

Performance e

poéticas da voz



Editores:

Dra. Cláudia Neiva de Matos
Universidade Federal Fluminense

Dr. Frederico Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Organizadores:

Alexandre Ranieri
Universidade Estadual de Londrina

Vinícius Silva de Lima
Universidade Estadual de Londrina

Alexandre Vilas Boas da Silva
Universidade Estadual de Londrina

GT LITERATURA ORAL E POPULAR

COORDENADORA:

Profa. Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

VICE-COORDENADORA:

Profa. Dra. Vera Lúcia Cardoso Medeiros
Universidade Federal do Pampa

SECRETÁRIA:

Profa. Dra. Sylvie Dion
Universidade Federal do Rio Grande



ISSN 1980-4504

Número 15 (Jan-Jul), 2013

Performance e poéticas da voz

EXPEDIENTE:

EDITORES:

Dra. Cláudia Neiva de Matos
Universidade Federal Fluminense

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

ORGANIZADORES:

Alexandre Ranieri (doutorando)
Universidade Estadual de Londrina

Alexandre Vilas Boas da Silva (doutorando)
Universidade Estadual de Londrina

Vinícius Silva de Lima (doutorando)
Universidade Estadual de Londrina

COMISSÃO EDITORIAL:

Dra. Anna Christina Bentes
Universidade Estadual de Campinas

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

Dra. Cláudia Neiva de Matos (presidente)
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 (presidente)
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Ivete Walty
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

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

Dr. 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 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:

Dra. Cláudia Neiva de Matos
Universidade Federal Fluminense

Ms. Dejair Dionísio (Doutorando)
Universidade Estadual de Londrina

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

Dra. Fátima Pessoa
Universidade Federal do Pará

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Dr. 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. Maria do Socorro Galvão Simões
Universidade Federal do Pará

Ms. Tássia do Nascimento
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Wilma Leitão
Universidade Federal do Pará

IMAGEM DA CAPA:

“A lenda da mandioca” (2012) – Frederico Fernandes

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central
da Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Boitatá: performance e poéticas da voz / Organizadores: Alexandre Ranieri,
Vinícius Silva de Lima, Alexandre Vilas Boas da Silva. Editores: Cláudia
Neiva de Matos, Frederico Augusto Garcia Fernandes P.204.

1v. : il.

Semestral.

ISSN 1980-4504

1. Literatura – Periódicos . 2. Poesia – Periódicos. I. Ranieri, Alexandre. II.
Lima Vinicius Silva de. III. Silva, Alexandre Vilas Boas da. IV. Matos, Cláudia
Neiva. V. Fernandes, Frederico Augusto Garcia. VI. Universidade Estadual de
Londrina.

CDU 82

NOTA DE RETIFICAÇÃO

Informamos que houve alterações em trechos do artigo “O desenraizamento em *Canto dos Emigrantes*: subversões do Cordel do Fogo Encantado”, publicado no número 13 (2012), conforme quadro abaixo:

Na versão anterior	Na versão atual
O artigo examina um desses textos, mais especificamente a canção intitulada <i>Canto dos emigrantes</i> , de autoria da banda pernambucana Cordel do Fogo Encantado (Resumo, pág 150)	O artigo examina um desses textos, especificamente o poema <i>Cantos dos emigrantes</i> , de Alberto da Cunha Melo, musicado pela banda Cordel do Fogo Encantado (Resumo, pág 150)
the song entitled <i>Canto dos emigrantes</i> (Song of the emigrants), by the Brazilian band Cordel do Fogo Encantado (Abstract, pág 150)	the poem entitled <i>Canto dos emigrantes</i> (The emigrants song), by Alberto da Cunha Melo, transmuted into a song by Cordel do Fogo Encantado (Abstract, pág 150)
Há na discografia do Cordel, entretanto, uma canção que destoa do conjunto, intitulada <i>Canto dos Emigrantes</i> . Lançada em 2006, ela faz parte do disco Transfiguração, último CD do grupo e que apresenta diversas músicas inspiradas em clássicos literários. O Canto é uma exceção a essa e a várias outras regras (pág 158)	Há na discografia do Cordel, entretanto, uma canção que merece atenção diferenciada. A banda musicou o poema <i>Canto dos Emigrantes</i> , do também pernambucano Alberto da Cunha Melo (cf. livro Notícias, de 1979), registrando a nova versão no disco Transfiguração, último CD do grupo, lançado em 2006 (pág 157)
Ele se inicia... (pág 158)	A canção se inicia... (pág 157)
No final da letra (pág 159)	No final do poema (pág 158)
Pois bem, considerando o binômio enraizamento/desenraizamento, como abordar a peça musical descrita? (pág 159)	Pois bem, considerando o binômio enraizamento/desenraizamento, como abordar o poema agora musicado? (pág 158)
A primeira observação diz respeito ao título. Nele, os autores (identificados como sendo toda a banda) (pág 159)	A primeira observação diz respeito ao título. Nele, o autor do poema, Alberto da Cunha Melo (1979) (pág 159)
No momento em que o jazz é percebido, multiplicam-se as possibilidades de leitura da canção (pág 160)	No momento em que o jazz é percebido, multiplicam-se as possibilidades de leitura do poema-canção (pág 159)
(...) aplicado a uma letra também incomum aos padrões do Cordel (pág 160)	(...) aplicado a versos também incomuns aos padrões do Cordel (compostos por Alberto da Cunha Melo) (pág 160)
Simultaneamente ao início do jazz, a letra começa a descrever os locais de origem dos emigrantes (pág 160)	Simultaneamente ao início do jazz, os versos começam a descrever os locais de origem dos emigrantes (pág 160)
No caso do <i>Canto dos Emigrantes</i> , o grande mérito do Cordel do Fogo Encantado foi o de unir ambas as faces do processo (pág 161)	No caso de o <i>Canto dos Emigrantes</i> , o grande mérito de Alberto da C. Melo e do Cordel do Fogo Encantado foi o de unir ambas as faces do processo (pág 161)
Obviamente, o fato de a banda já possuir uma carreira consolidada ao lançar a canção... (pág 161)	Obviamente, o fato de a banda já possuir uma carreira consolidada ao lançar o poema musicado... (pág 161)
É importante perceber que os recursos instrumentais acompanham a subdivisão da letra (pág 159-160)	É importante perceber que os recursos instrumentais acompanham a subdivisão temática do poema (pág 159)
Daí é possível compreender o papel destinado ao imaginário e à memória na letra (pág 159)	Daí é possível compreender o papel destinado ao imaginário e à memória no poema (pág 159)
	MELO, Alberto da Cunha. Notícias. Recife: Edições Pirata, 1979 (pág 162)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Alexandre Vilas Boas

Alexandre Ranieri9

SEÇÃO PERFORMANCE E POÉTICAS DA VOZ

ROMANZI NELLE I IL SUONO DEI SUONI LA PAROLA DELLE PAROLE OPERA POLIPOETIA N.11 PER ABRAHAM ABULAFIA

Enzo Minarelli.....13

THE MIND & THE MACHINE: PERFORMANCE, GAME DESIGN, AND HUMANITIES

Tamer Thabet.....22

POÉTICAS PERFORMÁTICAS DA VOZ: EXPLORANDO ARQUÉTIPOS VOCAIS NA CORPOREIDADE DO ATOR

Vagner de Souza Vargas

Denise Marcos Bussoletti.....33

RESQUÍCIOS DO CORPO SONORO EM ANTONIN ARTAUD E KLAUSS VIANNA

Ceres Vittori.....47

COMPLETANDO A ESCRITURA: A *PERFORMANCE* DO PALHAÇO DE REIS DO GUADALUPE

Daniel Batista Lima Borges.....60

SEÇÃO LIVRE

O ENSINO DE LITERATURA POPULAR NOS CURSOS DE LETRAS EM INSTITUIÇÕES PÚBLICAS DO NORDESTE

Josivaldo Custódio da Silva.....79

A ORALIDADE EM *PONCIÁ VICÊNCIO* (2003) – UMA PULSÃO DA MEMÓRIA AFRODESCENDENTE

Manoela Fernanda Silva de Matos.....106

ENTRE A VOZ DO SÍMBOLO E O ECO DO IMAGINÁRIO A VOZ POÉTICA DE PAULA TAVARES

Mara Regina Avila de Avila.....118

GRAFISMOS EM VARINHAS: MEMÓRIAS E ESTÉTICAS AFRO-INDÍGENAS EM MARGENS AMAZÔNICAS Renato Vieira de Souza Agenor Sarraf Pacheco.....	128
AS VOZES DA ESTRELA: UMA ABORDAGEM DISCURSIVA EM A HORA DA ESTRELA Cassiano Motta Fernandes.....	149
DESLIZAMENTO DE SENTIDO E CONTROLE INTERPRETATIVO POR MEIO DA NOMEAÇÃO NO CASO DE UMA NARRATIVA ORAL BRASILEIRA Anderson de Carvalho Pereira Leda Verdiani Tfouni.....	162
IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÃO FEMININA NA NARRATIVA MÍTICA DA MATINTAPERERA, ACARPARÁ – BRAGANÇA/PA Fernando Alves da Silva Júnior Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões.....	181

RESENHA

A VOZ E O SENTIDO: POESIA ORAL EM SINCRONIA Marlí Miotta.....	199
---	-----

APRESENTAÇÃO

O presente número é uma discussão sobre Performance e Poética da Voz. Interessaram-nos as operações performáticas relacionadas à expressão vocal, abrangendo desde as textualidades poéticas e narrativas de transmissão predominantemente oral, vocalizações da poesia contemporânea, experimentações da poesia sonora, até aspectos da interpretação vocal no canto e nas artes cênicas.

A revista é aberta com artigo do polipoeta Enzo Minarelli com o seu *Romanzi Nelle i il suono dei suoni la parola dele parole opera polipoetia n.11 per Abraham Abulafia*. Nele, o autor trata da obra do rabino do século XIII, Abraham Abulafia, e analisa as suas regras de execução que envolvem tempo, lugar e o desconhecimento.

O professor canadense, especialista em jogos de videogame, Tamer Thabet, trata das relações entre jogo e narrativa em seu artigo *The mind & the machine: performance, game design, and humanities*. A partir de um ponto de vista estruturalista, o autor afirma que os jogos são uma forma de arte narrativa performativa mais próxima da arte cinematográfica em termos de desempenho e substância. Ele discute, ainda, o lugar dos estudos de jogos de videogame nas universidades.

Daniel Batista Lima Borges, mestrando em Teoria e História Literária pela UNICAMP, no artigo intitulado *Completando a escritura: a performance do Palhaço de Reis de Guadalupe*, tem como objetivo discutir possibilidades de estudo de casos com vistas a ressaltar as particularidades expressivas e culturais de Folia de Reis atuante no município de Caçapava-SP.

Saindo da perspectiva cultural da performance do Palhaço de Reis e indo em direção a corporeidade vocal do ator a partir de um fragmento de *Prometeu acorrentado*, o artigo *Poéticas performáticas da voz: explorando arquétipos vocais na corporeidade do ator*, de Vagner de Souza Vargas e Denise Marcos Bussoletti, trata do processo de preparo para o trabalho teatral a partir de técnicas mais adequadas para habilitar o corpo do ator e sua voz até o momento da apresentação. Para isso, os autores desnudam o processo de criação de uma partitura cênica de um fragmento do texto de Ésquilo.

Ainda sobre corporeidade, o artigo de Ceres Vittori, professora do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e doutoranda pela mesma

instituição, trata dos *Resquícios do corpo sonoro em Antonin Artaud e Klauss Vianna*. Neste artigo, a autora enfoca, sobretudo, o processo de vivência corporal, em especial a ideia de movimento consciente de Klauss Vianna, alinhado-a à poesia do espaço em Antonin Artaud. Tal abordagem aponta uma perspectiva sobre a *performance* e a dramaturgia corporal, construindo uma imagem a partir da aproximação de duas realidades.

O primeiro artigo da nossa seção livre é *A oralidade em “Ponciá Vivêncio” (2003) – uma pulsão da memória afro-descendente* de Manoela Fernanda Silva de Matos, mestranda em Estudos Literários pela UEL. Neste artigo, a autora trata da importância da oralidade no romance *Ponciá Vivêncio*, de Conceição Evaristo, através da voz de Ponciá, personagem principal da obra, em busca de uma memória afro-descendente.

O segundo artigo, de Cassiano Motta Fernandes, também mestrando em Estudos Literários pela UEL, nos mostra, a partir de uma abordagem discursiva do gênero romanesco, as vozes sociais presentes em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Entre a personagem principal Macabéia, o autor-personagem Rodrigo S. M. e a própria Clarice, o articulista delinea as vozes e os momentos em que elas se cruzam em meio a uma narrativa que, por vezes, parece ter um cunho introspectivo e, ao mesmo tempo, social.

Em seguida, temos o artigo *Entre a voz do símbolo e o eco do imaginário a voz poética de Paula Tavares*, de Maria Regina Avila de Avila, mestre em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Aqui o foco é a poesia africana contemporânea de Paula Tavares, no que diz respeito à relação entre símbolo e imaginário, em busca da construção de uma identidade cultural autenticamente negra, interligada ao universo cultural angolano.

O artigo seguinte, dos professores Me. Renato Vieira de Souza e Dr. Agenor Sarraf Pacheco, intitulado *Grafismo em varinhas: memórias e estéticas afro-indígenas em margens amazônicas*, faz uma análise da poética imagética dos grafismos encontrados em varinhas confeccionadas por comunidades da baía de Marajó, no Pará. Os autores dialogam com a memória das mulheres da ilha de Mosqueiro e da cidade de Soure, descortinando saberes de influência africana e indígena, presentes na cultura amazônica.

Na sequência, tratando da cultura na Amazônia oriental, as bruxas amazônicas são objeto do artigo de Fernando Alves da Silva Júnior, mestrando em Linguagens e Saberes na Amazônia, da Universidade Federal do Pará (UFPA). No artigo *Imaginário e*

representação feminina na narrativa mítica da matintaperera, Arcapará – Bragança/PA, seu autor faz uso das narrativas de Dona Maria Silva de Aviz para compreender a construção do mito da Matintaperera.

Por fim, no fechamento desta edição, temos o artigo *O ensino de literatura popular nos cursos de letras em instituições públicas do nordeste*, escrito pelo Professor Dr. Josivaldo Custódio da Silva, leva em consideração as diretrizes curriculares para o curso de letras e as orientações curriculares para o ensino médio para analisar as grades curriculares de dezenove instituições públicas que possuem curso de letras e sua relação com o ensino de literatura popular.

Com isso, apresentamos aos leitores o número 15 da nossa Revista e esperamos que as leituras aqui presentes possam, de uma maneira ou de outra, contribuir para a ampliação dos estudos relacionados à literatura popular e às poéticas orais.

Alexandre Ranieri
Alexandre Vilas Boas da Silva

**SEÇÃO
PERFORMANCE E
POÉTICAS DA
VOZ**

ROMANZI NELLE I IL SUONO DEI SUONI LA PAROLA DELLE PAROLE OPERA POLIPOETIA N.11 PER ABRAHAM ABULAFIA

Enzo Minarelli¹

Genesi, ideazione e sviluppo di una performance

Spero non sia veritiero quanto affermato da Valery, “il processo creativo è più interessante dell’opera stessa”, perché alla fine come performer avrei fallito.

Io penso che la performance sia invece necessaria per la verifica reale del prodotto finito, altresì importante comprendere la teoria della polipoema, quanto ha preceduto l’evento live, perché deve sempre esserci un piano a priori.

Nel mio caso, è noto, nulla è lasciato al caso, né rientra nei miei schemi di esecuzione l’improvvisazione.

Prima di addentrarmi nei prolegomeni a *Romanzi nelle i*, è necessario fare una breve premessa.

L’ultimo mio lavoro sonoro *Fame* (Pogus, New York, 2012) è stato concepito all’insegna di una estrema tecnologizzazione, anche se va subito evidenziato che il tratto linguistico seppur ridotto al breve segmento di parola o fonema, assumeva posizioni di netta rilevanza rispetto al tratto rumorico o musicale; tutti i suoni di *Fame* sono stati filtrati attraverso un software che ne ha alterato lo spettro, ogni suono può essere facilmente ricondotto ad uno diverso rispetto a quello di partenza, e nonostante io stesso con la mia voce abbia prodotto quasi tutto l’apparato sonoro del CD, alla fine l’ascoltatore percepisce una mia voce «altra».

Dopo aver passato anni assorbito da questa ossessione computazionale, ho avvertito profonda la necessità di disintossicarmi, di respirare l’aria pulita e integra della voce in sé e per sé, una voce libera da succedanei informatici e da appigli tecnologici, ritrovare il primitivismo della vocalità, per usare un termine da me coniato.

Alla ricerca del fiume sacro Sambatìon

Da oltre un decennio coltivo interessi mirati verso la cabala, a parte i miei viaggi in Israele sempre per motivi poetici, ho sviluppato una particolare sensibilità verso l’ebraismo, convinto che sia più che religione una filosofia, con una scrittura dalle forti

¹Polipoeta, tradutor com mais de 60 obras publicadas, autor do "Manifesto da Polipoesia" (Valência, 1987). Coordena atualmente o Arquivo de Polipoesia 3 Vitre. <http://www.3vitre.it>

valenze di poesia. Il personaggio che ha catalizzato la mia attenzione è un rabbino del XIII secolo, Abraham Abulafia (1240-1291), dalla vita avventurosa, perché neanche ventenne abbandona la natia Zaragoza, nel nord della Spagna per puntare Israele dove intende vedere di persona il fiume sacro Sambatìon; un prototipo di nomade, invaso dal sacro furore delle scritture bibliche, ma anche nel contempo uomo che ha vissuto con Satana a fianco per quindici anni - lui stesso lo scrive - prima di sposarsi definitivamente con Dio.

Il prototipo della permutazione

Non è la sua vita, per quanto stimolante possa essere, ad avermi attratto, quanto la sua teoria di studio permutazionale sui nomi. Se pensiamo alla permutazione come atto creativo, viene subito in mente la poesia di Brion Gysin, che nel 1960, la sfrutta in termini operativi, anche se bisogna aggiungere che la sua permutazione era frutto della programmazione di un computer ad opera di uno studente inglese Ian Sommerville, sfuggito all'Università di Oxford per rifugiarsi al Beat Hotel di Parigi, laddove incontra Gysin. Stessa osservazione va fatta per le esperienze denominate *Tape mark I*, 1961 e *Tape mark II* 1963, di Nanni Balestrini, dove l'hardware opera la scelta linguistica, oppure *Tag-Surfusion* di Jacques Donguy del 1996.

Si tratta in buona sostanza di quelli che acutamente Max Bense ha chiamato «testi stocastici», in quanto la macchina decide per l'autore.

Abulafia, d'altro canto, elabora le sue teorie permutazionali, studiando il linguaggio dall'interno, è il prototipo della permutazione, il primo motore immoto, senza trucchi né inganni, allestisce manualmente con carta e penna l'universo della permutazione, organizzando una costante modifica linguistica attraverso una girandola terminologica; non necessariamente parte da lemmi codificati, anzi spesso sono lacerti, sillabe, unione di monemi arbitrari, che svolge e stravolge in maniera esponenziale, applicandovi regole matematiche. Scopo dichiarato dei suoi esercizi è l'estasi divina, come verrà poi descritta nelle poesie da San Giovanni della Croce o da Santa Teresa da Avila.

Purtroppo sarà messo in disparte se non proprio scomunicato dai cabalisti ufficiali perché osa, primo, dichiarare che questi esercizi possono essere praticati da chiunque, e non solo dagli iniziati alla cabala, secondo, per spiegare questo contatto divino ricorre spesso a similitudini erotiche, il che non era una novità se si pensa al *Cantico dei Cantici*, eppure proprio a causa di queste due ragioni non solo sarà costretto all'esilio, [morirà solo

e abbandonato da tutti nell'isoletta di Comino vicino a Malta], ma per secoli la sua teoria verrà sistematicamente oscurata.

L'incomunicabile e l'irrazionale nella razionalità della lingua

Ho meditato a lungo su questo magma indistinto e permutazionale dall'apparenza incomprensibile, passando giorni e giorni in varie biblioteche italiane [Modena, Venezia, Bologna], una volta rintracciati i suoi rarissimi manoscritti.

La prime osservazioni a guidarmi su questo materiale sacro elaborato da rabbi Abulafia vengono paradossalmente da due poeti maledetti, attraverso il *Manfred* di Byron mi convinco che “le parole sono respiro”, impalpabili, irraggiungibili, sono aria, fiato, e quindi corpo, per quanto ci possano sfuggire, nella loro astrattezza, sono reali e irreali nel contempo, nulla e tutto; e davanti a questa apparente incomprensibilità, davanti a questo invalicabile muro del significato, un altro poeta maledetto, francese questa volta, Lautréamont, ci avverte che “il n'y a rien d'incompréhensible”.

Vero, questi esercizi permutatori concepiti da Abulafia, per quanto possano sembrarci astrusi, ostici, aspri, privi di un nesso logico, non sono incomprensibili, perché si collocano alla fonte del linguaggio, alla lallazione cosmica, alle origini del processo articolatorio.

Siamo trasportati per certi versi dentro ad un originale labirinto di attività estetiche che si svolgono secoli prima delle sperimentazioni del Dada tedesco, di Hausmann, di Schwitters, dello stesso Hugo Ball, anticipando anche lo Zaum e il corrispettivo linguaggio transmentale dei futuristi russi.

Abulafia, pur muovendosi in un contesto religioso, ma abbiamo visto che lui stesso contemplava l'apertura ai laici, ai non credenti, capisce che “l'arte diventa conoscitiva nella misura in cui fa dell'incomunicabile e dell'irrazionale il senso razionale della lingua” (1), insiste su un approccio estremamente calcolato, direi matematico, verso un ammasso linguistico indecifrabile, estraendone grande poesia, perché “la vera poesia comincia laddove cessano i contenuti” [Helmut Heissenbüttel].

È evidentemente persuaso che già l'atto permutatorio in sé fa poesia, è «costruttivo» direbbe Valéry, in quanto riesce a coniugare ratio e fantasia, ordine e fantasia, “l'ordine è il piacere della ragione, ma il disordine è l'incanto della fantasia” [Paul Claudel].

La respirazione triadica e l'accoppiamento vocale-corporale

Abulafia non si accontenta di costruire un grande affresco di scambio permutazionale, ma indica anche le regole di esecuzione, soprattutto stabilisce la necessità del respiro triadico, composto da un atto inspiratorio, da una pausa di trattenimento del fiato e da una terza fase di emissione dell'aria, in pratica è la stessa tipologia di respiro che si risconterà nello yoga [puraka, recaka, kumbhaka].

Non basta, Abulafia, da vero performer o novello polipoeta, accoppia al suono la gestualità, suggerendo vari movimenti del capo e del corpo in relazione all'emissione del fiato, giungendo a quella che io ritengo essere la vera rivelazione della sua tecnica e che personalmente ho applicato durante la mia performance di *Romanzi nelle i*.

Nell'atto performativo il performer mantiene generalmente la sua concentrazione verso l'oggetto del suo performare, per esempio John Cage quando gli ricordavano che allungava forse un po' troppo le sue pause di silenzio, rispondeva dicendo che aveva già il suo bel daffare nell'organizzare la performance piuttosto che pensare ai rischi d'insuccesso e alla sopportazione del pubblico, oppure Beuys, si lasciava andare alla casualità del momento, altri leggono, altri svolgono oralmente quanto memorizzato, ma nessuno ha mai pensato, come invece ha indicato Abulafia, di accoppiare mentalmente una vocale con una parte precisa del corpo: la O con il torace e il diaframma, la A con l'esofago e le costole, la E con la gola e le corde vocali, la I con la laringe, la testa, il naso e la U con le viscere addominali, lo stomaco, il fegato. In stretti termini performativi significa che mentre verbalmente il performer esegue la vocale, il suo spirito è totalmente assorbito dalla parte del corpo corrispondente.

Posso confermare che è un'esperienza unica, io stesso non l'avevo mai fatta, mentre svolgo le sezioni intitolate *L'emozione delle vocali*, *Geometria vocalica* e *L'aperta prigione delle vocali*, fisicamente modulo la vocale, ma spiritualmente sono tutto concentrato sulla parte del corpo indicata secondo le regole del rabbi. Non mi era mai capitato.

Performare seguendo questo approccio, mi ha creato una speciale tensione interiore che non avevo ancora sperimentato, “la scienza della combinazione è una musica del pensiero puro, nella quale l'alfabeto assume un ruolo di una scala musicale” (2).

L'essenzialità primigenia della vocalità

Romanzi nelle i, è titolo intraducibile dall'italiano perché è l'anagramma del mio nome e cognome Enzo Minarelli, in perfetto stile Abulafia, nel suo non-sense significa

molto: quanti romanzi si possono scrivere nelle i? Ovvero quante parole si possono dire sul nulla? Quante affermazioni prive di senso hanno senso? Il termine «romanzi» può indurre all'errore, ma l'idea di concentrare un romanzo nelle i, rientra a pieno titolo tra quelle impossibilità rese praticabili dalla sperimentazione vocorale.

Il doppio sottotitolo, *il suono dei suoni la parola delle parole*, intende riferirsi al grado zero del suono, alla prima istanza di verginità della parola, regredire all'epoca quando non esisteva nessun linguaggio, allo status primordiale dove tutto ha avuto inizio.

Se, è possibile inseguire la scrittura del libro dei libri come sognava Mallarmé, altresì io credo che sia possibile indicare il suono dei suoni, la parola delle parole, ovvero l'essenzialità primigenia della vocoralità, il big bang dell'esplosione linguistica, la prima impronta sonora. Per parola non è da intendersi il vocabolo comprensibile, bensì l'unione arbitraria di lemmi dopo un'eruzione, il clinamen, la caduta casuale di lacerti sillabali, perché “bisogna lasciare alle lettere la possibilità di continuare ad essere lette [ascoltate], malgrado l'esistenza delle parole” (3) secondo una grande intuizione di Rabbi Yosef Razin.

