Vale de Telhas (FRAZÃO, 2000, p. 76) fica sobre o rio Rabaçal, na freguesia de Vale de Telhas, concelho de Mirandela. De acordo com a tradição dos vilões de Torre de Dona Chama, esta ponte do século XVII foi inteiramente construída em apenas uma noite. “Alguém que por ali passou à meia-noite viu o Diabo a trabalhar” e o ouviu cantando os

versinhos “Galo preto,/Galo branco,/Anda ao canto.” Na madrugada do outro dia, o diabo entoava outro canto, desta vez “Galo brando,/Galo pinto,/Pare o bico.”

Mais uma vez encontramos o horário exato da construção da ponte e mais uma informação que voltará a se repetir: o Diabo canta enquanto constrói. Pode-se concluir que esta é, aparentemente, uma atividade que muito agrada ao Diabo do povo.

### 3.5 A ponte de Alpragares<sup>6</sup>

A tradição popular atribui às “artes diabólicas” não somente o único e grande arco da ponte de Alpragares (ou Alpajares) , mas também a “calçada muito íngreme” às margens do rio Douro, que passa próximo dali. Conta-se que certa noite um viandante (viajante, transeunte) andava a cavalo perto dos muitos precipícios da região e, como não houvesse nenhum atalho e sendo urgente a necessidade de continuar a viagem, “pediu a Deus e ao Diabo que lhe valessem”. Como de costume, Deus pareceu ignorar o pedido e foi o Diabo quem lhe atendeu prontamente. Disposto a fazer uma ponte, o demo pediu que o viajante lhe entregasse sua alma antes do cantar do galo preto. O cavaleiro aceitou o trato e logo o Diabo começou a fazer a ponte. Porém, quando o “infernai pedreiro conduzia as duas últimas pedras da guarda da ponte” o galo preto cantou e o Diabo ficou logrado, portanto o cavaleiro pode seguir seu caminho sem a necessidade de entregar a alma.

Cabe ressaltar que, segundo a lenda, “ainda hoje qualquer pessoa desta terra mostra na ponte o sítio onde deviam ter sido colocadas as duas últimas pedras”. Neste relato fica clara a predileção do diabo por estas “pequenas causas”, como anteriormente exposto, além de mais uma vez ter sido enganado, não pela astúcia do homem, mas pelo cantar do galo, o que nos leva a outra força capaz de lograr o Diabo: a natureza. A *Lenda da Amendoeira* (FRAZÃO, 2000, p. 126) conta que “a amendoeira é a árvore que enganou o Diabo”. Em janeiro o demo viu florescer e sentou-se debaixo dela à espera do amadurecimento dos frutos. Porém, setembro já havia chegado e as amêndoas ainda não estavam maduras (é neste mês que ocorre o maturamento). Cansado de esperar, “foi espreitar as outras árvores”, mas os frutos de todas já haviam sido apanhados e, desapontado, voltou para debaixo da amendoeira, que, neste meio

---

<sup>6</sup> FRAZÃO, 2000, p. 72.

tempo, também já não tinha nenhuma amêndoa sequer, “e o Diabo ficou logrado”. Temos também o conto *A abóbora (ou o nabo) enganaram o Diabo* (FRAZÃO, 2000, p. 148)., mais uma narrativa deste ciclo.

### **3.6 A ponte da Aliviada<sup>7</sup>**

A Ponte da Aliviada ergue-se sobre o rio Ovelha, na freguesia de Várzea, Aliviada e Folhada, concelho de Amarante. A lenda acerca de sua construção envolve também a figura de Frei Gonçalo de Amarante, clérigo nascido no século XIII, em Arriconha, freguesia de Tagilde, próximo a Guimarães, no norte de Portugal. Conta-se que a ponte romana de Trajano estava em péssimo estado, prestes a ruir. Como o péssimo estado da ponte afastava o uso popular, causando um enorme problema de mobilidade, o frei decidiu construir uma nova. Segundo a tradição, o local de erguimento fora mostrado em sonho por um anjo. Porém, outra razão levou Gonçalo a se envolver nesta obra: “competir com o Diabo, que andava a construir uma ponte idêntica na Aliviada”.

A ponte do Diabo estava perfeita. Ao contemplar a obra do santo, o Diabo caiu na gargalhada e, a fim de acirrar a competição, convidou-o para acompanhar o andamento de sua obra na Aliviada. No meio do caminho, Frei Gonçalo pensava em como poderia lograr seu inimigo por conta da vergonha que havia passado. A resposta veio em meio à conversa ao longo do caminho, quando o Diabo lhe pediu que não benzesse a ponte. Quando vislumbrou a grandiosidade da ponte do Diabo, percebeu o quanto a sua era mesquinha e, tentando colocar em prática sua vingança, usou seu cajado para parabenizar a obra do Diabo. Dizendo “Se tu fosses por aqui, como vais por ali” o santo fez o sinal da cruz no ar. O Diabo então foi logrado e fugiu.

Ainda, segundo a tradição, há na Aliviada “um caminho que leva para o Inferno” e no local há oferendas de alimentos para o Diabo, “menos o pão”, sendo que, nesta ponte, “o Diabo frita sardinhas cujo chiadouro é ouvido por quem passa”.

### **3.7 A ponte do Alfusqueiro<sup>8</sup>**

---

<sup>7</sup> FRAZÃO, 2000, p. 73-75.

<sup>8</sup> FRAZÃO, 2000, p. 109.

Conta-se que há muitos anos houve um senhor muito rico que possuía terras separadas pelo rio Alfusqueiro. Muito profundo, ainda que estreito, o rio dificultava a andança do homem por suas terras, mas de tão avarento preferia caminhar muitas léguas ao invés de gastar com a construção de uma ponte. Numa noite chuvosa, um homem vestido de preto surge e propõe um trato ao rico senhor: construiria uma ponte até a noite de natal em troca de sua alma. Logo o proprietário percebe que se trata do Diabo. Apesar de inicialmente assustado, decide aceitar o acordo, já que não gastaria nenhum tostão.

Como em relatos anteriores, este rico senhor também se arrependeu com o passar do tempo, temendo o dia em que o Diabo viria lhe buscar a alma. Enquanto se lamentava, em um dia qualquer, eis que surge uma velha “que não era daqueles sítios”. Saudando o homem, ficou curiosa em saber a causa daquele semblante abatido. Depois de contar a respeito do acordo, a velha afirma que juntos iriam enganar o Diabo. Para tanto, antes da meia-noite da véspera de natal, o homem, seguindo as instruções da velha (provavelmente uma “bruxa boa”), vai até o local onde o diabo estava prestes a colocar a última pedra da ponte. Escondido, atira um ovo bem no centro da construção, fazendo sair da gemada um belo galo, que “desatou a cantar como que anunciando a meia-noite”. Assim o Diabo fugiu logrado, envergonhado por cumprir a sua parte do acordo com o proprietário das terras.

#### **4 Sobre pontes, bruxas e Diabos**

A associação do Diabo às pontes não para por aí. Como registrado na lenda da ponte da Mizarela e na de São João, há o costume de ir até as pontes para curar doenças, que segundo as crendices populares são causadas por artes diabólicas. Sendo assim, faz-se uma espécie de exorcismo de doentes nas pontes, a fim de aprisionar os diabos no seu local de origem. É este também o local em que tal entidade faz suas assembleias com as bruxas. Em um trecho da narrativa *O menino sem olhos* (FRAZÃO, 2000, p. 29) temos o seguinte relato: “Próximo à árvore estava uma ponte, onde costumava ir o Demônio com as bruxas fazer audiência. Daí a pouco vieram todas, conforme é costume, e estavam perguntando umas às outras o que tinham feito naquele dia”.

Destaca-se neste trecho a expressão “conforme é costume”, uma referência à grande recorrência destas audiências de bruxas com o Diabo para registro das atividades por elas realizadas. Esta reunião também acontece em casas abandonadas próximas de pontes. Em *O fradinho da mão furada*, conto que teria inspirado as *Obras do diabinho da mão furada*,

narrativa manuscrita setecentista de autoria anônima, o Diabo também faz uma audiência com as bruxas em uma casa abandonada para ter conhecimento de suas façanhas<sup>9</sup>. No conto *As feiticeiras da ponte de Palheiros* (FRAZÃO, 2000, p. 118-121), um almocreve vê-se enganado pelo amigo e, sem dinheiro, vai se esconder em uma casa abandonada próxima à ponte de Palheiros. Durante a noite, vultos começam a entrar na casa e logo se materializam em forma de bruxas. Em seguida aparece um facho de luz, que era o diabo, dando início à audiência. As bruxas contam as atividades que desempenharam nos últimos dias, além de confiar ao Diabo os procedimentos que deveriam ser feitos para reverter seus encantamentos. Ouvindo tudo isso, o almocreve sai da casa pela manhã e enriquece por conta dos feitiços que consegue desfazer.

### **Considerações finais**

Os gêneros da oralidade (contos, fábulas, lendas, etc.), preservados e difundidos durante séculos via transmissão oral, sofreram, desde a antiguidade, um processo de desvalorização enquanto literatura. Do mesmo modo, a cultura popular de um modo geral vinha se mantendo afastada dos estudos acadêmicos, taxada como fonte de material folclórico desprovida de valores estéticos e antropológicos. Apenas muito recentemente as diversas formas de manifestações tradicionais passaram a ser admitidas como matéria de estudos culturais em áreas como História Social e Antropologia.

Buscou-se aqui destacar uma importante característica intrínseca às lendas, a capacidade de fundir fatos comprovadamente históricos a outros que são elaborações da imaginação humana, resultando desta combinação narrativas orais que atribuem origens mágicas e encantadas a episódios ou coisas que permanecem sem elucidação científica. Comumente chamadas de “mitos degenerados”, tais narrativas orais podem atribuir diversas interpretações para um mesmo fato de acordo com a realidade do povo que as cultiva, o que lhes confere um rico teor antropológico. O trabalho dos folcloristas é extremamente cuidadoso ao lidar com as lendas populares. Sabe-se que até os dias de hoje há comunidades humanas que adotam estórias lendárias como fator de reconhecimento mútuo e de pertencimento à comunidade.

---

<sup>9</sup> Há no conto do fradinho da mão furada mais um lugar comum do ciclo das bruxas nos contos folclóricos, que é o fato delas chuparem (ou *chucharem*) o sangue de crianças.

Não se pode perder de vista que a preservação dessa infinidade de estórias populares é devedora das poderosas redes mnemônicas estabelecidas entre diversos povos durante séculos até serem recolhidas, estudadas e redigidas por especialistas. Sendo assim, mais do que dizer que são mero fruto da imaginação ou conferir-lhes o status de gênero baixo, tendo por paradigma a exaltação de um cânone literário da cultura escrita, lidar com as lendas de uma comunidade, assim como todos os seus ritos, costumes e credences, significa trabalhar com um tipo de produção humana cujo valor é inestimável, além de inesgotável em possibilidades de abordagem.

## REFERÊNCIAS

CÂMARA CASCUDO, Luis. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1984,

COELHO, Adolfo. **Contos Populares Portuguezes**. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora, 1879.

ESPÍRITO SANTO, Moisés. **A religião popular portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, s.d.

FRAZÃO, Fernanda. **Viagens do Diabo em Portugal**. Lisboa: Apenas Livros, 2000.

HAASE, Donald. **The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales: A-F**. California: Greenwood Publishing Group, 2008.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Vol. 9/1. Tradução de Dora Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. 7. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

ROBB, Graham. **A descoberta da França**. Tradução de Maria Teresa Machado. São Paulo: Record, 2010.

RÖHRICH, Lutz. German Devil Tales and Devil Legends. In: **Journal of the Folklore Institute**, vol. 7, n. 1, jun. 1970, p. 21-35. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3814229>>. Acesso em: 9 maio 2015.

TAVARES, Bráulio. **O demônio logrado**. Disponível em: <<https://universofantastico.wordpress.com/2009/02/25/o-demonio-logrado/>>. Acesso em: 2 maio 2015.

[Recebido: 19 maio 15 – Aceito: 07 jul. 15]

## CADÊ O POVO DA VILA DA QUINTA?

Renata Ávila Troca<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como proposta apresentar a minha experiência de aplicação da Lei 10.639/03 que se refere aos conteúdos de História e Cultura Afro-Brasileira que deverão ser ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. A intenção é que os conceitos do que é Arte e Literatura sejam repensados como aplicação prática de sala de aula.

**Palavras-chave:** Cultura afro-brasileira. Literatura. Literatura Periférica. Educação Escolar.

**ABSTRACT:** This essay has the purpose my present an application experience of Law 10.639/03. This Law refers to subjects related to History and Afro-Brazilian Culture that will be administered in school curriculum in all Brazilian schools, especially Brazilian Artistic Education and Brazilian Literature and History. The intention is that the concepts about “What is Art? What is Literature?” could be thought during the teaching practice.

**Keywords:** Afro-Brazilian Culture. Literature. Peripheral Literature. School Education.

### PRONOMINAIS

Dê-me um cigarro  
Diz a gramática  
Do professor e do aluno  
E do mulato sabido  
Mas o bom negro e o bom branco  
Da Nação Brasileira  
Dizem todos os dias  
Deixa disso camarada  
Me dá um cigarro.

*Oswald de Andrade*

Este texto surge com a finalidade de apresentar uma experiência didática em uma das escolas que atuo como professora de Português/Literatura. Trata-se de uma atividade relacionada à realidade de uma comunidade interiorana de Rio Grande (RS/Brasil). *Cadê o negro da Vila da Quinta?*, foi essa a pergunta que me fiz quando ganhei novo olhar na sala de aula, como professora da rede estadual, tentando encontrar alguma resposta para justificar o

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura Luso-Africana na Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS. E-mail: renataa.t@hotmail.com



porquê da necessidade de pensar esta ausência e a urgência em encontrar resposta a ela, dentro *e com a* Literatura. Assim sendo, esta escrita está organizada em três momentos. Primeiro, a apresentação de como a literatura é vista e apresentada em alguns dos livros didáticos que chegam às salas de aula, orientando o pensamento do professor, e conseqüente, do aluno, sobre as definições do que é Literatura, até conseguir estabelecer uma apresentação dos conceitos de Literatura Marginal e Literatura Periférica; após, um resgate da história do negro da Vila da Quinta e por último, a prática em si, do projeto que ocorreu durante todo o ano letivo de 2014, e final de 2013.

### **1 Afinal, o que é literatura?**

Arte da imitação pela linguagem, assim Aristóteles definiu a Literatura. Uma imitação que não necessariamente é real, ou baseada na realidade, e, portanto, o gênero lírico aqui não poderia estar inserido, já que seria impossível imitar ou ficcionar em poesia. Além da ausência deste gênero literário que veio a ser implementado tempos depois, também ficam de fora, como nos lembra Silveira, “gêneros que frequentemente são qualificados “menores”, e que possuem presença marcante em todas as literaturas do mundo, como as orações, exortações, provérbios, adivinhações. Não por coincidência, esses gêneros são marcados pela oralidade.” (AUTOR, 2005, p. 19). Sendo insuficiente essa definição, uma segunda conceituação do que é Literatura é exposta, baseada ainda no belo, considerado no século XVIII, característica não-utilitária; “a Literatura, desta forma, é considerada como uma linguagem não instrumental, que encontra seu valor nela mesma” (SILVEIRA, 2005, p. 19).

Pensando nas atualizações que a conceituação de Literatura teve no decorrer da história, vasculhei alguns livros didáticos apresentados às escolas estaduais do Rio Grande do Sul, publicados em 2013, e oferecido às escolas em 2015, e encontrei que:

Para nós, arte é, antes de mais nada, uma palavra, uma palavra que reconhece quer o conceito de arte, quer o fato de sua existência. Sem a palavra, poderíamos até duvidar da própria existência da arte, e é um fato que o termo não existe na língua de todas as sociedades. No entanto, *faz-se* arte em toda a parte. A arte é, portanto, também um objeto, mas não é um objeto qualquer. A arte é um objeto estético, feito para ser visto e apreciado pelo seu valor intrínseco. As suas características especiais fazem da arte um objeto à parte, por isso mesmo muitas vezes colocado à parte, longe da vida cotidiana, em museus, igrejas ou cavernas. E o que se entende por estético? A estética costuma ser definida como “o que diz respeito ao que é belo.”<sup>2</sup> (AMARAL, 2013, p. 11)

---

<sup>2</sup> Citação de JANSON, H.W. História geral da Arte Adaptação e preparação do texto para a edição brasileira de Maurício Balthasar Leal. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 11-12, analisada por Amaral.

A definição apresentada por Janson exclui da definição de arte as funções práticas e utilitárias que as obras possam ter. E também, pensando nisso, Amaral e os outros organizadores da temática, induzem o aluno, através de exercícios, a evidenciarem que:

Se em nossa cultura existe a palavra **arte** e realidades identificadas como **obras de artes**, então existe um conceito e realizações humanas que concretizam esse conceito. Mas podemos duvidar de que seja um conceito universal, existente em todas as culturas. (AMARAL, 2013, p. 12, grifos da autora)

Da mesma forma, porém mais abrangente, a editora Moderna, pensará sobre o mesmo conceito, afirmando que:

Durante muito tempo, a arte foi entendida como **representação do belo**. Mas o que é belo? O que essa palavra significa para nós, ocidentais, hoje, e o que ela significou para os povos do oriente ou para os europeus que viveram na Idade Média? (...) Do século XX, em diante (...), ela [a arte] deixa de ser apenas a representação do belo e passa a expressar também o movimento, a luz ou a interpretação geométrica das formas existentes. (...) chega a enfrentar o desafio de representar o inconsciente humano. Por tudo isso, a arte pode ser entendida como a permanente recriação de uma linguagem. (...) Ou seja, a arte pode ser uma **provocação, espaço de reflexão e de interrogação**. Toda criação pressupõe um **criador** que filtra e recria a realidade e nos permite sua interpretação. A arte, desse ponto de vista, é também o **reflexo do artista**, de alguns de seus ideais, do seu modo de ver e de compreender o mundo. (ABAURRE, 2013, p. 14/5, grifos da autora)

No entanto,

(...) antes disso, o belo não era mencionado entre os objetos produzíveis por mão humana. Para os gregos, por exemplo, a pintura e a escultura eram estudadas pela poética. O século XVIII vai inventar o termo *belas artes*, com o qual, desde então, nós associamos arte e beleza.<sup>3</sup>

Muito da arte de nossos contemporâneos tem a intenção explícita de não ser bela, em sentido clássico. A luta que as vanguardas travaram contra o classicismo teve, como uma de suas consequências, a separação entre o belo e as artes visuais.