La performance *Romanzi nelle i*

Ho strutturato *Romanzi nelle i* come segue:

Introduzione/*Introduction*

La chiave dei nomi/*The key of names*

I

L'emozione delle vocali/*The emotion of the vowels*

II

Geometria vocalica/*Vowel geometry*

III

L'aperta prigione delle vocali/*The open prison of vowels*

1

L'eden nascosto / *The hidden eden*

I

La voce grossa – galgal per Dio

The rough voice – galgal for God

II

{La sin fonia – galgal per Enzo
The symphony galgal for Enzo }*

2

Luce d'Intelletto/*Light of Intellect*

I

YHVH Tetragrammaton il nome impronunciabile
YHVH Tetragrammaton the unpronounceable name

II

YHVH Tetragrammaton il nome impronunciabile
secondo Abraham Abulafia
*YHVH Tetragrammaton the unpronounceable name
according to Abraham Abulafia*

3

Metatron l'Angelo/ *Metatron the Angel*
il nome mistico che appare
the mystical name who appears

4

Divorzio dei nomi/*Divorce of names*

5

Satan 359

I e II parte/*I and II part*

Finale

I

Indossa queste parole in gola
Wear these words at your throat

II

Il grande Nome, eroico e terribile, quadrato e triangolo
The great Name, heroic, terrible, square, triangle

III

Il giardino chiuso del poeta-profeta

The closed garden of the poet-prophet

L'intera opera dura 45 minuti. In alcune parti seguo pedissequamente le permutazioni indicate da Abulafia, altrove le invento io stesso, le uniche parole chiaramente intelligibili sono *Satan, Romanzi*, e nel finale laddove opero sulla coppia *Poeta/Profeta* quasi in assetto di paronomasia. Tutte le restanti combinazioni linguistiche sono uno sterminato, infinito campo di permutazione continua dove prevale la vocalità, il puro suono, il trionfo vocalico, l'esuberanza del significante.

Tecnicamente mi affido alla respirazione triadica, come detto, mentre i movimenti del corpo (testa, occhi, braccia, dita) sono stabiliti secondo il senso della titolazione della sezione.

Mi sono soffermato a lungo sull'intonazione da impostare per i vari segmenti. Su questo punto, Abulafia è stato evasivo. Mi sono ricordato che “mezzi fonici diversi come il tono e le sue modulazioni, l'accento d'intensità e l'andamento, le sfumature di articolazione dei suoni, ci permettono di variare in ogni modo, quantitativamente e qualitativamente, il valore emotivo della parola. Un minimo fonico è sufficiente a rendere e trasmettere un ricco contenuto concettuale, emotivo ed estetico” (4). Si tratta in fondo di un'efficace definizione che sintetizza alla perfezione la differenza tra poesia sonora e poesia lineare, così ho deciso d'impiegare una grande gamma di toni, appunto per rendere l'emozione del suono, nonostante lo stesso Abulafia, anticipando di qualche secolo le future affermazioni sulla ambiguità, suggerisse che “meno comprensibili sono queste permutazioni, più potere hanno” (5). Sembra che per comunicare con Dio sia necessario un non-linguaggio, non certo il linguaggio codificato, come anche ricordava Pound, in tarda età, in poesia bisogna «condensare» ovvero non si può comunicare il profondo con un linguaggio di superficie.

Io sono convinto che la grande poesia esiga come ipostasi il seguente dogma di Abulafia “abbi fiducia nel nome e non nell'essere umano”. (6)

*** Un piccolo, grande mistero**

La parentesi graffa su questa sezione sta ad indicare un piccolo, grande mistero, un avvenimento emblematico capitato durante la videoregistrazione che ho fatto di questa performance prima di proporla dal vivo.

Una volta terminati gli schemi di esecuzione, memorizzati i movimenti e i moduli tonali, e prima di iniziare la videoregistrazione, ho deciso di seguire almeno tre delle tante regole che Abulafia stabilisce per l'esecuzione dei suoi esercizi.

La prima, bisogna essere da soli, la seconda, trovarsi in un luogo dove nessuno sappia cosa si stia facendo, terzo, occorre che sia notte fonda.

Così, attenendomi rigorosamente a queste disposizioni, ho fatto una prima registrazione, e quando ho controllato a casa il video, mi sono accorto che inspiegabilmente mancava questa parte, nonostante io mi fossi ben allenato e preparato per svolgere tutta la performance che in totale non supera, come scritto sopra, i 45 minuti. Non capivo proprio perché l'avessi saltata.

Ho deciso allora, di ripetere la registrazione a due giorni di distanza dalla prima, e questa seconda volta, mi sono particolarmente concentrato su questo punto inaspettatamente omissa la prima volta.

Così ho fatto, sempre rispettando le tre regole di Abulafia, sul tempo, sul luogo e sul fatto che nessuno dovesse sapere cosa stessi registrando. Quando sono arrivato a casa ed ho controllato il nastro video, incredibile! Anche questa volta quel brano non era stato registrato nonostante fossi sicuro, assolutamente sicuro di averlo eseguito.

Non riesco a darmi una spiegazione razionale di questa mancanza. Ho desistito. Pare che una mano invisibile abbia voluto che io non registrassi questo pezzo.

Accetto questo segnale dall'aldilà. Conosco perfettamente la mia telecamera che uso da anni, e mai è successo un incidente del genere, e poi perché su tante sezioni che compongono il polipoema, sempre su questo galgal si è accanito l'errore?

Ma cosa è questo *galgal per Enzo*? Il galgal è un poema circolare combinatorio che io ho applicato al mio nome, e fin qui nulla di strano, forse la mia presunzione, punita da una mano divina, è consistita nell'eseguire questo galgal dopo il *galgal per Dio*? Sto inseguendo una suggestione senza senso? Mi sono fatto prendere troppo la mano da questo eccesso di misticismo polipoetico?

Però questo fatto inquietante mi è successo per davvero!

Bibliografia

GUGLIEMI, Guido. *Letteratura come sistema e come funzione*. Torino: Einaudi, 1967.

OUAKNIN, Marc-Alain. **La lettura infinita, Introduzione alla meditazione ebraica**. Genova, ECIG, 1992.

_____ **.La lettura infinita.**

JAKOBSON, Roman. **La linguistica e la scienza dell'uomo, Selezione sul suono e sul senso.** Milano, Il Saggiatore, 1978.

ABULAFIA, Abraham. **The path of the names, edited by David Meltzer.** Berkeley-London, Trigram Tree, 1976.

_____ **. The path of the names.**

[Aprovado em: 06 fev. 13]

THE MIND & THE MACHINE: performance, game design, and humanities

Tamer Thabet²

Introduction

This article argues in favor of teaching video game design as a humanistic discipline. In *The Art of Videogames* (2009), Grant Tavinor defines video games as a form of fiction and art. Based on some of the ideas that Tavinor highlights, Chris Crawford's standpoint on game designers' preparation in *Chris Crawford on Game Design* (2003), and Huizinga's description of the functions of play in *Homo Ludens* (1964), I will reason for the approach of housing the undergraduate game studies and design in the faculty of humanities as one discipline. The rationale of why the art and technology of games should meet in humanities emerges from the present state of games' content in the mainstream games; that is, what they show and what they tell. This is of course a case for intellectual, enlightened, inspired, and thought-provoking game stories, and how this could be achieved in the humanities.

The methodology used in this essay starts by corroborating the kinship between video games and other narrative arts from a structural and taxonomical point of view. Manfred Jahn's organization of the narratives genres in a taxonomical tree (2005) guides this article to finding where do video games stand among other traditional genres and what that means: the structuralist perspective tells us that games are performative narrative art form closest to the cinematic art in terms of performance and substance. The methodology of locating games within the narrative art ecosystem is one way to shed the light on games' disposition and thus argue about their place in universities.

Taxonomy

The motivation to relate video games to other fictional forms is twofold: first, to understand one aspect of games multifaceted nature by using an already acknowledged framework; that is, to understand where games stand among other fictional and art forms in the traditional tree of genres. Second, to elaborate that games are in fact a performance

²Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade da Antuérpia (Bélgica), professor visitante do exterior junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL, bolsista da CAPES.

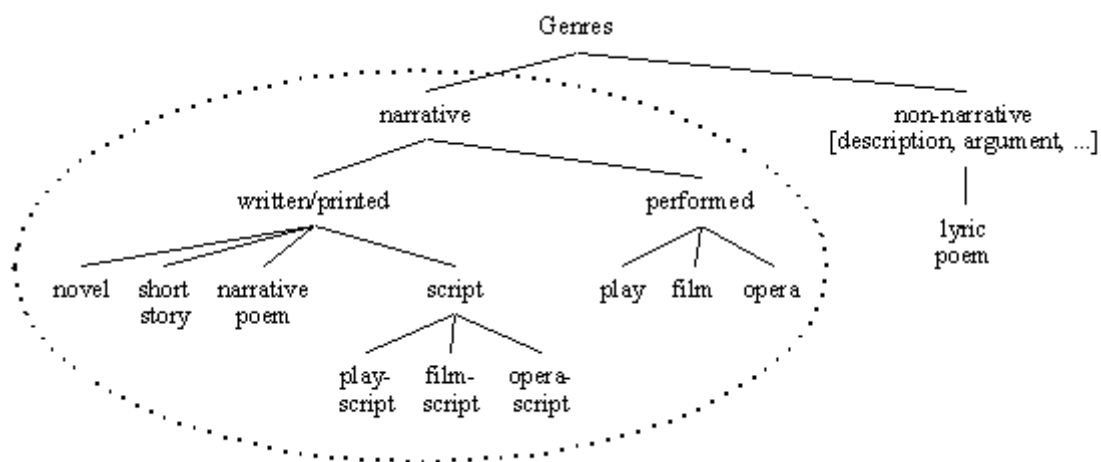
carried by the player to tell a story. Games are a young form of artistic and narrative expression and performance is key to understand the new ways games make us tell and perceive our stories.

While the difference between games and film is held with respect, games are closest to cinematic art in the structural sense: a product of collaborative imagination of writers, artists, level designers, and other talents. This will in turn direct us toward the importance of content in games and the kind of training that universities need to provide or continue to provide for future game designers.

Let us start with an extensive quotation by Roland Barthes that offers a useful framework for pursuing this question of the game genre:

There are countless forms of narrative in the world. First of all, there is a prodigious variety of genres, each of which branches out into a variety of media, as if all substances could be relied upon to accommodate man's stories. Among the vehicles of narrative are articulated language, whether oral or written, pictures, still or moving, gestures, and an ordered mixture of all those substances; narrative is present in myth, legend, fables, tales, short stories, epics, history, tragedy, drame [suspense drama], comedy, pantomime, paintings (in *Santa Ursula* by Carpaccio, for instance), stained-glass windows, movies, local news, conversation. Moreover, in this infinite variety of forms, it is present at all times, in all places, in all societies; indeed narrative starts with the very history of mankind; there is not, there has never been anywhere, any people without narrative; all classes, all human groups, have their stories, and very often those stories are enjoyed by men of different and even opposite cultural backgrounds. (1975, p.237)

Manfred Jahn organizes the different genres, forms, and media referred to by Barthes in the following taxonomical diagram, encouraging his readers to add unaccounted for genres to the tree structure: "If you come across a genre not accounted for by any prototype...radio plays? hypertext narratives? comic strips?...try fitting it in" (2005, N2.2.1.).



In Jahn's tree structure, video games would have to be located among the performed narratives: Genre > narrative > performed > video games. Game fiction belongs to performed narratives for two reasons: the performance involved in the storytelling and the substance of which games are made.

Performance

Drawing on the studies of Huizinga, Laurel, Pearce, Whitlock, Newman, and Hand, we can claim that performance is an integral part of the storytelling in games, just as it is in film and theatre, where the story cannot be told without the actors' performance. In *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Huizinga identifies two overlapping functions of play: it functions both as contest and as representation (1964, p.13). He emphasizes the element of performance in the functions of play since to him the aspect of "representation" in such a case always involves a display before an audience. He argues that "[t]hese two functions can unite in such a way that the game 'represents' a contest, or else becomes a contest for the best representation of something" (13), and thus he underlines the element of "performance" in this process; that is to say, play as representation indicates a display before an audience. He describes performance in play as an imaginative "stepping out of common reality into a higher order" (p.13), which leads to a transformation of the self and loss of consciousness of ordinary reality. Both functions of contest and representation are interconnected and evident in video game fiction, while in the case of fiction transmitted through other media only representation can be a function; the story is not a contest with which the audience is engaged. To

summarize, players of game stories experience a contest in which they are challenged by the virtual world of the game to devise the best representation and performance.

The foregoing analysis of Huizinga's *Homo Ludens* shows the conceptual bond between play and stories in terms of three significant traits: the creation of a pretend world with its own time, space, and consciousness; the inevitability of the suspension of disbelief so as to sustain this world; and the fact that the players are challenged to achieve the best performance for the best representation.

Looking at Brenda Laurel's *Computers as Theatre* (1993), we see how the critic grounds her human-computer activity theory in Aristotle's dramatic theory in the *Poetics*, where the Greek philosopher defines performance as the material cause of the dramatic work (what the dramatic work is made of). In the human-computer activity, Laurel argues that performance is the material cause of the pleasurable perception of pattern. The pattern in human-computer interaction, according to her, is made through the selection and arrangement of signs, including verbal, visual, auditory, and other nonverbal phenomena when used semiotically (1993, p.50).

In "Towards a Game Theory of Game", Celia Pearce describes six "narrative operators" in video game narratives. The second narrative operator she identifies is that of the "performative": "The emergent narrative as seen by spectators watching and/or interpreting the game underway" (2004, p.145). She argues that the narrative in games is the product of play and that conflict in games produces a performative action.

Katie Whitlock argues, in "Beyond Linear Narrative", that playing games is performance due to interactivity, and that the narrative houses this performance (2005, p.189), while James Newman in *Videogames* underscores performance as an integral component in games' narrativity (2004, p.105) and maintains that a player's performance creates the plot and establishes the communication between the player and the system. Similarly and finally, Richard Hand in "Theaters of Interactivity" refers to game play as performance, and maintains that this performance is an important point of access to studying games from a dramatic perspective (2005, p.210). Play is conceptually performative and it is an obvious component of game fiction because the player is a performer in the story.

What we can take away from Huizinga, Laurel, Pearce, Whitlock, Newman, and Hand's previous claims, is that (1) play and performance are inherently connected by

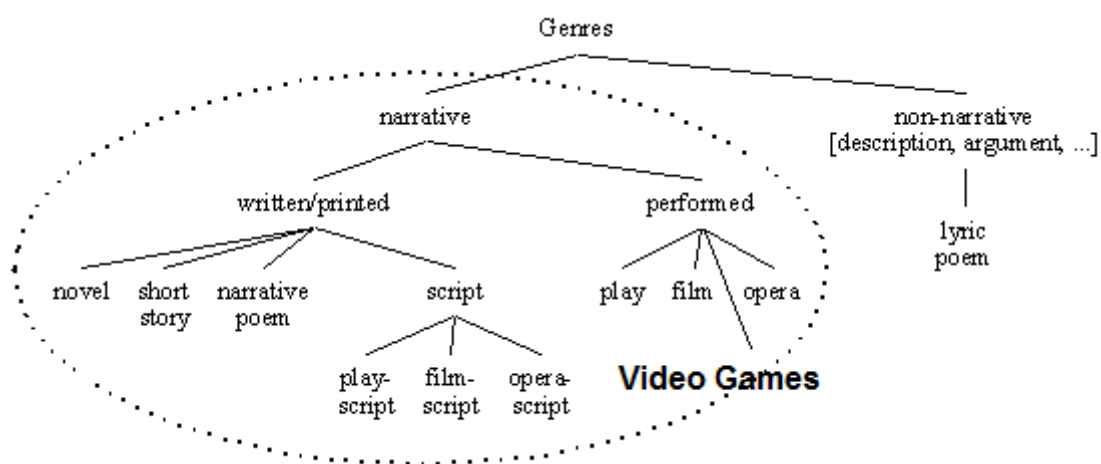
nature (2) playing the game is an act of representation from at the player's end – the game player assumes the role of a performer during play. However, in these pages we will keep our focus on actors in the performance other than the game player: the nonplayable characters. BIOSHOCK (2K Boston, 2007) is perhaps one of the best examples of successful game storytelling, where the designers did not rely on noninteractive cut-scenes for storytelling, rather, they allowed the story to unfold through the live interaction of the player with the nonplayable characters. The lively performance of nonplayable characters allows fascinating and genuine fictional situations in BIOSHOCK, for which the credit goes to writers, artists, animators, and programmers. The point here is not only that the credit for such an artistic creation goes to a team of diverse skill sets, but mainly that such team was inspired by the past and its intellect: the political idealism of the early twentieth century, Ayn Rand's 1957 novel *Atlas Shrugged*, the Art Deco style of the environment, and above all, the nonplayable characters' over-the-top melodramatic theatrical performance reminiscent of the era. Now we can begin to argue that such creative team has been exposed to history, literature, and performing arts. This brings us to the second aspect that anchors games to the narrative performative arts.

Substance

The second reason for placing video games among the performative genres is because of the substance of which they are made. Here it is useful to repeat a section from Barthes' citation (1975, p.237): "as if all substances could be relied upon to accommodate man's stories". Barthes points to the potential that all substances can be used in storytelling. The video game as a vehicle of narrative is made of a mixture of written language, cinematic clips, pictures, graphics, and the three filmic sound tracks (dialogue, music, effects). Films are generally created from an ordered mixture of text, pictures, and sounds, and the filmic components in video games bring them closest to the cinematic form.

Adapting Jahn's generic map

Based on the performative aspect and the substance of video games, such games can be considered a performative narrative genre, and, therefore, we can add games as a separate node on Jahn's generic map:



What we can take away from the previous structural reasoning is that games, as films, come to life through the collaborative imagination of writers, artists, and technologists. Since the video game remains as one of the many tools that we use to tell stories and express artistic concepts, the time is opportune to discuss what they express and what a humanistic training can contribute to the talents behind games. At this point, this article turns to be especially concerned with games content.

Humanities and the future of game content

With the rise of games as a form of art and narrative, the overall content (what games tell and show) gains a great importance because games have become a powerful and far-reaching medium of expression. The 2011 statistics of the Entertainment Software Association (ESA) on the gamevideo gameindustry in terms of economic data, sales figures, and game player data all show that the game industry has been rapidly growing to such an extent that it has come to surpass the film industry both in the size of its audience and in terms of revenues. This telling piece of information becomes even more relevant to our subject when we take a closer look at the ESA statistical report (p.8), which proves by means of figures that the types of games that tell stories – such as Shooters, Adventure, Role Playing, Action – all combined are the ones with largest share of the game audience. In this context, it is of further significance that video games are becoming more and more concentrated on storytelling and that they tend to remain by and large in the narrative ecosystem, which in turn warrants humanist interest.

However, despite the rapid rise of game art and fiction, many have expressed reservations of the kind of content being pumped into the mainstream. Barry Atkins' in

More Than a Game: The Computer Game as a Fictional Form (2003) points out that game fiction has not yet received much “serious critical attention” (p.5) because the genres concentrated on by game designers and consumers (such as war, science fiction, fantasy) are “low down the literary pecking order” and so they “add little to the respectability of the computer game” (p.6). Grant Tavinor as well voices out dissatisfaction with artistry of narratives in games: “too often ham-fisted, clichéd, awfully voice-acted, or simply lacking interest” (p.110). In the game studies classes I teach, students are often required to develop a video game as part of their coursework – inspired by game theories we discuss – and while most excel at the necessary technical development skills, I usually clash with my students over the fictive content and the artistic conceptualization of the game being developed due to the dominant popularity of clichéd fictional conventions. Time and again, I must challenge my students to break away from dominant clichés, and my exasperated question to them is usually one or another version of the following: “Are we destined to spend the next one hundred years dealing with mad scientists, zombies, genetically modified soldiers, and mutant Nazis in games?”

Blaming consumerism for game clichés is misleading: as many would agree – including academics and art critics, there are numerous well-scripted AAA game titles that respect the mind of mature art-conscious audience. Therefore we need to turn our attention to game programs and game educators. The vast majority of the present great game designers have not graduated from a game program due to the infancy of the medium. However, Chris Crawford in *Chris Crawford on Game Design* points out that they are all great readers. The names he lists include Sid Meiere, Dan Bunten, Brian Moriarty, Gordon Walton, Greg Costikyan, and Eric Goldberg. This is the first thing a veteran game designer advises: “You want to populate your mind with a wondrous and colorful diversity of ideas, a grand carnival of conceptual heterogeneity. And how might you go about this task? Simple: You read. Herein lies the greatest failure of younger designers” (Crawford, 2003, p.99).

The approach of teaching both game studies and design as one discipline in humanities carries such ideals as serious game content and art, and the production of intellectual, enlightened, and sophisticated ideas acquired through exposure to arts, history, classics and storytelling. It is safe to assume that all games have been imagined before they were conceptualized and produced. Now we concern ourselves with the future

games yetto be imagined in cultivated minds, and because artistic imagination neither originates nor flourishes in vacuum, we better galvanize it with the study of culture, art, literature, and the human condition.

The mind and the machine

No jurisdictional claim is being made here over where games design should be taught; this is only to highlight the different priorities in teaching games in universities and colleges. While the latter is known for their focus on the hands-on approach and the required technical skills for the video game craft, this article seeks to present a model with a different emphasis. Among the motivations to write this article is the one to present an educational model within humanities and to reflect on its experience. The Interactive Arts and Science (IASC) at Brock University in Canada is a five-year-old program that offers students an opportunity to study a variety of interactive digital media including video games. Two of the core courses I have taught in IASC are on game studies and game theory, and have evolved over a number of years to include game design.

Students in these courses explore the philosophical, cultural, artistic discourses on video games and their design, and gauge their influences on issues such as identity, play, aesthetics, and stories. One third year course emphasizes that innovative game design requires creativity and imagination, and neither of which can thrive without inspiration, and hence the immersion in arts, classics, literature. In general terms, this is to underline the need to uphold the academic humanistic and interdisciplinary strengths, which the game industry recommends that we do in universities (Gouglas et all, 2010, p.48). Along with the seminar discussions, the annotated bibliographies, the reflection papers, and class presentations, the students develop a team-based game prototype. One of the challenges involved in teaching a course like this one includes variable levels of skepticism from the students regarding the theoretical matter of the course, and perhaps some disappointment because the course is not a 100% game development class, which is understandable since making games in class – for an undergraduate group – may seem more attractive than reading, thinking about, and asking art and narrative theory-related questions about games.

Another course in the second year deals with game criticism and aims to place games in the larger context of humanities, address the problem of extant game critiques,

and connect games with cultural studies. While the goal here is to think hard about the different sets of values in games, another part of the of this course includes training students on game design and exposing them to the reality of innovative design, originality, writing for games, and team management. To place game design in the Arts perspective, it is stressed again in class that imagination and creativity do not originate or grow in vacuum; and therefore, for example, the class is encouraged to examine a classical work of art, such as Jean-Léon Gérôme's 1872 painting *Pollice Verso*, so as to look for inspiration, to analyze, to deconstruct, to problematize, and finally to apply a certain value inspired by the work in designing a character, a setting, a plotline, or a game play technique.

Reflecting on teaching game theory and game design in humanities, I could say the main challenge there is an interdisciplinary one; that is, to find the balance between two academic worlds that have been traditionally apart and only recently came together. These worlds are the disciplines of the machine and of the mind: computer science and humanities. To overcome this challenge, an academic game program should seek students with backgrounds in computer science, literature, art, digital art, web development, music, and business to work in interdisciplinary groups. Game programs also need a curricular balance, variety and flexibility in order to train students on the machine that brings the game art and fiction to life, while building the belief that what games show and tell does matter.

Games represent a hybrid cultural artifact containing elements of software development, computer programming, digital art, storytelling, culturally inspired writing, and music. One doesn't need to make an extensive argument about how humanities build minds, thus motivating students to think independently as an inspired and educated game designers who can relate game content to arts and literature and place their creative work not only in a humanistic context but also anchor it to cultural heritage.

Conclusion

Even if games' content is clichéd, immature, or vulgar, I have to always remind myself that games are entertainment systems: they simply do what they are supposed to, which is to entertain. However, entertainment itself is not to be taken lightly; games also convey meaning and ideas by depicting fictional worlds, events, and characters.

Moreover, games have turned into a powerful tool of expression reaching a rapidly growing audience, and therefore it is important to start thinking about game content, which is what many world-class game designers do: in 2006, David Perry stated in a TED TV lecture that designers convene to discuss ideas such as emotions, purpose, and meaning in games rather than hardware. He predicts that future games will be emotionally-abundant experiences rather than mere fun for the next generation of gamers. Academia has an invaluable role in the process, which is not only to prepare the new software-savvy game designer, but to prepare an inspired one by placing game teaching in the humanistic context; that is to think about the future game designer as the future storyteller, artist, and entertainer.

Bibliography

2K Boston/2K Australia. (2007). **BIOSHOCK**. 2K Games.

ATKINS, B. (2003). **More than a game**: The computer game as a fictional form. New York: Manchester UP.

BARTHES, R. (1975). An introduction to the structural analysis of narrative. L. Duisit (Trans.). In: **New Literary History**: A Journal of Theory and Interpretation 6.2, p.237-272.

CRAWFORD, Chris Crawford on game design. Indianapolis: New Riders.

Entertainment Software Association. **Essential facts about the computer and video game industry**. Retrieved on November 21, 2011. http://www.theesa.com/facts/pdfs/ESA_EF_2011.pdf

GEROME, J-L. (Artist). (1872). **Pollice verso** [Painting]. Phoenix Art Museum.

GOUGLAS, Sean; ROCCA, Jason Della; JENSON, Jennifer; KEE, Kevin; ROCKWELL, Geoffrey; SCHAEFFER, Jonathan; SIMON, Bart and WAKKARY, Ron. Computer games and Canada's digital economy: The role of universities in promoting innovation. In: **Report to the Social Science Humanities Research Council**. Knowledge Synthesis Grants on Canada's Digital Economy. 2010. Retrieved from <http://grand-nce.ca/newsandmedia/news-container/2011/how-important-is-the-video-game-industry-to-canada-extremely-important.-thats-why-you-should-read-this-report>.

HAND, R. J. (2005). Theatres of interactivity: Video games in the drama studio. In GARRELTS, N. (Ed.) **Digital gameplay**: Essays on the nexus of game and gamer (p.208-220). Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company.

HUIZINGA, J. (1964). **Homo ludens**: A study of the play-element in culture. Boston: Beacon Press.

JAHN, M. **Narratology**: A guide to the theory of narrative. Version 1.8. English Department, University of Cologne, 2005. Retrieved on from <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>

LAUREL, B. **Computers as theatre**. Boston: Addison-Wesley Publishing.1993

NEWMAN, J. **Videogames**. London and New York: Routledge.2004)

PEARCE, C. Towards a game theory of game. In: **First person**: New media as story, performance, and game. Wardrip-Fruin, N, & Harrington, P. (Eds.). Cambridge, MA: MIT Press, 2004,p.143-153.

PERRY, D. **Are Games Better Than Life?** [Ted TV Lecture]. Retrieved from http://www.ted.com/talks/david_perry_on_videogames.html.

Tavinor, G. **The art of videogames**. Malden, MA: Wiley Blackwell.2009

WHITLOCK, K. Beyond linear narrative: Augusto Boal enters Norrah. **Digital gameplay**: essays on the nexus of game and gamer. Garrelts, N. (Ed.). Jefferson, NC, and London: McFarland, 2005, p.189-207.

[Aprovado em 18 fev. 13]

**POÉTICAS PERFORMÁTICAS DA VOZ:
explorando arquétipos vocais na corporeidade do ator**

**PERFORMING POETIC OF THE VOICE:
exploring vocal in the actor's embodiment**

Vagner de Souza Vargas³
Denise Marcos Bussoletti⁴

Resumo: O processo de preparo para o trabalho teatral seja ele fundamentado na estética que for, implica em um constante comprometimento dos atores na pesquisa das técnicas mais adequadas para habilitar seu corpo e sua voz para o momento da apresentação. O trabalho que será relatado propõe uma breve reflexão sobre o processo utilizado para a criação de uma partitura cênica, a partir de um fragmento do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, utilizando uma metodologia de trabalho com ressonadores vocais associados a determinados arquétipos. O objetivo geral do estudo aqui apresentado será o de descrever a maneira como essa metodologia foi aplicada, concebendo-a como uma poética performática da voz. Após a realização desse trabalho, observamos que essa metodologia nos conduziu à percepção de que esse processo se caracterizava por uma dramaturgia da corporeidade vocal para o ator.

Palavras-chave: Voz; Ressonadores vocais; Corporeidade; Arquétipos; Expressão vocal.

Abstract: The preparation process for the theatrical work based on any aesthetics, implies a constant commitment of the actors in search for techniques to enable their body and voice to the performing moment. The work that will be reported here proposes a brief reflection on the process used to create a scene composition, from a text fragment of *Prometheus Bound*, by Aeschylus. The aim of the present study is to describe how this methodology, which works with vocal resonators associated with certain archetypes, is conceived as a performative poetic voice. At the end of this study, we found that this methodology led us to the conclusion that this process was characterized by a dramaturgy of the vocal embodiment for the actor.

Keywords: Voice; Vocal resonators; Corporeality; Archetypes; Vocal expression.

Introdução

Para o ator, os trabalhos corporais e vocais são desenvolvidos tendo como base uma série de proposições técnicas que irão instrumentalizá-lo, no intuito de que sua performance pública atenda aos objetivos de se comunicar com o espectador. O processo de preparo para o evento teatral, seja ele fundamentado na estética que for, implica em

³ MSc. Ator, Licenciado em Teatro, pela Universidade Federal de Pelotas/RS. E-mail de contato: vagnervarg@yahoo.com.br

⁴ Doutora em Psicologia. Professora Associada. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas/RS. Endereço profissional: Rua Alberto Rosa 154, Porto, CEP: 96010-770 – Pelotas, RS. E-mail: denisebussoletti@gmail.com

um constante comprometimento desse artista na pesquisa dos mecanismos mais adequados para habilitar seu corpo e sua voz para o momento da apresentação.

Existe uma vasta gama de possibilidades para o desenvolvimento dos processos criativos para os atores utilizarem em seus treinamentos (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; BONFITTO, 2009). As opções sobre quais caminhos percorrer serão feitas de acordo com os objetivos pessoais do ator, do grupo, do trabalho que estejam realizando naquele momento, de suas pesquisas e etc. Porém, podemos observar que essas alternativas surgem como opções metodológicas no intuito de fornecerem subsídios de ampliação do vocabulário poético desses artistas (ALEIXO, 2008).

No contexto contemporâneo, a voz assume particularidades que demandam técnicas específicas para o desenvolvimento criativo no trabalho dos atores. Aqui, a expressão vocal não é vista apenas como um item apenas relacionado aos aspectos técnicos do aparelho vocal. Nas discussões atuais, a corporeidade da voz assume um papel importante, aliada à dramaturgia do corpo durante a prática criativa dos atores em seus períodos de treinamento (ALEIXO, 2008).

Para tanto, o ator necessita de uma formação pedagógico-vocal que englobe não somente os conhecimentos fisiológicos, mecânicos, dinâmicos, sobre emissão e ressonância sonoras. Nesse caso, a voz precisa ser encarada dentro de um processo que considere as várias hibridizações, interdisciplinaridades e contextualizações pedagógicas para que o ator possa dispor de uma base ampla que lhe permita aumentar o seu vocabulário estético vocal para além das técnicas tradicionais (ALEIXO, 2010; MELO, 2011; ALEIXO, 2011).

A experienciação de diversas possibilidades de trabalho vocal para o ator durante as etapas do seu processo criativo nos permitem considerar a voz como mais um aspecto da sua corporeidade. Nesse caso, aqui consideramos o que Aleixo (2010, p. 104) nos diz ao referir a voz como “um saber sensível do corpo, como algo que eu sei que posso realizar”. Em sua obra *Corporeidade da Voz: Voz do Ator*, Aleixo (2007) assume não apenas a corporeidade para a voz, mas também um saber da voz, característica essa do próprio corpo e da maneira como ele se relaciona com o mundo através dos sentidos, considerando isso como uma sabedoria sensível do corpo. Ainda nessa obra, Aleixo (2007) nos refere que:

[...] trabalhar a voz do ator é investir no desenvolvimento de um saber concreto detido por nossa carne, pois a voz é uma

manifestação corpórea e deve ser aperfeiçoada por meio de elementos que objetivem um processo de aprendizado sensível (ALEIXO, 2007, p. 37).

Essa reflexão se faz necessária, uma vez que, para discutir sobre o estudo que apresentaremos logo a seguir, precisamos analisar o trabalho vocal sob o prisma das considerações que envolvam aspectos relacionados à corporeidade e à sensibilidade. Apesar de um dos nossos referenciais ter uma origem associada à psicoterapia, ponderamos esse fator para que estivesse de acordo com sua aplicação para o universo do teatro.

Quando introduzimos o aspecto da fala no contexto teatral, podemos analisá-la de uma maneira ampla, em especial, quando pensamos em técnicas que aliem corpo e voz como método de trabalho para o ator. Por outro lado, se a voz for pensada, por exemplo, no campo da psicologia, poderíamos obter outras perspectivas, como considerá-la uma peculiaridade expressiva do indivíduo, da sua personalidade, memória, meio social, conflitos e etc. Em relação a isso, podemos ressaltar que a voz carrega em si características que podem estar relacionadas com uma carga afetiva. Dessa maneira, ao encararmos o afeto como um dos aspectos que podem estar concretizados na voz, podemos considerar a emoção e a sonoridade componentes orgânicos da voz (STEIN, 2009).

O trabalho que aqui relataremos propõe uma breve reflexão sobre o processo utilizado para a criação de uma partitura cênica, a partir de um fragmento do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. As informações aqui expostas estão baseadas em algumas vivências e práticas desenvolvidas junto ao Projeto Espectros do Corpo-Voz⁵ e na aplicação da metodologia trabalhada nesta pesquisa. Além disso, serão apresentados alguns aspectos particulares de como essas técnicas foram utilizadas para a composição do exercício sobre o mito de Prometeu a partir dos subsídios que colaboraram para a criação de uma técnica pessoal de treinamento como ator.

Com base nas observações que vinham sendo desenvolvidas ao longo dessa pesquisa, começaram a surgir questionamentos sobre como poderíamos utilizar essas práticas para compor uma partitura cênica que aliasse princípios das técnicas de arquétipos através da voz, com as de trabalho corporal, conforme essa pesquisa propõe

⁵ Comentarei sobre minhas experiências particulares junto ao Projeto de pesquisa Espectros do Corpo-Voz, coordenado pela professora Moira Stein, do Curso de Teatro – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, de 2010 a 2012.

para uma criação cênica. Sendo assim, o objetivo geral do estudo aqui apresentado será o de descrever a maneira como essa metodologia foi aplicada, concebendo-a como uma poética performática da voz.

Essas observações serão feitas a partir dos exercícios que permitiram, enquanto ator, experimentar e desenvolver a técnica vocal conjuntamente com técnicas corporais. Além disso, esse estudo também pretende relatar o processo de adaptação de técnicas de trabalho de voz terapia ao contexto do treinamento técnico para atores, chegando ao processo de composição de uma partitura cênica a partir de um repertório vocal previamente explorado.

Ademais, as adaptações das técnicas que fizemos a partir das propostas de trabalho de Sonya Prazeres, conforme referência previamente feita por Stein (2009) serão brevemente descritas. Também serão apresentadas as singularidades do trabalho com arquétipos vocais e a maneira pela qual essas técnicas eram adaptadas para o contexto pessoal, assim como para a cena que estava sendo criada.

Trabalhando o Corpo e a Voz

Durante as atividades, trabalhávamos com princípios e técnicas baseadas nas propostas do Grupo LUME Teatro e Sonya Prazeres (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; STEIN, 2009). Ao longo desse processo, fomos percebendo, pesquisando e desenvolvendo mecanismos técnicos que nos levassem a um estado de organicidade do som, não apenas como fala, mas suas localizações corpóreas e o despertar de sensações que ocorriam quando o centro de ressonância se deslocava para diferentes partes do corpo.

A cada novo aspecto corporal que esse som explorava, observávamos o desvelar de novos matizes vocais, carregadas de sensações físicas aliadas à emoção. Em uma primeira etapa da pesquisa, trabalhamos com os arquétipos associados a ressonadores corporais, desenvolvendo e adaptando as técnicas baseadas na voz-terapia, para o contexto teatral, conforme descrições feitas por Stein (2009).

Em uma segunda etapa do processo, trabalhávamos técnicas baseadas nas propostas do Grupo LUME/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, da Universidade de Campinas (UNICAMP), conforme as descrições feitas por Burnier (2001), Ferracini (2001) e Stein (2009). Nesse sentido, utilizamos esses exercícios em nossos treinamentos,

com o intuito de atingir um estado de disponibilidade física que possibilitasse a dinamização de nossas energias corpóreas.

Os atores-pesquisadores envolvidos nesse projeto já haviam realizado cursos e *workshops* previamente com o Grupo LUME, o contato com esses exercícios se deu não apenas com base nas leituras dos referenciais teóricos, mas sim de um contato direto e experimentação dessas técnicas juntamente aos seus criadores. Apesar de realizarmos esses trabalhos conforme as referências feitas pelos autores, os exercícios foram sendo adaptados com o objetivo de irem associando alguns aspectos relacionados ao trabalho de arquétipos vocais, realizado por Sonya Prazeres.

Embora o trabalho de Sonya Prazeres esteja direcionado à voz-terapia, conforme descrição feita por Stein (2009), ele contém premissas que podem auxiliar os atores na descoberta de matrizes físicas para certas emoções, por meio de associação de algumas localizações corporais e vocais relacionados a determinados arquétipos. Entretanto, a transposição desse trabalho, direcionado aos processos terapêuticos para teatro ainda está sendo desenvolvida no projeto de pesquisa Espectros do Corpo-Voz e será publicada futuramente como proposta metodológica de trabalho que alia preceitos do teatro físico aos arquétipos na voz de maneira direcionada ao treinamento e preparo dos atores.

Após um período de experiências e resgate das vozes previamente criadas, dentre as diversas atividades que desenvolvemos, começamos a trabalhar criando sequências de movimentos, para as quais seria associado um fragmento de texto previamente escolhido. Sendo assim, escolhi trabalhar com o texto trágico *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Para esse exercício, optei por compor minha partitura de maneira que a voz devesse, de acordo com a frase, estar localizada em algum ressonador associado a um arquétipo vocal, conforme referência de Stein (2009).

Entretanto, esse percorrer técnico do corpo-voz deveria se processar de maneira que não impossibilitasse o envolvimento do espectador com a situação vivida pelo personagem naquele momento. Essa precaução está intimamente ligada aos meus objetivos enquanto ator de estabelecer uma comunicação de maneira a promover esse envolvimento com o espectador, uma vez que, a meu ver, um caminho simplista viria a tornar o trabalho meramente técnico, frio e distanciado, não conseguindo tocar aos espectadores.

Segundo nosso ponto de vista, todo esse trabalho de nada funcionaria se ficasse sendo explorado apenas como um mero aparato técnico para o ator. Devido a isso, não nos focamos em apenas nos desenvolvermos tecnicamente, também buscávamos uma maneira de aplicar a metodologia da pesquisa para que uma maior relação de envolvimento com a plateia pudesse ser estabelecida.

Dentro dessa perspectiva, a partir de diversas experimentações físicas e corpóreas, foi criada uma partitura de movimentos, associados a determinadas sonoridades que correspondiam às localizações físicas dos arquétipos vocais que foram estabelecidas para aquele fragmento textual. Então, esse exercício foi levado como demonstração técnica para ser apresentado no I Encontro de Extensão e Pesquisa do Núcleo de Artes Cênicas, da UFPEL, durante o mês de novembro de 2011⁶.

Relatando o Trabalho com Arquétipos

Após a musculatura vocal estar aquecida e segura para o início da sua integração junto ao trabalho energético, realizávamos improvisações vocais buscando a integração da voz com as nossas movimentações físicas. Esse era o momento em que buscávamos a ampliação da sensação sonora que percebíamos em nossos ressonadores distribuídos em diferentes partes do corpo.

Como exemplo desses exercícios, podemos citar algumas experimentações que fazíamos, em princípios baseados nas técnicas do canto mongol ou canto bifônico, onde a produção de dois sons simultâneos nos levava à percepção dos nossos harmônicos e das sensações que vivenciávamos durante esses momentos. Esses exercícios nos conduziam a novos planos da escuta e emissão vocal. Porém, apenas os realizávamos de maneira bastante breve, pois não era esse o nosso foco principal de trabalho.

Com a musculatura corporal e a vocal já aquecidas e dinamizadas, iniciávamos o trabalho com os arquétipos na voz. No entanto, precisamos referir que, o desenvolvimento dos exercícios com arquétipos na voz, tem por base as referências feitas por Stein (2009) sobre o trabalho de Sonya Prazeres.

Inicialmente, para cada arquétipo vocal, trabalhávamos durante o período de um mês, focando os exercícios para a descoberta das sensações advindas desse processo, bem

⁶ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=dWLD-mCpBB4&feature=share&list=UUhljCGfB7_vs99LU5FJ_s7g

como da assimilação dessas técnicas para sua futura reprodução e utilização como metodologia de trabalho que alie corpo e voz de maneira integrada. Apesar do trabalho de Sonya Prazeres se direcionar à voz-terapia, nos apropriamos de alguns princípios dessa proposta, para utilizarmos como metodologia de trabalho para atores terem acesso a determinadas localizações corporais das emoções, conduzidas pela voz nesses locais, assim como a sua assimilação e dinamização cênica.

Nesse sentido, considero importante frisar que o trabalho de Sonya Prazeres tem objetivos terapêuticos e as adaptações desses procedimentos feitos por nós, durante o período de pesquisa, tinham por objetivo encontrar caminhos de acesso, recuperação e criação de matrizes de trabalho corporal e vocal para o contexto cênico. Muito embora tenhamos nos apropriado de alguns exercícios baseados nessa proposta de voz-terapia, não nos utilizamos desses mecanismos visando uma catarse cênica.

Nesse caso, uma das diferenças básicas entre o processo terapêutico e o artístico, se deve ao fato do ator se utilizar de suas matrizes emotivas para criar/adaptar ao contexto de suas personagens ou apenas como seu material de trabalho e treinamento técnico diário. Sendo assim, as proposições feitas por Sonya Prazeres apenas nos indicaram um caminho para pensarmos em adaptações desses conceitos, tendo em vista o contexto de nosso trabalho como atores.

O ator precisa desenvolver caminhos que lhe indiquem um treinamento, preparo, otimização e desenvolvimento de suas matrizes emotivas com um olhar técnico para que possam ser acessadas e recuperadas a cada dia de trabalho. Nesse sentido, as propostas feitas por Sonya Prazeres surgiam como um caminho que seria aliado as nossas outras percepções sobre o trabalho corporal e vocal de maneira conjunta.

Prometeu Acorrentado e a sua Poética Performática da Voz:

Como boa parte das descrições que virão a seguir nesse texto fazem parte do relato do processo desenvolvido durante um estudo de caso, optaremos por continuar a escrita alternando o texto em primeira pessoa - quando estivermos nos referindo às particularidades criativas do exercício sobre o mito de Prometeu – e, por vezes em terceira pessoa, quando estivermos distanciando o nosso foco de fala para analisarmos nosso próprio processo. Durante os treinamentos, fomos fixando matrizes corporais e vocais que estavam relacionadas a alguns arquétipos vocais, assim como suas localizações

corpóreas e as emoções ali registradas. Essas matrizes serviam como partitura física e vocal para o resgate e desenvolvimento do trabalho a cada dia de pesquisa.

O trecho do texto *Prometeu Acorrentado* escolhido para começar a ser encaixado nessas partituras foi uma parte de uma fala do personagem Prometeu que, após doar a chama do conhecimento e esperança aos mortais, é condenado por Zeus a ficar acorrentado no alto de um penedo por toda a eternidade. Diariamente, um corvo vem para comer o fígado de Prometeu ao longo do dia. À noite, o corvo vai embora e o fígado se regenera, para, durante o amanhecer, iniciar o martírio diário de Prometeu por toda a eternidade.

O fragmento de texto escolhido conta exatamente esse momento em que Prometeu, após ter recebido a condenação divina, está sendo carregado até o alto do penedo, sendo preso em correntes e, então, ele lamenta a sua situação e teme a chegada do corvo quando a noite está acabando. Algumas frases dessa fala foram traduzidas para o idioma grego, com o intuito de perceber outras maneiras de me relacionar com o som sem ter o acesso direto ao sentido fornecido pelo idioma materno.

A partir do momento em que o trecho do texto que seria utilizado já havia sido escolhido e já dispunha de uma partitura básica, incluí os exercícios com os arquétipos vocais direcionando para essa cena. A partitura corporal e vocal foi dividida em seis momentos distintos para que a voz pudesse transitar pelos diferentes ressonadores corporais associados aos arquétipos da Mãe, Criança, Amante e Guerreiro. Dessa maneira, conseguia imprimir uma diversidade grande de emoções que fariam parte da fala do personagem, uma vez que cada arquétipo vocal está relacionado a determinados sentimentos e emoções.

Acreditamos que essa opção metodológica permitia não somente uma ampla exploração técnica, como também oferecer aos espectadores o contato com um personagem que não dispõe de apenas um tipo de objetivo em cena, somente um determinado tipo de sentimentos e emoções. Assim como todos seres humanos, a personagem também possui seus momentos de nuances emotivas e uma diversidade de sentimentos comuns a quaisquer pessoas. Quando optamos por essa metodologia, acreditávamos que esse seria um caminho que permitiria aos espectadores se identificarem com aspectos de alteridade da verossimilhança atribuídos ao Prometeu que estava sendo o foco do trabalho naquele momento.

Dependendo da frase do texto, foram utilizados arquétipos vocais diferentes, pois desejava que a voz transitasse pelas localizações corporais desses arquétipos, me conduzindo pelas diferentes emoções que o Prometeu sente durante essa fala. Entretanto, a passagem da localização física de um arquétipo vocal para outro se dava de maneira contínua para que a criação não se transformasse apenas em uma demonstração técnica somente passível de compreensão por aqueles que conhecem esse processo de trabalho. Refiro isso, pois considero que, apesar de estar buscando uma metodologia de trabalho técnico enquanto ator, acredito que esse processo não possa ser feito de maneira que inviabilize o público em geral de sentir e se envolver com o trabalho que lhe é apresentado.

Ao longo desse percurso, fui descobrindo inúmeros caminhos para a composição do exercício dessa cena. Além disso, os trabalhos com ressonadores vocais associados a arquétipos, aliado aos treinamentos das técnicas corporais que utilizávamos nessa pesquisa, me instrumentalizaram para a composição de diversas possibilidades de descobertas de matrizes para o trabalho cênico, bem como dos muitos sentidos que poderia aplicar a cada uma delas. Sob esse aspecto, gostaria de ressaltar o que Bonfitto (2009) refere ao falar sobre as escolhas metodológicas de trabalho dos atores:

A utilização de materiais de diferentes naturezas deverá gerar, por sua vez, a necessidade de inserir transições entre esses materiais. A busca de sentido de cada material e das possíveis transições entre eles envolve, dessa forma, uma competência específica do ator. Utilizando-se de vários materiais, o ator poderá selecioná-los somente a partir das percepções resultantes de uma experimentação prática. Ele deverá ser capaz de perceber quais os materiais adequados, que produzem “sentido” a partir da execução de suas ações. (BONFITTO, 2009, p. 140-141)

Considero ser importante ressaltar que o estudo que desenvolvi aqui se refere a uma maneira muito específica para criar o exercício cênico sobre o mito Prometeu. Saliento esse fato, pois optei por trabalhar na composição da partitura corporal e vocal contextualizando-a na situação vivenciada pelo personagem Prometeu e ao que o fragmento textual propunha. Entretanto, quando trabalhamos com a proposta metodológica desenvolvida nessa pesquisa, não precisamos conectar as situações vivenciadas pelo personagem, pelo texto, com as partituras vocais e corporais que venhamos a criar. A associação com o contexto do mito Prometeu foi uma escolha particular.

Nesse caso, a experimentação dessas técnicas me possibilitou ampliar o meu repertório estético, potencializando o meu vocabulário poético, pensando a voz agora como um componente dramático dotado de uma complexidade importantíssima para o contato com os espectadores. Aqui, a voz emerge como resultante de um processo dramático que não se relaciona apenas ao fato de funcionar como o meio de acesso a comunicação sonora entre o artista e seu público. Ela surge como fruto de uma dramaturgia que não pode ser apenas conceituada como dramaturgia vocal.

De acordo com essa experiência, a voz deixa de estar associada somente aos aspectos sonoros, carregando em si uma corporeidade imbricada nas relações físicas, emotivas e sonoras de maneira dinâmica e indissociadas. Sobre a reflexão do trabalho técnico do ator em relação às diferentes maneiras de encará-lo como um saber sensível, gostaria de salientar o que Aleixo (2008) refere ao dizer que:

A técnica, quando pensada separada da criação, pode fornecer habilidades ao ator, mas não fornece a chave da criação. A partir daí, a integração do trabalho técnico e criativo será consolidado no trabalho do saber sensível, admitindo que o vocabulário poético já carrega o domínio e a sensibilidade da criação poética. [...] Este ponto merece que nos detenhamos sobre ele: o saber sensível é o resultado de uma prática que provém da experiência, é a potencialização do corpo como veículo da manifestação poética, como convergência dos conhecimentos sensíveis necessários à criação. A dilatação da sensibilidade do ator apresenta justamente a ascensão da liberdade expressiva [...] (ALEIXO, 2008, p. 36).

A maneira como foi desenvolvido o trabalho com os ressonadores vocais associados a arquétipos para a criação do exercício tendo por base o mito de Prometeu nos permitiu refletir sobre o próprio conceito do trabalho vocal para o ator. Essa discussão que provocamos aqui não se limita somente ao objetivo de conceituar uma maneira particular para conceber a preparação vocal de atores independentemente da linguagem artística em que se propõem a atuar. Ela vai muito além, pois necessitamos perceber a voz não mais como apenas um aspecto sonoro com uma dramaturgia particular.

Inicialmente, com um olhar simples e objetivo, nos damos conta de que a produção sonora da voz surge a partir do atrito entre o ar que vem dos pulmões, todas as musculaturas envolvidas nesse percurso e as pregas vocais localizadas na laringe. Obviamente, que esse processo se dá de maneira muito mais complexa, porém o nosso foco aqui não é discuti-lo. Sendo assim, observando que a voz surge a partir de uma ação

corporal, podemos considerá-la também como uma das muitas partes do corpo. No entanto, quando transpomos essa discussão para o trabalho da técnica vocal para atores, da maneira como desenvolvemos, não podemos considerar que a voz esteja relacionada apenas a uma dramaturgia do corpo.

Nesse caso, a voz surgiria como fruto de uma relação, não somente entre as partes orgânicas do nosso corpo, mas também como resultado da interação entre os aspectos psíquicos, emotivos, culturais e sensoriais. Destarte, para prosseguir com essa argumentação, necessito trazer o conceito de corporeidade.

Apesar do termo corporeidade (*embodiment*) ser bastante empregado, não há uma via fixa de conceituação para esse vocábulo (SCORSOLINI-COMIN; AMORIM, 2008). Contudo, podemos referenciar o trabalho de Polak (1997), ao propor que a corporeidade possa ser compreendida como:

Mais que a materialidade do corpo, que o somatório de suas partes, é o contido em todas as dimensões humanas; não é algo objetivo, pronto e acabado, mas processo contínuo de redefinições; é o resgate do corpo; é o deixar fluir, falar, viver, escutar, permitir ao corpo ser o ator principal, é vê-lo em sua dimensão realmente humana. Corporeidade é o existir, é a minha, a sua, é a nossa história. (POLAK, 1997, p. 37)

Dentro dessa perspectiva, quando nos propomos a realizar um trabalho de composição cênica que abordava a exploração dos ressonadores vocais associados a determinados arquétipos, atribuímos um caráter corporal à voz. Contudo, esse aspecto não se limitava somente às características orgânicas, ele surgia em face de uma relação, da maneira como eu me relacionava com as emoções e sentimentos acionados pela dinamização vocal nos ressonadores corporais, conduzidos pelo imaginário envolvido com o arquétipo trabalhado para cada ressonador.

Nesse sentido, a voz surge como resultado de um processo que engloba uma composição, uma escrita vocal fruto de uma relação orgânica e sensorial. Desse modo, podemos conceituar que o trabalho aqui proposto engloba uma dramaturgia da corporeidade vocal para o ator. Essa dramaturgia está ligada ao processo criativo e ao percurso técnico que assumimos para a composição dessa partitura cênica. Porém, essa proposta metodológica não se limita somente a esse exercício cênico, ela serve para instrumentalizar os atores para quaisquer que sejam os seus trabalhos futuros.

Quando referimos uma dramaturgia da corporeidade vocal para o ator, estamos assumindo a voz não apenas como um ente corporal, mas também, como resultante de

uma relação que envolve a maneira como nos relacionamos com o nosso próprio corpo, nossas matrizes emotivas e repertório vocal não desvinculado desse processo.

Assim, em face dessa maneira pela qual nos relacionamos com o nosso corpo e com o mundo, podemos agregar esses conceitos no intuito de transpô-los para o território do corpo e da voz em cena. Destarte, conforme Cubas (2011) refere, o corpo deve ser encarado como “o espaço onde o sujeito reconheça sua atividade sensorial, perceptiva e simbólica em cada ato vital”. Nesse contexto, podemos ainda incluir a voz, uma vez que, em nosso trabalho com ressonadores vocais associados a arquétipos, a voz atuou como catalisador corporal para o acesso sensorial que estávamos explorando em cada momento.