---

<sup>3</sup> Citação de WERNER, João. Disponível em:

<<http://www.auladearte.com.br/estetica/belo.htm#ixzz3cJvATjzm>>. Acesso em: 06 maio 2015, analisada por Abaurre.

Partindo deste princípio, Abaurre, nas páginas seguintes, apresenta uma possibilidade de estudo da Literatura. Citando Nélide Piñon, questiona sobre o caráter coletivo da Literatura: “a literatura nada me deve. Eu é que tudo a ela. (...) Ela me ensina diariamente a viver. Literatura não é um produto que advém apenas do artista. A sociedade, ao longo dos séculos, pediu que sua história fosse narrada, (...)”<sup>4</sup> e mais além traz Saramago, em resposta à pergunta que o jornal *O Globo* fez:

- O senhor crê que a literatura tem alguma capacidade de provocar mudanças no mundo? (...)
- A resposta está na pergunta. Pretendo tocar os leitores, criar polêmicas, estimular discussões. Mas isso não significa que a literatura tenha poder para poder mudar o mundo. Já não é pouco que seja capaz de exercer influência sobre algumas pessoas. O mundo é demasiado grande, pois somos mais de sete milhões os que habitamos neste planeta, e o poder real está nas mãos das grandes multinacionais que evidentemente não nasceram para ser agentes da nossa felicidade.<sup>5</sup> (SARAMAGO apud ABAURRE, 2013, p. 18)

Assim sendo, entende-se que “a melhor maneira de descobrir “por que ler literatura” é vivenciar a oportunidade que os textos literários oferecem ao leitor de ver e compreender a realidade de uma maneira diferente, mudando a percepção dele sobre si mesmo e sobre aquilo que o cerca.” (RAMOS, 2013, p. 16). Já a Editora Positivo apresenta a definição do crítico e teórico literário Afrânio Coutinho: “A literatura, como toda a arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade.”<sup>6</sup>(COUTINHO apud ALVES, 2013, p. 17). No entanto, logo em seguida a esta citação de quase quatro décadas, apresenta Paulo Freire que completa “A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente.”<sup>7</sup> (FREIRE, 1989, p. 09).

---

<sup>4</sup> Citação de PIÑON, Nélide. In: Campos de Lucena. Suênio. 21 escritores brasileiros. São Paulo: Escrituras, 2001. p. 146, analisada por Abaurre.

<sup>5</sup> Citação de Saramago em O GLOBO, Rio de Janeiro, 20 mar. 2004. Disponível em: <[www.observatorioimprensa.com.br/news/view/cecilia-gianetti](http://www.observatorioimprensa.com.br/news/view/cecilia-gianetti)>. Acesso em: 20 set. 2012. (Fragmento), analisada por Abaurre.

<sup>6</sup> Citação de COUTINHO, Afrânio. Notas de teoria literária. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, p. 9-10. (Fragmento), analisada por Alves.

<sup>7</sup> Citação de FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1989. p. 9. (Fragmento), analisada por Alves.

Ou seja, a editora preocupou-se em mostrar que a Literatura vem se transformando no decorrer do tempo, conforme muda a sociedade, ou seja, seus leitores. Porém, mesmo assim, segue com a visão mais aristocrática do que entende por literatura, disponibilizando longas páginas para relatar as origens da literatura e suas modificações no decorrer do tempo:

A literatura surgiu para atender à necessidade humana de compreender melhor a realidade e de transmitir experiências. Todas as culturas, em todo o mundo, desenvolveram sua própria literatura, que era oral inicialmente. A literatura escrita, tal como a conhecemos hoje, só foi produzida posteriormente.

Os textos literários dividem-se em gêneros. O conceito de **gênero literário** está ligado a formas e funções dos textos escritos e tem sofrido inúmeras variações desde a Antiguidade Clássica até os nossos dias. (ALVES, 2013, p. 18, grifos da autora)

É interessante, aqui, salientar que dos cinco livros consultados, apenas dois tratam das necessárias mudanças que os gêneros literários sofreram no decorrer da história: em pequenos aspectos, não detalhados, como foi visto em Alves, na citação acima, e também Abaurre contribui afirmando que “No Renascimento, a valorização da poesia lírica, desencadeada pela produção de Petrarca consolidou o reconhecimento de três gêneros literários básicos: épico, lírico e dramático. Essa classificação, embora redutora, continua sendo usada até hoje” (ABAURRE, 2013, p. 32).

Também Silveira ajuda neste sentido:

Na modernidade, alguns autores, como Maurice Blanchot, acreditam na extinção dos gêneros na literatura, ideia que surge com a crise romântica no início do século XIX. Blanchot defende que a evolução da literatura moderna consiste em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura. Para Todorov, porém, é justamente pelo fato de uma obra não obedecer ao seu gênero é que ela se torna a própria confirmação de sua existência. (...) Deste modo, o gênero não desaparece, mas se afirma, através das transgressões de suas leis. Todorov acredita que a origem de um gênero está nos gêneros que o antecederam. (...) A questão dos gêneros literários está centrada nas sucessivas transformações a que eles estão suscetíveis a passar. Diante disso, o autor afirma a existência de uma literatura sem gênero, uma vez que estes estão em contínua transformação. (SILVEIRA, 2005, p. 20-21)

Pensar a apresentação do que é Literatura sem a definição dos gêneros literários, faz qualquer professor se perder. Pois sair de uma forma para uma não-forma dispara o conteúdo programático para inúmeras possibilidades. Se a literatura em si já não cabe mais em duras e

---

limitadas classificações, é necessário pensar sobre o porquê de não atualizarmos essas informações dentro da sala de aula.

Não apenas no sentido de classificação, mas também de desclassificação (ou discriminação?), a produção é questionada a partir do produtor - e aqui uso gênero masculino propositalmente, já que:

Números não esgotam a situação, mas ajudam a indicar algumas de suas características. Em todos os principais prêmios literários brasileiros (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon), entre os anos de 2000 e 2014, foram premiados 39 autores homens e apenas três mulheres. Outra pesquisa, mais extensa, mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 25 anos (de 1990 a 2014), 71% dos escritores são homens e 96% são brancos. As personagens não são diferentes: 60% são homens, 79% são brancas, 80% pertencem às camadas economicamente privilegiadas – e os percentuais sobem significativamente quando são isolados narradores e protagonistas. É significativo, também, que mais de 60% dos autores vivam no Rio de Janeiro e em São Paulo e que quase todos estejam em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico. (DALCASTAGNÈ, 2015, s.n.)

Ou seja, se a produção literária precisa caber em um determinado modelo, precisa antes de tudo também ser aceita em um espaço, lugar e estereótipo quer dizer, longe da margem social?

Mesmo cientes de que a margem está cada vez mais próxima do que um dia foi o centro isolado, faz-se ainda necessário repensar a representação de arte e artista que costumamos levar para a sala de aula, em discussões acerca de Literatura Brasileira.

## **2 Literatura periférica, por que não?**

Érica Peçanha do Nascimento e Aline Deyques Viera, ambas especialistas no que diz respeito à Literatura Marginal da cidade de São Paulo discutem em suas pesquisas a história e a constituição de uma Literatura que não se quer nestes moldes apontados historicamente. Após mais de uma década do lançamento da primeira obra caracterizada como literatura marginal, a tendência desta escrita só tem crescido, mais livros são lançados, blogs contando escritos e divulgações das atividades promovidas pelos e pelas artistas, segundo Viera:

Intencionalmente, esses autores ao introduzirem-se no mercado editorial e de consumo, querem trazer uma nova imagem da periferia. Não mais a periferia que mata, assalta, assassina ou que trafica drogas, mas sim, uma periferia festiva, que promove a cultura, a conscientização e a educação. (VIERA, 2011, p. 67)

A Literatura Periférica existe desde os anos 90, e sendo feita por marginalizados, trata-se de um movimento que faz questionar sobre a existência de uma nova definição para a literatura no Brasil no fim do século XX e início do século XXI. Pois, este momento faz com que pensemos historicamente, desde quando os Concretistas, o movimento da contracultura, a Poesia Marginal (anos 70), a tendência urbana e outras tendências já caracterizavam uma tradição de ruptura. Porém,

percebe-se que em todos estes movimentos há somente uma voz, a voz de uma elite que registra a voz dos excluídos, dos que pertencem à sociedade de massa. Como exemplo, temos o autor Rubem Fonseca, que desponta com sua literatura a partir dos anos 60 e que, ao lado de Sérgio Sant'Anna, como coloca Carneiro, reforçam o modo de interação da literatura com a mídia, em que não há preocupação de “estabelecer limites e de tornar uma posição ideológica definida: contra a inserção num mercado”. (VIERA, 2011, p. 15, grifos da autora)

A Literatura periférica surge escrita pela periferia para a periferia, não mais uma literatura sobre a periferia, feita pela elite para a elite.

Junto a este momento literário – escrito - encontra-se a oralidade como grande aliada. Pois o Hip-hop e os sarais são uma grande marca dos atuais movimentos literários nas e das periferias. Tanto Nascimento quanto Viera, nesse sentido, apontam o movimento Cooperifa, organizado e mantido por Sérgio Vaz.

Sérgio Vaz se apresenta como um poeta sem formação acadêmica, que aprendeu o que sabe “nos livros e no Bar e Empório Gurarujá, atual bar do Zé Batidão, onde acontecem os saraus da Cooperifa” (Aeroplano Editora). Começou a escrever poesia quando sonhava em ser jogador de futebol, o que ainda almeja. Diz que nunca anda sozinho, pois está sempre em companhia dos poetas da Cooperifa e conhece os becos e vielas do país, por isso, é folgado e agitador cultural:

Morador de Taboão da Serra, grande São Paulo, iniciou a Cooperifa com outros artistas em uma fábrica desativada em fevereiro de 2001. Meses depois, o Sarau da Cooperifa com o poeta Marco Pezão, que deflagrou um dos maiores movimentos literário de São Paulo: a literatura periférica. Lançou cinco livros, entre eles Subindo a ladeira mora a noite e Colecionador de pedras, que faz parte da coleção “Literatura

periférica” da Global Editora. Outro dia, ele e mais um monte de artistas, criaram a Semana de Arte Moderna da Periferia. Ninguém ficou sabendo, mas eles fizeram.<sup>8</sup>

A partir dessa formação pessoal, e conseqüente intelectual, Vaz afirma que a Cooperifa é uma característica da resistência periférica, resistir através da palavra à dor da “chibata” e da “miséria”, “Uma dor que tem cor”, “que mata”, “que humilha e alimenta” (VAZ, 2007, p. 34). E conforme declara o poeta, a Cooperifa surgiu pela necessidade de um espaço no qual os artistas periféricos pudessem divulgar seus trabalhos através de um evento em que a cultura estivesse presente em várias vertentes. Contemplaria um dia inteiro de apresentações, cuja programação incluiria diversas expressões como “poesia, música (rap, MPB, reggae e samba), teatro, exposições, capoeira, lançamento de livros, dança e desfile de cabelos afro. E, “Por conta principalmente do hip-hop, já estavam acontecendo na periferia vários eventos; a gente só queria fazer um que reunisse todo mundo” (VAZ, 2008, p. 75).

Outros movimentos similares a este ocorrem no Brasil e também no mundo, a exemplo do *O Bairro i o mundo*<sup>9</sup> promovido pelo Teatro Ibisco<sup>10</sup>, em Lisboa/Portugal que é uma atividade feita por africanos moradores de bairro social (favelas) para valorizar seu espaço físico e a autoestima dos moradores. Surge “de um processo pioneiro de Inclusão pela Arte que juntou jovens de seis bairros sensíveis de Loures e que, através do Teatro, levou-os a compreender os valores da disciplina, do trabalho em equipa e da Arte como ferramenta para a capacitação, emancipação e auto-estima.<sup>11</sup>”

Desde que começou [o projeto, 2009] eu já fazia parte como, não tenho problemas em dizer, como um dos jovens salvos pelo projeto. Porque o objetivo é ir buscar jovens que estão perdidos no bairro e dar aquela motivação: “tu tens algo pra dar, e não sabes. Então, eles mostram e nós... não vamos dizer que todos que entraram aqui ficaram, né?, mas nós vamos descobrindo isso e vamos dando luz ao nosso caminho em vez de tar no bairro parado a fumar, ou beber, ou alguma coisa assim... (Entrevista concedida à pesquisadora, de um jovem – imigrante caboverbiano - atuante no teatro, em 10 de outubro de 2014)

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://aeroplanoeditora.com.br/sobre-sergio-vaz/>>. Acesso em: 19 jul. 2014.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://ibisco.org/2014/07/18/ii-festival-o-bairro-i-o-mundo-na-quinta-do-mocho/>>. Acesso em: 11 nov. 2014.

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://ibisco.org/teatro-ibisco/>>. Acesso em: 11 nov. 2014.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://ibisco.org/teatro-ibisco/>>. Acesso em: 11 nov. 2014.

O projeto, que usa o teatro, além da arte literária e musical, tem a mesma finalidade de mostrar “a voz alta”, como bem define Allan da Rosa em entrevista a Aline Viera. Através desta voz coletiva, despertar, nos jovens periféricos, o “além” que possuem. Ou seja, muitos deles já se sentem perdidos - como citado pelo jovem caboverdiano – por não verem em sua realidade uma situação que os tirem da miserabilidade – econômica e social. A arte periférica vem sendo usada, então, como um escape a essa delimitação de vida.

Eu sinto que o movimento Literatura Marginal, tem uma nova geração agora de Saraus – Sarau da Brasa, Sarau Elo da Corrente, já pegaram o ritmo e vão desenrolar de uma forma até mais legal, é um movimento que tem uma relação forte com a palavra falada, é muito forte. Qualquer Literatura, qualquer texto de jornal, tem relação com a palavra falada, mas é diferente a relação entre fazer textos que vai ser versado, eu acho que o jornalista que escreveu o jornal que está na nossa frente e muitos escritores, e muitas das poetas, não fazem textos para serem lidos em voz alta e se for lido em voz alta vai ser individualmente, para um leitor que pegou o livro, e uma das marcas do movimento é que se o texto que vai ser versado em voz alta, não só, às vezes, mas é uma característica, é um texto que tem que abrir o pólen tanto na orelha, quanto na cabeça de quem tá lendo sozinho, ônibus ou em casa. Essa é uma das marcas, né? (Allan da Rosa, em entrevista à pesquisadora no dia 11/09/2010) (VIERA, 2011, p. 73)

As palavras de Allan da Rosa fortalecem a importância e urgência da oralidade vinculada a este tipo de literatura, uma vez que é ela que fará com que os analfabetos, citados anteriormente por Viera, comecem a querer ser alfabetizados. Não necessariamente o analfabetismo se refere às pessoas ágrafas, por mais que elas existam em grande número, mas sim, àquelas pessoas que sempre quiseram, porém não se encorajaram a encontrar a literatura que vivenciam cotidianamente. Vários poetas anônimos, como o próprio Da Rosa, começam a apontar e se mostrar nestes espaços, dentro da periferia. E uma vez que atingem a escrita, através de publicações de livros, blogs ou quaisquer outros meios, não deixam de permanecerem com a oralidade. Ou seja, há uma mescla onde uma sobrevive com e através da outra.

A literatura é, portanto, a forma de expressão de vida, de experiência, de luta, de dor, de riso, de sonhos, de conquistas, e de acreditar que é possível ser e fazer arte, independente dos clássicos estilos adotados no decorrer da história. Entender literatura como um resgate social é entender literatura como sociedade e por quem faz a sociedade.

### **3 Cadê a Vila da Quinta?**



A comunidade da Vila da Quinta é o quinto distrito da cidade de Rio Grande. Tem por característica estar na fronteira entre a zona rural e a zona urbana da cidade. (Ver imagem 1). Isso faz com que se tenha, na Escola Estadual de Ensino Médio e Fundamental Lília Neves (a única estadual e também com ensino médio na comunidade) alunos oriundos de diversos bairros próximos, como Parque Marinha e Carreiros (urbanos), Ilha dos Marinheiros, Ilha do Leonídio, Torotama, Quitéria, Arraial, Taím (rurais). Na comunidade da Quitéria está localizado o quilombo dos Macanudos, e no Arraial, o dos Amaral. No entanto, poucos são os alunos negros estudantes desta escola. E ainda, há os que apresentam a pele negra, no entanto a personalidade totalmente embranquecida. Esta problemática me atinge como moradora da comunidade, como ex-aluna dessa escola e me faz agir como professora e estudante de Literatura Luso-Africana.