Nesse sentido, não podemos conceber que um artista contemporâneo tenha uma visão fragmentada do seu fazer artístico que não abarque a exploração das suas potencialidades corpóreas e vocais apenas de maneira individualizada, uma vez que o foco de trabalho do ator, está imbricado nos aspectos relativos ao seu sistema sensorial e nos significantes das instâncias produtivas do texto cênico. Sobre esse aspecto, trago aqui o que Aleixo (2002), nos refere ao dizer que:

A preparação vocal do ator deve adotar procedimentos metodológicos específicos, e fornecer referências para o estabelecimento de correspondências entre o aprimoramento dos aparatos físico e vocal e a aquisição de uma propriedade para a aplicação técnica da voz na composição, objetivando a conscientização e potencialização de seus recursos de expressão. Trata-se de uma trajetória a ser percorrida, respeitando as características psico-físicas do indivíduo, para uma compreensão corporal do processo de produção da voz e das suas possibilidades de empenho no desenvolvimento da vocalidade poética. (ALEIXO, 2002)

Dessa maneira, acreditamos que, por meio da metodologia aqui abordada, foi possível desenvolver um trabalho que se caracterizou como uma dramaturgia da corporeidade vocal para atores. A técnica de associação dos ressonadores a determinados arquétipos propiciou um mergulho mais profundo na relação/conhecimento/desvelamento corporal para a criação/acesso/dinamização de matrizes de trabalho necessárias no resgate diário do trabalho do ator.

Considerações Finais

Após esses relatos, acreditamos ser importante frisar que a abordagem com arquétipos não se limita a uma mera estereotipação ou caricaturização vocal. A maneira

breve como aqui descrevemos o trabalho pode até conduzir a essa impressão. Mas, as referências descritas por Stein (2009) nos expõe a visão peculiar do trabalho com arquétipos vocais no contexto da voz-terapia. No entanto, a descrição das adaptações dessas técnicas e a sistematização desses exercícios ainda estão sendo elaborados para publicações futuras. O que podemos deixar claro nesse momento, é que a reflexão desse trabalho nos permitiu considerar o trabalho corporal e vocal dentro de um processo dramático consonante e indissociável.

Além disso, gostaríamos de ressaltar o fato de que esse estudo abordou não apenas a utilização da metodologia desenvolvida nesta pesquisa para a criação de um exercício cênico, mas também se refere à aplicação dessa proposta para compor uma partitura cênica ao contexto de um personagem clássico da tragédia grega. Esse aspecto destaca o ineditismo desse estudo, uma vez que, até o momento, não existem trabalhos referindo a adaptação dessas técnicas para a composição de personagens de tragédia grega.

Portanto, o trabalho aqui desenvolvido com um fragmento do texto *Prometeu Acorrentado*, possibilitou aplicar as técnicas que abordavam um trabalho com as localizações corporais de alguns ressonadores vocais associados a arquétipos, expandindo essas reflexões para todas as inter-relações possíveis para o desenvolvimento desse processo criativo. Caminho esse que nos elucidou o conceito de dramaturgia da corporeidade vocal, processo esse que consideramos ser imprescindível não apenas para os trabalhos cênicos, mas como metodologia de treinamento diário para os atores.

Referências

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidade da voz: Aspectos do trabalho vocal para o ator.** 2002. Disponível em <http://www.republicacênica.com.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf>. Visualizado em 20 mar. 2013.

_____. **Corporeidade da voz: voz do ator.** Campinas: Editora Komedi, 2007.

_____. **Vocabulário poético do ator.** Ouvir ou Ver, num.4 p. 32-59, 2008.

_____. **Reflexões sobre aspectos pedagógicos relacionados ao trabalho vocal do ator.** Moringa. v. 1. n. 1, p. 103-116, 2010.

_____. **Corpo-voz: performance da vocalidade.** In: CALDEIRA, Solange Pimentel (Org.). III Seminário e Mostra de Dança Teatro. Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil. Viçosa: Tribuna Editora, 2011. p. 291-294.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator** – da técnica à representação. Campinas/SP: Unicamp, 2001.

CUBAS, Gabriela Pérez. La corporeidad y el poder realizador del actor. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, 1(2): 370-384, 2011.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas/SP: Unicamp, 2001.

MELO, Leonor Cristina Cabral. **A voz como revelação do corpo**: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2011.

POLAK, Ymiracy N. de Souza. O corpo como mediador da relação homem/mundo. **Texto & Contexto em Enfermagem**, v.6, n.3, p. 29-43, 1997.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; AMORIM, Katia de Souza. Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. **Revista de Psicologia**, Belo Horizonte, v.14, n.1, p. 189-214, 2008.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra**. Porto Alegre/RS: Movimento, 2009.

[Recebido: 11 mar. 13 - Aceito: 07 jun. 13]

RESQUÍCIOS DO CORPO SONORO EM ANTONIN ARTAUD E KLAUSSVIANNA

SONOROUS BODY'S VESTIGES IN ANTONIN ARTAUD E KLAUSSVIANNA

Ceres Vittori⁷

Resumo: O tema central deste artigo compõe-se de uma reflexão sobre a arte do *performer* na criação da dramaturgia do corpo. Aqui, criação é entendida como linguagem poética e dramaturgia é assumida como articulação estética na arquitetura viva do corpo sonoro. Neste texto empreende-se uma leitura investigativa sobre a obra de Antonin Artaud, mais especificamente ao teatro da crueldade, e a teoria do movimento consciente, proposta por Klaus Vianna. Esta abordagem aponta uma perspectiva sobre a *performance* e a dramaturgia corporal, construindo uma imagem a partir da aproximação de duas realidades.

Palavras-chave: Antonin Artaud; Klaus Vianna; poesia oral; performance; corpo sonoro.

Abstract: The aim of this paper is to reflect on the art of performer in the creation of the body's dramaturgy. It is argued that creation must be understood as poetical language and dramaturgy as aesthetic articulation in the alive architecture of the sonorous body. In this way, an investigation on the work of Antonin Artaud, more specifically on the Theater of Cruelty, and the theory of the consciousness movement proposed by Klaus Vianna. Such approach established is an interesting perspective about the performance and the body's dramaturgy, constructing an image from the nearest two realities.

Keywords: Antonin Artaud; Klaus Vianna; oral poetry; performance; sonorousbody.

Este artigo apresenta ênfase no processo de vivência corporal, em especial a ideia de movimento consciente concebida na Técnica Klaus Vianna e a de poesia no espaço em Antonin Artaud. O ponto de partida do artigo é o atravessamento provocado por novas aproximações entre seus trabalhos a partir do viés de corpo sonoro. A reflexão proposta no texto vem auxiliar a compreensão e contextualização dos trabalhos destes importantes artistas e cuja obra apresenta pontos de contato no que concerne ao trabalho de produção e recepção da obra; em especial, aos estudos em *performance*.

As conexões entre os princípios da teoria do movimento de Klaus Vianna e a poesia no espaço, proposta por Antonin Artaud, são fundamentais neste artigo. A

⁷ Doutoranda em Letras pela UEL. Universidade Estadual de Londrina. Docente do depto. de Musica e Teatro da mesma universidade. ceresvittori@gmail.com

imbricação entre elas aponta os resquícios desejados no tema. O ponto de partida é o *performer*, em uma dinâmica sustentada pela vivência e reflexão sobre a questão do movimento e da voz. Tomada como paradigma, esta dinâmica é parâmetro fundamental ao trabalho do *performer* e seu corpo, é, ele mesmo, o elemento expressivo da poética cênica. Para Artaud, o teatro tradicional caminhava para a morte e ele procurou apontar um novo caminho para um novo teatro que estava por vir. Um teatro que fosse capaz de refazer o corpo, de dar-lhe nova anatomia, novo significado. Um corpo vivo, como sempre pretendeu Klauss Vianna. Em movimento, pleno. Em ambos, vida e obra, obra e vida desalojam uma provável estrutura de subordinação, fazendo emergir a produção de um sentido novo para o termo *performance*.

O termo *performance* é, então, assumido aqui como desejo do corpo e este, o primeiro a ser atacado, fragmentado. É também no corpo que se produz movimento e som, e mais: corpo é som e movimento. O que é então o corpo sonoro? O corpo humano, segundo fala de Klauss Vianna em aulas, permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores, entre eles, a voz. O texto para Artaud era sempre sonoro, para o espaço, para além da linguagem. Para tanto a voz tem que deixar existir o corpo. E há de ser um corpo que fala. Voz que é movimento, assim como todos os demais movimentos deste corpo sonoro. “Tal afirmação permite-nos experimentar no trabalho do corpo sonoro, partindo do estudo das ressonâncias, os impulsos corporais geradores de ações vocais.” (ALEIXO, 2002, p.35).

Ao descortinar a matriz do pensamento performático em ambos, a afinidade encontrada entre as linhas de pesquisa não pretende suprimir diferenças óbvias. A começar da época e lugar em que viveram. Artaud viveu na Europa, de 1896 a 1948. Vianna nasceu em 1928 e faleceu em 1992. Viveu e realizou seus trabalhos no Brasil. Considera-se a particularidade de cada pesquisador na escuta dos ecos que reverberam na contemporaneidade. Até a própria definição de *performance* aparece neste desencontro histórico e geográfico como uma rede de articulações de interpretações, escapando ao pensamento racionalista, dado o seu caráter efêmero. A noção de *performance* percorre amplo campo de pesquisa, em uma temporalidade espiralada e experimental, na qual a dúvida continua a ser uma de suas riquezas.

Assim, este encontro pode promover sínteses que afirmam diferenças entre termos heterogêneos e, no entanto, se articulam entre si. A criação começa pela fabricação de

intercessores: sem eles não há obra. Os resquícios se apresentam como atravessamentos, no momento desta pesquisa. Em Artaud será o teatro como a peste. Em Vianna, as oposições concretas e as subjetivas do indivíduo. Para ambos, nada acontece sem enfrentamento, urgência, necessidade. E o corpo é o espaço destas relações. Dessa forma, performances podem ser pensadas como ações entre partes constitutivas deste corpo e, em contínua transformação.

Ancorando o encontro entre os autores de referência do artigo na proposta dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, tem-se que o corpo é ao mesmo tempo território e o espaço, um complexo rizomático, onde informação, matéria e energia são organizadas, fazendo emergir um campo de expressão que opera para a produção, para a criação, e não para a equivalência ou para o reconhecimento do que já existe. Para Deleuze e Guattari, o rizoma é inter-relação entre os conceitos. O rizoma é a forma de realizar os acontecimentos, que têm espaços e tempos livres. A *performance*, portanto, aparece como um agenciamento do devir, construindo uma narrativa não linear, um mapeamento dos fluxos de acontecimento, um diário de bordo. É representada por uma estrutura em rede, um rizoma, sem começo nem fim, em um espiral, em um agenciamento de forças (DELEUZE e GUATTARI, 1995 pp. 10-37).

A dinâmica da *performance* é caracterizada pela fragmentação na recepção da obra, dadas as sensações emanadas a cada experiência. Faz parte dos resquícios anunciados aqui admitir como necessário que algo esteja acontecendo em um momento específico, em um lugar específico, ao criar o próprio mapa de leitura. Este mapa também não se define previamente, não há um lugar determinado para se chegar, só um caminho para caminhar. Sem o intuito de transformar tanto Artaud como Vianna em um novo modelo ou paradigma, a intenção é falar destes resquícios que chegam até este texto, e correr o risco de ser escutada.

Inicialmente, é indispensável compreender o fenômeno teatral contemporâneo, nas palavras de Marinis (1997), “um acontecimento caracterizado pela mesma imprevisibilidade, complexidade e indeterminação próprias da vida”: a arte como práxis vital. O ator constrói a partir de sua autobiografia; já não significa por simples transposição e imitação. Seu significado está no seu corpo: sua história e suas partes. Em *Para Acabar de Vez com o Julgamento de Deus*, Artaud apresenta este corpo dizendo que “o homem é doente porque é mal construído” e que dele devemos extrair deus e seus

órgãos, desnudando-o. Só assim este corpo revelará sua expressão mais verdadeira: “levando-o mais uma vez, uma derradeira vez, à mesa de autópsia para lhe refazer a anatomia”. (ARTAUD, 1975).

Eliane Moraes corrobora o pensamento de Marinis, quando fala do drama moderno: descobre-se no ator, segundo a autora, “um pensador que experimenta este vazio interior próprio da máscara e que procura preenchê-lo mediante o absolutamente diferente”. Ela acrescenta ainda a necessidade de um movimento real, que viesse atingir diretamente a alma e que fosse movimento da alma.

Quando se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, (...) pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis. (MORAES, 2002, p. 66).

No teatro da repetição, conforme termo utilizado por Moraes, “experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como potência terrível” (MORAES, 2002, p. 59-71).

Os objetivos do texto pedem, então, uma análise das obras de Klauss Vianna e Antonin Artaud à luz desta perspectiva em teatro, no intuito de auxiliar a compreensão e contextualização de seus paradigmas. O ator contemporâneo já não é encarregado de mimar um indivíduo inalienável; já não é um simulador, mas um estimulador. Ele performa suas insuficiências, as suas ausências, a sua multiplicidade. Já não é obrigado a representar uma personagem ou uma ação de maneira global e mimética, como uma réplica da realidade (PAVIS, 2010).

Roach (2010, p.1-3) apresenta uma hipótese de funcionamento desta ação que amplia a relevância do trabalho corporal na cena. Ele apresenta a cinestesia como a nova mimese:

“... o movimento expressivo está se transformando em uma língua franca, na base de uma cognição afetiva e uma empatia corporal, só recentemente experimentada. Mimese, enraizada no drama, imita a ação; cinestesia a incorpora” (tradução nossa)⁸

Para esta tarefa, Klauss Vianna é o principal responsável pela transformação do corpo do ator no Brasil. Seus estudos possibilitaram a fisicalidade e a presença cênica

⁸ ... expressive movement is becoming a lingua franca, the basis of a newly experienced affective cognition and corporeal empathy. Mimesis, rooted in drama, imitates action; kinesis embodies it.

como fundamentais ao teatro. O caminho desde a sinestesia até a cinestesia tirou o ator do psicologismo e o localizou no espaço da dramaturgia corporal. O corpo em movimento é expressividade, sendo ele mesmo seu próprio signo na *performance*.

Em Artaud, o psicologismo também não encontra lugar. Nele encontramos um novo sentido da palavra. Para ele, o teatro é considerado como sinônimo de “poesia em ação”, poesia realizada, aplicada. É poesia pelo teatro. Ela é a consagração da revolta. É anarquia. Trata-se de uma forma de expressão espacial, concreta, na qual as ideias deveriam ser testadas na carne. Artaud enfatiza a materialidade dessa nova linguagem, sua exterioridade física, sólida, sensível, efetiva. “E parece que em cena, que é antes de mais nada um espaço a ser ocupado (...) a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem pelos signos cujo aspecto objetivo é aquilo que de modo mais imediato nos atinge” (ARTAUD, 1984, p.51).

A encenação teatral é, então, para ele, a forma de expressão poética genuína, pois tira a centralidade da palavra para utilizar uma multiplicidade de formas de expressão, uma “materialização visual e plástica da palavra” (ARTAUD, 2006, p.146). A poesia abandona a palavra para se materializar no corpo, por meio de gestos, movimentos, cores, sons, gritos, vibrações, atitudes... A autobiografia e o corpo sonoro em cena, em movimento, como sugere Artaud, se performatizam por intermédio da percepção e abstração que, aqui, podem ser conectadas a partir do movimento consciente proposto por Vianna.

Vianna (1990, p. 88) buscava movimentos com as características do novo, plenos de vida, conscientes. Expressão de cada corpo, num determinado movimento; dos recursos e da história deste corpo e não a execução desatenta, que ele identificava como forma desprovida de verdade e vida (NEVES, 2008, p. 39). Nas “Cartas sobre a Crueldade”, Artaud usa a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, submissão à necessidade da criação e da própria vida. “Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue” (ARTAUD, 1984, p. 131-134.). Os movimentos se exteriorizam através do gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, das sensações. É a vivência do movimento, é “a revelação de uma presença”, conforme Dantas (2011, p.3).

Que fique claro que o entendimento da obra de Artaud, pela via da experiência do corpo na técnica Klauss Vianna, se dá exclusivamente pela possibilidade da autora em compartilhar as vivências corporais a partir dos estudos com Klauss e Rainer Vianna, seu filho. Não há em Artaud uma filosofia e em Vianna, uma prática. Mas com Vianna se oportunizou a vivência/movência em *performance* e é este o caminho possível para ouvir Artaud neste momento. Os resquícios pretendidos, a voz ouvida, a *performance*, se deram neste momento e neste espaço possíveis. A palavra não é o objeto de estudo do sujeito, tudo é multiplicidade. A *performance* possível é, então, meu próprio resquício agora.

Partindo de suas observações e estudos sobre o corpo, Vianna desenvolveu uma técnica que busca aprofundar a consciência do corpo e do movimento em função de ampliar as possibilidades de movimento e expressão. O intuito dessa consciência corporal – e é fundamental salientar a expressão “consciência *do corpo*” – é a sensibilização de cada parte do mapa corporal, estimulando a propriocepção. A percepção do seu próprio movimento amplia sua sensibilidade proprioceptiva, sua cinestesia: sensação e percepção do movimento. Aí se localiza a dramaturgia do corpo. “Fazei enfim dançar a anatomia humana” (ARTAUD, 1975, p. 55).

A experiência na técnica do movimento consciente incita a buscar questões para além do nível técnico em dança, ampliando novas possibilidades criativas de movimento, sem perder de vista as necessidades de cada novo ser que se propõe a perceber e compreender os processos evolutivos da “dança que está em cada um de nós”, segundo fala do próprio Vianna. A individualidade contida nos conceitos da técnica faz com que cada intérprete possa registrá-la em seu corpo na forma de movimento expressivo, sendo esta dança, o próprio ser que a executa.

Retomando as vanguardas, e avançando para além da estética, se encontra a vida de Artaud, seu desnudamento. Poesia e sangue; a poética como uma analogia ao sujeito criador. Para Artaud, a palavra poética não é um instrumento mediador entre sujeito e objeto, ela é habitada por uma estranheza: é algo da ordem do acontecimento que permite a eclosão do poeta. Trata-se de ver a poesia como possibilidade de transformação, de descoberta. “Digo que essa linguagem concreta, deve primeiro satisfazer aos sentidos”, o caminho pela via do que ele denomina corpo sem órgãos. “Só quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 1975, p.50).

Destruir os órgãos do corpo significa destruir as convenções sociais, implica chegar ao vazio, donde a verdadeira criação poderá irromper. Deleuze e Guattari (1996, p. 21-22) entendem que “o corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo” e que o juízo de Deus é a operação que faz um organismo, que impõe formas, funções, organizações para extrair um trabalho útil e tirar o poder do corpo sem órgãos, num combate perpétuo entre o plano de consistência e as superfícies de estratificação que o bloqueiam. “Trata-se, pois, para Artaud de retomar o tudo a partir do nada. E, certamente, o único meio de escapar ao Julgamento de Deus é descobrir que se é Deus em si mesmo.” (MÈREDIEU, 2011, p.946).

Seguindo essa perspectiva é necessário conectar a memória do corpo a informações que o levarão a uma autonomia criativa (VIANNA, 1990). É o ator/criador, consciente que pensar não é representar ou raciocinar, mas entendendo consciência como sua própria criação, sua *performance*. Um espiral evolutivo no tempo e no espaço, estando o corpo consciente em um atravessamento. “Não se trata de uma perda ou supressão da consciência, mas de ampliação, hiperconsciência.” (WILLER, 2008, pp. 709-722). Material poroso, aberto, capaz de gerar um produto artístico necessário, fruto de uma relação espaço temporal dinâmica e orgânica. Uma consciência corporal, sinestésica, que busca não o realismo, mas a sensibilidade da realidade plena.

Vianna e Artaud carregam em seus conceitos seus próprios resquícios do corpo sonoro. Vianna enfatiza que em cada parte de nosso corpo existe uma tensão que guarda uma memória, chamada de memória muscular. Para Artaud, essa memória corporal é chamada de *Musculatura Afetiva*, que corresponde a “localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 2006, p. 151). Em Artaud, descobrimos a importância de se tomar consciência das localizações do pensamento afetivo. O ator é um ser sensível, capaz de abrir seus canais de percepção. No corpo, para Vianna, este fenômeno se inicia “no momento em que se descubro a importância do solo e a ele me entrego e respeito. Esta é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para o movimento” (VIANNA, 1990, p. 78).

Depois de ficar internado em Rodez, o teatro para Artaud é essencialmente o lugar onde se refaz o corpo. O “corpo sem órgãos” é o nome deste corpo refeito e reorganizado, que uma vez libertado de seus automatismos se abre para “dançar ao inverso”. A voz bate,

cava, espeta, treme, a palavra toma uma dimensão material, ela é gesto e ato (ARTAUD, 2006). Artaud, tal como Vianna, também entende que as emoções têm bases orgânicas e é nestes apoios concretos que se situa a vida do teatro: “o segredo consiste em exacerbar esses apoios como uma musculatura que se esfolia. O resto se faz com gritos” (ARTAUD, 1984, p.170). Por isso, o corpo sem órgãos como desterritorialização do organismo.

A construção de uma *performance* é ou passa sempre por uma desterritorialização. Tais eventos se dão no corpo, ponto de tensão entre arte e vida. Por esse contexto, e entendendo que a voz só pode ser capturada em movimento, a relação entre o que está escrito e sua atualização, como um processo, é fundamental para compreender a *performance* que se realiza em leitura, pois a captura da voz poética não está apenas no significado semântico do texto, mas na tessitura do discurso poético, contaminado pela maneira como Artaud o transforma em voz. Nesse sentido, a atualização sempre implica em movência, que Zumthor (1993) compreende como o movimento, a variação entre o texto escrito e o corpo criado pelo intérprete durante a atualização.

Artaud também propunha um esquema representacional definido como a operação de um sujeito do conhecimento em direção a um objeto a ser conhecido. A poesia que se localiza na base da ação dramática. O projeto de recriação da linguagem e de construção do corpo é, necessariamente, uma ação a partir da qual há uma identificação entre poesia e vida, permitindo a atuação direta da primeira sobre a segunda. A proposta de um teatro da crueldade é “o encontro de uma materialidade da linguagem cênica, o que apontaria para uma não separação entre esta e o corpo, constituindo-se como uma linguagem do próprio corpo” (LEAL, 2005, p.53). Nesse sentido, o ator/criador é também receptor da experiência. É partir destas experiências que se observa, tanto em Artaud como em Vianna, vida e arte se fundirem e se alimentarem.

Exatamente por isso, Vianna inicia sua técnica em sua própria vida, pois considera que é o corpo quem conta nossa história – através dos músculos, da postura, do modo de andar, etc. De acordo com Vianna, o “ser humano que existe no bailarino tem que estar atento e perceber tudo lá fora. É impossível dissociar vida da sala de aula”. Muito de sua vida, suas experiências, sua visão de mundo é levado para dentro da técnica, não há como ignorar as emoções e sentimentos na sala de aula, pois “dançar é estar inteiro” (VIANNA, 1990, p.104).

Artaud avança ainda mais. Propõe que a ação do homem é o homem no conflito com o destino. Uma cultura que se constrói continuamente e que não dá para se encerrar e se fechar em livros sobre ela. Arte em vida, em movimento, em ação que se faz e se refaz nesse vir-a-ser que não conhece saciedade nem cansaço: “esse meu mundo dionisíaco de eternamente criar a si mesmo, esse meu para além do bem e do mal, sem alvo... vontade de potência” (ARTAUD, 2006, p.157).

De acordo com Artaud, ao assistir o espetáculo do Teatro de Bali, este apresentava traços de dança, canto, pantomima, música, e muito pouco do teatro psicológico, “recolocando o teatro em seu plano de criação autônoma e pura, sob o ângulo da alucinação e do medo”. Neste atravessamento encontram-se hieróglifos, que não se referem a nada externo ou interno, mas que, a partir dos impulsos, emergem como indicadores do corpo sem órgãos. Em *O Teatro e Seu Duplo*, encontra-se a ideia de hieróglifo pretendida aqui: “é que através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar, através das evoluções e das curvas que não deixam inutilizada nenhuma porção do espaço cênico, surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras” (ARTAUD, 1984, p. 72). Assim também se dá em Vianna. O corpo é a primeira caixa de ressonância. Os movimentos se dão a partir de impulsos corporais geradores de ações vocais e de sonoridades corporais.

Finalizando as impressões deste artigo, observa-se a performance como um diário de bordo. Um caminho a ser percorrido, em um espiral, ocupando-o plena e efemeramente. Como respirar: uma única vez a cada vez, todas as vezes tão importantes quanto a única vez. A expressão vocal do performer, portanto, origina-se em ambos, conforme Zumthor, diretamente da execução do texto, da “palavra viva” no espaço cênico. É a “realidade experimentada”. O contexto sensório-motor deve aparecer ao representar um texto, deve sugerir um acontecimento: o acontecimento-texto (ZUMTHOR, 2007, p. 35; 1993, p. 221).

As tensões entre texto e escrito e oral não são simétricas, e sim, estabelecem uma relação. A escrita guarda em si as virtualidades da voz, porém só no momento da *performance* a obra é corporificada. Na peça radiofônica, que foi primeiramente composta, mas não foi transmitida, Artaud resolve publicá-la e apresenta no texto escrito a carga oral desejada na transmissão oral não realizada. Ele indica gritos, o uso de

instrumentos e usa onomatopeias e repetições na escrita do texto, entre outras referências, dirigindo o leitor, para a oralidade, para a *performance*.

Aliado a isso, é importante lembrar o contexto no qual Artaud desenvolveu sua obra, sua vida. Este contexto histórico, político, social se impregnava ao corpo de Artaud, que, por seu lado, travou sempre dura batalha com o poder e a organização emanados deste contexto. Hoje, soa quase fácil a associação entre voz e escrita, a passagem entre elas. No entanto, em sua percepção excepcionalmente aguçada da vida, o teatro de Artaud demonstra essa sensibilidade e esta oposição à dicotomia entre a letra e a voz, estabelecendo uma via de mão dupla entre elas. “Digo que existe uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada” (ARTAUD, 1984, p.51).

Vianna igualmente se propõe a perceber e compreender o processo evolutivo do corpo. O corpo é o peso sentido na experiência, é a materialização da realidade vivida, é a própria *performance*. Ele propõe um método de trabalho a partir das percepções dos espaços internos do corpo, construindo uma imagem interna. Sua dança surge das oposições entre esses espaços. Deste conflito necessário surge uma nova imagem, uma nova forma de expressão, um novo movimento, sem começo nem fim, em contínuo espiral. Essa imagem tende a se ampliar e a se definir a partir do corpo e nele gera um espaço de vida, de significação.

Parece que a noção de linguagem que pertenceria apenas ao teatro poderia confundir-se com a noção de uma linguagem no espaço, tal qual se pode produzir no palco e oposta à linguagem das palavras. Uma linguagem sonoro-imagética, múltipla em significados. (ARTAUD, 1995). Desta forma, talvez se possa alcançar “a poesia no espaço”, conforme Artaud, quando diz que o teatro não deve ser composto por palavras, mas sim de gestos articulados no espaço cênico: “as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanações sensíveis e já não apenas por seu sentido” (ARTAUD, 2006, p. 146).

No esvaziamento do corpo, na busca de um corpo sem órgãos, na recusa em dar a ele uma forma prévia, na liberação da escrita de um molde fixado pela sintaxe e pela lógica, é que se pode formular a hipótese de um fazer poético: uma via de mão dupla entre pensadores da arte e da vida que se ocupam de um novo corpo, com uma nova linguagem,

inscrevendo-se no espaço cênico como dono de seus movimentos e como criador de suas ações, de sua voz e, principalmente, de seus próprios signos dramáticos. O traço da memória destaca a importância da corporeidade da voz na composição do sentido do texto e neste momento os pressupostos de Vianna fortalecem a possibilidade de se utilizar a dramaturgia do corpo sonoro como referencial criativo na composição do experimento cênico pensado por Artaud.

Finalmente, a leitura da obra de ambos só se dá em *performance*, deslançando um processo de percepção poética. Em consequência, os resquícios deixados são o atravessamento causado durante a vivência desta autora diante das ideias apresentadas. É importante ressaltar o caráter contestador de Artaud e Vianna, assim como o viés paradigmático presente nos seus trabalhos. A poesia viva desses autores que se debruçam sobre a arquitetura do ator/criador é atemporal e garante a ideia de um acontecimento oral e gestual no qual se encontra um elemento irredutível: a presença de um corpo. Este entendimento leva à presença do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, no qual “a linguagem é, a uma só vez, a matéria e o agente de transformação do homem” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 12). O corpo do *performer* é produtor de poesia e de seus significados.

Talvez hoje seja o tempo no qual a linguagem Artaudiana seja compreendida. Momento em que o teatro se aproxima da *performance*, sem querer repetir palavras já fixadas em textos escritos. Uma dramaturgia corporal, a partir da escuta do espaço. Propõe-se como necessária a construção de novos sentidos, tendo o *performer* como discurso. Entre o tempo e o espaço dos olhos e ouvidos até a boca uma transfusão acontece. O que foi bebido entre letras escutadas, lidas e cheiradas, torna-se o próprio sangue, o próprio ser, a vida que se instila em sons, em imagens e movimentos. O processo de representação não se retalha em distintas linguagens apartadas; segue em signos contínuos, metamorfoseados em dramaturgias, em poesia no tempo e no espaço da *performance*. Finalmente, os resquícios possíveis da obra de Artaud e Vianna são fragmentos evocados a partir da própria biografia da autora deste texto, a *performance* possível ao atravessar os autores em questão, visualizados desta margem do texto.

Referências

ALEIXO, Fernando. Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator – **Cadernos da Pós-Graduação IA/ UNICAMP** – Ano 6, v. 6. n. 1, 2002.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro de seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Linguagem e Vida**. trad. Jacó Guinsburg, Silvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **O Teatro de seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. **Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus / O Teatro da Crueldade**. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DANTAS, Marta. **Surrealismo e Revolução**. Universidade Estadual de Londrina, 2011. (apostila).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**. v. 1. Coordenação de trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

LEAL, Izabela. Tradução e transgressão em Artaud e Herberto Helder. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. vol. 8. n. 1 Rio de Janeiro Jan./Jun. 2006.

MARINIS, Marco. **Comprender el Teatro: lineamientos de una nueva teatrologia**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

MERÈDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. Trad. Isa Kopelman e equipe Perspectiva. S.P.: Perspectiva, 2011.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. SP: Iluminuras, 2002.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROACH, Joseph. Up Front: Kinesis: The New Mimesis. In: **Theater**, Durham, EUA: Duke University Press, 40: p.1 - 3, 2010.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

WILLER, Cláudio. Escrita Automática: uma falsa questão? In: GUINSBURG, J.; LEINER, S. Orgs. **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

[Recebido: 19 mar. 13 - Aceito: 26 abr. 13]

**COMPLETANDO A ESCRITURA:
a performance do Palhaço de Reis do Guadalupe**

**COMPLETING THE SCRIPTURE:
the performance of Guadalupe's Clown of the *Folia***

Daniel Batista Lima Borges⁹

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir possibilidades de estudo de *causos* – narrativas orais praticadas por famílias de traços caipiras – de modo a enfatizar as particularidades expressivas e culturais de um grupo específico de *Folia de Reis* atuante no município de Caçapava-SP, Brasil. O ensaio busca, nesse sentido, mecanismos de resistência: procura-se investigar as maneiras que a *Folia* desenvolve táticas para perpetuar um conhecimento próprio e de valor comunitário, usando da ressignificação do texto bíblico e se completando na atuação do palhaço da *Folia*. Para tanto, importa a discussão sobre novas possibilidades de relações entre análise literária e *performance*, de modo a considerar o hibridismo das especificidades simbólicas das comunidades rurais considerando diferenças epistemológicas, visando o reconhecimento de novas formas de atualização da memória oral.

Palavras-Chave: Cultura Caipira; narrativas orais; *performance*; *anagnôrisis*.

Abstract: This paper discusses possibilities of studying *causos*, oral narratives practiced by families of *caipira* origins, in order to emphasize the cultural and expressive peculiarities of a specific group of *Folia de Reis* active in the city of Caçapava-SP, Brazil. In this perspective, searching for resistance mechanisms seeks to investigate the ways that the *Folia* develops tactics to perpetuate specific knowledge of community value, that starts by reframing the biblical text and accomplishes itself in the performance of the Clown of the *Folia*. Therefore, it is important to discuss new possibilities of relations between literary analysis and performance, in order to consider the symbolic peculiarities' hybridism of rural communities, considering epistemological differences, in order to find recognition of new forms of oral memory upgrade.

Keywords: Caipira Culture; oral narratives; *performance*; *anagnorisis*.

Introdução

Adentrando no domínio das formas simples, mais especificamente, do *causo*, este estudo visa à análise das condições de materialização dos processos simbólicos advindos da ressignificação oral da narrativa da visita dos Reis Magos para a formação de um grupo específico de *Folia de Reis*: a *Folia do Guadalupe*. Mais precisamente, dentro de um domínio mediado pela tradição de transmissão predominantemente oral em que predomina uma epistemologia empírica, almeja-se o estudo da estrutura de sentido formada pelo

⁹Mestrando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Email: borgesdaniel26@yahoo.com.br.

texto bíblico, em sua relação intrínseca com a *performance* do palhaço da Folia de Reis do bairro de Guadalupe, no município de Caçapava-SP.

Em termos gerais, a variedade diacrônica de exemplos de encenações da narrativa da visita dos Reis Magos mostra que, em diferentes contextos e épocas, houve constante intervenção de personagens novos, fenômeno que é proporcional à medida de sua apropriação oral pelo povo, em suas especificidades sócio-históricas. Isso corresponde diretamente à penetração da oralidade na narrativa bíblica, trazendo seus significados para o imediato e para o sensível das relações simbólicas, o que leva à apropriação e mudança do sentido por meio da dramatização cênica.

Considerando-se, como um primeiro passo deste artigo, o delineamento de alguns registros históricos desse percurso feito de intervenções inovadoras, a possível presença de um mecanismo de resignificação constante relacionado a apropriações do texto bíblico nos remete ao questionamento das condições de possibilidade dessas interpolações feitas pelo povo em relação ao texto escrito. Para tanto, após contextualização histórica, procede-se a análise do mecanismo de geração de conhecimento sobre o qual se estrutura a narrativa escrita da visita dos reis, bem como a investigação das características e da epistemologia do conhecimento que é produzido. Isso significa perscrutar brevemente as particularidades narrativas e temáticas do texto bíblico da visita dos Reis Magos. Posteriormente, realiza-se a contextualização da apropriação desse conhecimento por uma memória oral particular, ou seja, ligada à microestrutura social da Folia de Reis do bairro caipira de Guadalupe. Com efeito, é dentro desse espaço simbólico específico que se articulam os integrantes da Folia e outros participantes ou espectadores. Será destacado dentro desse espaço o palhaço da Folia: não somente ele tem uma expressão performática própria cujos efeitos serão comentados, como também ele se constitui dentro da narrativa da Visita dos Reis Magos como uma interpolação dramática da memória oral de traços caipiras; uma atualização sensível, imediata e concreta da narrativa bíblica.

O movimento do presente artigo é triplo, mas é realizado no sentido de se delinear uma transversalidade do significado narrativo que, devolvido a uma epistemologia indiciária, vai do geral, com o texto escrito – em uma perene necessidade de ser preenchido e completado em seus espaços escuros – ao particular, materializado na

performance do palhaço da Folia de Reis, elemento que preenche empiricamente as lacunas do texto bíblico.

Assim, ao mesmo tempo que é manifestação da interpolação como mecanismo da memória oral, o palhaço da Folia completa o significado narrativo como se fosse um elemento que devesse sempre fazer falta – como se esse significado fosse sempre lacunar – como se o palhaço fosse um elemento indispensável à completude do significado narrativo. Isso é importante para que possamos nos lembrar de que a hipervalorização do conhecimento puramente abstrato – e que segue a lógica cartesiana – como algo mais importante do que a epistemologia do conhecimento empírico. É uma escolha cultural feita por aqueles que detêm algum poder e que, por isso, não querem considerar os significados em seus contextos específicos, sob o risco de terem relativizada a imposição de sua perspectiva.

O Drama Litúrgico da Visita dos Reis Magos e a penetração da oralidade – interpolações

Delinear um percurso histórico de interpolações de personagens profanos nos dramas litúrgicos é uma tarefa quase impossível, pois geralmente aqueles que se apropriavam da narrativa cristã, quando não estavam ligados a algum poder, seja político ou religioso, eram ligados ao povo e à oralidade e, portanto, não considerados dignos de terem seus atos registrados na História.

No entanto, contraditoriamente, por meio das proibições da Igreja, seja na Europa, seja no Brasil, é possível obter as poucas informações disponíveis sobre algumas ressignificações do texto bíblico e que aqui se apresentam por meio da leitura de outros teóricos. Abaixo, seguem trechos do texto bíblico em meio aos quais a cultura popular introduziu cenas e personagens, de modo a trazer a narrativa para seu próprio cotidiano imediato:

Partiram [os Magos] de suas terras [no Oriente] e, guiados pela luz de uma estrela resplandecente, chegaram à gruta, em Belém, na Judéia, para adorar o filho de Deus que havia nascido. Entrando na casa, viram o menino (Jesus), com Maria sua mãe. Prostrando-se, o adoraram; e abrindo os seus tesouros, entregaram-lhe suas ofertas: ouro, incenso e mirra. Sendo por divina advertência prevenidos em sonho a não voltarem à presença de Herodes, regressaram por outro caminho a sua terra. (BÍBLIA, 2001)

Este acontecimento, descrito na Bíblia católica pelo evangelista Mateus, alude à visita dos Magos, não especificando seus nomes e nem quantos eram, ou seus locais exatos de procedência, entre outros aspectos (SANTOS, 2008, p. 87). O episódio é conhecido em sua forma popular como a Adoração dos Reis Magos, e foi, durante muitos séculos e ainda continua sendo, fonte escrita de ressignificação para as mais variadas manifestações orais, contribuindo para o desenvolvimento de tradições populares por meio da oralidade espontânea, em que a narrativa é recomposta dentro do gênero das formas simples. A imprecisão narrativa do texto bíblico levou Mâle (1904)¹⁰, já no século XX, à seguinte reflexão:

A imaginação popular cedo foi aos evangelhos, tentando complementá-los, no que faltava. As lendas originaram-se nos mais antigos séculos da cristandade. Elas nasceram do amor, de um tocante desejo de conhecer mais Jesus e seus próximos (...) O povo achava os evangelhos muito sucintos (...) Nenhuma das cenas da infância de Cristo forneceu mais rico material para o povo que a Adoração dos Magos. Suas misteriosas figuras, mostradas veladamente nos evangelhos, despertavam ávida curiosidade nas pessoas. (MÂLE *apud* SANTOS, 2008, p. 88)

Desta forma, o episódio da visita dos reis se revela como uma fonte de imprecisões que se ajusta às necessidades das culturas predominantemente orais, permitindo que ajustem o significado profundo da narrativa aos seus nexos cotidianos e suas especificidades culturais. Isso se dá por meio do mecanismo da memória oral que, constantemente, atua como "um mecanismo de seleção, e mesmo de invenção, projetado em direção ao passado para legitimar o presente." (BLANCHE, 1988, p. 27, tradução nossa)

A história das interpolações de personagens profanos nos dramas litúrgicos de visita de reis e se confunde com a própria origem do drama cristão, na Idade Média. Deste modo, segundo Berthold (2000), as informações mais antigas sobre a “encenação” dessas celebrações de natal estão nos tropos do século XI e já fazem referência à interpolação de personagens:

Um deles é de St.-Martial, em Limoges, e outro, de origem desconhecida, encontra-se hoje em Oxford.[...] Por volta do século XI, a cena foi enriquecida com a inclusão de novos personagens. Ao retornar, os pastores encontram com os três Reis

¹⁰Émile Mâle (1862-1954) historiador francês que escreveu ‘L'Art Religieux de XII siècle’, inserido no ‘Gazette de Beaux Arts’(1904) (SANTOS, 2008, p.87)

Magos que, escutando as boas novas, por sua vez se aproximam do Menino, oferecendo-lhes respeitosamente seus presentes [...] os três Reis Magos também só ostentam coroa a partir de meados do século XII: antes apresentam-se “sábios”, como magos usando o capuz frígio [...] O officium litúrgico transformou-se em teatro no momento em que aparece um antagonista: o rei Herodes, a personificação do mal [...] Herodes ouve do Archisynagogus e de seus sumos sacerdotes que a profecia se realizou e determina o massacre dos inocentes (em 28 de dezembro, o dia dos Santos Inocentes). (BERTHOLD, 2000, p. 233-235)

Complementarmente, a partir do século XII, o drama da Visita dos Reis saiu do interior da igreja e passou a ser interpretada em praças e, aproximando seus significados do povo, em detrimento do monopólio exegetico do clero, acabou por se adaptar aos sentidos inerentes aos modos de vida das classes subalternas em decorrência de sua vulgarização crescente entre “jovens artesãos e camponeses que improvisavam como atores para a circunstância¹¹” (BOILEAU, sem ano, *Apud* SAINT-MLEUX, 1912, p. 523-528, tradução nossa). Nesse processo, Boileau (sem ano) afirma que “[...] interpolações cada vez mais numerosas e consideráveis serviram para prolongar os officios e logo variá-los pela introdução do drama”¹² (*Idem*). Estas interpolações consistiam na introdução de personagens novos, (“*personnages bizarres*”) e na criação constante de oportunidades para diálogos improvisados e mesmo inserção de acontecimentos por influência de outros textos, como evangelhos apócrifos. As interpolações de personagens novos geralmente ocorreram de maneira a inserir o cômico gradualmente, na Idade Média, por meio da mera adição de personagens com nomes bizarros (Trotemenu, Humebrouet, Hapelopin) que do século XV em diante¹³ foram tomando desenvolvimentos cênicos consideráveis, como a maior liberdade para a improvisação performática.

¹¹ “[...] des artisans ou des jeunes gens des campagnes qui s'improvisaient acteurs pour la circonstance.” (SAINT-MLEUX, 1912, p. 528). “[...] artesões ou jovens do campo que se improvisavam atores para a circunstância.”

¹² “[...] des interpolations nombreuses et de plus en plus considérables servirent à prolonger les offices, et bientôt à les varier par l'introduction du drame.” (SAINT-MLEUX, 1912, p. 528). “[...] interpolações numerosas e cada vez mais consideráveis servirem para prolongar os officios, e logo em seguida para variá-los pela introdução do drama.”

¹³ “[...] à travers les âges, après avoir subi d'innombrables mutilations, transpositions et altérations, tant de la part des copistes que de celle aussi, sans doute, des acteurs populaires.” (SAINT-MLEUX, 1912, p. 528). “[...] através dos tempos, depois de ter sofrido inúmeras mutilações, transposições e alterações, tanto pelos copistas como também, sem dúvida, pelos atores populares.”

Saint-Mleux relata ainda que, posteriormente, do século XII até o século XX, na Europa católica, enquanto os dramas de reis eram representados improvisadamente pelo povo, ano a ano, houve uma trajetória de numerosas cópias de livretos cuja principal característica destas narrativas é a interpolação de elementos novos nas narrativas bíblicas advindas diretamente dos dramas litúrgicos publicados em latim. Primeiramente, até o advento da imprensa, sua difusão se deu por meio de manuscritos, e depois, por textos impressos¹⁴. (SAINT-MLEUX, 1912, p. 526.)

Em síntese, este breve percurso de exemplos de modificações da narrativa da visita dos reis magos na Europa nos sugere que a constante interpolação de personagens novos coincide com o início do drama cristão, e o acompanha, de maneira independente em relação à própria liturgia, como apropriação popular, seja por meio do drama improvisado, seja por reescrituras. Esse fenômeno teve uma continuidade com características semelhantes no Brasil colonial, quando o drama de reis europeu foi transplantado para as colônias no século XVI, onde desenvolveu formas próprias, como a Folia de Reis, da qual nos ocuparemos daqui em diante.

A Folia de Reis – termos gerais

A Folia de Reis faz parte das festas que pertencem aos pequenos municípios, às populações rurais, ou mesmo aos moradores das periferias das grandes cidades brasileiras. É dramatizada, durante todo o mês de dezembro, visitando e louvando presépios¹⁵ e pedindo esmola nas casas visitadas, com a finalidade de custear a Festa de Reis, realizada dia 6 de janeiro (SANTOS, 2008, p. 97). Em geral, a cultura popular

¹⁴“La première est intitulée : *Bible des Noël's vieux et nouveaux, etc.*, à Saint-Malo, chez L. Hovius, imprimeur, 1836 ; la seconde : *Pastorale sur la naissance de Jésus-Christ, avec Adoration des Bergers, et la descente de Archange Saint Michel aux Limbes*; puis, *la Vie et Adoration des Trois Rois, et le Massacre des Innocents*, chez le même, 1836. Cette édition n'est que la reproduction, avec quelques corrections typographiques, du même ouvrage double, publié à Saint-Malo, chez H.-L. Hovius fils, en 1805.” (SAINT-MLEUX, 1912, p. 525). “A primeira é intitulada: “Bíblia dos Natais antigos e novos, etc.”, em Saint-Malo, em L. Hovius, impressor, 1836; a segunda: “Pastoral sobre o Nascimento de Jesus Cristo, com Adoração dos Guardadores de Rebanhos, e a Descida do Arcanjo São Miguel nos Limbos”; depois, “A Vida e Adoração dos Três Reis, e o Massacre dos Inocentas”, no mesmo, 1836. Essa edição não é mais do que a reprodução, com algumas correções tipográficas, da mesma obra dupla, publicada em Saint-Malo, em H.-L. Hovius filho, em 1805.”

¹⁵“Grupo feito de barro ou massa representando a cena de adoração ao menino Jesus na manjedoura de Belém. São José, Nossa Senhora, os pastores e animais cercam Jesus Cristo. Em 6 de janeiro, apareceriam os três Reis Magos, o séquito, os camelos e outros bichos (...) É tido como criação de São Francisco de Assis em Grécio, 1223, e as freiras do Salvador já o erguiam em Lisboa no ano de 1391. Só no século XVI inicia-se a dramatização com cantos e danças (...) Acredita-se ter sido o Frei Gaspar de Santo Agostinho o introdutor dos presépios em Olinda, onde faleceu nonagenário, em 1632.” (CASCUDO, 1972, p. 733)

atribui o nome de “folia” às organizações que possuem duas características básicas: uma bandeira e um conjunto musical, que acompanham os foliões em suas andanças. Nesse sentido, “Folia” é associada à bagunça, farra, baderna, como é o caso das folias de carnaval. Entretanto, a Folia de Reis recebe este acréscimo “de Reis” por referir-se à viagem dos três Reis Magos a Belém para adorar o menino Jesus e anunciar seu nascimento. Assim, a Folia de Reis não tem o mesmo sentido que as folias profanas, carnavalescas, diferenciando-se por ser uma forma de diversão religiosa.

As festividades de Reis foram introduzidas no Brasil pelos Jesuítas por volta de 1559, sob a forma de canto, dança e encenação, no processo de catequese e ensino. Com adaptações diversas, foram praticadas por toda a costa brasileira, em aldeamentos jesuítas. Posteriormente, foram inseridas nas jornadas de pastorinhas, que percorriam as casas recolhendo donativos para finalidades assistenciais. A transplantação dessas tradições intensificou-se durante o Ciclo do Ouro, em Minas Gerais, “uma vez que aumentaram, significativamente, o fluxo imigratório de colonos oriundos do norte de Portugal (Porto, Minho e Trás-os-Montes), regiões agrícola-pastoris, com expressivas tradições de Reis” (SANTOS, 2008, p. 96). Com a expansão do povoamento, essas manifestações se espalharam por todo o território dominado pelos portugueses. Conseqüentemente, as matrizes estrangeiras das festividades de Reis se hibridizaram às diversas culturas africanas e indígenas. A popularização dos ritos litúrgicos desenvolveu novas formas de dramatização, interpolando elementos novos, como o palhaço da Folia de Reis.

Nesse contexto, dando continuidade ao ciclo de interpolações que acompanha as representações de Reis em geral, o palhaço é o elemento profano da folia e atua como representante dos soldados de Herodes, perseguidores do menino Jesus, e em algumas folias é encarado como a personificação do próprio Herodes e por isso associado à figura do demônio, do satanás. “Não cantam as partes do auto: limitam-se a emitir sons curtos e jocosos nos intervalos da cantoria” (SANTOS, 2008, p. 104). Geralmente pede as ofertas, que, muitas vezes, somente são pagas mediante provações, como ter que procurar dinheiro escondido, ou ainda tentar pegar um porco ensebado. (CAVALHEIRO, 2012)

O palhaço é encarregado de provocar risos e pilhérias nos seguidores das procissões e andanças do grupo: “afinal, ao palhaço é permitida uma outra realidade, a da

criação, da fantasia da representação” (idem). Sua vestimenta geralmente é composta por um folgado macacão de chita e uma máscara característica:

a máscara do palhaço é também de couro, cobrindo a face e se prolonga acima da cabeça em forma cônica, com uma pelota na ponta. A máscara toda é feita de fitas e de cor parda escura. O Palhaço pouco fala, porém pula muito e é o que mais procura brincar com as pessoas que deparam na estrada, nas casas ou nas vendolas à beira do caminho. (ARAÚJO, 1965, p. 143)

Após delinear alguns movimentos gerais e introdutórios de apropriações da narrativa de Reis, e sua recriação por meio da interpolação do palhaço, importa considerar alguns aspectos dessa ressignificação narrativa em um contexto específico, em que o texto incorpora a *mimese* de nexos que estruturam as relações simbólicas de um bairro caipira, revelando a importância da dinâmica da memória oral nesse processo.

A Folia de Reis do Guadalupe

Uma tradição que se estabelece como expressão da memória oral, é a *Folia de Reis do Guadalupe*; fundada por Sebastião Alves da Silva Filho, Mestre Tião (72 anos), com sua chegada ao bairro Guadalupe no município de Caçapava, no ano de 2001. Nasceu e morou a vida toda no município de Areias - SP, onde comandou uma Folia de Reis desde a década de 1970 até o final da década de 1990. Mestre Tião é um narrador que carrega em sua memória modos de interpolar, na narrativa bíblica, elementos que transformam nexos históricos atuais e gerais em pressupostos sociológicos específicos, por meio de um processo mediado por sua subjetividade. A análise de trechos de seus relatos permite verificar indícios de como a oralidade rural da Folia de Reis se apropria da narrativa bíblica da visita dos Reis Magos, bem como de símbolos da Cultura para as Massas¹⁶, como o carnaval, ressignificando-os e gerando significado que incide na experiência cotidiana das pessoas que participam das práticas simbólicas do bairro Guadalupe.

Nos relatos colhidos verifica-se que o sentido de organização e humanização da diversão é sempre enfatizado, seja em relação à própria vida do contador, quando afirma ter recebido a iluminação para montar seu primeiro grupo de folia aos 24 anos, sendo que, até então, vivia “desorientado, perdido...”; seja na confirmação da importância da chegada

¹⁶“cultura para las masas, pero no surgida de ella, sino de los intereses de los propietarios de los médios de producción”. (CABOT, 2011, p.8)

da Folia no bairro de Guadalupe: “antes, quando era fim de ano, o pessoal bebia muito, era só briga e discussão. Depois que começamo a folia, acabô tudo isso...”.

Em seus 8 anos de formação, (iniciou suas atividades em 2005), a Folia do Guadalupe tem dado a oportunidade para que os integrantes do bairro Guadalupe, e de outros bairros do município, possam recriar suas festas religiosas e tradicionais, construindo uma comunidade mais pacífica. Isso por que, segundo relata Mestre Tião, antes de receber a Folia, o bairro de Guadalupe apresentava quadros graves de violência familiar e alcoolismo. Devido ao interesse de cada morador do bairro em participar das celebrações relacionadas à Folia; tendo, portanto, que enfeitar a casa e, em respeito pelo sagrado, manter relações pacíficas entre seus familiares e vizinhos, para receber a celebração, tiveram que mudar seu comportamento. Nesse sentido, o exemplo moral pode ser verificado no próprio caso da folia, que enfatiza repetitivamente que, antes da anúncio acontecer e dos hinos serem revelados, em Jerusalém: “...havia muita briga, muita confusão e o povo não tinha reunião”.

Esse movimento, que aponta sempre para a importância da organização e da cooperação dos moradores por meio da prática da folia, direciona a ressignificação do trecho do evangelho para a consideração do *ethos*¹⁷ do bairro caipira. Assim, em um exemplo, objetivando narrar o surgimento da Folia em Jerusalém, o narrador afirma que:

o povo, no mundo, não tinha ninguém por ninguém. Não tinha quem. Tinha os reis Herodes, os reis Congo e tinha os reis Momo. Só que o povo não tinha reunião; era muita briga, o único que não brigava era o rei Congo e o rei Momo, por que fazia mais ou menos uma parceria, mas que pendia pro lado do reis Herodes, Muita confusão, muita pancada. Então, o Divino Pai Eterno propôs de enviar um anjo pra poder tomar conta do mundo, benzê o mundo, pra podê supri o mundo, pra vê se parava com essa confusão. (FILHO, 2012)

Na narração acima, pode-se notar, dentre outros elementos formais, o efeito dramático de cenas superpostas que se acumulam ao final do texto e intensificam o aspecto da desorganização de um estado de mundo anterior à chegada do Salvador. Nesse

¹⁷Pierre Bourdieu define *ethos* como “Le système de valeurs implicites que les gens ont intériorisées depuis l’enfance et à partir duquel ils engendrent des réponses à des problèmes extrêmement différents” (Bourdieu, 1984 : p. 228). “O sistema de valores implícitos que as pessoas têm interiorizados depois da infância e à partir do qual eles engendram respostas a problemas extremamente diferentes”.

sentido, a “confusão” é enfatizada três vezes e de formas diferentes: na primeira, “ninguém por ninguém”, é introduzido na forma do comportamento individualista; na segunda, “muita briga”, é o resultado da falta de “reunião”; por fim, “Muita confusão, muita pancada” encerra o movimento que é sucedido pela intervenção divina.