No mapa de Cano e Olmilla de 1777, a área corresponde ao atual distrito, já consta a denominação “Quinta do Cap. Mor.” Segundo consta a tradição oral, a origem do nome Quinta vem de uma enorme quinta de árvores frutíferas de uma residência que existia na estrada que segue para o Taim. (...) A Quinta do Capital Mor – local de moradia e Quartel da Comandância Militar nos anos de 1780 – fazia parte de um sistema de ocupação territorial baseada nas doações das antigas sesmarias, espaço de moradia e administrativo na reordenação fundiária após a retomada de domínio espanhol em Rio Grande demarcando juridicamente a posse definitiva do território sul para a Coroa Portuguesa. (...) O então povoado de escassas residências adotava o nome de Estação Quinta. Agora seria mais uma moradia de caráter militarização com suas árvores frutíferas, o referencial histórico de nome herdado, mas sim, um suntuoso prédio de alvenaria e telhas de zinco que, no trajeto ferroviário, seria um ponto de parada estratégico e obrigatório aos caminhos do sul.(...) A povoação da Quinta crescia neste emaranhado de jogos de poder. Passava aos poucos a ser o contato inicial, o entorno das ações políticas, centralizada pela sua posição geográfica. Nossos chefes locais tinham suas origens na monarquia e na escravatura e fiéis aos seus princípios inauguram a Sociedade e Instrução e Recreio da Quinta(SIRQ), em 1903. Queriam um clube que dispusesse de recreação, cultura e divertimento para a elite quintense. Negro não lhes era permitida a entrada e fazem em torno de 30 anos que a presença deles foi aceita. (MENDONÇA, 2013, p. 5)

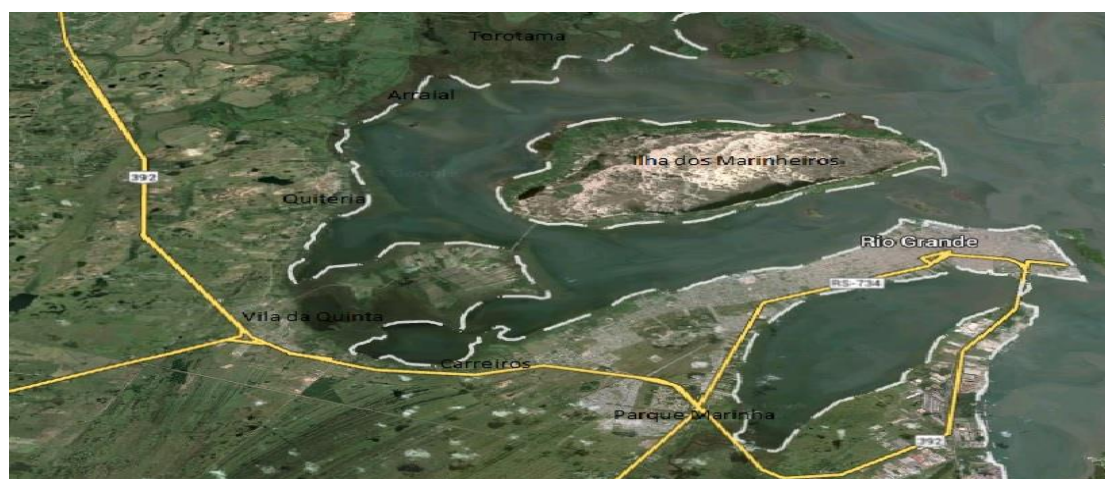


Imagem 1 - Mapa geográfico demonstrando a localização da Quinta em relação à Zona Urbana e Rural.  
Fonte: Google Maps

Com a história da fundação da SIRQ, coloca-se em cheque a divisão entre bailes de brancos e de negros que apenas há muito pouco tempo foi destituída. O carnaval sempre foi o mais representativo evento que demonstra essa separação. Havia clubes só de brancos e só de negros, como era o caso do Estrela do Oriente (Ver imagem 2), do qual alguns integrantes da Família Amaral, citada logo abaixo, faziam parte.



Veridiana Amaral e Crescentino do Amaral (No clube Estrela do Oriente) - Foto do arquivo pessoal de Graça Amaral

Em relação ao quilombo macanudo, a senhora Maria da Graça Amaral, descendente de escravos alforriados da Quinta, é uma das grandes mantenedoras desta história e luta junto de alguns dos outros descendentes desta família. Em uma entrevista publicada na mesma revista temos o seguinte:

O Quilombo Macanudo como foi denominado o Quilombo da Quinta, formou-se a partir de uma escrava chamada Maria Badala, vinda do Maranhão para trabalhar nas terras da família Amaral. (...) A escrava veio juntamente com seu filho Gregório e com outros escravos rebeldes, aqui deu à luz a outro menino. Trabalhando na agricultura Maria encontrou uma moeda de ouro (Pataca), com essa moeda comprou um tipo de bilhete da sorte, cujo prêmio era bem alto, foi sorteada, com o dinheiro do respectivo prêmio, Maria teria comprado sua liberdade e a liberdade de seus dois filhos, bem como uma porção de terras localizada na Quitéria. Após ter recebido sua alforria, seus filhos adotaram o sobrenome da família à qual haviam pertencido. Gregório Amaral estabeleceu-se nas terras compradas por sua mãe, onde constituiu uma numerosa família com doze filhos.

Conforme relato de Maria da Graça, o Quilombo foi fundado em 1854. Alguns integrantes da família Amaral permanecem nas terras do Quilombo até a década de 1980, quando saíram para se estabelecer na Vila da Quinta. Atualmente, as terras do Quilombo estão sendo requisitadas com documentação de Maria Amaral (Macanudos), 72 anos, filha de Gregório do Amaral Filho. (FIGUEIRA, 2013, p. 14)

Dona Graça Amaral, junto com suas filhas e sobrinhas, tem vivenciado um caminho sem fim, tentando estimular a valorização do Quilombo Macanudos entre seus moradores. Dessa forma, destaca a identidade e o valor de um povo que permanece invisível nessa comunidade mesmo tendo longa presença física, econômica, cultural e social. Junto com ela, pergunto onde está o negro<sup>12</sup>. No entanto, não estou com isso buscando (e/ou valorizando) a cor da pele de alguém, mas sim provocando reflexões sobre o que é ser negro no Brasil, sobretudo a partir do surgimento de novas modalidades de representação e autorrepresentação que não se prendem, necessariamente,

À cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que encena, mas se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que o projetam e representam (...), buscando discernir alguns traços e rastros sógnicos que me permitam apreender a nervura da diferença, evitando, assim, o engodo das concepções generalizantes e universalistas, que, muitas vezes, discriminam sem, no entanto, compreender e apontar, criticamente, os traços da diversidade. (MARTINS, 1995, p. 27)

Como moradora do bairro, vivenciei o silenciamento da população negra aqui existente como natural, pois não tinha em mim as informações e olhos que querem ver e que adquiri no decorrer de minhas experiências.

#### **4 Cadê o negro da Vila da Quinta?**

Institui este projeto – ainda não da forma nem com o nome que tem – em 2013, quando assumi a vaga no concurso público na EEEM Lília Neves. Não consegui, e também não fiz esforço para permanecer inerte à realidade de autoritarismo que ainda existe nesta instituição de ensino. Comecei a agir depois que ouvi da diretora que eu não deveria trabalhar com Literatura Periférica na sala de aula porque, além da linguagem e temática serem violentas, o livro apresentava situações que nem a escola nem a comunidade conheciam: tráfico de drogas, drogadição, estupro.

Talvez, o receio da escola em receber este tipo de arte como instrumento de estudo e análise deva-se pelo peso que a palavra “marginal” carrega do decorrer da história brasileira:

- ALÔ É QUAMPA?
- não...é engano.
- alô, é quampa?

---

<sup>12</sup> Referência ao projeto “Cadê o Negro da Vila da Quinta?”, que será apresentado logo abaixo.

- não é do bar patamar
- alô é quampa?
- é ele mesmo, quem tá falando?
- é o foca mota da pesquisa jota brasil, gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal.
- ahhh...a poesia. a poesia é magistral, mas marginal pra mim é novidade. você que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou cheque frio, jogou alguma bomba no senado?(...) (CHACAL, 2007, p. 293)

O termo periférico, portanto, designa o lugar de onde procedem os principais agentes do campo literário que se forma nas periferias urbanas. Já a expressão à margem é polissêmica, não se relaciona somente à ideia de criminalidade.

No decorrer das minhas aulas como professora de Língua Portuguesa, no ano de 2013, procurei abordar a história negra do Brasil, através da origem dos quilombos e das lutas quilombolas. Houve resistência, principalmente por parte dos próprios alunos, questionando-me sobre o que isso tem a ver com a gramática. Justifiquei com a Lei 10.639/03 não só para eles, como também para a direção e a supervisão pedagógica. E aqui me questiono até que ponto o negro brasileiro precisa carregar essa dupla identificação como divisão: negro e brasileiro.

O olhar do branco sobre o negro (...) é um olhar negativo, porém um olhar que o identifica como negro. A luta do negro (...) baseou-se em desfazer essa imagem negativa que ele mesmo havia introjetado para em seguida construir uma imagem positiva de si mesmo. Primeiro para seu próprio benefício, isto é, para sua auto-afirmação de ser humano com dignidade e merecedor de respeito; logo, para enfrentar o branco e forçá-lo a mudar a imagem que construiu do negro. E é no bojo desse confronto com o branco que a demanda por reparações (incluindo ações afirmativas) foi colocada. Houve aqui sofrimento, humilhação e neurose; porém, a patologia do duplo vínculo não foi estruturante da relação com o branco, porque a mensagem do branco, apesar de unilateral, foi basicamente unívoca e consistente: o negro é um inferior, porém é também uma alteridade – e como tal, sua referência é a identidade do branco que foi auto-afirmada de um modo inequívoco. E foi ficando o pé nessa condição de alteridade – isto é, de não-branco – que a luta anti-racista se estruturou com a finalidade de reverter esse discurso unilateral. (CARVALHO, 2004, p. 9)

Ao chamar a atenção para essa segunda personalidade, além de sua nacionalidade, busquei exatamente esclarecer a valorização, história e cultura negras que tanto são apagadas, ausentes, negadas e desconhecidas até, por grande parte de nós, educadores.

Dessa forma, consegui, no segundo trimestre, organizar uma oficina de arte com temática africanista. José Darci, Jonas Fernando e Laura Barbosa são artistas plásticos consagrados e premiados no Brasil e exterior e foram até à escola conversar com os adolescentes. No turno da manhã realizaram oficinas de desenho com as minhas turmas (ver

imagem 3), e à noite efetivaram uma palestra com todos os estudantes e profissionais de trabalho do turno.



Imagem 3 – Oficina de criação de Orixá no turno da manhã. Fotos do arquivo da autora.

O interesse dos alunos, despertado neste dia, fez com que eu amadurecesse a ideia para aprofundar o trabalho no ano de 2014, quando organizei o projeto intitulado “Cadê o Negro da Vila da Quinta?”, que tem por base oferecer, mensalmente, atividades relacionadas à identidade negra na escola. O primeiro encontro, ocorrido em abril, abordou a intolerância religiosa e contou com palestrantes membros do COMDESCON - Conselho Municipal de Desenvolvimento Social e Cultural da Comunidade Negra - falando sobre suas funções e reivindicações, dentre elas os tipos e porquês das Cotas. Outras oficinas abordaram temas como homossexualidade x homofobia, capoeira, dança hip-hop. A direção me ofereceu um sábado letivo para efetivar este encontro, e os professores que escolhessem poderiam levar suas turmas para participar. Para surpresa de todos, inclusive e principalmente a minha, houve mais de trezentas assinaturas na ata de presença contabilizadas ao final do dia. Essa demanda fez com que a escola tivesse interesse em tornar esse projeto parte do seu Projeto Político Pedagógico (PPP), o que será efetivado em 2015. No entanto, os outros encontros deveriam ocorrer em sábados não-letivos. Esta exigência fez com que o número total de assinaturas caísse para uma média de duzentos nomes, uma vez que os alunos que necessitam de transporte escolar para ir à escola não podem participar, e que os que trabalham não obtêm licença por não ser uma atividade obrigatória.

Os outros encontros apresentaram, de novo, arte, política e estética negra através de tranças e turbantes, sendo que houve um dia específico para o movimento hip-hop. Com essa atividade, consegui ver o entusiasmo concreto dos alunos, com a elaboração do graffiti (ver

figura 3) e a participação direta nas oficinas que envolviam a música e a dança. Logo após este encontro, por problemas diversos, somente em novembro consegui organizar o mês da consciência negra com dois eventos (Ver imagem 4), em dias letivos da semana, terça (04) e quinta (13).- o que ocasionou grandes divisões de opiniões e interesses em professores que não haviam participado ainda de nenhuma atividade.

O projeto conta, desde abril, com o apoio, força e credibilidade de apenas um colega da escola, professor Michel Caurio, de Biologia, dentre todos os outros mais de 60 funcionários que a escola agrupa. No entanto, grandes mudanças ocorreram do início do ano até agora. Estamos tendo grande apoio da Diretora, por mais que alguns vices (de turnos) sejam contrários. Alguns alunos já se sentem parte integrante das atividades, estão, inclusive, aparecendo artistas de graffiti e rappers que antes se negavam a participar.

Nesses dois dias, tivemos atividades nos três turnos: manhã, tarde e noite e sempre houve grande número de participantes. Algumas pessoas contrárias, ao escutarem as falas dos oficinairos, tornaram-se mais maleáveis em relação a seus discursos, e outros, por termos “tirado” os alunos da sala de aula, negaram-se a estar no pátio conosco.

Um dos conflitos justamente nos fez procurar outro espaço para as conversas, já que alguns professores permaneceram em aula – e aplicando avaliações escritas – para suas turmas. Conseguimos a sede do CTG emprestada e lá aplicamos as atividades que seriam em sala de aula. No dia 04, o estilo musical que encerrou a noite foi samba de roda, formado por alguns anciões que têm paixão em cantar e tocar (ver imagem 5). No dia 13, novamente o Hip-hop fez a festa junto com a garotada.



Imagem 3 - Parte do público participante do dia do hip-hop na escola – Maio 2014 - Fotos do arquivo da autora.



Imagem 4 – Cartaz organizado por mim, em novembro. Com desenho do aluno do 3º, Reger Munhoz. Fotos do arquivo da autora



Imagem 5: Segundo grafite<sup>13</sup> produzido na escola e apresentações dos rapper's - Fotos do arquivo da autora

Em uma das apresentações do hip-hop, um aluno, Iuri (o menino branco com skate em meio aos negros na imagem três) juntou-se a eles para cantar e foi criticado, disseram-lhe que “isso é coisa de negão”. No que ele respondeu: “Quem disse isso? E quem te disse que não sou tão negro quanto tu?”. Essa foi uma das riquezas que escutei naquele dia, e depois disso formaram um grupo “África/Brasil” onde interpretam hip-hop's nacionais e alguns de suas próprias autorias.

Pensando nessa resposta do Iuri, questiono a definição de raça:

O que se pode depreender, ao menos provisoriamente, é que no mundo contemporâneo o significado de raça tem crescido na mesma proporção de sua negação enquanto uma categoria que nos permite extrair algum tipo de inteligibilidade no interior de processos sociais entre grupos, classes e comunidades

<sup>13</sup> Ambas as obras são de Diego Danos Moraes.

de uma dada sociedade. Com raras exceções, raça contemporaneamente tem sido entendida enquanto um constructo social, não se referindo a qualquer categoria biológica. Por exemplo, os termos branco e negro que, aparentemente, podem nos levar a uma certa "essencialização racial por meio da cor" são normalmente apreendidos numa dinâmica de interação que os submete a um campo ideológico constituído de estereótipos, de preconceitos que apresentam a imagem do negro inferiorizada em relação à do branco (D'Adesky, 2001, p. 34). Para este autor, a longa história de constituição deste campo ideológico no mundo ocidental tem causado que as populações de ascendência ou origem africana encontrem-se permanentemente subjugadas a um cânone estético ocidental helênico, que é o reflexo de uma cultura hegemônica que estabelece fronteiras entre o feio e o bonito, o desejável e o indesejável, o valorizado e o desvalorizado (D'ADESKY apud SILVA, 2003, p. 58)

Sei que o racismo e a discriminação racial não serão eliminados com o projeto que propus e que a discussão precisa ser diária. Assim, o projeto continuou, mais silencioso, nas minhas aulas de Literatura Brasileira, em sala de aula. Trouxe então a problemática da literatura periférica discutida nos terceiros anos do Ensino Médio através de dois eventos ocorridos em São Paulo, a Semana da Arte Moderna de 1922, e a Semana da Arte Moderna Periférica, em 2007. O cruzamento dos ideais, a análise dos poemas e da biografia dos autores, os paralelos das épocas e dos anseios entusiasma os alunos com as descobertas que temos feitos juntos. Desta forma, consigo debater, também, a diferença entre a Literatura produzida pelos Concretistas (que usa das vanguardas e faz parte do cânone literário) e a produzida pela Periferia (que incorpora linguagem, discursos e práticas estranhas ao cânone literário), ou ainda problematizar a visão utópica ou fantasiosa que as obras modernistas, feitas pela elite paulistana, produziram sobre as camadas populares da sociedade da época.

O foco principal da comparação entre as duas semanas de arte moderna foi a leitura e a discussão de ambos os manifestos<sup>14</sup> e de seus principais autores, pois, diferentemente da escrita literária do movimento Modernista no Brasil,

produzido pela elite, a Literatura Periférica é feita por artistas considerados à margem da sociedade, moradores das periferias, ribeirinhos, catadores de lixo, presidiários, entre outros. Estes escritores veem na literatura uma forma de construir sua identidade perante a sociedade, apontando os problemas que envolvem o meio do qual participam. (VIERA, 2011, p. 15)

---

<sup>14</sup> Disponíveis em: < <http://maniadehistoria.wordpress.com/manifesto-da-semana-de-arte-moderna-1922/> e <http://coleccionadordepedras.blogspot.com.br/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html>>. Acesso em: 19 jul. 2014.



A Literatura periférica foi apresentada aos alunos através do projeto de Sérgio Vaz, a Cooperifa (Cooperação Cultural da Periferia), movimento escolhido pela sua organização e tempo de atividade literária.