É significativo notar que a sobreposição de imagens é um recurso que visa a maior apreensão dos sentidos, gerando uma cinegese em que a última imagem recebe a acumulação do significado das que a antecederam. Talvez se possa dizer que as últimas consequências deste procedimento se concretizam na dramatização e na *performance*, como no caso da própria Folia de Reis. Importa salientar ainda, que o próprio texto bíblico, em sua escritura, é composto por poucas orações principais, cuja ligação sintática é extremamente pobre, o que, por si só, aproxima a narrativa do imediato da experiência e favorece a formação de cenas. (AUERBACH, 1971, pp. 5-6)

Ao mesmo tempo, fundamentando-se sobre a atuação dessa memória em que confluem experiência individual e estratos da tradição oral, há ainda uma composição heterogênea que é o grupo de Folia de Reis do Guadalupe. Isso acaba por gerar cruzamentos socioculturais em que os mais tradicionais dos traços caipiras, advindos da tradição oral, se combinam com aspectos modernos e urbanos provenientes dos espaços pelos quais os outros integrantes circulam. Há que se considerar essa narrativa em sua prática de folia, quando o significado é amplificado pelo sistema comunitário dos foliões e da comunidade em uma troca que modifica seu significado. Isso gera um campo de efeitos e esse campo não é definível só do ponto de vista da produção do relato, por Mestre Tião, mas é determinado socialmente (VERÓN, 1987, p. 145). Nesse sentido, há que se considerar, para as condições de produção de significado, a recepção e interação de cada indivíduo envolvido, em sua singularidade. Entretanto, considerando-se o eixo deste trabalho faz-se necessária a ligação entre o elemento que relaciona diretamente a recepção individual, na qual se liga o contexto acima, e a estrutura narrativa, na qual o elemento individual é uma interpolação que muda seu significado. Isso implica a consideração da interpolação do palhaço, que, por meio de sua *performance*, atualiza para o empírico e imediato, a narrativa da visita dos Reis Magos.

O palhaço da Folia de Reis do Guadalupe, João Manoel Gusmão, 36 anos, morador do bairro, atua como palhaço da folia nos finais de semana, em suas horas de folga, pois não obtém remuneração pelo ofício na folia (assim como nenhum dos outros

integrantes) de modo que realiza outros serviços no bairro para obter remuneração, como os ofícios de caseiro, pedreiro, agricultor e de serviços gerais. É conhecido na comunidade por seu talento para interpretar o palhaço e por sua personalidade extremamente descontraída e alegre. De acordo com moradores do bairro, João é a “alma da folia” e, adorado pelas crianças, é um grande incentivo para que os jovens e mesmo outras pessoas, em geral, independentemente da idade, se interessem pelo trabalho dos foliões do Guadalupe. É significativo salientar que a Folia do Guadalupe já foi, inclusive, premiada como a folia de melhor palhaço entre as folias do Estado de São Paulo, em 2009, em um concurso de folias realizado como parte do grande encontro de grupos de expressão regional do Estado de São Paulo, o *Revelando São Paulo*, no Parque da Água Branca, na capital do estado.

Interpolações e *anagnorisis*

Considerando que o palhaço constitui também um movimento dentro da história bíblica da visita dos Reis Magos, importa comentar as alterações que sua introdução, como interpolação, provocam no sentido narrativo. Nesse sentido, as interpolações de elementos exteriores ao texto bíblico talvez tenham relação direta com a economia narrativa, pois, como foi citado acima, no texto da visita dos Reis Magos, informações sobre quantos são os reis, quem são, foram ou serão, não são explicitadas. Em outras palavras, as interpolações são recorrentes na leitura de textos bíblicos devido a muitos detalhes de suas narrativas permanecerem no escuro:

Do outro lado, só é acabado aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e sentimentos permanecem inexprimidos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários.” (AUERBACH, 1971, p. 9)

Considerando-se que as narrativas bíblicas são tidas pelas culturas judaico-cristãs como sendo inspiração divina, a necessidade de interpolação de trechos se explicaria a partir da singular noção divina dos judeus: “um Deus do deserto que não contava com forma ou residência fixas, que era solitário” (*Idem*). Assim, longe de deleitar os sentidos, sendo a expressão desse Deus, a narrativa deveria expressar uma verdade, que deveria ser buscada preenchendo-se os espaços escuros em uma busca interior que ligaria a narrativa

diretamente ao plano individual de salvação espiritual. Em períodos e lugares em que se torna anacronicamente dificultoso tratar em termos de individualidade, como na Idade Média na Europa, quando o sentido comunitário predominava nas relações, os espaços escuros, nas encenações do drama de reis provavelmente também eram preenchidos por termos de sentido também comunitário.

Entretanto, uma reflexão por esse viés talvez trouxesse algum resultado quanto ao motivo de interpolações e exegeses ocorridas em relação a quase todas as narrativas judaico-cristãs, pois apresentam praticamente as mesmas características. Isso seria insuficiente para explicar a predominância específica do texto da visita de reis nas encenações das culturas populares no decorrer do desenvolvimento do drama cristão. Desta forma, retomando o pensamento de Auerbach, (1971, p. 10), pode ser especificamente significativo levar em conta que a noção que os Judeus tinham de Deus “não é somente causa, mas antes, sintoma do seu particular modo de ver e de representar”. Afinal, essa perspectiva estruturava a maneira de pensar de homens que formaram sua cultura em meio ao nomadismo, tendo o deserto como espaço e as estrelas para se guiarem.

Assim, indícios desse modo de ver e representar estariam estruturalmente nos movimentos narrativos que precedem a *anagnôrisis*¹⁸ de Cristo recém nascido no texto da visita dos Magos, pois fazem alusão ao reconhecimento de sinais astrológicos (como o reconhecimento da Estrela do Oriente feito pelos Reis Magos). Esses indícios podem parecer banais, talvez por que narrativas cuja *anagnôrisis* ocorre por meio de signos materiais, como cicatrizes e estrelas, seriam, desde Aristóteles, de uma qualidade inferior (inartísticas¹⁹) em relação a narrativas que se pautam por reconhecimentos que acontecem

¹⁸“*anagnôrisis*: (Greek: “recognition”), in a literary work, the startling discovery that produces a change from ignorance to knowledge. It is discussed by Aristotle in the *Poetics* as an essential part of the plot of a tragedy, although anagnorisis occurs in comedy, epic, and, at a later date, the novel as well. Anagnorisis usually involves revelation of the true identity of persons previously unknown.” Tradução: “*anagnôrisis*: (Grego: “reconhecimento”), numa obra literária, a descoberta surpreendente que produz uma mudança, da ignorância até o conhecimento. É evocada por Aristóteles na *Poética* como uma parte essencial do enredo de uma tragédia, embora anagnorisis ocorra na comédia, no épico, e também, mais tarde, no romance. Anagnorisis supõe em geral a revelação da real identidade, antes desconhecida, de pessoas.” (BRITANNICA, 2013).

¹⁹“Aristotle uses the word ‘inartistic’ (*atechnos*) in a book of the *Rhetoric* in a distinction between proofs falling within the domain of art (the art of rhetorical argument) and those which are external in the sense that they are already given: the orator can make use of them, but they are not the product of his own rhetorical invention and analysis.” (CAVE, 1990, p. 246) “Aristoteles usa da palavra ‘inartístico’ (*atechnos*) num livro da “Retórica”, quando estabelece uma distinção entre provas que fazem parte do domínio da arte

de um desdobramento racional de um passado advindo do próprio enredo, em uma relação de causa-e-efeito, como no caso de *Édipo Rei* (CAVE, 1990, p. 245).

Mas, como sugere Cave, (1990, p. 251) a avaliação desse procedimento como inferior seria decorrente de escolhas culturais baseadas na imposição da visão de mundo da hegemonia, pois geralmente a *anagnôrisis* indiciária está ligada ao modo de conhecimento que estrutura a realidade das culturas que valorizam mais o conhecimento empírico, que tem ligação com algum contexto, em detrimento do conhecimento puramente abstrato.

Em todo o caso, essas formas de saber eram mais ricas do que qualquer codificação escrita; não eram aprendidas nos livros, mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares; fundavam-se sobre sutilezas certamente não-formalizáveis, frequentemente nem sequer traduzíveis em nível verbal; constituíam o patrimônio, em parte unitário, em parte diversificado, de homens e mulheres pertencentes a todas as classes sociais. Um sutil parentesco as unia: todas nasciam da experiência, da concretude da experiência. Nessa concretude estava a força desse tipo de saber, e o seu limite – a incapacidade de servir-se do poderoso e terrível instrumento da abstração. (GINZBURG, 1989, p. 167)

O modelo epistemológico ancestral para este tipo de conhecimento é o conjunto sequencial de sinais em que o caçador lê a “narrativa” da passagem de um animal – pegadas, fezes, galhos quebrados, gramas dobradas. São habilidades indutivas baseadas em uma capacidade não mensurável internalizada para selecionar o detalhe significativo sobre as margens de percepção e tornar capitais ocorrências ao acaso. O argumento central de Ginzburg é o de que modos iletrados de conhecimento, não têm sido reconhecidos mas, ao contrário, desprezados e parcialmente suprimidos por uma oficial “alta cultura”, que tem se apropriado desse conhecimento para seus próprios fins autoritários (por exemplo, no caso de impressão digital como um meio de identificação).

Desta forma, na estrutura do texto da visita dos Reis, a previsão astrológica feita pelos Magos, como uma sequência dedutiva, requer uma prova (*sêmeion*), que seria a estrela, que não é a identidade *perse*, mas um signo que permanece especificamente para o Salvador e apenas para ele, em uma relação de contiguidade. Sem esta estrela, sinedóquica, a diferença não pode ser resolvida em identidade (revelação de um

(a arte da argumentação retórica), e provas que são externas, no sentido em que já são dadas: o orador pode usar delas, mas não são o produto da sua própria invenção retórica e análise.”

conhecimento). O signo proclama como único um indivíduo que não pode, por si, mostrar suficientemente bem sua singularidade. Assim, “a marca se move para o particular, mais do que para o geral”.²⁰ (CAVE, 1990, pp. 245-246, tradução nossa)

Talvez esse seja um grande fator preponderante para a específica apropriação do texto de reis pelas culturas orais, afinal, se o texto segue a mesma epistemologia pela qual se organizam as dinâmicas simbólicas da comunidade, é mais fácil atualizar seus significados para o imediato e sensível da microestrutura em questão, como se ali, fosse possível uma compreensão mais apropriada. Reforçando essa hipótese, consideremos, na visita dos Reis, o escândalo provocado pela elevada e profunda dignidade do conhecimento que vem à tona por meio de uma composição narrativa que segue um paradigma indiciário, e heurístico, suspeitosamente considerado menos artístico. Todo esse conhecimento advém de um menino que “apareceu não como herói ou como rei, mas como um homem da mais baixa extração social [...], cujas ações foram mais importantes do que tudo o que aconteceu em qualquer outro tempo”. Esse é, inclusive, o ponto de partida de um dos eixos teóricos de *Mimesis* (AUERBACH, 1971): discutir como a penetração da oralidade (advinda das extrações sociais mais baixas), no texto escrito influencia a representação da realidade na literatura ocidental.

Em síntese, trata-se de uma narrativa de reconhecimento indiciário que faz alusão ao próprio modelo epistemológico que traz ao mundo. Levando-se em conta, (pelas evidências diacrônicas e sincrônicas das representações do drama de reis), que sempre houve a necessidade de se completar esse trecho, pois sempre há a suspeita de que falta algo, a narrativa precisa sempre de um complemento dado pelo empírico, em um movimento transversal que começa no texto escrito e vai do geral ao específico, na dramatização feita pela Folia de Reis do Guadalupe. Desenvolvendo um pouco mais essa ideia, se tomarmos em conta os indícios acima, temáticos e estruturais, talvez se possa considerar que a *anagnrasis* do nascimento de Cristo somente se complete na dramatização, em que as partes deixadas “no escuro” possam ser preenchidas com interpolações advindas de contextos específicos. A simplicidade do nascimento de Cristo seria um paradigma das condições de possibilidade do conhecimento. Assim, completá-

²⁰“the mark moves towards the particular rather than the general” (CAVE, 1990, p. 246). “A marca move na direção do particular, mais do que do geral”.

la é inseri-la no cotidiano, e se isso não ocorre, o conhecimento é só parcialmente reconhecido.

Nesse sentido, na Folia do Guadalupe, talvez a interpolação fundamental seja a do palhaço, que torce o reconhecimento da narrativa da visita de Reis, lembrando, de certa forma, que o conhecimento trazido ao mundo por Cristo ainda não é reconhecido em sua dignidade, tendo, às vezes, que passar despercebido. Não se trata apenas de conhecimento religioso, (do qual procuramos não nos ocupar neste artigo) mas da forma de pensar que vem dos modos específicos de experiência cotidiana.

De acordo com Mestre Tião, a presença do palhaço na Folia se dá em função de Deus o haver mandado, seis dias após o nascimento de Cristo, com a função de distrair os soldados romanos que queriam matar Jesus, para que assim pudesse fugir a sagrada família. Isso sugere o quanto esse conhecimento advindo com Cristo, de não ver distinção entre ricos e pobres, pode ser prejudicial à hegemonia. Na comunidade, as brincadeiras debochadas do palhaço, que remetem a encenações de um servo astuto da *commedia dell'arte*, colocam as pessoas diante de si mesmas, fazendo-as rir de si, dos outros e do mundo, como um bufão medieval, mostrando a incompetência, os limites, o errado e o ridículo.

O efeito cômico advém do sentimento da relatividade universal: do superior e do insignificante, do físico e do espiritual, como também da alegria de viver, da alimentação, digestão e excreção (BAKHTIN, 1990). Ele assusta e amedronta as crianças para causar-lhes a sensação que ele próprio teve na infância, do sobrenatural, do horrendo, da violência. Enfim, o Palhaço brinca sempre com os sentimentos mais nobres e mais vulgares do homem, com a capacidade e incapacidade de produzir e usar o que criou (SANTOS, 2008, p. 131). Esse efeito é produzido durante a cantoria dos hinos solenes que contam a história oral da visita dos Reis. Os hinos são, em sua maioria, improvisações sobre a narrativa contada por Mestre Tião e são entoados organizadamente por todos, mas de maneira monótona e muitas vezes incompreensível, em função da maneira de se cantar, prescrita pela tradição.

A cantoria apresenta uma constância que faz com que todo o conjunto formado pela Sagrada Família, em movimento, seja colocado em uma situação de fuga, e passa despercebida em relação ao palhaço. Este, por sua vez, faz de tudo para atrair a atenção de todos, independentemente dos cantadores estarem realizando algum ritual solene.

Nesse sentido, a cantoria transforma-se em música de fundo para a *performance* do palhaço e concretiza seu papel dramático de distrair as pessoas para a passagem da folia, que, muitas vezes, acaba realmente passando despercebida.

Nesse contexto, a expressão oral dos versos improvisados pelo mestre da folia, e repetido em coro pelos foliões exerce um papel narrativo fundamental para a atualização da tradição da comunidade identificada com a história de Reis. Porém, se considerarmos o palhaço como parte da narrativa, é significativo mencionar que os versos cantados não fazem alusão à sua atuação. Pelo contrário, a cantoria e a dramatização do palhaço são simultâneos: não cumprem uma sequência linear em que o palhaço teria seu momento na história cantada da visita dos Reis Magos, mas ligam-se verticalmente ao caso narrado por Mestre Tião, sendo que o palhaço explica formalmente seu papel quando é inserido no contexto todo da apresentação, que inclui suas *performances*, a cantoria, e a visitação ao presépio.

A interpolação do palhaço como elemento jocoso insere sempre a suspeita, a necessidade de uma constante provação do conhecimento que a folia expressa. É ele quem “quebra os atrapalhos”, gestos ou cerimoniais tradicionais feitos por quem conhece a tradição com intuito de testar os conhecimentos da Companhia ou mesmo segurá-la por mais tempo na sua presença (SANTOS, 2008, p. 109). Essa necessidade de reconhecimento lembra, como uma constante validação, que, por exemplo, também existem outras folias, como o carnaval, mas que não são legítimas e são guiadas exclusivamente pelo profano, pelo individualismo e pela confusão.

Assim, ao mesmo tempo em que é manifestação da interpolação como mecanismo da memória oral, o palhaço da Folia completa o significado narrativo como se fosse um elemento que devesse sempre fazer falta. Isso é importante para que possamos nós lembrar de que a hipervalorização do conhecimento puramente abstrato como algo mais importante do que a epistemologia do conhecimento empírico é uma escolha cultural feita por aqueles que detêm algum poder e que, por isso, não querem considerar os significados em seus contextos específicos, sob o risco de terem relativizada a imposição de sua perspectiva.

Mais do que isso, ligar os significados a seus contextos específicos pode significar ter de considerar o modo de pensar e as ideias daqueles que não participam das grandes decisões econômicas, políticas e culturais, e agem como protagonistas de sua cultura. A

Folia de Reis do Guadalupe é um exemplo de manifestação que não depende dos grandes aparatos institucionais como a Igreja e a Indústria Cultural ou o governo político para que possam atualizar suas manifestações simbólicas em sua historicidade específica.

Referências

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional**. Festas, Bailados, Mitos e Lendas. Volume 1. São Paulo: Melhoramentos, 1965. p.105.

AUERBACH, Eric, **Mimesis**. Tradução: Georg Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971. 496 p.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1990.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**, São Paulo: Perspectiva, 2000.

BÍBLIA, N. T. Mateus. Português. **Bíblia sagrada**. Reed. 141, Versão de João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2001. Cap. 2, vers. 12.

BLANCHE, Marta. Folklore y Cultura Popular. **Revista de Investigaciones Folklóricas**, Instituto de Ciências Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, nº3, dezembro de 1988.

BOILEAU, Nicolas. Dévots aieux *Apud* Le drame populaire des «Rois». **Annales de Bretagne**, França. Tomo 28, p.519, número 4, 1912. pp.519-558. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/abpo_0003-391X_1912_num_28_4_1400>, acesso em 20 mar.2013.

BOURDIEU, Pierre. **Questions de sociologie**. Paris: Éditions de Minuit. 1984.

BRITANNICA, **Encyclopaedia**. **Anagnôrisis**. disponível em: <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/22338/anagnorisis>>, acesso em 20 abr. 2013.

CABOT, Mateu. La crítica de Adorno a la cultura de las massas. **Constelaciones – revista de Teoria Crítica**. Madrid - dezembro de 2011, 3 ed. pp. 130 - 147, Disponível em: http://www.constelaciones-rtc.net/03/03_07.pdf, acesso em 20 abr. 2013.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 1972.

CAVALHEIRO, Carlos Carvalho. **Nos passos da Folia de Reis**, Sorocaba, 2012. Disponível em: <http://www.crearte.com.br/carlos_textos_t05.htm>, acesso em 20/03/2013.

CAVE, Terence. **Recognitions: a study in poetics**. 1. ed. New York – EUA: Oxford University Press, 1990. 528 p.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 281 p.

MÂLE, Émile. “**L'Art Religieux de XII siècle**”, na **Gazette de Beaux Arts**, 1904. *Apud* CAVALHEIRO, Carlos Carvalho. *Nos passos da Folia de Reis*. Sorocaba, 2012. Disponível em: <http://www.create.com.br/carlos_textos_t05.htm>, acesso em 20 mar. 2013.

SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos. **Os Palhaços nas Manifestações Populares Brasileiras**. Dissertação de mestrado, UNESP, 2008. Disponível em: <2008.Profanohttp://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bia/33004013063P4/2008/santos_ilp_me_ia.pdf>, acesso em 20 abr. 2013.

SAINT-MLEUX, Georges. Le drame populaire des «Rois». **Annales de Bretagne**, França. Tomo 28, número 4, 1912. pp.519-558. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/abpo_0003-391X_1912_num_28_4_1400>, acesso em 20/03/2013.

VÉRON, Eliseo. **La semiosis Social**. Buenos Aires, Gedisa, 1987.

Entrevista

FILHO, Sebastião Alves da Silva. Entrevista concedida a Daniel Batista Lima Borges. Caçapava – SP, 30 out. 2012. 120min. Gravação digital 50min estéreo.

[Recebido: 21 mar. 13 - Aceito: 11 mai. 13]

SEÇÃO LIVRE

O ENSINO DE LITERATURA POPULAR NOS CURSOS DE LETRAS EM INSTITUIÇÕES PÚBLICAS DO NORDESTE ²¹

THE POPULAR LITERATURE TEACHING IN THE LETTERS COURSES IN THE NORTHEAST PUBLIC INSTITUTIONS

Josivaldo Custódio da Silva²²

Resumo: Este artigo teve por objeto a inserção da disciplina Literatura Popular nos currículos dos cursos de Letras (presenciais) do Nordeste. Com base nos documentos curriculares oficiais, as *Diretrizes Curriculares para os Cursos de Letras* (2001b), as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006) e fundamentados nos estudos teóricos acerca da Cultura Popular (BAKHTIN, 1999) e da Oralidade Literária (ZUMTHOR, 1997), efetuamos análises de currículos observando a presença da Literatura Popular e conteúdo das ementas dessa disciplina curricular, bem como perceber a importância dessa literatura para a formação do aluno de Letras. Observamos que, dos 19 cursos de Letras pesquisados, 9 possuem a Literatura Popular em seus currículos, o que correspondem a 47,37 % das licenciaturas, e desses 9, apenas 1 curso, o de Letras da UPE – Campus Mata Norte contém três disciplinas de Literatura Popular, uma obrigatória e duas optativas. Portanto, historicamente, sabemos que a Literatura Popular esteve ausente do contexto escolar, passando ao largo da sala de aula e dos currículos dos cursos de Letras, mas hoje, já podemos perceber, esboçada no horizonte, uma mudança nessa prática, pois, apesar da temática ser ainda incipiente nos manuais didáticos e nos currículos de Letras, o ensino da Literatura Popular (Poesia, Prosa e Teatro) já é uma demanda das políticas públicas.

Palavras-chave: Currículo de Letras. Cultura Popular. Literatura Popular. Ensino.

Abstract: This article had as the object the insertion of Popular Literature subject in the Letters course (by attendance) curriculum in the Northeast. Based on the official curriculum documents, the *Diretrizes Curriculares para os Cursos de Letras* (2001b), the *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006) and provided with the theoretical studying about Popular Culture (BAKHTIN, 1999) and the Literary Oratory (ZUMTHOR, 1997) we did curriculum analyses by observing the Popular Literature presence and the curricular subject syllabus context, such as noticing the importance of this literature to Letters students' formation. We observed that, from the 19 researched Letters courses, 9 of them have Popular Literature in their curriculum, what means 47.37 %, and from these 9, in only 1 course, the Letters in UPE – Mata Norte Campus, there are three subjects in Popular Literature, from which two of them are optional and one is obligatory. Although historically we know that Popular Literature was out of the school context by being far from the classroom and Letters course curriculum, nowadays we can perceive a change in this practice; even the theme being insipid in the didactic

²¹ Este artigo é o resultado da pesquisa do meu Pós-Doutoramento em Teoria da Literatura, com ênfase em Literatura Popular pelo PPGL/UFPE, sob a supervisão do Prof. Dr. Lourival Holanda.

²² Professor de Literatura Popular e Literatura Brasileira do curso de Letras da UPE – Campus Mata Norte. Doutor em Literatura e Cultura pelo PPGL/UFPB. E-mail: josivaldocsilva@yahoo.com.br

syllabus in Letters, the Popular Literature teaching (poetry, prose and theatre) has already been a public political need.

Keywords: Letters Curriculum. Popular Culture. Popular Literature. Teaching.

Introdução

Sobre a Literatura Popular, deparamo-nos constantemente com questionamentos que dizem respeito à Literatura de Cordel, à Cantoria de Repente, ao Romanceiro, ao Cancioneiro, ao Conto, ao Mamulengo, ao Cavalu-Marinho, entre outros subgêneros orais e escritos, porém, muitas vezes, percebemos deficiências nos discursos sobre o que é e qual a importância da Literatura Popular, principalmente nos nossos cursos de Letras. No geral, o Nordeste brasileiro é uma das regiões que mais valoriza essa arte popular, mesmo sabendo que ainda existam muitos descasos e desconhecimento sobre essa literatura que representa a cultura e expressão viva de um povo. Ao alicerçar nossos traços identitários, alguns estudos ignoram completamente a relevância da Literatura Popular no processo de representação e simbolização da cultura em geral. Outros, quando a utilizam como instrumento de crítica social e material lúdico, excluem o efeito estético ou a literariedade dessa literatura.

Uma das interrogações acerca dos gêneros poesia, prosa e teatro oral/popular é justamente a discriminação dessa arte por parte de muitos estudiosos, talvez por ser a Literatura Popular oral ou escrita, uma criação do povo, não canônica, muitas vezes produzida por pessoas simples, humildes, sem muito grau de estudo. No entanto, é bom lembrar que atualmente esse tipo de literatura está sendo cultivada por pessoas que tem escolaridade, inclusive com ensino superior, sem mencionar os poetas e romancistas eruditos que beberam e ainda bebem na fonte da Literatura Popular para compor suas criações. Poderíamos tomar como exemplo de valorização da Literatura Popular a maneira como a poesia canônica e a Cantoria de Repente estão presentes nas escolas e na memória do povo de São José do Egito-PE, revelando o quanto essa arte é valorizada naquela região do Vale do Pajeú. Outra observação importante é perceber que a Literatura de Cordel aos poucos ocupa espaços nas escolas e ainda continua nas bancas de revistas e feiras, narrando histórias e acontecimentos elaborados artisticamente pelos cordelistas. Porém, mesmo com esse dado, percebemos que ainda há muito o que se fazer para que as

pessoas conheçam mais e melhor os gêneros e a diversidade de subgêneros da Literatura Popular no Brasil, que, em geral, são ignorados no espaço escolar e em muitas graduações em Letras. Um elemento importante a ser destacado é que apenas uma parte do gênero poesia (poema popular e cordel) é mais trabalhada na sala de aula, em detrimento de outros gêneros. Sendo assim, ficam de fora do contexto escolar, muitas vezes, o ensino da prosa e do texto dramático popular, tanto na versão oral quanto escrita. Também ficam de fora de pesquisas e da sala de aula o Romanceiro tradicional e até mesmo boa parte do nosso Cancioneiro que também fazem parte do gênero poesia.

Pesquisar sobre o ensino de Literatura Popular nos cursos de Letras, é, portanto, um trabalho pioneiro no Brasil e esperamos que contribua para a ampliação e obrigatoriedade da inserção dessa disciplina nas grades curriculares desses cursos, possibilitando uma visão profícua do aluno sobre o universo da Literatura e Cultura Popular.