A periferia não é apenas um lugar geográfico, é um lugar de referência, de vida, de identidade. Ser periférico é uma característica de luta, de busca, de sonho. Ou, nas palavras de Allan da Rosa:

Lutando contra um lugar e criando um lugar próprio, jogando dentro deste lugar com que se luta e onde se luta. Jogando com o envolvente. Com o espírito do chão e da flora, dos animais, dos objetos com sua função, forma, matéria e significado mítico. Jogar é territorializar, bolar um recentramento, mas na condição de reconhecer outros centros, outras subjetividades, outras presenças simbólicas com que se conversa (...) (ROSA, 2013, p. 33)

Enfim, assim como a Semana da Arte Periférica, os saraus que seguiram do Cooperifa não poderiam ocorrer fora da periferia, porque é uma literatura feita por periféricos para periféricos:

A *Edições Toró* apresenta seus livros com uma estética artesanal, sendo geralmente seus livros vendidos ao custo de R\$10,00 a R\$ 15,00. A editora alternativa também possui um site na internet que facilita a visualização das obras, e onde podem ser lidos trechos das obras lançadas pela editora. A compra pode ser efetuada pela internet, via contato com o próprio Allan da Rosa.

O escritor afirma que a *Edições Toró* foi criada para atender ao público da periferia e principalmente para chamar a atenção para a leitura:

Eu tive a idéia de fazer um livro que seja uma obra de artes plásticas, livros que sejam interessantes plasticamente. A estética do livro faz muita diferença num país como o nosso que é periferia, né? Livro com pano, livro escrito a mão, um livro com gráfica, um livro que chame atenção da palma, da alma da pessoa. E a possibilidade de ter a situação independente desse circuito de literatura, foi acontecendo ao mesmo tempo, né? O pique do editorial, o pique do sarau, a criação textual. (Allan da Rosa, entrevista concedida a pesquisadora em 11/09/2010). (VIERA, 2011, p. 70)

Ao contrário do que ocorreu com a Semana da Arte Moderna de 1922, que foi feita para a elite pensar a periferia, como ela se apresentava na época. Ou seja, os seres periféricos eram apenas alvo de sua arte e não agentes participativos. A partir do aparecimento das vanguardas, pode-se dizer que há uma ruptura com uma estética elitizada, na qual desponta um novo modo de fazer arte que propunha como matéria prima a utilização de elementos populares e da modernidade como o folclore, a linguagem coloquial, as ideias nacionalistas, a mídia como forma de divulgação através de revistas e jornais, entre outros elementos que não eram habituais.

A intenção da proposta de trabalho aos alunos do 3º ano foi a valorização de uma literatura que segue desconhecida e ignorada nas classes escolares, jamais menosprezar Mário de Andrade ou Oswald de Andrade, por exemplo, visto que tanto eles quanto Allan da Rosa, Sérgio Vaz e também o seu Lorival, taxista aposentado participante do Cooperifa, podem escrever com qualidade.

Houve resistência pela aceitação desta literatura em sala de aula devido a traços de oralidade misturados a termos da linguagem culta. Incorreções ortográficas, sintáticas ou de pontuação que ela apresenta igualmente geraram estranhamento nos estudantes. A presença de cenas violentas, e principalmente, de palavrões foram algumas das justificativas que utilizaram tentando me proibir de utilizar tais obras em sala de aula. No entanto, a resistência e teimosia em mantê-los no cronograma por mim escolhido fez com que a literatura marginal começasse a ser vista como pluralidade, inclusive no que se refere à gama de definições sobre o que é e para que serve Literatura. Ela não deve ser, por exemplo, tachada simplesmente de violenta ou de retrato da pobreza e da marginalidade, como costuma ocorrer, pois, não podemos esquecer que há concepções simbólicas e imaginárias que afastam diferentes culturas, o que acaba condenando muitos espaços a se tornarem imagens de exclusão devido ao prestígio social de que desfrutam. Contudo podemos considerar que artistas sempre existiram para poder mudar este cenário e formar uma concepção artística pertinente aos diversos segmentos da cultura e da população brasileiras. Há também a forte influência na atualidade de um sistema de consumo cultural.

O que nos faz pensar na expressão de Bourdieu “Capital cultural” utilizada para analisar situações de classe na sociedade. Podemos entender que o capital cultural caracteriza subculturas de classe ou de setores de classe. Ou seja, parte da obra de Bourdieu é dedicada à descrição minuciosa da cultura – e aqui se pode entender gostos, estilos, valores, estruturas psicológicas, etc. - que decorre das condições de vida específicas encontradas nas diferentes classes, estruturando as suas características e contribuindo para distinguir, classes econômicas, por exemplo, a burguesia tradicional da nova pequena burguesia e esta da classe trabalhadora.

Entretanto, o capital cultural é mais do que uma subcultura de classe; é tido como um recurso de poder que equivale e se destaca - no duplo sentido de se separar e de ter uma relevância especial - de outros recursos, especialmente, e tendo como referência básica, os recursos econômicos. Daí o termo capital associado ao termo cultura; uma analogia ao poder e ao aspecto utilitário relacionado à posse de determinadas informações, aos gostos e atividades culturais. Além do capital cultural existiriam as outras formas básicas de capital: o capital econômico, o capital

social (os contatos) e o capital simbólico (o prestígio) que juntos formam as classes sociais ou o espaço multidimensional das formas de poder. (SILVA, 1995, p. 25)

Talvez os alunos terceiristas e também todos aqueles que participaram do projeto “Cadê o negro da Vila da Quinta?”, que, assim como eu, sempre estudaram na mesma escola tradicional, estejam repensando suas formas de ver o mundo para além dos muros da escola. Tenho esperança de que, ao chegar à Universidade, eles possam encontrar também negros e negras e sujeitos das periferias e saber o esforço que foi para cada um deles estar ali, saber o que carregam além dos livros, saber o que os olhos buscam e como buscam. Saber que negros e brancos, assim como os moradores de periferias, não são iguais, não apenas pela presença ou ausência de melanina, ou pelos traços que marcam seu estigma como populares (modos de vestir, linguagem, práticas sociais e culturais), mas pela presença ou ausência de luta para conseguir obter respeito pela sua pessoa e por suas comunidades.

A aula de literatura, enfim, pode ser o espaço para não só desmistificar o conceito de literário como abordar a autoimagem e a identidade, pois sei que tanto os estudantes que participam do projeto quanto os que tiveram acesso às aulas sobre o Modernismo x Literatura Periférica, contribuíram e muito com suas opiniões, pensamentos, questionamentos e anseios. Dessa forma, acredito que, quando o meu objetivo for alcançado, tanto o meu modo de ver a educação, quanto a Literatura que defendo estarão cada vez mais fortes e vivas, não só em mim, mas também neles, que espalharão um pouquinho dessa aprendizagem que estamos tendo juntos.

## REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza M. et al. **Português: contexto, interlocução e sentido**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2013.

ALVES, Roberta Hernandez. **Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2013.

AMARAL, Emília et al. **Novas Palavras: 1º ano**. 2. ed. São Paulo: FTD, 2013.

BOURDIEU, P. **O Poder simbólico**. Tradutor de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Ed. Bertand Brasil S. A., 1989.

CARVALHO, José Jorge. **Bases para uma aliança negro-branco-indígena contra a discriminação étnica e racial do Brasil**. Brasília: 2014. Disponível em: <[www.ciadejovensgriots.org.br/livros/racismo%20indios%20e%20negros.pdf](http://www.ciadejovensgriots.org.br/livros/racismo%20indios%20e%20negros.pdf)>. Acesso em: 11 abr. 2015.

CHACAL. **Belvedere**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Quem pode fazer literatura, afinal?**. Disponível em: <<http://grupo-demode.tumblr.com/post/120430588512/quem-pode-fazer-literatura-afinal>>. Acesso em: 11 abr. 2015.

FACARO, Carlos Alberto. **Português: língua e cultura: língua portuguesa, 1º ano: ensino médio: manual do professor**. 3. ed. Curitiba, PR: Base editorial, 2013.

FIGUEIRA, Vera Maria Marques. O quilombo Macanudo. SIRQ: Sociedade, Instrução e Recreio. In: **ArtEstação nos trilhos da cultura**. Ano 03. n. 03. Jan 2013. p. 22.

HONORATO, Severino. **Vozes marginais da literatura**. Disponível em <<http://poesiasdedonsevero.blogspot.com.br/2010/11/vozes-marginais-na-literatura.html>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENDONÇA, Cledenir Vergara. SIRQ: Sociedade, Instrução e Recreio. In: **ArtEstação nos trilhos da Cultura**. Ano 03. N.3. Jan. 2013. p. 22.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **É tudo nosso!** Produção cultural na periferia paulistana. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647/pt-br.php>> Acesso em: 01 jul. 2014.

RAMOS, Rogério de Araújo (editor Responsável). **Ser protagonista: língua portuguesa, 1º ano: ensino médio**. 2. ed. São Paulo: Edições SM, 2013.

ROSA, Allan da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2013.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital Cultural, Classe e gênero em Bourdieu. INFORMARE - Cad Prog Pós-Grado CioInf., v.1, n.2, p.24-36, jul./dez. 1995. Disponível em: <<http://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/215/1/OlintoSilvaINFORMAREv1n2.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2015.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e & SILVÉRIO, Valter Roberto. **Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica – Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003.**

SILVEIRA, Elza Gonçalves da. **Sobre a literatura Xacriabá**. Belo Horizonte: FALE/UFMG: CGEEI/SECAD/MEC, 2005.

VAZ, Sérgio. **Colecionador de Pedras**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cooperifa: Antropofagia periférica**. Rio de Janeiro: Aeroplano: 2008

VIERA, Aline Deyques. **O clarim dos marginalizados**. A literatura marginal/periférica na Literatura Brasileira Contemporânea. Disponível em: <[http://www.bdtd.uerj.br/tde\\_busca/processaPesquisa.phppesqExecutada=1&id=1973&PHPS ESSID=3gqtv7nik6o6t6a7f8nnf0bep4](http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/processaPesquisa.phppesqExecutada=1&id=1973&PHPS ESSID=3gqtv7nik6o6t6a7f8nnf0bep4)>. Acesso em: 01 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. **Quando o clarim soou: considerações sobre literatura marginal/periférica, identidade, recepção e políticas públicas.** Disponível em: <<https://www.metaeventos.net/userfiles/file/Simp%C3%B3sios%20CIFALE/Cifale-simpósio-Narrativas,%20contemporaneidade,%20rupturas.pdf> >. Acesso em: 01 jul. 2014.

[Recebido: 20 maio 15 – Aceito: 30 jun. 15]

## CULTURAS POPULARES: CLIVAGENS E RASURAS CONCEITUAIS

Vanusa Mascarenhas Santos <sup>1</sup>

**RESUMO:** As abordagens a respeito das culturas populares vêm sendo produzidas sob muitas hesitações, embates teóricos, metodológicos e mesmo de delimitação de objeto. Partindo dessa constatação, o estudo apresenta algumas dizibilidades acerca da cultura popular, discutindo as regras enunciativas que as tornam possíveis e as linhas de força que suturam esses acontecimentos, de modo a constituírem um agrupamento discursivo aparentemente soberano e natural. Esta operação genealógica, ao trazer à cena costuras, lacunas, impasses e silenciamentos desses discursos, problematiza efeitos de verdade decorrentes de operações de escrita que estabelecem parâmetros interpretativos apriorísticos para as produções culturais populares e expõe a existência de diferenças irremediáveis necessárias para o avanço no debate teórico sobre a cultura popular no momento contemporâneo.

**Palavras-chave:** Cultura Popular. Oralidade. Contemporaneidade.

**ABSTRACT:** Approaches due to popular culture have been reproduced with many hesitations, theoretical and methodological clashes and even about object boundary. Starting from this observation, this study presents some *stuff up to be said* (or *sayability*) about popular culture, discussing enunciative rules that make them possible as the force lines suturing these events, as they constitute a seemingly sovereign and natural discourse grouping. This genealogical operation – bringing these discourses seams, gaps, impasses and silences out – discusses truth effects arising from written operations that establish priori interpretative parameters to popular cultural productions and expose the existence of irreparable differences necessary to advancement about theoretical debate on popular culture in contemporary moment.

**Keywords:** Popular Culture. Orality. Contemporaneity.

O espaço de ocorrência das práticas culturais populares sempre foi marcado por fluxos e conectividades provisórias. São vozes, corpos e saberes em movimento produzindo arranjos semióticos que convencionamos nomear como narrativas orais, cantigas, rodas de capoeira, ternos de reis, break, grafite, rap, funk, cordel, cantoria, samba, pagode, para citar alguns exemplos. Etiquetas que pouco dizem da postura transcultural e transtemporal de seus produtores, dos agenciamentos sociopolíticos que os impulsionam. É saber que se move com e para o outro numa trama poética tecida com fios de muitas existências. Atentar para essa complexidade, nos força a compreender que ao nos referirmos à cultura popular, não estamos lidando com uma realidade óbvia, natural ou consensual, mas com um conceito histórico ressignificado e rerepresentado a depender das forças que o atravessam.

Uma forma de iniciarmos essa discussão é interpelando o termo classe, por ser tão

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Brasileira na Universidade do Estado da Bahia, *campus* XVIII – Eunápolis; coordenadora do projeto “Práticas culturais populares: desafios contemporâneos”.

comum nomear as práticas culturais citadas como produção das *classes populares*. A esse respeito concordo com Pierre Bourdieu (1989) quando defende a impossibilidade de operarmos um recorte preciso dessa categoria no tecido social. Partindo desse pressuposto, não existiria uma classe popular, ou classes populares como um dado, algo coeso e particularizável, mas um “espaço de relações” no qual e a partir do qual os sujeitos produzem seus agenciamentos. Não há como apreendê-la em termos totalizantes ou compreendê-la como uma realidade apriorística, uma vez que:

Não é realmente uma classe, uma classe atual, no sentido de grupo e de grupo mobilizado para a luta; poder-se-ia dizer, em rigor, que é uma classe *provável*, enquanto conjunto de agentes que oporá menos obstáculos objetivos às ações de mobilização do que qualquer outro conjunto de agentes. (BOURDIEU, 1989, p.136, grifo do autor)

A classe popular possível, assumindo *esse provável* aludido por Bourdieu, é um construto subjetivo que não se completa, é poder revolucionário atomizado nos corpos dos sujeitos subalternos com forte potencial de aglutinação. Assim, diviso a cultura popular como capital inventado pelas pessoas desse segmento social, para as quais tais práticas são indissociáveis de suas experiências cotidianas. Trata-se, portanto, do registro de uma forma de significação de existência de um grupo específico. Nesta trilha, os processos relacionais empreendidos por essas pessoas são efeitos de poder de um palimpsesto cultural em movimento, ao mesmo tempo, esse palimpsesto é efeito de poder dessas relações, nas quais saberes são negociados, valores são afirmados e fragmentos de vida dos sujeitos dessa classe são devorados por outros sujeitos que os reconectam ao reinventarem histórias a serem contadas em outras territorialidades e temporalidades. Acredito ser essa criatividade a máquina de guerra das pessoas das classes populares, uma vez que “não é utilizando uma língua menor como dialeto, produzindo regionalismo ou gueto que nos tornamos revolucionários; é utilizando muitos dos elementos de minoria, conectando-os, conjugando-os, que inventamos um devir específico autônomo, imprevisto” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 53).

Embora haja um esforço de grupos hegemônicos para que compreendamos a cultura popular como reencenação do mesmo, nada lhe é mais próprio do que a imprevisibilidade. Quando uma performance acontece, tudo que resta dela é o seu potencial de vir a ser outra performance, mas o novo acontecimento é imprevisível. Assim, só podemos compreender a

cultura popular como devir. Potencialmente revolucionária por preservar a esfera do segredo sem necessariamente manter-se nos guetos, almeja as ruas, o contato com outros corpos.

Penso ser importante refletirmos também sobre como o deslocamento de fronteiras nacionais tem possibilitado outras identificações dentro das redes de conectividade geradas por novos espaços e temporalidades. Esse momento de recombinações, de inserções ambíguas e de negociações tem forjado formas culturais colocadas em cena por sujeitos que estão em muitos lugares, experimentando o ser de fronteira e o desejo/necessidade de (des)pertencimento ao lugar de/para onde migra. E, desse constante ir e vir de produções culturais, de teorias e de lugares, emerge a produção cultural contemporânea, num momento em que “rituais, práticas estéticas do dia-a-dia, tais como canções, lendas populares, culinária, costumes e outras práticas simbólicas também são mobilizadas como recursos para o turismo e para a promoção das indústrias do patrimônio” (YÚDICE, 2004, p. 11).

A discussão empreendida por Yúdice, acerca da cultura como recurso, nos alerta para o caráter radical dessa mudança e o risco de circunscrevê-la ao veio mercadológico. Na acepção do autor, trata-se de uma transformação epistêmica que coloca a cultura como eixo da vida social, tornando o seu gerenciamento, conservação, acesso, distribuição e investimento prioritários em todos os setores (YÚDICE, 2004). Como não podia deixar de ser, a cultura popular também tem sido focada a partir desta perceptiva, todavia com questões muito específicas. A primeira diz respeito a sua significação enquanto produção das margens, considerada, por conta disso, estratégica e perigosa. Por outro lado, alvejada como um dos mecanismos eficazes no combate à violência, a cultura torna-se bandeira de muitos programas de Organizações não Governamentais, de setores engajados na luta pela paz, além de objeto de política e administração pública.

Deriva desse momento uma problemática cara aos estudiosos de cultura popular: o que considerar em termos de financiamento, atenção e estudo como Cultura Popular? Os formuladores de tal questão podem imaginar que uma resposta precisa, sem gretas para contestações garantir-lhes-ia o controle sobre tais práticas e seus produtores; todavia o caráter movente, multiforme e insurgente dessas práticas faz eclodir uma pluralidade de linguagens que desestabiliza saberes cristalizadores e rejeita qualquer forma de aprisionamento conceitual. Num momento em que considerar tal prática cultural como popular faz ecoar um para quem, onde e quando, as indefinições e o caráter provisório de tal termo, suprimidos a todo custo pelos estudiosos desde sua emergência, chegaram ao limite. Essa situação provoca tanto estranhamento porque, como pontua Hall,



tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funcionam no domínio do “popular”. (HALL, 2003, p. 256-257)

Sem sombra de dúvidas, aportamos em um tempo de teorizações marcado pelo fracasso da síntese, competindo ao estudioso escolher lamentar-se, pela impossibilidade de generalizar e criar definições, ou assumir esse fracasso como potência inventiva propondo rupturas, admitindo contradições, lacunas, descontinuidades, entre-lugares, e não-lugares fazendo emergir práticas discursivas cuja tônica seja repensar a constituição do saber que denominamos “cultura popular”.

Caminho seguido por muitos autores, como, por exemplo, Michel de Certeau ao colocar sob suspeita a constituição desse campo de saber. Segundo ele, discursos conhecidos como defensores de práticas populares funcionam como mecanismos de silenciamento e exclusão. Em seu entendimento, “a ‘cultura popular’ supõe uma ação não-confessada. Foi preciso que ela fosse censurada para ser estudada. Tornou-se, então, um objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado” (CERTEAU, 1995, p. 55). É, pois, a partir do momento em que os livros de *colportage* tornam-se caso de polícia na Europa que as pessoas “cultas” começam a colecioná-los e empreendem seu estudo.

Na mesma linha Peter Burke (1989) aponta o início da Idade Moderna como um divisor de águas no modo de organização da cultura na Europa. Segundo ele, as mudanças de ordem política, social, religiosa e econômica acontecidas entre 1.500 e 1.800 teriam (des)articulado o modo de produção e circulação da cultura aí gestada. Certamente não se trata de pensar tais aspectos a partir de uma relação causa/efeito, mas de ponderar como os novos modos de vida que vão se desenhando nesse espaço, a partir desse momento, criam outras necessidades e meios de satisfazê-las.

No curso desses séculos, o clero, a nobreza e a burguesia por razões diferenciadas abandonam progressivamente a cultura denominada do povo às classes menos favorecidas, inventando o conceito de cultura popular, cuja abrangência era basicamente a produção cultural dos camponeses. Todavia, essa retirada não foi abrupta, nem definitiva, de modo que poderíamos apontar todo o século XVI como marcado pela biculturalidade, quando a participação das classes mais abastadas na cultura popular ainda era corriqueira nas comemorações coletivas ritualizadas, nas manifestações culturais nos espaços urbanos ou na crença em curandeiros e objetos de cura e proteção. Como afirma Peter Burke:

Existiram duas tradições culturais nos inícios da Europa moderna, mas elas não correspondiam simetricamente aos dois principais grupos sociais, a elite e o povo comum. A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa simetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. [...] A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. (BURKE, 1989, p. 55)

O interesse pela cultura popular enquanto objeto de curiosidade e estudo surge, portanto, quando as pessoas das classes mais favorecidas economicamente vão acessando com mais facilidade os códigos da “grande tradição”. Deixando de participar das práticas populares, transformam a cultura, da qual também faziam parte, na cultura do outro, e mais, na parte de si a ser extirpada para garantir e justificar seu pertencimento a uma alta cultura que se estabelecia, garantindo-lhe distinção. É inegável tratar-se de uma prática política que esvazia a cultura popular e desmobiliza seu poder de agregar pessoas e de promover fissuras nos sistemas de dominação. Como sinaliza Certeau (1995), trata-se de um processo de exorcismo do perigo revolucionário que ameaçava eclodir a qualquer momento.

Não devemos esquecer também, como nos alerta Chartier (1995), ser a cultura popular uma categoria erudita, tratando-se, pois, de um saber fundado na violência, lastreado no desejo de marcar a diferença como inferioridade e estabelecer as regras de enunciação de um campo discursivo que tibiamente ia se formando e conquistando adeptos. A maquinaria intelectual é posta em cena a partir do século XVII com a figura do antiquário, primeiro estudioso empenhado em compilar e ordenar as antiguidades e os costumes populares. Todavia, dadas às discordâncias quanto aos objetos de estudo e aos interesses nas pesquisas, não conseguiram formar uma sociedade coesa.

Para alguns o estudo deveria contemplar apenas a cultura dos povos antigos, para outros os costumes da vida popular apresentavam maior relevância e, mesmo quando se ocupavam deste último, discordavam quanto aos objetivos; alguns se restringiam a apontar os erros e as credices de tais classes, outros a separar os costumes aceitáveis, portanto, permitidos dos inaceitáveis, que deveriam ser censurados (ORTIZ, s/d). A única unidade desses discursos era a vontade de poder e controle que os atravessavam e o fascínio pelo exótico. Tomando esses princípios como legítimos, os autores da época, outorgando-se o direito de forjar um outro cultural, foram nomeando e classificando suas produções. A estratégia era a essencialização de tais práticas, enfraquecendo sua capacidade de reinscrição no cotidiano dos sujeitos que as produziam.

No século XVIII os românticos, empenhados com as questões nacionais, exaltaram as

manifestações populares, concebendo-as como repositórios dos valores “autênticos” da nação. A cultura popular passa então a ser vislumbrada como mantenedora de símbolos culturais existentes em um tempo anterior à modernização. Essa suposta valorização das formas artísticas populares reconhecia como tais as produções rurais, tidas como anônimas e localizadas na “origem” da nação. Eram o natural e o local, opostos ao artificialismo e universalismo da ilustração, para a qual as manifestações da cultura popular eram permeadas de superstições e ignorâncias que, por estarem fora do âmbito do conhecimento ilustrado, traziam consigo o princípio da desordem e deveriam ser neutralizadas.

É, pois, para responder às necessidades de formação dos estados nacionais na Europa, cuja ação buscava abranger todos os estratos da população (CANCLINI, 1998), que o povo é “incorporado” como referente no debate promovido pelas instâncias intelectuais e políticas. É importante ponderar, contudo, que a criação de mecanismos para distinguir as pessoas do povo das pertencentes ao bloco do poder antecede esse período. Do mesmo modo, as produções culturais que, ao mesmo tempo, mediavam e separavam essas duas instâncias sociais, variaram a depender do momento histórico, dos valores em voga e dos meios de produção e circulação. Permanece, entretanto, em todas essas situações a dinâmica do jogo, do qual ambas participavam usando estratégias diversas, pois, como pontua Martín-Barbero:

O processo de enculturação não foi em nenhum momento um processo de pura repressão. Já desde o século XVII vemos pôr-se em marcha uma produção de cultura cujos destinatários são as classes populares. Através de uma “indústria” de narrativas e imagens, vai se configurando uma produção cultural que de uma vez medeia entre e separa as classes. Pois a construção da hegemonia implicava que o povo fosse tendo acesso às linguagens em que ela se articula. Mas nomeando ao mesmo tempo a diferença entre o nobre e o vulgar, primeiro, entre o culto e o popular, mais tarde. Não há hegemonia nem contra-hegemonia – sem circulação cultural. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 154)

Não podemos perder de vista que essa invocação do povo para legitimar o poder da burguesia tratou-se, como percebemos nas palavras de Martín-Barbero, de uma incorporação aparente e incômoda, pois, se de um lado as classes populares eram importantes para validar um governo democrático, por outro, incomodavam por representar a parte da sociedade considerada inculta e desordeira. Essa conjuntura político-social tornava imprescindível uma categorização do que deveria ser considerado popular, a fim de legitimar o culto e firmar a diferença e a distância entre o povo e a elite. Eram necessárias produções que, supervisionadas pelas classes hegemônicas, mediassem esses dois mundos e concomitantemente estabelecessem e justificassem as diferenças de classe. Entra em cena a produção massiva, acirrando as rasuras na dicotomia erudito/popular e pondo em circulação

produções culturais, nas quais se faziam presentes traços dessas duas instâncias.

Em 1848, os estudos da cultura popular são rearticulados com a introdução neste campo discursivo do termo “folclore” em substituição a “antiguidades populares”. Empenhados em “situar o conhecimento do popular dentro do ‘espírito científico’ que anima o conhecimento moderno” (CANCLINI, 1998, p. 209), os estudos folclóricos desse período, realizados por intelectuais que viam a tradição oral diminuída com a leitura de jornais e livros, focalizaram o registro escrito de textos produzidos pelo povo, principalmente em áreas rurais, “celeiro” de tradições seculares em possíveis vias de extinção.

Na ânsia de determinar essa peculiaridade, esses trabalhos hierarquizaram duas instâncias literárias: a popular, formada, sobretudo, por textos orais, considerados simples e espontâneos, produzidos por e para pessoas de gosto não refinado; e a erudita, vista como rebuscada e elaborada por escritores letrados e cultos, dirigida a um público de igual status. Nesse entendimento, às categorias oral/escrito foi vinculada a ideia de popular e erudito, atribuindo à oralidade traços legitimadores da supremacia da escrita. À criação oral foram atribuídas designações como naturalidade, pureza e anonimato, como se essas produções fossem constituídas de matéria inerte e amorfa. Em contrapartida, o texto escrito era concebido como resultante de um processo de laboração e aprimoramento.

Nesta esteira, foram negligenciadas quase sempre as novas configurações dos espaços populares a partir da inserção de novas tecnologias. Desconsiderou-se também o movimento de incorporação desencadeado pela plasticidade das culturas que, em contato com outras produções, tendiam a incorporá-las e alterarem-se. De igual maneira, a presença de práticas culturais populares em meios televisivos, cinematográficos e radiofônicos foi tratada como cooptação, cujo intento seria explorar seus fazedores, ou como ato de benevolência para com os mais pobres. Não sendo considerado o acesso de pessoas das classes populares aos meios de comunicação de massa, não só como consumidores, mas também como produtores, negociando e impondo posições que interferem na lógica do mercado.

Admitir outras lógicas de fabricação e circulação de bens culturais sinalizaria, mesmo de forma micro, para uma perda de controle dos meios de produção cultural e de poder na formulação de saberes. Investe-se, portanto, em enunciados, encharcados de uma vontade de saber e de controle, regidos pelo princípio da separação e da rejeição. Como estratégia de controle, o lugar de fala das pessoas das classes populares, tende a ser vigiado e por vezes cerceado, deixando de ser o espaço das ruas, das festas, da individualidade, marcado pela presença do corpo e da voz, para tornar-se a fala anônima da tradição a ser registrada. Contar uma história era concebido como a repetição de algo ouvido ou a transmissão de um saber

memorizado a ser resguardado e monitorado pelo antiquário, pelo folclorista ou recriado pelo romântico. Assumindo uma atitude prescritiva, o intelectual separava das demais produções culturais e, segundo seus interesses, os saberes populares, e aqueles considerados perigosos eram silenciados ou tratados como superstições. É importante pontuar que isso nunca aconteceu sem a resistência dessas pessoas. Nesse sentido, *recusar-se a esquecer* fora o dispositivo muitas vezes acionado para garantir a memória das lutas empreendidas pelos sujeitos desse grupo social.

Assim, os meios de comunicação de massa com seu poder de alcance e capacidade de fazer chegar a vários lugares ao mesmo tempo imagens e vozes, materialmente distantes no tempo e no espaço, iam reconfigurando imaginários. Certamente tratou-se de uma revolução de grande impacto para a sociedade, principalmente se opormos esse modo de circulação cultural aos que lhe antecederam, quando o corpo e a voz eram os mecanismos mais eficazes de transmissão, os eventos necessitavam de uma presença física para acontecer e o alcance dependia da extensão dos corpos imbricados no processo de recepção, reapresentação e transmissão. Cadeia formada no espaço das práticas cotidianas, durante as festas, a feitoria de objetos para comercialização, enfim quando se entremeavam às atividades vitais da comunidade, desde a alimentação até as devoções religiosas.

Podemos dizer que parte do sucesso da indústria cultural advém da compreensão da cultura popular como potência inventiva, da assimilação de seu modo de fazer-se contemporânea e atraente, reelaborando matrizes tradicionais. Ao apropriar-se de elementos da cultura popular e reapresentá-los em suportes tecnológicos desconhecidos, a indústria cultural assegurava a identificação necessária para o sucesso de suas produções, ao passo que ia instituindo novos modos de ver, ouvir e interpretar essas reelaborações. Concomitantemente, esse movimento pôs em circulação imagens e enunciados que reinventaram a cultura popular que reconhecemos na cena contemporânea.

Propor esse momento como reinventivo do popular requer pensarmos a heterogeneidade dos espaços ocupados pelas pessoas pertencentes às classes populares e o processo constante de reelaboração cultural que experienciam. De igual maneira exige considerarmos os limites dos convívios culturais quando emergem esses meios, os pobres acessavam precariamente a cultura produzida pelas classes médias e altas, que por sua vez, pouco conhecimento tinham das produções culturais das periferias. Assim, as produções cinematográficas e radiofônicas mediarão esse duplo “conhecimento” cultural e, de certa forma, ainda mediam. E, pela própria economia exigida pelas produções, sem contar seu caráter industrial e os interesses políticos tão decisivos nesse período, esta operação foi e

ainda é regida pelo princípio da síntese.

Embora não devamos pensar numa pretensa verdade cultural obliterada por esses meios, pois as práticas culturais populares não são passíveis de repetição, os meios de comunicação de massa trabalham na perspectiva de assegurar ao sujeito receptor que em tais meios “[...] tudo pode ser dito e mostrado” (CHAUÍ, 1989, p. 33). Nesse intento são criadas e apresentadas performances que forjem essa transparência e estabeleçam-se como a única verdade existente e não como recorte. Essas construções também foram atravessadas pelo desejo da elite de garantir sua estrutura social hierárquica, representando, em seus devidos e indevidos lugares, brancos, negros e índios, mesmo quando apregoavam um suposto deslocamento dessa organização social. Nesse processo, as práticas culturais populares passaram a ser apresentadas como produção da parte não culta da sociedade e concomitante a apresentações glamorosas de artistas que reelaboravam o popular e apresentavam-se como representantes da cultura nacional.

Por outro lado, é preciso relativizar o impacto da cultura de massa nos espaços populares, evitando interpretações que antagonizem ou descartem a força persuasiva desses meios e o poder de incorporação e resistência da cultura popular. O mais acertado é observar o quão complexa é essa recepção e como ela acaba encetando contra-ações bastante significativas por parte desses sujeitos. Como por exemplo, a reelaboração de produções artísticas a fim de mantê-las atrativas para o público que as conheceu através desses meios, sem torná-las estranhas para os demais membros da comunidade. Trata-se, pois, de um movimento que reterritorializa práticas culturais, mesmo porque, como pontua Milton Santos:

Os “de baixo” não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massa. Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas. Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. (SANTOS, 2007, p. 144)

A dicotomização dessas duas instâncias culturais tem impedido que os estudiosos em suas análises percebam essa capacidade da “gente junta territorializar suas produções”. A demonização da indústria cultural acaba por vitimizar as pessoas que produzem fora desse circuito. Ao conceberem esses sujeitos como passivos em relação aos meios de comunicação de massa, desconsideram que a essa:

Produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de “consumo”: esta é

astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU, 1998, p. 39)

Inevitavelmente esses sujeitos quando, de seus lugares, entram em contato o imaginário fabricado e posto em circulação por esses mecanismos comunicacionais produzem desterritorializações culturais que inviabilizam a homogeneização. Acredito que essa criatividade atua como força contrária à homogeneização, como podemos perceber na diversidade das práticas culturais no momento contemporâneo. Entretanto, apenas uma escuta sensível permite ouvir os novos compassos culturais produzidos pelas pessoas das classes populares nessa nova conjuntura. Arrisco afirmar que ainda não aprimoramos suficientemente nossos ouvidos para fazer a escuta dos novos compassos hoje, condição necessária para o estabelecimento de relações subversivas e dialógicas, nas quais e a partir das quais os sujeitos reconhecem suas diferenças e as articulam em sintaxes imprevisíveis e produtivas, portanto, revolucionárias.

Outro ponto a ser considerado é que as culturas populares transitam à revelia das etiquetas nacionais, seja por meio dos corpos migrantes que atravessam fronteiras geográficas e políticas, seja via redes de comunicação, cujos contatos viabilizam encontros, intercâmbios e a coletivização de projetos. Nas palavras de Yúdice, “[a] globalização pluralizou os contatos entre os diversos povos e facilitou as migrações, problematizando assim o uso da cultura como um expediente nacional” (YÚDICE, 2004, p. 28). Ademais, a cultura tida como oficial não é mais a única a correr mundo, a cultura do cotidiano das minorias passa a aventurar-se nos contatos interculturais. Essas emergências operam vários descentramentos, pois as narrativas dos nacionalizados não partem apenas do espaço político reconhecido como nacional, mas de qualquer ponto do globo onde esse sujeito possa estar, inclusive de passagem.

Essas experiências interculturais abalam as diferenças apresentadas aos nacionalizados como irredutíveis no processo de definição de um suposto nós em oposição a um outro, estrangeiro e dessemelhante. A sintonia entre as culturas produzidas por jovens de periferias brasileiras e as produções de outros jovens de periferias em outras partes do mundo, por exemplo, pode detonar uma desidentificação com uma suposta cultura nacional e concomitantemente uma identificação com a cultura do “outro”. Tais mudanças nas experiências cotidianas fortalecem identidades reprimidas pela narrativa nacional,

potencializando-as, de modo que o indivíduo ou grupo sente-se mobilizado a inscrever-se na narrativa da nação já em curso. Este gesto, portanto, recusa a construção de uma narrativa paralela e potencializa a inscrição da diferença “no mesmo” como ato reversivo.

Talvez seja essa a perspectiva que devemos assumir quando nos ocupamos das práticas discursivas produzidas sobre a cultura popular. Reconduzi-las a suas temporalidades, sacudi-las, de modo que suas costuras se mostrem pelo avesso. Assim, poderíamos compreender, por exemplo, os discursos que acomodam essas práticas culturais sempre no passado, ou consideram seu pertencimento a todos os indivíduos integrantes da nação, independente de classe social, como estratégias de desarmamento dos segmentos populares pelas classes hegemônicas. De igual maneira entenderíamos o quão perigoso seria para a “ordem nacional” que os fazedores de cultura popular tenham reconhecidas como suas essas produções, e mais, que produzem efeitos no tecido social e na vida política do país.