O porquê da literatura popular em letras

Historicamente, sabe-se que a Literatura Popular esteve ausente do contexto escolar, passando ao largo da sala de aula e dos currículos e, principalmente, das grades de formação de professores de Letras. Mas hoje, já podemos perceber, esboçada no horizonte, uma mudança nessa prática, pois, apesar da temática ser ainda incipiente nos manuais didáticos, a escolarização da Literatura Popular já é uma demanda das políticas públicas, e é, sobretudo, uma demanda do cidadão ter o conhecimento de expressões variadas de sua arte e cultura. Diante disso, esse estudo se justifica por abordar o ensino da Literatura Popular na graduação de Letras.

Se por um lado, e por ser literatura, como afirma Antonio Candido (1995), a literatura é humanizadora, trazê-la adjetivada assim de “popular” é valorizar a diversidade de nossa memória, a oralidade poética (ZUMTHOR, 1997), os imaginários sociais (mito, utopia), a ideologia e a identidade cultural que carecem de estudos e sistematizações que envolvam a formação das novas gerações. Do ponto de vista teórico, os estudos em Literatura Popular que sustentam nossa ação aqui, representam, hoje, uma mudança de foco na construção dos conteúdos do saber e conteúdos de ensino-aprendizagem. Desde as reflexões e desdobramentos que reverberaram, nos diversos campos do saber, da *Escola dos Anais*, a Literatura, assim como outras áreas de conhecimento (e disciplinas escolares), já não se sustentam mais sob o olhar fixo, rígido e parcial dos conteúdos e

categorias construídos “de cima”, sem contato com o chão da atividade cultural que pretende compreender. Mesmo que, ao fim e ao cabo, a categoria “popular” seja, deveras, uma categoria erudita, conforme afirma Chartier (1995). Colocar em cena a relação entre o cânone e a Literatura Popular, trazendo um conteúdo represado desde sempre (e ainda hoje), mas sempre pulsante e vibrante, “de dentro”, do cotidiano das camadas mais distantes dos centros de decisão e poder para o estudo/ensino/aprendizagem da história e da estética da literatura justifica-se porque promove a democratização dos saberes e manifestações artísticas e culturais silenciadas, bem como projeta a diversidade em espaços refratários. É por em prática o que Bakhtin (1999) chamou de “circularidade cultural”. Mas a visão preconceituosa por parte de alguns academicistas dificulta a presença da Cultura e Literatura Popular nos currículos de Letras, pois segundo Young (2000, p. 33) “Todo currículo envolve pressupostos de que alguns tipos e áreas de conhecimento são mais “valiosos” do que outros”. Isso corrobora o que afirma Silva (1999, p. 150) “O currículo é lugar, espaço, território. O currículo é relação de poder”. Mas mesmo o canônico sendo visto como superior, muitas das obras ditas eruditas dialogam com a cultura popular. Isso torna-se um dado importante por mostrar a relação da arte literária dentro do universo cultural e que o discente de Letras precisaria saber para transmitir aos seus alunos, não apenas a relação entre o erudito e o popular, mas a originalidade e a estética presente em cada um.

Essa defesa da inserção da Literatura Popular nos cursos de Letras, tomamos como ponto de partida o que dizem as *Diretrizes Curriculares para os Cursos de Letras* (2001b):

Considerando os diversos profissionais que o curso de Letras pode formar, os conteúdos caracterizadores básicos devem estar ligados à área dos **Estudos Lingüísticos e Literários**, contemplando o desenvolvimento de competências e habilidades específicas. Os estudos lingüísticos e literários devem fundar-se na percepção da língua e da literatura como prática social e como forma mais elaborada das manifestações culturais. Devem articular a reflexão teórico-crítica com os domínios da prática – essenciais aos profissionais de Letras, de modo a dar prioridade à abordagem intercultural, que concebe a diferença como valor antropológico e como forma de desenvolver o espírito crítico frente à realidade. (Grifos dos autores).

A partir dessa citação, podemos perceber que as Diretrizes levam em consideração na formação do profissional de Letras as transformações sócio-culturais na sociedade

moderna. Acreditamos, portanto, que os cursos de Letras podem elaborar seus projetos pedagógicos inserindo a Literatura Popular em suas grades curriculares, uma vez que “o contexto sócio-político-cultural que envolve cada IES, fala mais alto e exige inovadoras formas de saber, fazer e ser” (NUNES, 2007, p. 78). Ainda sobre essa questão, Sacristán (2000, p. 107) afirma:

O currículo não pode ser estendido à margem do contexto no qual se configura e tampouco independentemente das condições em que se desenvolve; é um objeto social e histórico e sua peculiaridade dentro de um sistema educativo é um importante traço substancial. Estudos academicistas ou discussões teóricas que não incorporem o contexto real no qual se configura e desenvolve levam à incompreensão da própria realidade que se quer explicar.

Nessa perspectiva, tomamos como possibilidade a inserção do ensino da Literatura Popular nos cursos de Letras e que possa ser cada vez mais discutido “com profundidade na academia para formar professores que realmente façam a diferença em sua profissão” (NUNES, 2007, p. 78).

Cabe ao curso de Letras não “apenas refletir essa realidade, mas construir espaço de cultura e criatividade capazes de intervir na sociedade”, conforme Andréa Silva (2011). Importante destacarmos que as provas do ENADE tem a preocupação de avaliar o aluno tanto numa perspectiva geral, dialogando com outras áreas de conhecimento, quanto na perspectiva de conteúdos específicos. Muito embora os conteúdos específicos ainda não abordem o universo da Literatura Popular, mas esperamos que isso seja aos poucos contornado, pois alguns manuais didáticos e algumas comissões de vestibular (UFMG, UFS, UPE, UEPB, UERN)²³ já trouxeram ao aluno essa reflexão, notadamente sobre a poesia popular (Cordel).

Há tempos, desde os anos setenta, que o ambiente acadêmico da Pós-Graduação (Stricto Sensu) em Letras e até em outras áreas de conhecimento (Antropologia, Sociologia, Comunicação, Artes, História e Música) vem estudando e pesquisando o universo complexo da Literatura Popular. No entanto, nas graduações dos cursos de Letras, até o presente, percebemos que a Literatura Popular pouco existe nas grades curriculares de Letras de instituições espalhadas pelos estados do Nordeste; quando

²³Discutimos sobre esse assunto no ensaio “A literatura de cordel no livro didático do ensino médio”, publicado no livro “**Literatura de Cordel: a cultura popular em movimento**” (2012), organizado por Roberto Belo.

disponibilizada, é apenas como disciplina optativa e com abordagem maior ao gênero poesia, destacando-se principalmente a Literatura de Cordel, ficando de fora muitos outros subgêneros da Literatura Popular que também merecem destaque no âmbito da pesquisa e ensino.

De acordo com as DCCL (2001b) “Os estudos lingüísticos e literários devem fundar-se na percepção da língua e da literatura como prática social e como forma mais elaborada das manifestações culturais.” E as mais diversas manifestações artísticas e literárias do universo da Cultura e da Literatura Popular estão contidas na “prática social” e nas “manifestações culturais”.

Esperamos que tal disciplina, em breve, seja bastante difundida nos cursos de Letras do Nordeste e do Brasil, uma vez que esses cursos superiores tem como objetivo acadêmico formar alunos comprometidos e capacitados com a diversidade linguística, artística, literária e cultural da nossa sociedade e de cada região, seja no âmbito erudito ou popular. Semelhante as grandes universidades americanas que no âmbito da Literatura Popular e do Folclore, há um bom tempo, já “incluíram a Literatura Oral nas suas cátedras, no estudo de idiomas, antropologia, literatura comparada ou música, em Berkeley, Colúmbia, Harvard, Indiana, North Carolina, Pennsylvania, Princeton, Richmond, Stanford, etc.”, conforme comenta Cascudo (2006, p. 24).

A Literatura Popular é uma arte que não existe apenas no Nordeste, ela está presente nas outras regiões do Brasil e no mundo. No Brasil, sabemos que a Literatura Oral começou com os indígenas, com seus mitos e lendas, e a partir da colonização, através da miscigenação e da hibridização cultural (índio, branco e negro) foi-se tomando corpo, criando meios de produção e abrindo espaços para muitos estudos. Como já dito, essa literatura existe em todas as regiões do nosso país, Nordeste, Sudeste, Sul, Centro Oeste (com as narrativas orais), Norte (com os mitos e lendas amazônicas), e se manifesta de várias formas e gêneros, sejam escritos ou orais, características peculiares da Literatura Popular. Como exemplo, temos o repente (espécie de poesia improvisada), essa forma de fazer versos não existe apenas no Nordeste, como a Cantoria de Repente, mas o Calango (Minas Gerais), o Cururu (São Paulo), o Samba de Roda (Rio de Janeiro) e as Trovas Gaúchas (Rio Grande do Sul) e o próprio rap, ou seja, todas essas manifestações representam muitas maneiras de fazer poesia improvisada, cada uma com suas respectivas especificidades. Além do repente, muitos outros subgêneros da Literatura Popular se

encontram espalhados pelo Nordeste e pelo Brasil, como o Cordel, o Romanceiro, o Cancioneiro, o Conto Tradicional Popular, o Teatro Popular (exemplos, Mamulengo, Fandango, Barca, Pastoril etc), enfim, uma variedade enorme de estilos e subgêneros no universo da nossa Literatura Popular e que para o público acadêmico, principalmente o graduando em Letras, é importante sair da faculdade tendo o mínimo de domínio da manifestação literária popular.

Por tudo isso, acreditamos que essa disciplina nos cursos de Letras deva ser tratada com atenção, tendo uma carga horária mínima para contemplar todo o universo da Literatura Popular (gêneros, obras e autores). Embora ainda sejam poucos, sabemos que no Brasil alguns cursos de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras²⁴ (UFPB, UFCG, UEPB, UFC, UERN, UFBA, UNICAMP, USP, UEL, PUC-SP, UFRGS) sempre existem trabalhos e pesquisas voltadas para a Literatura Popular. Dentre todos, merece ser destacado o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB que possui um programa específico para se estudar e pesquisar a Literatura Popular e seus vários gêneros, nas modalidades escrita e oral, o Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP, coordenado pela Prof.^a Dra. Maria de Fátima B. de Mesquita Batista. Queremos, aqui, também destacar que esses alunos oriundos de Pós-Graduação Stricto Sensu e que tiveram suas pesquisas voltadas para a Literatura Popular, geralmente vão para o ensino superior (graduação) e quase não encontram nas grades curriculares de Letras, disciplinas e espaço para ensino e pesquisa sobre tal literatura. Por isso, defendemos o ensino dessa disciplina nos cursos de Letras, como já existe para as Literaturas Brasileira e Portuguesa que, tradicionalmente, já possuem uma carga horária obrigatória, embora ainda pequena para a quantidade de conteúdos que devem ser contemplados por tais disciplinas, principalmente quando o curso é duplo. Sem mencionar, que, por absurdo que pareça, alguns cursos particulares de Letras possuem apenas uma cadeira para cada literatura (brasileira e portuguesa), cujo único objetivo é adiantar a formação do aluno, e assim, excluir do curso o compromisso de formar alunos realmente preparados para com o

²⁴ Na Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL existe o Grupo de Trabalho – *Literatura Oral e Popular*, “criado em dezembro de 1985, durante o primeiro encontro nacional da ANPOLL, em Curitiba, por sugestão da professora Idelette Muzart Fonseca dos Santos”, conforme consta no site do GT. Esse Grupo de Trabalho possui o periódico *Boitatá* (Qualis B1) no qual, semestralmente, pesquisadores de todo o Brasil e do mundo publicam artigos sobre temas ligados aos estudos de Literatura Popular e Oral.

ensino, não apenas de literatura, mas também de outras disciplinas que são comprometidas pelas reduzidíssimas cargas horárias.

Pensamos que sem uma disciplina de Literatura Popular nas grades curriculares dos cursos de Letras, fica difícil para o aluno, depois de formado, saber definir, ensinar e pesquisar a Literatura Popular e seus vários gêneros e subgêneros, nas modalidades escrita e oral, incluindo o material teórico-analítico que é usado pelos especialistas e estudiosos da Literatura Popular oriundos das Pós-Graduações Stricto Sensu.

A partir de lei e diretrizes adotadas pelo Ministério da Educação-MEC, como a Lei nº 9.394/96 (LDB), as *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura plena, de graduação plena* (2001a), as *Diretrizes Curriculares para os Cursos de Letras* (2001b), os *Parâmetros Curriculares Nacionais: Terceiro e Quarto Ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa* (1998), os *PCN+ Ensino Médio* (2002) e, principalmente, as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006), o panorama das grades curriculares foram aos poucos tendo formatos diferenciados. Uma boa parte procura adaptar seus currículos para a criação de um curso de Letras que consiga melhor formar o graduando em Letras, isso no âmbito da linguística e da língua portuguesa. Já com relação ao ensino da literatura, o aluno formado em Letras estuda quase que apenas a literatura canônica. No entanto, de acordo com as propostas das OCEM (2006) e os PCN do ensino fundamental – língua portuguesa (1998) a Literatura Popular também deve ser trabalhada na sala de aula, porém, os nossos graduandos em Letras quase não tem uma formação para essa literatura, o que revela uma despreocupação por parte dos muitos cursos de Letras que não valorizam essa arte em seus currículos, como veremos adiante.

No item “Prática de escuta de textos orais e leitura de textos escritos” que consta nos *Parâmetros Curriculares Nacionais: Terceiro e Quarto Ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa* (1998, p. 53-54) há destaque para o “cordel, causos e similares, texto dramático” e “canção” que devem ser lidos e estudados na sala de aula. Embora de forma sucinta, os gêneros da Literatura Popular (poesia, prosa e teatro) são contemplados. No item “Valores e atitudes subjacentes às práticas da linguagem” (p. 64) o ensino deve possuir “interesse pela literatura, considerando-a forma de expressão da

cultura de um povo.” E a cultura popular é um universo rico e complexo do nosso povo, que merece ser valorizada e discutida no dia a dia nas nossas salas de aula.

Já nas OCEM existe um questionamento no que diz respeito ao texto literário e não-literário, valor cultural e valor estético. Segundo as OCEM (2006, p. 56): “Qual seria então o lugar do *rap*, da literatura de cordel, das letras de músicas e de tantos outros tipos de produção, em prosa ou verso, no ensino da literatura? Sem dúvida, muitos deles têm importância das mais acentuadas [...]”. E mais adiante (OCEM, 2006, p. 57) afirmam: “[...] certamente deverão ser considerados no universo literário: Patativa do Assaré, por exemplo, e tantos outros encontrados no nosso rico cancionário popular.” Essa defesa dos PCN em prol da Literatura Popular como arte literária se dá pelo fato dos textos dessa literatura possuírem estética. Dessa forma, não é concebível a ausência da Literatura Popular nas aulas de literatura, principalmente quando se trata de ensinar a literatura voltada para o conhecimento de vida e realidade sócio-cultural do aluno. De acordo com as *Diretrizes Curriculares para os Cursos de Letras* (2001b):

O objetivo do Curso de Letras é formar profissionais **interculturalmente** competentes, capazes de lidar, de forma crítica, com as **linguagens**, especialmente a verbal, nos contextos oral e escrito, e conscientes de sua inserção na sociedade e das relações com o outro.

Independentemente da modalidade escolhida, o profissional em Letras **deve** ter domínio do uso da língua ou das línguas que sejam objeto de seus estudos, em termos de sua estrutura, funcionamento e manifestações culturais, além de ter consciência das variedades lingüísticas e **culturais**. (Grifos nossos).

Percebemos a importância dada ao conhecimento acerca das linguagens, principalmente articuladas como as manifestações culturais. E o que é Literatura Popular? Senão uma produção literária e que representa uma manifestação cultural. É bom percebermos que as Diretrizes não destacam a cultura erudita, mas sim, enfatiza a cultura de uma forma geral. Por isso, é bom pensarmos no que afirma Peter Burke (1989: p. 20-21) “A fronteira entre as várias culturas de povo e as das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas.” Em outras palavras, é o que Bakhtin (1999) chamou de “circularidade cultural”, e que revela uma relação de reciprocidade entre o popular e o erudito, ou seja, o popular consegue, à sua maneira, “beber” na fonte do erudito e vice versa, conforme também é discutido na obra *O queijo e os vermes* (1987), de Carlo Ginzburg. No item *Competências e Habilidades*, dentre outras, as Diretrizes

(2001b) afirmam que o aluno de Letras precisa ter o “domínio dos conteúdos básicos que são objeto dos processos de ensino e aprendizagem no ensino fundamental e médio”, ou seja, as OCEM (2006, p. 56-57) estão em consonância com as DCCL (2001b) quando mencionam que os textos populares devem ser levados para a sala de aula.

No caso específico da Literatura Popular, propomos que o aluno saiba estudar e analisar essa arte, levando em consideração não apenas a obra em si, mas o contexto social, linguístico e cultural no qual o autor popular e sua obra estão inseridos. Da mesma forma com as obras orais anônimas, bem como perceber o valor estético existente na Literatura Popular igualmente como na Literatura Canônica, mesmo existindo características e meios de produções diferentes. O aluno precisa conhecer esses dois lados que fazem parte da mesma moeda, ou seja, a cultura no âmbito geral, ou seja, saber discutir a Cultura e Literatura Popular no Cânone e o Cânone na Cultura e Literatura Popular, ou seja, um estudo entre fronteiras e pontes.

Agora vejamos o que as *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura plena, de graduação plena* (2001a) trazem no subitem “2.3.1 Cultura geral e profissional”:

Uma cultura geral ampla favorece o desenvolvimento da sensibilidade, da imaginação, a possibilidade de produzir significados e interpretações do que se vive e de fazer conexões – o que, por sua vez, potencializa a qualidade da intervenção educativa.

Do modo como é entendida aqui, cultura geral inclui um amplo espectro de temáticas: **familiaridade com as diferentes produções da cultura popular e erudita e da cultura de massas e a atualização em relação às tendências de transformação do mundo contemporâneo.**

A cultura profissional, por sua vez, refere-se àquilo que é próprio da atuação do professor no exercício da docência. Fazem parte desse âmbito temas relativos às tendências da educação e do papel do professor no mundo atual. (grifo nosso).

Sob esse prisma, essa Literatura Popular traz marcas das relações sociais (comportamentos, crenças, valores) daqueles que produzem, ou seja, são documentos que deixam transparecer a visão de mundo de um povo cujos valores culturais ainda se mantêm vivos, valores da cultura popular, porque segundo Alfredo Bosi (1987, p. 43) “não existe nenhuma cultura tão arraigadamente tradicional quanto a cultura popular.” Por isso, ao analisar poesias, contos e teatro de caráter popular, devemos, inicialmente, levar em consideração a sociedade na qual são produzidos, uma vez que pertencem a um

contexto sócio-cultural historicamente determinado. Esse procedimento permite enxergar o fazer popular como processo dinâmico, atual; não como algo anacrônico, uma simples sobrevivência, resquícios do passado no presente, como afirma Cascudo (2006, 1939). Segundo Antonio Arantes (1983, p. 20-21) “Parecem-me equivocadas as concepções, amplamente difundidas, tanto entre leigos, quanto entre muitos especialistas, que podem ser condensadas nas seguintes frases: ‘o povo não tem cultura’, ou ‘a cultura popular são as nossas tradições.’” Porque ainda de acordo com Arantes, não há como preservar os elementos do passado, sem ocorrer “mudança de significado” (contexto); por isso precisamos pensar “a cultura no plural.” (Idem., p. 22). E como afirma Ignez Ayala (2003, p. 95) “(...) a cultura popular é *um fazer dentro da vida*.” Essa cultura acontece juntamente com o povo, através de tradições que são cultuadas e modificadas de acordo com o contexto social da comunidade na qual ela está inserida, porém, a essência matricial de uma manifestação popular continua presente. Para Giroux e Simon (1995, p. 97) é:

Desnecessário dizer que a **cultura popular**, embora seja em geral ignorada nas escolas, não é uma força insignificante na formação da visão que o aluno tem de si mesmo e de suas relações com diversas formas de pedagogia e de aprendizagem. (grifo nosso).

Por isso, a Literatura Popular ao veicular elementos culturais, identitários, imaginários, ideológicos e históricos do Nordeste e do Brasil, consegue representar de maneira legítima, as “engrenagens” sociais de cada região. Nesse sentido, representa para o Brasil, uma manifestação de caráter estético, artístico e lúdico; a Literatura Popular é a expressão de uma prática cultural, a reatualização de uma memória individual e coletiva que se materializa, muitas vezes, através da própria oralidade.

A seguir, iremos mostrar que em algumas graduações de Letras existe espaço para a Literatura Popular, embora seja como optativa, mas, quando ofertada possibilita aos graduandos e futuros professores uma melhor preparação para o ensino com efetiva propriedade dessa literatura nos ensinos fundamental e médio, mesmo que trabalhado apenas um único gênero.

A presença da literatura popular nos cursos de letras no nordeste: resultados

Ao longo da pesquisa percebemos a ausência da disciplina Literatura Popular em muitos cursos de Letras no Nordeste, por isso é que esta pesquisa se caracteriza como uma possibilidade de ampliar e aplicar o estudo da Literatura Popular na sala de aula, corroborando o que afirmam as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006).

A partir daí, sugere como possibilidade a inserção da disciplina Literatura Popular com os respectivos gêneros – **poesia** (Cordel, Cantoria de Repente, Poesia Matuta, Romanceiro, Cancioneiro, Trovadores Gaúchos, a poesia improvisada do Cururu etc), **prosa** (Contos Orais, Causos, Narrativas orais pantaneiras e amazônicas) e **teatro** (Mamulengo, Fandango, Barca, Cavalo-Marinho, Maracatu etc) – nas grades curriculares dos cursos de Licenciatura Plena em Letras (habilitação Língua Portuguesa).

Foram pesquisados 19 currículos de Letras, distribuídos em Universidades Federais e Estaduais de todo o Nordeste, com destaque para os estados de Pernambuco e Paraíba, porque nesses estados se concentram uma grande variedade de manifestação da arte popular. Portanto, os currículos pesquisados são UFBA, UNEB, UFS, UFAL, UNEAL, UFPE, UFRPE, UPE, UFPB, UFCG, UEPB, UFRN, UERN, UFC, UECE, UFPI, UESPI, UFMA e UEMA, respectivamente. A partir desse levantamento, fizemos uma análise comparativa, observando a existência do ensino da disciplina Literatura Popular e examinando o conteúdo programático contido nas ementas dessa disciplina. A princípio, a pesquisa consistiu em avaliar quais os cursos que tinham a disciplina. Depois observar se os três gêneros (poesia, prosa e teatro) eram contemplados e abordados nos respectivos currículos dos cursos de cada instituição, e sempre nos apoiando nas *Diretrizes Curriculares para os Cursos de Letras* e nas *Orientações Curriculares para o Ensino Médio*.

Esperávamos que as investigações permitissem não apenas revelar o que realmente é estudado da Literatura Popular nas graduações de Letras, mas observar o quanto essa arte literária tão importante para a cultura popular brasileira é valorizada e respeitada pelos cursos de Letras do Nordeste, possuindo-a como disciplina, no mínimo, optativa.

Vejam os a seguir se a disciplina Literatura Popular está presente ou ausente das grades curriculares de Letras das universidades pesquisadas:

1. No currículo do curso de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA²⁵ existe a disciplina optativa “Literatura Popular no Brasil”, com 68 h/a. Apesar de apresentar uma ementa que discuta o oral e o escrito dentro da Literatura Popular nas suas diversas manifestações, o gênero teatral fica excluído dos objetivos e da bibliografia da disciplina. No entanto, notamos que é uma boa ementa, principalmente por ter uma carga horária de 68 h/a e propor, dentre outros objetivos relevantes, a discussão entre a

²⁵ Grade Curricular e Ementa obtidas através de contato via e-mail com a coordenação do curso.

Literatura Popular e o Cânone. Os graduandos que pagarem essa disciplina terão uma formação que servirá para levar aos alunos de ensino básico uma visão crítica e rica do universo da Literatura Popular. Devemos destacar o Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura onde sempre são aprovadas teses e dissertações sobre a Literatura Popular, com destaque para as pesquisas da Prof.^a Dra. Alvanita Almeida Santos, ex-aluna da saudosa Prof.^a Dra. Doralice Fernandes Xavier Alcoforado.

2. Não há Literatura Popular no curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia – UNEB²⁶, cuja habilitação não é dupla, ou seja, é Licenciatura Plena em Língua Portuguesa e respectivas Literaturas (Brasileira e Portuguesa). Esse curso de licenciatura, por não existir tal disciplina, segundo a sua Estrutura Curricular, não possibilita ao aluno o conhecimento teórico e prático do vasto campo da Literatura Popular. Por o curso ficar num estado rico em manifestação popular, o currículo deveria possibilitar ao aluno de Letras um estudo sobre a produção da nossa Literatura Popular e, com isso, permitir que os futuros professores (letrólogos) pudessem levar essa literatura aos seus alunos. Isso atenderia as colocações dos documentos oficiais acerca da Cultura e Literatura Popular.

3. O curso de Licenciatura Plena em Letras (Português) da Universidade Federal de Sergipe – UFS²⁷ disponibiliza ao aluno a discussão e estudo sobre a Literatura Popular, com a disciplina optativa “Literatura Popular em Verso”, com carga horária de 60 h/a. No entanto, como podemos perceber no título, apenas o gênero poesia é contemplado na ementa. O curso de Letras dessa universidade valoriza essa literatura e por isso merece ser destacado, mas ainda notamos que de acordo com a ementa, ficam de fora de estudo as produções da Literatura Popular que se encontram na prosa e no teatro.

4. No curso de Letras da Universidade Federal de Alagoas – UFAL²⁸, também não existe a disciplina Literatura Popular. O curso é de licenciatura única. Pensando na perspectiva do ensino da Literatura Popular, a grade não oferece a possibilidade do aluno discutir a circularidade cultural apresentada por Bakhtin (1999) e a interação entre o

²⁶ Grade Curricular disponível em: <<http://www.uneb.br/salvador/dch/letras-por/estrutura-curricular/>>. Acesso em: 18 Mai. 2012.

²⁷ No início de nossa pesquisa não havia a disciplina de Literatura Popular, mas no momento final de revisão dos dados notamos que houve uma mudança no quadro de disciplinas optativas com a inserção, dentre outras, da disciplina “Literatura Popular em Verso”. Disponível em: <<https://www.sigaa.ufs.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/1057>>. Acesso em: 22 Nov. 2012.

²⁸ Grade Curricular disponível em: <<http://www.fale.ufal.br/files/ppc/ppc-letras-portugues.pdf>> Acesso em: 18 Mai. 2012.

popular e o erudito proposto por Burke (1989). Ainda não permite ao graduando em Letras conhecer o universo dessa disciplina e levá-la a sala de aula.