Mesmo porque os sujeitos das classes sociais menos favorecidas economicamente nos apresentam constantemente outras lógicas de funcionamento de suas práticas culturais. Um exemplo disso é a festa anual promovida pelos moradores das comunidades remanescentes de quilombos, em municípios da Chapada Diamantina, desde 2000, quando se articularam para produzir *O encontro de cultura e fé*, que em maio de 2011 teve sua IX edição na comunidade de Palmeirinha, zona rural de Seabra. O evento é promovido pelos líderes comunitários de comunidades rurais em parceria com outros órgãos, inclusive a prefeitura, e reúne os grupos de Ternos de Reis da região. Participei da edição que aconteceu em Olhos D’água do Basílio, em 2005, e na ocasião, conversando com um dos líderes comunitários da organização, entendi que o evento era um agenciamento da cultura popular por seus produtores em prol de melhorias para a comunidade.

Os grupos estavam mobilizados por uma concepção de festa enquanto ato político. Assim, a escolha da comunidade para sediar o Encontro, por exemplo, não obedecia aos padrões convencionais, ou seja, não era selecionada a comunidade que apresentasse as melhores condições físicas para receber o Evento e sim aquela de maior carência estrutural. Cientes da participação de autoridades municipais, os líderes os forçavam a conhecer as pessoas e os espaços negligenciados pelos poderes públicos, vivenciar as péssimas condições das estradas, a ausência da água, da luz elétrica, de serviços básicos de saúde e de saneamento, a precariedade das escolas.

Quando pessoas invisíveis para o Estado tornam-se anfitriãs operam um deslocamento importante: elas deslocam a arena onde acontecerá a luta e constroem a lógica que irá interpelar o Estado. Não se trata da prefeitura ou de outros espaços oficiais criados para



“ouvir” as pessoas das classes populares com o intuito de intimidá-las. Estar no comando da festa esvazia o lugar de dominado e lhes permite protagonizar as negociações. De igual maneira, a pressão que se exerce não é individual, mas coletiva e se faz sentir pelo poder agregador da cultura produzida por esses sujeitos, pela força de suas performances, pela criatividade de seus produtos artesanais. Creio ter sido essa ação possível porque os grupos subalternizados, ao se aproximarem dos discursos dominantes, assumiram uma postura antropofágica transformando-os, reescrevendo-os a partir de seus lugares e a depender de suas demandas, produzindo um efeito inverso: uma reaparelhagem dos mecanismos de resistência à dominação, tornando-os mais sofisticados.

Gostaria de comentar também uma narrativa oral que aponta para um entendimento de resistência-ação nesses moldes. Trata-se da História de São Pedro e São Miguel<sup>2</sup>, uma explicação de como o Santo teria conseguido ser porteiro do céu. De acordo com o conto, São Pedro teria alcançado o posto malandramente, usurpando-o de São Miguel. Jesus teria, numa conversa com São Pedro quando este ainda estava vivo, lhe oferecido a realização de um desejo, ao que Pedro prontamente responde: “– Eu quero que aonde eu sentar, que ninguém faz eu levantar, Senhor.” Jesus concorda. Passado algum tempo, Pedro morre e chega ao céu. Nosso Senhor exige que não o deixem entrar, mas o Santo não se dá por vencido e cria uma estratégia: “Quando entrava um, ele enviava metade do braço. Entrava outro, ele enviava mais um pouquinho.” São Miguel, diante do perigo iminente, exaspera-se e vai ao encontro de Jesus para contar-lhe o ocorrido. Mas quando o Mestre chega, não havia nada mais a fazer; Pedro, malandramente já estava sentado na cadeira de São Miguel. Jesus tenta expulsá-lo, mas ele é irredutível e argumenta: “– Ô Senhor, o quê que eu lhe pedi? Não lhe pedi nada, mas aonde eu sentar, ninguém fazer eu levantar.” Consumado o fato, o narrador arremata: “Aí pronto, ficou Pedro como dono da chave”.

Nessa luta simbólica entram em cena elementos importantes para enfrentar aqueles que detêm o poder: conhecimento, paciência e argumento, qualidades capitais para o herói malandro, que sabe não ser possível agir impulsivamente para obter sucesso; é necessário ficar na espreita, esperando que o inimigo abra a guarda. Assim, Pedro, ao invés de partir para um enfrentamento direto com o poder instituído, o contorna, não para desviar-se, mas para miná-lo com microações e um malabarismo feito com o próprio corpo, muitas vezes, a única

---

<sup>2</sup> Contado por José Quirino dos Santos (Neném Coimbra), 64 anos, natural de Palmeiras/Piatã-BA. Piatã-BA, 11.02.06.

arma que o homem das classes populares dispõe para enfrentar seus opressores.

A representação de Pedro pode ser lida metaforicamente como o desejo do homem das classes populares – ambiência em que tais narrativas são geralmente contadas e alimentadas – de enfrentar o poder instituído, subvertendo a ordem estabelecida e forjando pra si outro lugar social. Enfim, as práticas culturais populares são pulsantes e se transformam, impondo seus ritmos, seus espaços de aparição, seus protocolos de leitura. Assim, a memorização ocorrida durante a escuta de uma narrativa não é do evento em si, mas de uma gama de elementos estruturais e temáticos a partir dos quais serão produzidos novos eventos e objetos, a depender da seleção dos elementos feita pelo intérprete e da maneira como irá articulá-la. Como pontua Paul Zumthor (2000, p. 39) “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda”. Se podemos atribuir uma característica à cultura popular é seu caráter movente, dada sua impossibilidade de apresentar-se duas vezes da mesma maneira, e sua capacidade de circular por espaços e corpos diversos.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A. 1989.

BURKE, Peter. **A Cultura popular na Idade Moderna**: Europa, 1500-1800. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papyrus, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: VOZES, 1998.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p.179-192, 1995. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em: 20 fev. 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural**: o direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1995.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: THOMPSON, Kenneth (Org.) **Media and Cultural Regulation**, 1997. Publicado em Educação & Realidade com a autorização do autor.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

ORTIZ, Renato. **Cultura popular**: românticos e folcloristas. Olho d'água, s/d.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas. 1997.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

[Recebido: 20 maio 15 – Aceito: 27 jul. 15]

## PHILADELPHO MENEZES: UMA VOZ EXPERIMENTAL DENTRO DO POLISSISTEMA LITERÁRIO

Vinícius Silva de Lima<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo busca apresentar o trabalho de pesquisa e produção de poesia sonora desenvolvidos por Philadelpho Menezes, no início dos anos 1990. Após a apresentação de alguns conceitos sobre poesia oral, vocalidade e poesia sonora, discutimos a produção poética de Menezes, incluído nos dois CDs produzidos e organizados por ele, e suas posições sobre o tema, presentes em vários artigos, principalmente no livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz* (1992). Discutimos ainda o conceito de *canonicidade* desenvolvido por Even-Zohar e como a poesia sonora se configura dentro desse conceito, a partir dos diversos atritos que se submete com alguns segmentos canônicos do polissistema literário, entre eles a poesia verbal e visual.

**Palavras-chave:** Philadelpho Menezes. Poesia Sonora. Oralidade. Polissistema Literário.

**ABSTRACT:** This article aims to present the research work and production of sound poetry developed by Menezes, in the early 1990. After the presentation of some concepts of oral poetry, voicing and sound poetry, discussed the poetic production Menezes, included in the two produced CDs and arranged for him, and their positions on the subject, present in several articles, mainly in *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz* (1992). We also discuss the concept of canonicity developed by Even-Zohar and as the sound poetry is configured within that concept, from the various frictions undergoing with some segments of canonical literary polysystem, including verbal and visual poetry.

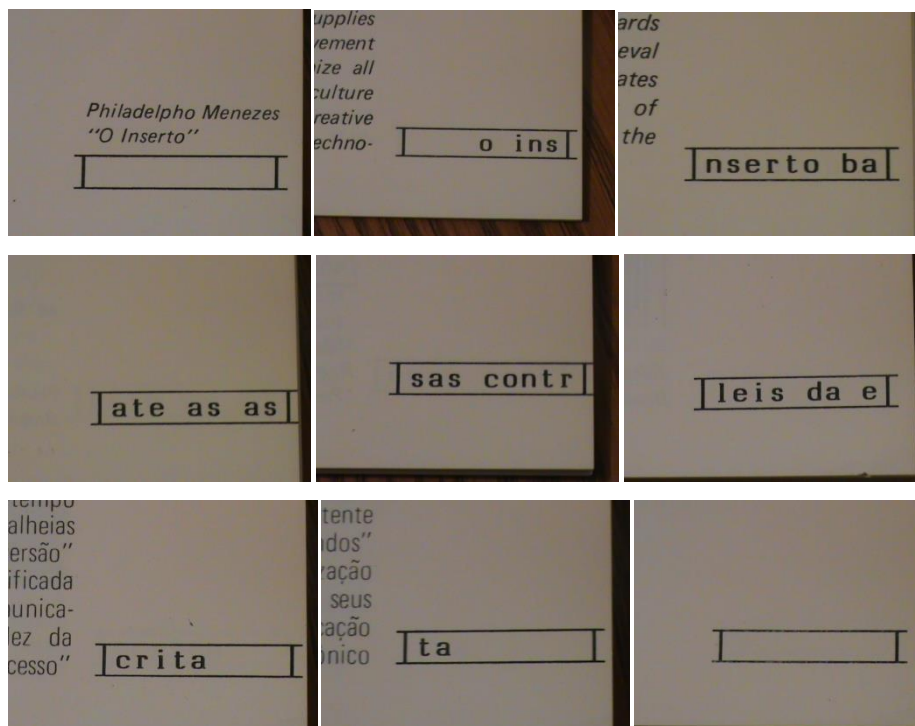
**Keywords:** Philadelpho Menezes. Sound Poetry. Orality. Literary Polysystem.

“O inserto bate as asas contra as leis da escrita”. É com esse verso que Philadelpho Menezes inaugura suas experiências com a poesia sonora. A frase, pertencente ao poema *O Inserto*<sup>2</sup>, está inserida no catálogo da *I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*, realizada entre os dias 30 de junho e 14 de agosto de 1988. Mais precisamente na beirada de baixo, no canto direito das últimas páginas da publicação, o texto só acontece quando o leitor folheia as páginas de trás para frente com o polegar, cinematizando o poema, como na origem do cinema, em que o movimento se dá quadro a quadro.

---

<sup>1</sup> Professor do curso de Graduação em Comunicação Social – Jornalismo, Unopar. Doutor em Letras (UEL). E-mail: [viniciuslima@sercomtel.com.br](mailto:viniciuslima@sercomtel.com.br).

<sup>2</sup> Em 2010, Flo Menezes, irmão de Philadelpho Menezes, e um dos mais conceituados músicos experimentais do mundo, realizou sua peça eletroacústica chamada *O Farfalhar das Folhas*, baseada no poema *O Inserto*. A obra de Flo Menezes não musica o poema, mas é baseado nele em relação intersignica.



(MENEZES, 1988, p. 37-159)

O micro-poema-ensaio de Menezes apresenta suas primeiras opiniões sobre o que seria a poesia sonora e sua batalha contra a escrita. Com toda uma semântica escritural do barulho do inseto se debatendo, Menezes, de forma pioneira no Brasil, apresenta a desconhecida poesia sonora, para a qual, um pouco mais tarde, dedicaria todo um livro editado, organizado e traduzido por ele e alguns parceiros músicos e poetas, o já clássico *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX* (1992). É o próprio poeta quem explica a proposta do poema:

Pedimos a licença dos articulistas deste catálogo para usar o canto direito inferior de suas páginas. Aí se verá um poema (O Inseto) que deve ser manuseado folheando-se o catálogo de trás pra frente, com a ponta dos dedos em velocidade, fazendo das páginas lâminas de um desenho animado. O movimento ordenará [seu] verso alexandrino. O farfalhar das folhas entra como uma informação que, à primeira escuta, é um simples ruído contra a leitura da frase, mas que, em seguida, é o próprio inseto em desespero contra a transparência enganadora do vidro que se materializa pela decifração intersígnica. (MENEZES, 1988, p. 19)

A partir desse momento, Philadelpho Menezes se aproxima cada vez mais das poéticas que têm na voz seu grande suporte, buscando com esta modalidade de poesia a mesma postura crítica frente ao aspecto verbal da poesia ocidental, herança da escrita. Assim como na poesia visual, Menezes vai buscar nas vanguardas do começo do século XX, subsídios para o

desenvolvimento de seus conceitos sobre poesia oral e poesia sonora, e a partir daí criar seu paideuma<sup>3</sup> sonoro que servirá de base para o debate e criação de sua poética da voz.

Mais uma vez é perceptível a presença do processo de interferência, sem esquecer que esta interferência nem sempre é óbvia, pois os canais de interferência em muitos casos se localizam nas periferias, não sendo visíveis pela cultura oficial. É o que acontece com a interferência do repertório das vanguardas na poesia vocal desenvolvida por Menezes, no final dos anos 1980. Tal processo fica claro quando observada a seleção de textos e manifestos feita por Menezes para o já citado livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz* (1992).

Ao longo do livro, é possível verificar uma trajetória histórica da presença da voz na poesia, que começa com os futuristas italianos, como no ensaio *Onomalíngua*, de Fortunato Depero; passa pelo Futurismo russo e sua *Declaração da língua transmental*, de Alexei Krutchenik; avança com os dadaístas, e suas experiências com a optofonética, como no texto *História da Poesia Fonética*, de Raoul Hausmann; encontra o Letrismo de Isidore Isou, até chegar à metade do século XX com a Poesia Sonora de Henri Chopin. A partir daí, Menezes seleciona textos de contemporâneos seus, que dialogam com as origens da poesia sonora e seus desdobramentos, como o texto de Dick Higgins, *As origens da Poesia Sonora*, publicado em 1990; e *História da Poesia Sonora no século XX: cânones e classificações*, de Enzo Minarelli, criador da Polipoesia e amigo colaborador de Philadelpho Menezes em vários de seus projetos de poesia sonora.

A organização e traduções dos textos, que montam esse livro idealizado pelo poeta brasileiro, expõem mais uma vez a existência de uma configuração de poeta-produtor no que se refere ao trabalho de Philadelpho Menezes, e é nesta obra que o crítico brasileiro mais se aproxima de uma espécie de acerto de contas com os cânones da poesia experimental da qual descende. O próprio poeta mostra sua posição com relação a uma antologia sobre poesia sonora:

Dar nome a um livro que reúne textos de autores das mais variadas tendências, de todas as fases da poesia de nosso século, é uma tarefa delicada, já que seria necessário fisgar o signo mais representativo de todas essas experiências para detectar o que os une, por fora e acima das mitologias particulares. Poesia Sonora é mais um mito brilhante e mudo. Brilhante porque reflete com precisão e radicalidade aquilo que centraliza todas as tendências representadas pelos textos aqui publicados:

---

<sup>3</sup>Segundo Pound, Paideuma é "a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos". (POUND, 2007, p. 161).

a elaboração fonética, vocal, acústica, eletroacústica das poéticas de experimentação do nosso século. (MENEZES, 1992, p. 09)

Menezes se situa desta forma, dentro de uma tradição poética que tem a voz como instrumento de criação radical, e isso mostra como as pesquisas com a vocalidade experimental realizadas pelo poeta devem muito às experiências de diversos outros poetas, principalmente a partir do início do século XX.

O trabalho com a ideia de polissistema exige uma mudança de foco na abordagem sobre o cânone literário. A noção de cânone como o conhecido, que se refere à lista de textos literários preservados pela comunidade, para que constituam parte de uma herança histórica, está demasiadamente ligada a um ponto de vista sincrônico das relações literárias. O cânone se converte em uma lista na qual os círculos dominantes da cultura, ou seja, o estrato central do polissistema, que incluem ou excluem as obras que seguem os padrões por eles estabelecidos. Tornam-se canonizados os textos legitimados pelos círculos dominantes da cultura e não canonizados os ilegítimos perante a esse círculo central.

Penso que uma análise que se fundamente nesta concepção de cânone, não proporciona base para o entendimento das questões levantadas sobre as relações entre os diversos fenômenos do sistema literário. Com esse modelo é possível apenas detectar as variações do cânone ao longo de determinado período de tempo, ou seja, as inclusões e exclusões de textos dentro do sistema, sem uma compreensão dos processos e regras que pautam a sua formação e manipulação.

Pensando na questão do que torna um texto canônico, Even-Zohar cria o conceito de *canonicidade*, separando-o em dois níveis: *canonicidade estática* e *canonicidade dinâmica*. A canonicidade estática resulta da inclusão ou exclusão de textos pelo estrato central do polissistema, ao passo que a canonicidade dinâmica é fruto da introdução de determinado modelo literário como princípio produtivo de um polissistema por intermédio de seus repertórios. Dessa forma, “textos” canônicos são aqueles que reproduzem o modelo legitimado pelo grupo que dita as regras do sistema. O conceito de canonicidade dinâmica, por estar ligada à análise diacrônica das relações literárias, possibilita a detecção das leis que regem a dinâmica do cânone ao longo do tempo e a evolução dos modelos canonizados. Sendo assim, o “texto”, no interior do polissistema literário, mais do que desempenhar seu papel nos processos de canonização, é fruto desse processo.

Philadelpho Menezes ilustra bem como se dá esta movimentação de canonicidade dentro do polissistema literário brasileiro, explicitando a atualidade e necessidade de se

apresentar a poesia sonora ao sistema cultural do país, em face da atualidade desta poética dentro de um ambiente tecnológico e intermediário:

Não é sem razão colocar a discussão dessa poesia no nosso ambiente cultural. Se não bastasse o interesse que se deve ter por uma parcela significativa da experimentação poética contemporânea que não foi desenvolvida pelos poetas brasileiros (e que se põe, assim, com possibilidades absolutamente novas a serem utilizadas), há também o fato de que as derivações da poesia sonora, em seus cruzamentos com a visual e a performática, de alguma maneira sempre se colocam quando se fala de poesia intermídia, ou seja, do poema trabalhado em vídeo, computação e outras tecnologias. Essas interfaces que criam a poesia experimental tecnicista do presente jogam essas questões para dentro de nossa poesia, auxiliando na sua reflexão teórica e crítica, para sua reciclagem e devida avaliação. (MENEZES, 1992, p. 16)

Mas o que é um poema sonoro, e quais são os elementos que fazem de um poema uma experiência sonora? A principal marca desta poética se encontra no afastamento da verbalidade onipresente na poesia ocidental, através de uma vocalização que a retira do suporte fixo do papel, ou seja, “a voz impõe sua primazia sobre a escrita, absoluta supremacia, desconsiderando o uso do suporte tecnológico” (MINARELLI, 2010, p. 13). A ruptura com os elementos verbais na poesia sonora ocorre, pois:

Desde as suas origens mais remotas, a poesia aspira, como a um fim ideal, liberar-se dos vínculos semânticos, sair da linguagem, ir ao encontro de uma totalidade na qual seja abolido tudo aquilo que não é simples presença. A escritura oculta ou reprime essa aspiração. (ZUMTHOR apud MENEZES, 2001, p. 257)

Seguindo o raciocínio de Zumthor, o fato de a voz comunicar a si mesma e ao corpo que a gera, possibilita que prescindida da linguagem, isso porque “o uso da voz em si é um ato, um gesto da arte, uma atividade, até a sua audição requer concentração” (MINARELLI, 2010, p. 13).

Com a introdução dos meios eletrônicos audiovisuais, como a televisão, o disco e o vídeo, houve uma profunda alteração na forma de se criar arte, o que inevitavelmente atinge a produção poética, que passa a buscar outros “afetos”, devido à possibilidade de produção de outros estímulos e percepções sensoriais. O avanço das aparelhagens eletrônicas foi fundamental para a expansão das transmissões orais tradicionais da poesia oral, sendo que os primeiros fonógrafos remontam ao final do século XIX. Somente em meados do século XX, com o surgimento do magnetofone, foi possível que a poesia vocal ganhasse uma flexibilidade sonora nunca antes vista, principalmente pela possibilidade de se sintetizar sons gravados. Com esses novos instrumentos, a poesia sonora, “modifica radicalmente a natureza



da oralidade. Ela permite agir diretamente no campo acústico, por modulação, variação de velocidades, reverberação, produção de ecos, uso de sintetizadores múltiplos” (ZUMTHOR, 2005, p. 161).

Foi o que fez Henri Chopin, ao desconstruir os sons da voz e expor as suas “micropartículas vocais”. O experimento de Chopin (2002) com o poema *La Peur (medo)* é exemplar para ilustrar esta nova vocalidade. Nesta peça sonora, o poeta fragmenta o som em partículas, e o funde aos ruídos do ambiente de forma não linear, possibilitando uma nova perspectiva auditiva para o poema. Para Zumthor, esta fragmentação da voz em micropartículas é a grande marca da poética vocal de Henri Chopin, que revitaliza a poesia:

Habitualmente fundidas no ruído das palavras, essas partículas, recuperadas, entregues à atenção auditiva, restabeleciam a verdade da voz, num nível mais profundo de realidade: percussão da língua sobre o palato, sopro do ar entre os dentes; fluidez escorregadia da saliva, aspiração e respiro, toda essa riqueza comprometendo, cada vez mais, a corporeidade inteira. (ZUMTHOR, 2005, p. 161)

Desde as primeiras décadas do século XX têm-se o desejo por parte dos artistas de oralizar seus poemas. A experimentação com a voz como corporeidade ganha destaque principalmente com as Vanguardas Europeias, em especial com o Futurismo Italiano, Cubofuturismo Russo, Dadaísmo e Letrismo. No fundo, toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida e percorrer vias corporais. Se no início, com as vanguardas, havia uma predominância da poesia fonética e performática, com Henri Chopin, surge a Poesia Sonora, termo que o próprio poeta cunhou para representar seus poemas concebidos em aparelhagem eletroacústica.

Com o esgotamento dessas experiências sonoras vinculadas aos estúdios de música concreta e eletrônica, os poetas sonoros tiveram que se reciclar e rever o papel da tecnologia em suas produções. A partir dos anos 1980, principalmente com o poeta italiano Enzo Minarelli e sua Polipoesia, há uma reaproximação do poeta com o palco. O aparato tecnológico não é abandonado, sendo utilizado em toda sua potencialidade, porém desta vez deve se submeter a um projeto que escape dos meros efeitos virtuosísticos, e recoloca em cena o corpo e a voz em suas possibilidades de expressão poética. Sobre essa relação dos poetas contemporâneos com a performance, Enzo Minarelli afirma:

O corpo do poeta reclama o direito irrenunciável a uma presença, para além de sua função fática subentendida. O poeta sonoro sente prazer aos estar em cena, em ser os

centros das atenções, onde suas projeções chegam a falhar uma vez que se encontra em poder do acaso. Ele nunca deixa de ser partícipe e consciente daquilo que está fazendo, como um Narciso que se deixa influenciar. (MINARELLI, 2010, p. 63)

O trabalho criativo de Menezes com a poesia sonora é pioneiro no Brasil, tendo apenas como antecessores, alguns poucos exercícios de Augusto de Campos, com a sonorização de poemas previamente apresentados no formato visual, além da obra de dois músicos que flertaram, até certo ponto, com as poéticas experimentais da voz: Caetano Veloso e Walter Franco. Walter Franco com sua experiência no disco *Ou Não*, de 1973 e Caetano Veloso com o seu *Araçá Azul* de 1973.

Herdeiro direto das experiências de Henri Chopin e seu flerte com a música eletroacústica francesa, Philadelpho Menezes se transformou, nos anos 1990, no arauto das poéticas da voz em nível mundial, juntamente com o italiano Enzo Minarelli. Suas pesquisas com a poesia sonora projetaram-no internacionalmente, direcionando-o para a produção de dois CDs, além da realização de inúmeras oficinas, performances, mostras de poesia, cursos e orientações de pesquisa, tanto em nível de mestrado quanto doutorado, que constituem um legado que já se tornou um patrimônio para a poesia experimental brasileira.

Voltar-se para o mundo dos sons, vocalizá-los e resignificá-los, talvez seja a mais antiga lição que diversos poetas ao longo da história deixaram como herança para a contemporaneidade. Philadelpho Menezes segue nesta “tradição” levando adiante as experiências com a voz, submetendo-a aos mais arrojados e exuberantes recursos tecnológicos, atingindo resultados inovadores e marcantes para a história da poesia experimental.

## **1 Pioneirismo Vocal**

O primeiro produto poético estritamente dedicado à poesia sonora, realizado por Philadelpho Menezes, foi o CD *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* (1996).

POESIA SONORA  
do fonetismo às poéticas  
contemporâneas da voz



Apoio:



Realização:



(Capa CD)

Fruto de um trabalho iniciado, em 1993, com o *Grupo de Poéticas da Voz*, formado por alunos de pós-graduação de comunicação e semiótica da PUC-SP, Menezes apresenta ao público brasileiro a poesia sonora em áudio. As gravações dos poemas, edição e finalização do CD foram feitas no estúdio do Laboratório de Linguagens Sonoras (LLS) do programa de pós da PUC-SP.

O CD abre com uma série de poemas fonéticos pertencentes às vanguardas históricas, retrabalhados por intermédio de aparelhagem eletroacústica, ganhando mais do que um aspecto de mera homenagem. Isso porque, “a repoetização desses poemas do dadá tem um significado de breve levantamento das origens e das fontes mais radicais da poesia sonora, nunca antes trabalhadas no Brasil” (MENEZES, 1996, s.n.). A segunda parte do CD é formada por poemas idealizados e vocalizados pelos alunos do grupo de pesquisas da PUC-SP, que participaram do curso intitulado *Poesia Visual e Sonora*, ministrado no segundo semestre de 1993 pelos poetas Philadelpho Menezes, em parceria com o italiano Enzo Minarelli e o americano Harry Polkinhorn. Os poemas gravados no CD nasceram desses debates teóricos, e da relação entre os professores e outros colaboradores. O próprio Philadelpho Menezes relata como se deu esse processo, no encarte que acompanha o CD:

A realização de cada um dos trabalhos se deu de uma forma efetivamente interativa entre o autor do projeto do poema, os outros membros do grupo e colaboradores ligados ao LLS – o compositor Hélio Ziskind, o engenheiro de som, Milton Ferreira, que viabilizou tecnicamente todos os poemas e a própria produção do CD (atuando muitas vezes como co-autor de poemas concebidos por outros). (MENEZES, 1996, s.n.)

Os poemas inseridos nesse projeto evidenciam algumas das características fundamentais da poesia sonora que a distinguem da poesia oralizada ou musicada. Nos poemas que compõe o disco, não existem textos anteriormente concebidos, os trabalhos são pensados como exploração das possibilidades da voz e do som como produtores de significados fora do texto escrito. Semelhante à poesia visual praticada por Menezes (poema-montagem e poesia intersignos), em que o poema carrega de significados as imagens que não são texto, “a poesia sonora carrega de significados os sons da voz sem que ela esteja lendo um texto” (MENEZES, 1998c, p. 113).

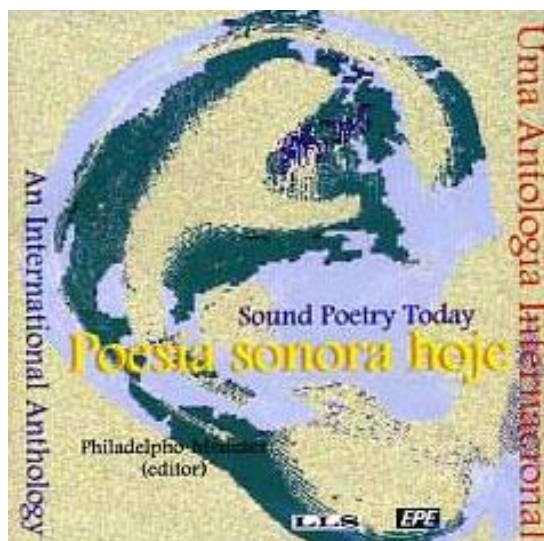
Nesse projeto são encontrados nove poemas de Philadelpho Menezes que mostram diversas facetas do poeta. As peças são, em sequência de faixas: *Time* (Faixa nove), *Encontro Amoroso* (Faixa dez), *Futuro* (Faixa onze), *Céu da Boca* (Faixa doze), *Paradiso/Inferno/Paraíso* (Faixa treze), *Nomes Impróprios* (Faixa quatorze), *Poema não-música* (Faixa quinze), *Poema sonoro para sarau* (Faixa dezesseis) e *Sentido* (Faixa dezessete).

Em *Time*, Menezes cria um poema sonoro a partir dos versos iniciais do canônico poema *Four Quartets*, de T.S. Eliot. A voz e realização do poema são de Pedro Milliet. Na faixa *Encontro Amoroso*, o poeta faz uso de pulsações diferentes das palavras “eu” e “tu”, produzindo uma ideia de circularidade do tempo. No poema *Futuro*, a palavra “futuro” é alongada digitalmente por dois minutos, expandindo o tempo da voz para outro instante. *Céu da Boca* é uma típica peça fonética, em que o próprio Philadelpho Menezes produz sons da língua contra o palato, em clara referência ao poeta sonoro e pesquisador Demétrio Stratos. *Paradiso/ Inferno/ Paraíso* é construído a partir da tradução de um terceto do *Paraíso* da *Divina Comédia*, do italiano Dante Alighieri. Em *Nomes Próprios*, Menezes faz uma brincadeira com o próprio nome “Philadelpho” conduzindo a dicção da palavra para um terreno de crescente dificuldade de pronúncia. A faixa *Poema não-música* é montada com a sobreposição de um trecho da *Sinfonia 40* de Mozart, com o canto dos pigmeus africanos. Na faixa *Sentido*, Philadelpho Menezes lança no espaço sonoro, a palavra “sentido” e correlatas em várias línguas, que se desmancham em eco. *Poema sonoro para sarau* é o poema crítico de Menezes, e surge da declamação de *Necrológio dos desiludidos do amor*, de Carlos Drummond de Andrade, feita pelo próprio Menezes com a boca cheia de amendoins. Nesse poema, uma espécie de poema sonoro feito a partir de um poema declamado, existe uma desconstrução do texto de Drummond, produzida com o ruído gerado pela leitura, o que possibilita pensar em uma postura crítica de Menezes, frente ao modelo de leitura de poesia

declamatória e da poesia verbal linear e impressa. Esta peça expõe outra faceta de Philadelpho Menezes, a de performer de palco. Estava ali, na opinião de Wilton Azevedo, uma das grandes qualidades do poeta.

Eu sempre gostei de sua atuação na qual ele lia trechos literários de clássicos omitindo, às vezes, uma vogal. Isto costumava ter um efeito hilário entre a platéia, e a hilaridade aumentava assim que ele começava a mastigar amendoim, continuando a ler e a mastigar ruidosamente, parando, por um momento, para beber um pouco de Coca-Cola, e, então, lendo mais, mastigando palavras, picando sílabas, reprimindo fonemas – tendo como objetivo distorções orais e fônicas, alterando significados. Arranhões inteligentes no classicismo literário: um sinal, mais uma vez, de pura e simples experimentação. (MINARELLI apud AZEVEDO, 2009, p. 135)

O segundo projeto em CD organizado e lançado por Philadelpho Menezes recebeu o título de *Poesia Sonora Hoje: uma antologia internacional* (1998b).



(Capa CD)

Feito em colaboração com os também poetas Harry Polkinhorn (EUA), Christian Scholz (Alemanha) e Enzo Minarelli (Itália), o projeto tenta criar um painel da poesia sonora em todo mundo. Dado interessante desse trabalho é que a seleção de peças sonoras tentou abranger o que estava sendo produzido naquele momento, apontando as relações que esses trabalhos têm com as poéticas da voz do início do século XX. Esta preocupação estava presente na proposta inicial do projeto planejado por Philadelpho Menezes:

Esse quadro, abrangendo a produção deste fim de século em seis países, dá um panorama diversificado das poéticas experimentais orais em diferentes culturas. Em

todas elas pode-se sentir o diálogo intenso com o percurso específico da poesia sonora e fonética, mas todas também guardam estreito vínculo com as características locais de cada cultura e os modos de incorporação das formas universais de experimentação aos aspectos particulares de cada local. (MENEZES, 1998b, s.n.)

Esses dois trabalhos ilustram bem a importância das instituições para o funcionamento do polissistema literário como é abordado por Itamar Even-Zohar. Além do apoio da própria universidade (PUC-SP), o projeto contou com o apoio da FAPESP (Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). A própria FAPESP foi responsável direta na implantação do LLS, que hoje é símbolo de laboratório de experiências sonoras em nível nacional e internacional, colaborando para a execução de diversos projetos, principalmente na área acadêmica. Importante pensar como é a partir desses movimentos entre instituições e produtores que nascem projetos, que de certa forma problematizam e oxigenam o próprio polissistema cultural nacional.

No entanto, mesmo que existam algumas instituições que apoiem as poéticas não centrais do polissistema literário, em sua maioria, não se interessam pelas novidades que são trazidas, nem com a possibilidade de renovação de repertórios. Essa é a principal crítica de Enzo Minarelli, ao analisar a atuação das instituições, tanto na editoração, quanto no armazenamento do material produzido pelos poetas experimentais ao redor do mundo.

## **2 Instituições, colaborações e parcerias**

Para Minarelli, existe certo descaso por parte das instituições que ele chama de *Instituições (In) sensíveis*. No campo da editoração, as editoras, uma das chamadas instituições, na concepção de Even-Zohar, não se interessam pela poesia sonora, cabendo aos próprios poetas se auto-editarem, a fim de verem seus trabalhos circulando pelo sistema literário. O grande problema na auto-editoração é a circulação das obras publicadas:

As obras sonoras têm muita dificuldade em serem disponibilizadas para livrarias ou lojas de discos especializadas, seja por razões de baixa tiragem devido ao escasso orçamento, seja por conta de editores oportunistas ou pelos proibitivos custos da própria distribuição, seja, enfim, pelo permanente ostracismo imposto pelos grandes editores contra este tipo de obra, considerada como um segmento de pouca demanda. (MINARELLI, 2010, p. 137)

Somados a esses fatores, é importante lembrar que o poema sonoro é um tipo de produção poética com pouca penetração dentro do polissistema, seja por sua completa

dissociação com a cultura escrita, base dos polissistemas literários, seja pela dificuldade em se catalogar esse tipo de poesia, que não pode ser considerada teatro, e muito menos leitura de poesia. Alguns trabalhos podem ser destacados como auto-editorações bem sucedidas artisticamente, ao redor do mundo, entre elas, a já legendária antologia *Poesia Sonora* (1974), editada por Maurizio Nannuci, além do importante trabalho desenvolvido por Enzo Minarelli, com o seu *3 ViTre Archivio di Polipoesia*, que ao longo dos anos 1980, editou seis discos em 45 rotações, além de diversos LPs contendo material sonoro histórico ou contemporâneo.

De acordo com Minarelli, tal projeto “tinha como objetivo inicial publicar poetas de minha geração, sem esquecer nomes históricos e, sobretudo, dar espaço a poetas novos” (MINARELLI, 2010, p. 140). Dentre os trabalhos produzidos por Minarelli, aquele que mais se destaca é a antologia *3 Vitre PAIR dischi di polipoesia*<sup>4</sup>, fruto de uma pesquisa que durou três anos (1983-1986), mesmo período em que o poeta escreveu seu *Manifesto da Polipoesia*, e que contou com trabalhos de poetas da poesia sonora francesa, italiana, americana, da polipoesia, além dos históricos experimentos de Henri Chopin.

A compilação *3 ViTre* é uma referência imprescindível para os pesquisadores e poetas que atuam com as poéticas da voz, por apresentar um panorama do que já foi feito com esta modalidade artística no mundo. Philadelpho Menezes (1992) classifica a poesia sonora em: acústica, eletroeletrônica e gestual performática. As três formas podem ser encontradas nesse projeto de Enzo Minarelli, abarcando toda a produção poética vocal já produzida pelos poetas experimentais ao redor do mundo.

Outro trabalho importante a ser destacado é o disco em 45 rotações *Ou*, lançado em 1960, produzido por Henri Chopin, que teve papel fundamental na divulgação dos poetas experimentais pioneiros, ajudando a consolidar a poesia sonora dentro do cenário poético. Ainda na França, Julien Blaine e Philippe Castellin contribuíram com as edições da revista *Doc(s)s*, que apesar de priorizar a poesia visual, também lança edições em CDROM com trabalhos interativos que integram visualidade e som.

No Brasil, as auto-editorações também são constantes. As primeiras revistas a se dedicarem à poesia sonora, ou pelo menos a uma forma dela, foram a *Balalaicæ* a *ARTERIV*, ou, *ARTÉRIA IV*, lançadas em 1980. Editadas pela *Nomuque Edições*, as revistas saíram em formato de fita cassete (K7), sendo que a novidade se deu no fato de se realçar os aspectos sonoros dos poemas predominantemente visuais, dentro da concepção verbivocovisual dos poetas concretos, ou seja, buscando a harmonia entre o verbal, o vocal e o visual, que se

---

<sup>4</sup> O disco *3 Vitre* está disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/3v.html>>.

constituiria em uma das principais regras da poesia concreta. Tal projeto contou com a colaboração de poetas como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Carlos Valero, Omar Khouri, além dos músicos Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira.

Os primeiros projetos que se dedicaram exclusivamente aos poemas sonoros foram os dois CDs produzidos por Philadelpho Menezes no LLS (Laboratório de Linguagens Sonoras) e que introduziram a poesia sonora histórica no Brasil, além de se preocupar em fomentar nos novos poetas o interesse pelas poéticas da voz, explicitando mais uma vez sua atuação como produtor cultural. É o que aponta Irene Machado, sobre o lançamento do primeiro CD, *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*, em 1996:

Quando lançou esse CD, longe de ficar restrito ao laboratório da Universidade, Philadelpho submeteu-o à apreciação dos jovens afoitos pelas novidades do mundo sonoro. Durante o mês de setembro de 98, aconteceram em São Paulo, por iniciativa do poeta Cláudio Willer, da Secretaria Municipal de Cultura, oficinas culturais dedicadas à poesia vocal, poesia sonora e temas afins. Nelas, Philadelpho procurou mostrar a seus jovens alunos como a poesia convive com uma diversidade de recursos sonoros. (MENEZES apud MACHADO, ANTONIO e MIRAULT, 2001, p. 179)

Nesse trabalho, Philadelpho Menezes se ocupa de um tipo de experimentação sonora que prime pelo ruído produzido pela voz “pura” ou por esta voz reprocessada por aparelhagem eletroacústica. Assim, “estamos longe, portanto, de uma poesia que se confunde com declamação e muito próximos de um diálogo entre diferentes línguas e ruídos igualmente diversificados” (MACHADO, 2001, p. 179). Outro dado importante é que Menezes também possuía sua própria editora, a *Experimento*, que além de vários de seus livros teóricos, lançou diversos autores da área de comunicação e artes, como Lucia Santaella e Mario Costa.

Após essa abertura realizada por Menezes, alguns outros trabalhos foram lançados, mas sempre de forma tímida e de pouca circulação. É o caso do trabalho desenvolvido por Ricardo Corona, que também divide as atividades de poeta de livro com a de editor<sup>5</sup> e performer, tendo já lançado dois discos com poemas oralizados, musicados e poemas sonoros.

O primeiro trabalho saiu pela editora do próprio poeta, *Medusa* Edições, com o nome *Ladrão de Fogo*, lançado em 2001. O segundo trabalho, projeto de longa data, é um livro-disco lançado, em 2007, pela editora *Illuminuras* com o nome de *Sonorizador*, constituído

---

<sup>5</sup> Corona é proprietário da editora curitibana *Medusa*, responsável pela publicação de diversos poetas que desenvolvem trabalhos experimentais e não encontram espaço em outras editoras. Também editou as revistas de poesia e arte *Medusa* (1998-2000) e *Oroboro* (2004-2006).



todo de poemas sonoros, que o poeta chama de *eletropoesiacústica*, pois “é nele que o trabalho se potencializa nas suas tensões – sem jamais solucioná-las – com a inter-relação de poesia e música acústica e eletroacústica” (CORONA, 2007, p. 43). Resumindo, são poemas realizados para o suporte voz com a interferência da música experimental eletroacústica.



(Capa Sonorizador – 2007)



(Capa Ladrão de Fogo – 2001)

Outro ponto bastante crítico no que se referem às instituições é com relação ao armazenamento do material sonoro, que em sua grande parte é feita de forma precária e inacessível ao público, o que para Minarelli é bastante problemático, pois “para pesquisar a poesia sonora é preciso nos orientar pelos arquivos institucionais, nos quais reinam, em muitos casos, a claudicação e a defasagem, para não falarmos da incompetência” (MINARELLI, 2010, p. 155). O poeta italiano elenca alguns dos arquivos mais importantes que possuem em seu acervo gravações de poemas sonoros, dentre os quais, destaca-se, como a melhor coleção da Europa, em se tratando de arquivos públicos, o *Arquivo Nacional de Som da Bristish Library*, em Londres. Com relação ao setor privado, os arquivos são mais bem abastecidos, porém de difícil acesso. Na Itália, destacam-se a *Zona Arquivo*, dirigida por Maurizio Nannucci, em Firenze; o *Arquivo Baobab*, situado na Reggio Emília; e o *Arquivo 3 ViTre de Polipoesia*, dirigida pelo próprio Minarelli, que recolhe e armazena arquivos de poesia sonora da metade da década de 1970, até os dias atuais. O *3 Vitre* é um arquivo em permanente expansão. Em nível internacional, os arquivos no setor público geralmente estão ligados a universidades, como por exemplo, o *Poetry Center*, da San Francisco State University, único que possui em seus acervos, material de videograções com performances

de poetas sonoros, o *Áudio Arts* de Londres, o *Post Arte Archivo*, coordenado por César Espinosa, o arquivo ligado à PUC-SP, criado e organizado por Philadelpho Menezes, entre muitos outros que vem desempenhando seus papéis de instituições fomentadoras da cultura. Um arquivo muito importante, e que não pode ser deixado de lado, é o site *Ubu Web*<sup>6</sup>, criado em 1996, pelo poeta Kenneth Goldsmith, e que pode ser considerado o maior arquivo de poéticas experimentais da Internet, contendo em seu acervo, desde textos, manifestos, gravações de áudio e vídeos. De acordo com crítica Marjorie Perloff, o mérito do site está em colocar o termo “vanguarda” novamente em circulação, desafiando os críticos e teóricos de arte que se negam a dar espaços para as artes experimentais:

Todos esses termos, modernismo, vanguarda, pós-modernismo, se baseiam em distinções muito escorregadias. Muitas pessoas se opõem ao termo vanguarda, pensam que soa elitista. Mas é claro que é elitista, sempre foi. O UbuWeb é fundado nessa crença, de que precisamos de um site que não vai se dedicar apenas ao que agrada à média das pessoas. (PERLOFF apud CONDE, 2011, s.n.)

O trabalho realizado por Menezes enriquece ainda mais quando analisado o papel que o poeta desempenhou como produtor cultural dentro e fora da PUC - São Paulo. Um aspecto bastante presente na produção de Philadelpho Menezes, e que ratifica esta postura de poeta-produtor são as parcerias que fez para viabilizar seus projetos. Inúmeros foram os parceiros de Menezes, entre os quais se destaca Ana Aly, esposa e artista plástica criadora de praticamente todas as capas dos livros do poeta, além de cuidar do trabalho gráfico de grande parte de seus poemas visuais, Enzo Minarelli, poeta italiano renovador da poesia sonora com a sua Polipoesia, Wilton Azevedo, co-criador do projeto *Interpoesia*, que resultou em um CDROM com poemas interativos.

Pode ser enxergada aí, mais uma vez, a presença da visão de produtor de Menezes, que ao se aproximar de outros artistas também experimentais, permitiu que seu trabalho ganhasse em qualidade, e por outro lado contribuiu para a consolidação de sua obra e do cenário poético experimental no Brasil. Esta postura de confraria entre os poetas experimentais funciona como uma estratégia de organização, produção e circulação das obras de seus membros. A poesia experimental, por estar localizada nas periferias do polissistema literário, para que possa marcar sua posição dentro desse cenário, precisa elaborar inúmeras formas de se mostrar, promovendo a pressão necessária para a não fossilização do cânone e seu gradual desaparecimento.

---

<sup>6</sup> O site pode ser acessado pelo endereço <<http://www.ubuweb.com/>>.

A figura do produtor ganha força no coletivo e isso se deve ao fato de que “los productores individuales normalmente no tienen un particular impacto en la cultura, en el sentido en que sus acciones no lideran un cambio o una modificación del repertorio cultural” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 144). As atividades em grupo potencializam o poder de penetração (interferência) de determinado repertório novo dentro dos polissistemas, sendo que estas atividades, “tanto en sus manifestaciones más evidentes como en las más sutiles, constituye un cierto tipo de ‘industria’ cuyos productos compiten en el mercado con más fuerza que los productos sin identificación procedentes de productores casuales” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 144). É o que expõe o crítico israelense ao debater a importância dos produtores em se organizarem em grupos para aumentar o poder de suas ações:

No nos encontramos con "un productor" meramente, o con un grupo de "productores" individuales tan solo, sino con grupos, o comunidades sociales, de personas involucradas en la producción, organizadas de diferentes formas y, en cualquier caso, no menos interrelacionadas unas con otras que con sus consumidores potenciales. Como tales, constituyen ya parte tanto de la institución literaria como del mercado literario. (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 38)

### 3 Os Festivais de poesia

Uma das principais formas de organização dos poetas experimentais, desde as vanguardas artísticas, encontra-se na realização dos festivais, que na linha de pensamento de Even-Zohar, constituem-se como espaços de mercado, ou seja, é o local onde os produtores poderão exercer a função de *marketers*, desdobrando-se em funções para além da de poeta, assumindo uma clara função de poeta-produtor.

Enzo Minarelli aponta diversos festivais ao redor do mundo que se ocupam com a circulação e divulgação de poesia sonora. Na Itália, destacam-se os festivais *Milanopoesia*, iniciado nos anos 1980, interrompido com a morte de seu promotor, Gianni Sassi. Em Gênova, há o *Festival Internacional de Poesia*. Outro destaque também é dado ao *Festival de Poesia Sonora*, realizado por Minarelli, dedicado exclusivamente à poesia sonora internacional e à polipoesia, não abrindo espaço para a poesia linear, nem musical, e que inclui debates, oficinas, além da apresentação de vídeos e performances poéticas. Na França, sob direção de Serge Pey, ocorre o *Festival Internacional de Poesia de Toulouse*. Em Barcelona, ocorre anualmente o já tradicional *Festival de Polipoesia*, produzido por Xavier Sabater.

No Brasil, destacaram-se como festivais, as mostras de *Poesia Intersigno*, capitaneadas por Philadelpho Menezes durante os anos 1990, e o *Festival de Poesia Sonora*, em 2000, todo planejado e organizado por Menezes, e dado continuidade por Wilton Azevedo, em decorrência da morte de Menezes às vésperas do festival. Esse encontro agrupou poetas sonoros do Brasil, Uruguai, Portugal e Itália, tendo sido realizado em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte, congregando poetas como Enzo Minarelli, Américo Rodrigues, Marcelo Dolabela, Wilton Azevedo, entre outros.

A figura de Philadelpho Menezes foi fundamental para que o festival tivesse êxito, graças ao seu espírito agregador e empreendedor de sempre manter o diálogo entre os poetas experimentais ao redor do mundo. Sobre a importância de Menezes, Wilton Azevedo escreve um texto *in memoriam* de apresentação do festival que resume o papel de Menezes para a consolidação da poesia sonora e experimental em nível nacional e internacional:

Dizem que a história é sempre contada pelos vencidos, mas existem aquelas pessoas que correm atrás da verdadeira história, no exercício de destruir os muros concretos que separam as linguagens poéticas e principalmente as experimentais. Philadelpho Menezes foi um destes. Poeta, ensaísta, tradutor, professor e acima de tudo um grande amigo, que deixou e sempre deixará sua marca híbrida, não se limitando apenas aos efeitos performáticos, mas criando um novo recorte da poesia deste país. Seu lugar será marcado pela grande força de trabalho, que a dele era incansável quando se tratava de dividir a fatia exata para cada vencido que insistiu em contar apenas sua história. Phila, como nós o chamávamos, agrupou poetas, gêneros novos de poesia, formou professores para disseminar o som da imagem verbal, publicou suas ideias para que elas fossem públicas e promoveu encontros internacionais que não serviam para os efeitos da mídia, mas colocou a poesia no exercício de romper os muros da linguagem. Este evento será realizado como era de seu desejo, no sentido de manter uma continuidade para que uma nova história nunca deixe de existir. Assim constataremos em cada encontro, como o trabalho de Philadelpho Menezes estará sempre presente quando se tratar de contemplar o diálogo entre diversos códigos integrando a produção intersigno. A grande homenagem que poderíamos dar a Philadelpho Menezes é mostrar que todo o seu trabalho serviu para começarmos a contar uma nova história nas escolas, espaços culturais e museus, para que se algum dia ela for contada pelos vencidos, que vença a poesia. (AZEVEDO, 2000, s.n.)

Esta declaração que aponta a versatilidade de Philadelpho Menezes, por assumir diferentes funções no polissistema literário, é a prova de que os poetas, a um bom tempo, deixaram de ser escritores isolados em uma “torre de marfim”, para entrarem de cabeça em muitas das etapas do processo artístico. É o que alega Enzo Minarelli, referindo-se aos festivais:

Assim, por trás de cada festival, encontra-se na cabine de comando um poeta que dirige a operação, e mais, distribui convites, tem controle das contas, realiza as conferências de imprensa, além de ir atrás de patrocinadores ou iniciar contatos com assessores culturais ou prefeitos. Compreendemos que sempre tenha sido assim, mas

cada vez mais a metamorfose do poeta para o gestor cultural torna-se necessária, devido à inação crônica das instituições. (MINARELLI, 2010, p. 160)

Daí a contribuição de Menezes para o cenário poético brasileiro. Ao apontar os holofotes para a literatura nacional de forma crítica e criativa, ajudou a oxigenar o polissistema literário brasileiro com suas pesquisas sobre visualidade e poesia sonora. Experiências que vão desaguar em um projeto inovador e não menos importante no cenário da poesia contemporânea: a *Interpoesia*. Nesse projeto, Menezes demonstra um grande poder de inventividade, aliada a uma postura de produtor cultural, defendendo uma poética feita da relação entre signos verbais, sonoros e visuais.

A semântica complexa que caracteriza esta poesia pode ser realizada tanto em um poema visual, sonoro ou intermídia, mas sempre com a visão estratégica de atingir de forma crítica o “leitor”, ao apontar caminhos ainda não explorados e manter a dinâmica dos polissistemas culturais.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Wilton. **Interpoesia**: o início da escritura expandida. 2009. Trabalho de Pós-Doutorado apresentado a Universidade Paris 8 – Laboratoire de Paragraphe. Paris.

CHOPIN, Henri. La Peur. In: **La Peur and Co** (1958-1979). Alemanha: Records, 2002. 1 CD. Faixa 4 (37 min 40 s).

CONDE, Miguel. **Vanguarda da pilhagem**: roubo e arte no UbuWeb. In: O Globo – Blogs. Rio de Janeiro, 26/03/2011. Disponível em:

<<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/03/26/vanguarda-da-pilhagem-roubo-arte-no-ubuweb-371095.asp>>. Acesso em: 03 set. 2013.

CORONA, Ricardo. **Ladrão de Fogo**. Curitiba: Medusa Edições, 2001. 1 CD

\_\_\_\_\_. **Sonorizador**. São Paulo: Iluminuras, 2007. 1 CD

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Polisistemas de Cultura** (2007-2011). Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv – Laboratorio de investigación de la cultura. 2011.

MACHADO, Irene; ANTÔNIO, Jorge Luiz e MIRAULT, Maria Angela. Philadelpho Menezes: crítica a cultura e experimentação poética. In: **Revista Galáxia**. n. 2, p.171 – 183, 2001.

MENEZES, Philadelpho; AZEVEDO, Wilton. **Interpoesia**: Poesia Hipermissão Interativa. São Paulo: Universidade Mackenzie, EPE PUC-SP, Fapesp, 2000. 01 CDROM.

\_\_\_\_\_. **A crise do passado**. 2. ed. São Paulo: Experimento, 2001.

\_\_\_\_\_. Uma abordagem tipológica da poesia visual. In: **Catálogo I**: Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo. São Paulo: Nobel, 1988.

\_\_\_\_\_. **Poesia Sonora**: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX. São Paulo: Educ, 1992.

\_\_\_\_\_. **Poesia Sonora**: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz. São Paulo: LLS, 1996. 01 CD.

\_\_\_\_\_. **Poesia Sonora Hoje**: uma antologia internacional. São Paulo: LLS, 1998b. 01 CD.

\_\_\_\_\_. Poesia Visual- Reciclagem e Inovação. In: **Revista Imagem**. Campinas: Ed. UNICAMP, n.6, p. 39-48, janeiro/abril 1996.

\_\_\_\_\_. **Roteiro de Leitura**: poesia Concreta e Visual. São Paulo: Ed. Ática, 1998c.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia**: entre as poéticas da voz no século XX. Londrina: Eduel, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

[Recebido: 13 abr. 15 – Aceito: 03 jun. 15]