5. Com relação ao curso de Letras da Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL²⁹, também não existe a disciplina Literatura Popular, nem no curso de licenciatura única e muito menos no de dupla licenciatura. É lamentável que num estado rico em cultura e literatura popular não há nenhuma referência nos currículos de Letras das Universidades Federal e Estadual que aponte para uma discussão sobre a nossa arte popular na academia e, como consequência, também nas escolas.

6. No currículo do curso de Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE³⁰ não há nenhum componente curricular que aborde a Literatura Popular, nem como disciplina optativa e nem como obrigatória. Logo, percebemos que apesar da universidade estar localizada num estado que é um celeiro de poetas e artistas populares, por ser uma universidade de ótima referência no Nordeste e no Brasil, o aluno do curso de Letras da UFPE deveria ter a possibilidade de ver e discutir sobre os textos dos mais diversos gêneros da Literatura Popular. O que dizem as OCEM (2006, p. 56-57) sobre essa literatura, nesse curso que também serve de referência, não é posto em prática. Os alunos da licenciatura em Letras da UFPE ficam sem a opção de ter o conhecimento teórico e prático sobre a Literatura Popular Brasileira e, com isso, dificilmente vão reconhecer com propriedade essa cultura viva e levá-la à sala de aula da educação básica. Interessante notarmos que o curso de Letras da UFPE não é construído no formato de dupla licenciatura, o que facilitaria a inserção da Literatura Popular na grade, haja vista que comparado às de dupla licenciatura “sobra” mais espaço para o aluno ter mais horas aulas com relação às disciplinas específicas.

Como parte do plano de trabalho do meu Pós-Doutoramento, ministrei um curso de Literatura Popular com 45 h/a, no sétimo período de Letras da UFPE (2012.1). A receptividade dos alunos foi muito boa, inclusive, houve questionamentos por parte dos alunos do porquê não haver essa disciplina na graduação, o que possibilitou uma importante discussão sobre o tema. No primeiro dia de aula fiz um teste de sondagem com os alunos sobre seus conhecimentos de Literatura Popular e o resultado foi

²⁹ Grade Curricular disponível em: <www.uneal.edu.br/ensino/projetos-pedagogicos/...1/PPC_Letras.doc> Acesso em: 17 Ago. 2012.

³⁰ Grade Curricular disponível em: <http://www.ufpe.br/proacad/images/cursos_ufpe/letras_bacharelado_perfil_011_06.pdf> Acesso em: 22 Abr. 2012.

alarmante. Praticamente nenhum sabia falar com propriedade sobre o que é realmente Literatura Popular. Quase não conheciam os nomes de autores de poesia popular e muito menos alguma obra e/ou poema desses autores. Os poetas populares Patativa do Assaré e Jessier Quirino foram citados, mas nenhum aluno conhecia sequer um livro ou um poema famoso desses autores da poesia matuta. Nenhum cordelista ou cantador repentista foi ao menos citado por eles. Sobre a prosa e teatro popular ninguém também se manifestou sobre esses gêneros, o que revelou um despreparo geral dos alunos acerca do conhecimento dessa literatura, tanto da perspectiva teórica quanto prática. Entretanto, nem tudo foi negativo. Ao longo do curso, os alunos foram participando ativamente das aulas, e aos poucos foram tomando conhecimento do universo da Literatura Popular e ao mesmo tempo redescobrimo nossas raízes. No final do curso, todos que frequentaram as aulas, fizeram trabalhos que abordaram tanto obras da poesia, da prosa, como do teatro popular. O saldo foi positivo e confirmou ainda mais que o ensino dessa literatura é importante para a formação do profissional de Letras, pois possibilita ao licenciado o domínio sobre arte e, posteriormente, levá-la aos nossos alunos do ensino básico.

Já no Programa de Pós-Graduação em Letras, ao longo dos 36 anos de existência, o PPGL na área de Teoria da Literatura entregou à comunidade acadêmica pesquisas no âmbito da Literatura Popular, são 6 dissertações e 1 tese, embora não haja no Programa uma Linha de Pesquisa específica para a Literatura e Cultura Popular. Por isso mesmo é que ainda é um número pequeno se comparado a Programas de Pós-Graduação em Letras como os da UFPB e da UFBA, por exemplo.

7. Do mesmo modo da UFPE, acontece com o currículo de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE³¹ em que não há nenhuma disciplina que contemple a Literatura Popular. Embora a grade seja formatada em dupla licenciatura, mesmo assim, poder-se-ia disponibilizar no currículo um espaço para o aluno estudar e discutir sobre o universo da Cultura e Literatura Popular, como acontece com outros currículos de universidades com dupla licenciatura, como o da UPE – Campus Mata Norte.

8. Já na Universidade de Pernambuco – Campus Mata Norte³², no curso de Letras a Literatura Popular é ofertada ao aluno há três anos como disciplina eletiva de 30 h/a,

³¹ Grade Curricular disponível em: <http://www.ufrpe.br/curso_ver.php?idConteudo=28> Acesso em: 21 Jul. 2012.

³² Grade Curricular e Ementas obtidas através da coordenação do curso.

mesmo sendo de dupla licenciatura Português/Inglês. O curso passou recentemente por uma reestruturação curricular e ampliação, desmembrando-se em dois cursos Português/Inglês e Português/Espanhol. Nessas novas grades, o Departamento de Letras aprovou a inclusão da disciplina Literatura Popular, sendo, portanto, os primeiros cursos de Letras do Brasil a implantarem essa disciplina como OBRIGATÓRIA e já começam a ser referências para outros cursos. São três ementas de Literatura Popular, sendo uma obrigatória de 30 h/a e duas optativas, com 30 h/a cada. A obrigatória aborda os estudos teóricos que possibilitam o aluno estudar de uma forma crítica o texto popular e as optativas visam mostrar através dos estudos teóricos, os gêneros, obras e autores.

Ao perceber o grande desconhecimento por parte dos graduandos em Letras sobre essa disciplina, os respectivos cursos de Letras da UPE – Mata Norte (Português/Inglês e Português/Espanhol) se caracterizam como uma possibilidade de ampliar e aplicar o estudo da Literatura Popular na sala de aula da graduação. E a partir daí, concordar com o que afirmam as *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006), permitindo a inserção dos mais diversos gêneros da Literatura Popular nas salas de aulas do ensino básico – **poesia** (Cordel, Cantoria de Repente, Poesia Matuta, Romanceiro, Cancioneiro, Trovadores Gaúchos, a poesia improvisada do Cururu etc), **prosa** (Contos Oraís e Escritos, Causos, Narrativas oraís pantaneiras e amazônicas) e **teatro** (Mamulengo, Fandango, Barca, Cavalo-Marinho, Maracatu, Pastoril etc). Além disso, também contempla, no âmbito da língua e literatura, o que afirmam as *Diretrizes Curriculares para os Cursos de Letras* (2001) e os PCNs do ensino fundamental e médio. Com base nos estudos acerca da Oralidade Literária, Cultura Popular, Memória, Identidade Cultural, Teoria Curricular, Imaginários Sociais (Mito, Utopia), Ideologia, PCNs, OCEM e na perspectiva da Literatura e Ensino, os cursos de Letras da UPE – Mata Norte visam mostrar ao aluno e futuro professor a importância e como é o universo da Literatura Popular. Tais disciplinas tem um olhar especial para a produção das mulheres cordelistas, repentistas, contadoras e romanceiras, tudo numa perspectiva da teoria e prática (leituras e análises das obras populares), inclusive, com projetos de pesquisa que priorizam trazer o artista popular para se apresentar e dialogar com alunos e professores no espaço acadêmico.

Embora Pernambuco seja rico em manifestação da cultura popular, é bom frisar que das três universidades renomadas presentes no estado, apenas uma se preocupa em levar ao aluno de Letras o conhecimento sobre o universo da Literatura Popular.

9. No curso de Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB³³ a habilitação não é dupla, ou seja, é Licenciatura Plena em Língua Portuguesa e respectivas Literaturas (Brasileira e Portuguesa). A grade curricular do curso de licenciatura possui a disciplina “Literatura Popular” como optativa, com 60 h/a. De acordo com a ementa da disciplina, os gêneros poesia, prosa (narrativa) e teatro (texto dramático) são contemplados, embora nem todo semestre seja ofertada ao aluno. No Programa de Pós-Graduação em Letras merecem destaque as pesquisas no Mestrado e no Doutorado, onde a Prof.^a Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio desenvolve trabalhos sobre cultura popular e literaturas brasileira e africana. Também carecem destaque as pesquisas da Prof.^a Dra. Maria de Fátima B. de Mesquita Batista que coordena o Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP, onde desenvolve com muita intensidade, competência e qualidade, pesquisas que abordam os mais diversos textos populares, tanto na Linha de pesquisa *Estudos semióticos* quanto na de *Memória e produção cultural*. O PPLP/UFPB é uma referência nacional, professores e estudantes de vários estados do país buscam no PPLP informações sobre o universo da Literatura Popular. Dessa forma, mesmo sem uma disciplina de Literatura Popular obrigatória, o curso de Letras da UFPB busca valorizar a cultura popular, trazendo para o aluno referências importantes para o desenvolvimento profissional do futuro professor. Também devem ser destacadas as pesquisas no Mestrado e Doutorado da Pós-Graduação em Linguística-Proling/UFPB, com a Prof.^a Dra. Beliza Áurea que desenvolve trabalhos na Linha de pesquisa *Oralidade e Escrituras* e com as Professoras Dra. Maria Claurênia Abreu e Dra. Maria Ignez Ayala onde desenvolvem pesquisas na Linha de pesquisa *Oral/escrito: formas institucionais e não-institucionais de ensino*.

10. No curso de Letras da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG³⁴, também existe a disciplina “Literatura Popular”. A disciplina é optativa, com 60 h/a, que embora a ementa contemple a poesia e a prosa (cordel, poesia de repente, conto popular),

³³ Ementa disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/dlcv/images/pdf/programas/literaturapopular.pdf>> Acesso em: 21 Jun. 2012.

³⁴ Ementa disponível em: <www.ual.ufcg.edu.br/ual/images/Literatura_Popular.doc> Acesso em: 19 Abr. 2012.

fica de fora a rica manifestação do teatro popular. Mesmo sendo como optativa, percebe-se que o curso de Letras dessa universidade se preocupa com a formação intercultural. Os trabalhos voltados para a Literatura Popular, do Prof. Dr. José Hélder Pinheiro, destacam-se no âmbito da graduação e da Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, que, dentre outras pesquisas, tal professor busca orientar trabalhos que abordem o estudo crítico e o ensino da Literatura Popular, com ênfase para a Literatura de Cordel.

11. O curso de Letras da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB³⁵ oferece ao aluno a disciplina “Literatura Popular” que evidencia a poesia popular – cordel, poesia matuta. De acordo com a ementa apresentada no Projeto Político Pedagógico do curso, a prosa e o teatro popular não são trabalhados na disciplina, mesmo sabendo-se que na Paraíba existem muitos contadores de causos e de contos populares, além de apresentar uma rica manifestação teatral como o mamulengo, a barca, o fandango, a lapinha etc. Merecem destaque as pesquisas e orientações da Prof.^a Dra. Geralda Medeiros Nóbrega sobre a poesia popular, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB.

12. No curso de Letras, o da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN³⁶, não existe a disciplina Literatura Popular, mesmo os cursos sendo na modalidade de licenciatura única. Os potiguares apresentam uma vasta e rica manifestação popular que contemplam os três gêneros da Literatura Popular e o curso de Letras dessa universidade poderia levar para os alunos toda essa produção artística do estado, bem como as dos outros estados do Nordeste e do Brasil, porém isso não acontece.

13. Já no curso de Letras da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN³⁷ existe a disciplina “Literatura de Cordel”, como disciplina optativa, com 60 h/a. Importante destacar que o cordel é parte importante de um todo da Literatura Popular e que essa literatura vai muito além da poesia do cordel por abarcar poesia, prosa e teatro popular. Destacamos a inserção do estudo da Literatura de Cordel na graduação de Letras

³⁵ Projeto Político Pedagógico obtido através de contato via e-mail com a coordenação do curso.

³⁶ Grade Curricular disponível em: <<http://www.sigaa.ufrn.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/91279818>> Acesso em: 21 Jul. 2012.

³⁷ Grade Curricular disponível em: <http://www.uern.br/cursos/servico.asp?fac=FALA&cur_cd=1003201&grd_cd=20071&cur_nome=Letras+com+Habilita%E7%E3o+em+L%EDngua+Portuguesa+e+suas+respectivas+Literaturas&grd_medint=8&item=grade> Acesso em: 21 Jul. 2012.

da UERN, mas esperamos que ao longo do tempo o aluno de Letras dessa universidade possa ter acesso a estudos mais amplo do universo da Literatura Popular.

14. Na grade curricular do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC³⁸ existe a disciplina “Literatura Popular em Verso” como optativa, com 32 h/a. Porém, como o podemos perceber no título, apenas o gênero poesia é contemplado na ementa. Semelhante com o que ocorre no curso de Letras da UFS e UEPB, a disciplina deixa de contemplar as produções da Literatura Popular que se encontram na prosa e no teatro. Devemos destacar os as pesquisas dos professores doutores Francisco Roberto Medeiros, Martine Suzanne Kunz e Stélio Torquato Lima no Programa de Pós-Graduação em Letras, onde orientam trabalhos que abordem a temática da Literatura Popular, com ênfase para a Cantoria de Repente e o Cordel.

15. No curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará – UECE³⁹ não existe a disciplina Literatura Popular, nem no curso de licenciatura única e muito menos no de dupla licenciatura, mesmo o estado cearense sendo um celeiro de poetas populares.

16. No curso de Letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI⁴⁰ também não há nenhuma disciplina que contemple a Literatura Popular no Projeto Político Pedagógico do Curso.

17. Semelhante ao curso de Letras da UFPI, o curso de Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI⁴¹ também não menciona nenhuma disciplina que contemple a Literatura Popular. Num estado onde existem muitas manifestações da Cultura Popular e da Literatura Popular, os currículos de Letras das duas maiores universidades do estado do Piauí deveriam possibilitar ao seu alunado um estudo que abordasse o universo dessa literatura. Com isso permitiria que o futuro professor pudesse levar essa literatura para sua sala de aula, servindo-se de um arcabouço teórico e prático.

18. Já na Universidade Federal do Maranhão – UFMA⁴², o curso de Letras disponibiliza em sua matriz curricular a disciplina eletiva “Literatura e Cultura Popular”, com 30 h/a. Porém, não é ofertada semestralmente ao aluno, pois, segundo informação

³⁸ Grade Curricular disponível em: <http://www.cursodeletras.ufc.br/Matriz_portugues.pdf> Acesso em: 21 Jul. 2012.

³⁹ Grade Curricular disponível em: <<http://www.uece.br/uece/index.php/graduacao/presenciais>> Acesso em: 22 Ago. 2012.

⁴⁰ Projeto Político Pedagógico disponível em: <http://www.ufpi.br/subsiteFiles/cc/arquivos/files/letras_port.pdf> Acesso em: 17 Ago. 2012.

⁴¹ Fluxograma Curricular obtido através de contato via e-mail com a coordenação do curso.

⁴² Grade Curricular e Ementa obtidas com a coordenação do curso de Letras, pessoalmente.

do departamento, os alunos não procuram a disciplina. No entanto, achamos que isso ocorre porque falta uma melhor divulgação da disciplina. Outra informação importante é que a disciplina contempla praticamente a Literatura de Cordel; a tradicional manifestação do *Bumba meu boi*, por exemplo, não é sequer citada no ementário, já que a disciplina aborda a Cultura Popular essa tradição deveria ser considerada como fonte de estudo e pesquisa.

19. Por último, no curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA⁴³, também não existe a disciplina Literatura Popular, mesmo tendo curso de licenciatura única.

Vejam os quadros abaixo, o qual mostra a realidade da disciplina Literatura Popular nos cursos de Letras do Nordeste:

Instituição	Curso	Grade curricular – possui a disciplina Literatura Popular	Obrigatória	Eletiva	Carga horária por disciplina	Ofertada semestralmente ao aluno
UFBA	LETRAS	SIM	NÃO	SIM	68 h/a	SIM
UNEB	LETRAS	NÃO	-	-	-	-
UFS	LETRAS	SIM	-	SIM	60 h/a	-
UFAL	LETRAS	NÃO	-	-	-	-
UNEAL	LETRAS	NÃO	-	-	-	-
UFPE	LETRAS	NÃO	-	-	-	-
UFRPE	LETRAS	NÃO	-	-	-	-
UPE	LETRAS	SIM	SIM	SIM	30 h/a	SIM
UFPB	LETRAS	SIM	NÃO	SIM	60 h/a	SIM
UFCG	LETRAS	SIM	NÃO	SIM	60 h/a	SIM
UEPB	LETRAS	SIM	NÃO	SIM	33 h/a	SIM
UFRN	LETRAS	NÃO	-	-	-	-
UERN	LETRAS	SIM	NÃO	SIM	60 h/a	SIM
UFC	LETRAS	SIM	NÃO	SIM	32 h/a	SIM

⁴³ Grade Curricular disponível em: <<http://www.uema.br/graduacao/cursos-da-uema>> Acesso em: 12 Set. 2012.

UECE	LETRAS	NÃO	-	-	-	-
UFPI	LETRAS	NÃO	-	-	-	-
UESPI	LETRAS	NÃO	-	-	-	-
UFMA	LETRAS	SIM	NAO	SIM	30 h/a	NÃO
UEMA	LETRAS	NÃO	-	-	-	-

Tabela 1 - Quadro sintético que revela a atual efetivação da disciplina Literatura Popular nos Cursos de Letras do Nordeste.

As Universidades que não disponibilizam para seus alunos de Letras a disciplina Literatura Popular correspondem a 53,63 %, ou seja, os alunos de tais cursos dificilmente sairão da universidade conhecendo os gêneros da Literatura Popular, entendendo conceitos básicos para a operacionalização da temática: **Cultura Popular > Literatura Popular > Literatura Oral > Literatura Folclórica**. Além dessa diagramação, é preciso saber discutir a literatura popular no cânone e o cânone na literatura popular, tendo como um dos principais objetivos observar as fronteiras e pontes existentes entre esses dois lados, como já dissemos. Dessa forma, esses cursos deixam de trabalhar, por exemplo, a versatilidade da Literatura de Cordel na sala de aula, que de acordo com Marinho e Pinheiro (2012, p. 129-133) são várias as sugestões de atividades:

- 1) Leitura oral dos folhetos de cordel [...];
- 2) [...] variedade de temas, situações humanas, tragédias, comédias, casos inusitados, relatos históricos, imaginários e tantas outras coisas mais;
- 3) [...] realização de *jogo dramático*;
- 4) [...] discutir e trabalhar as ilustrações típicas dos folhetos, que são as *xilogravuras*;
- 5) Os cordéis podem ser cantados;
- 6) [...] realização de uma Feira de Literatura de Cordel;
- 7) [...] ilustrar livremente algumas narrativas ou parte delas;
- 8) Trabalhar com a criação.

Muitos poemas do Romantismo brasileiro oferecem possibilidades de diálogos com os textos populares como nos mostra Silva (2007) que segundo ele o “Romantismo tem por uma de suas características a inspiração na cultura popular” (p. 38).

Uma característica muito forte na Literatura Popular é o uso da oralidade e da performance que estão estritamente ligadas ao processo de produção dessa literatura. Segundo Zumthor (1997, p. 33) “A performance constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas.” Dentre essas operações, Zumthor (Ibid., p. 33-34) destaca cinco que funcionam como fases para a

existência do poema: produção, transmissão, recepção, conservação e (em geral) repetição. No processo de criação do poema improvisado ocorrem as três primeiras fases. Já no processo de declamação, por exemplo, ocorrem as fases dois, três, quatro e cinco. A fase repetição nem sempre acontece de forma *ipsis litteris*, haja vista que na transmissão de obras de origem oral, muitas vezes ocorrem trocas de palavras e/ou versos no momento da performance. E é o que ocorrem com versos declamados dos cantadores repentistas, dos cancioneiros, dos romanceiros, das narrativas dos contos populares, dos textos orais dos teatros populares etc.

Para Zumthor (1997, p. 37) existem quatro tipos de oralidade:

a) A primeira é a oralidade *primária* ou *pura* que não possui nenhum contato com a “escrita”. Segundo o autor (Ibid., p. 37), esse tipo de oralidade se encontra nas sociedades desprovidas de “sistema visual de simbolização exatamente codificada e traduzível em língua.” Essa oralidade manifestou-se em comunidades antigas já desaparecidas, onde apenas elementos “fossilizados” são encontrados pelos etnólogos. Ela representa “[...] uma civilização da voz viva, em que esta constitui um dinamismo fundador, simultaneamente preservador dos valores de palavra e criador das formas de discursos próprios para manter a coesão e moral do grupo.” (Ibid., p. 38). É interessante notar que esse tipo de oralidade tem uma “função trans-histórica”, ou seja, ocorre independentemente das variações “sócio-políticas” da sociedade e também no momento de sua criação e expansão “subsiste e pode continuar a evoluir, no seio de um universo transformado, dentre os elementos de que se nomeou uma *aqueocivilização*, preenchendo seus vazios.” (Ibid., p. 38, grifo do autor). Zumthor (Ibid., p. 39) ainda afirma que “O registro escrito de narrativas ou poemas até então de pura tradição oral não acaba, necessariamente, com ela.” Essa oralidade está em constante renovação e mesmo passada para a escrita, apresenta variações no decorrer do tempo, uma vez que a autoria dessa poesia oral passa pelo anonimato, circula oralmente entre as pessoas. Os “poetas orais” também podem sofrer influências linguísticas, muitas vezes elementos das obras escritas, o que chamamos de intertextualidade.

b) A segunda e a terceira coexistem com a escrita, ou seja, uma oralidade “mista” e uma oralidade “segunda”. A oralidade *mista* ocorre de forma indireta, pois acontece quando “a influência da escrita continua externa, parcial ou retardada (como atualmente nas massas analfabetas do terceiro mundo)”; já a oralidade *segunda* acontece de maneira

direta, pois é realizada quando “se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário.” (1997, p. 37). Portanto, a oralidade *mista* provém da existência de uma “cultura *escrita*”, ou seja, está “possuindo uma escrita” de forma indireta; já a oralidade *segunda* é oriunda de uma “cultura *letrada*”, isto é, toda manifestação dessa modalidade oral é feita a partir da marca ou proveniência da *escrita*. Por exemplo, cada verso improvisado por um cantador repentista faz parte dessa oralidade *segunda*, basta que ele não seja um repentista analfabeto. Caso contrário, se for um cantador analfabeto, toda sua produção é fruto de uma oralidade *mista*, porque mesmo não sabendo ler o poeta recebe informações de outras pessoas letradas, além de estar inserido numa sociedade que é dominada pelas letras.

c) Por fim, a quarta é a “oralidade mecanicamente *mediatizada*, logo diferenciada no tempo e/ou no espaço.” (1997, p. 37). Esse tipo de oralidade recorre aos meios de comunicação de massa audiovisuais, tais como, o rádio, a televisão, CDs, DVDs entre outros. Há muitos anos existem programas diários em rádios feitos pelos próprios repentistas e emboladores, como também programas de televisão exibidos semanalmente, fazendo com que o poeta leve sua poesia através das ondas desses veículos de comunicação, da mesma forma, os contadores de causos que fazem suas performances em rádios e programas televisivos.

Dessa forma, não tendo a Literatura Popular na grade curricular, esses cursos deixam de levar ao aluno o estudo teórico e prático dos gêneros da Literatura Popular, bem como excluem a valorização de grande parte da nossa cultura popular, que segundo as DCCL (2001b) os cursos de Letras devem “formar profissionais **interculturalmente** competentes, capazes de lidar, de forma crítica, com as **linguagens**, especialmente a verbal, nos contextos oral e escrito, e conscientes de sua inserção na sociedade e das relações com o outro.” Como os próprios relatores do DCCL destacam, os futuros professores de Letras (letrólogos) precisam ter uma formação intercultural e aptos a compreenderem de maneira crítica as mais diversas linguagens presentes nas variadas culturas, inclusive a popular. Por isso a importância dos cursos de Letras possuírem como modelo de compromisso esse tipo de formação, uma vez que as obras dos críticos e historiadores da Literatura Brasileira não contemplam a Literatura Popular (gêneros, obras e autores).

Já os cursos de Letras que contém a disciplina Literatura Popular nas suas respectivas grades curriculares correspondem apenas a 47,37 % dos currículos que disponibilizam para o seu aluno o ensino dos gêneros dessa Literatura. Nesses cursos, caso o aluno queira optar por fazer a disciplina eletiva, terá a oportunidade de perceber a diversidade e beleza poética existente no universo da Literatura Popular e, assim, ele poderá levar todo o conhecimento adquirido durante a aula para sua prática profissional. De acordo com nossa visão, isso é um ganho para nossa cultura em geral, porque, numa perspectiva literária e cultural, esses cursos (47,37 %) valorizam a interculturalidade, ao contrário dos cursos anteriores (53,63 %) que não atendem satisfatoriamente a visão intercultural que o graduando deve adquirir ao longo do curso, segundo o que está previsto nas DCCL (2001b).

Considerações finais

A Literatura Popular apresenta-se de forma bastante ampla, com diferentes gêneros literários. Também apresenta uma dupla modalidade oral e escrita, que direta ou indiretamente representa a produção cultural de povo, conforme salienta Hermano Rodrigues (2006). Na *prosa*, temos o conto popular, as lendas, as fábulas, as adivinhações, causos, em geral são anônimos e oralmente transmitidos, tradicionalmente pertencem ao folclore; No *verso* escrito, temos o cordel que inclusive pode ser cantado, indicando influência da oralidade, ou seja, tem suas raízes no metro popular (medida velha). No *verso* feito a partir da oralidade, temos a embolada, a cantoria de repente, o romanceiro e o cancionero – as cantigas populares e suas variedades que, de certa forma, nos remetem às Cantigas Trovadorescas que se dividem em gêneros lírico amoroso (cantigas de amigo e de amor) e lírico satírico (cantigas de escárnio e de maldizer). No *teatro popular*, nós temos, por exemplo, o mamulengo em que o texto pode ser uma criação própria do mamulengueiro ou adaptado a partir do cordel ou ainda improvisado dependendo da circunstância da apresentação.

Por tudo isso é que há uma preocupação de existir, na graduação em Letras, a disciplina Literatura Popular para que os graduandos (futuros professores) consigam entender a estética e o processo de construção dessa literatura que é responsável por grande parte da nossa memória e identidade cultural. Pelo que foi observado anteriormente, até onde pesquisamos, vimos que a maioria dos cursos de Letras do

Nordeste não tem o compromisso com o ensino da Literatura Popular, nem como optativa e nem como obrigatória. Isso revela o quanto nossos cursos de Letras não dialogam o erudito com o popular; na perspectiva da literatura, esses cursos não põem em prática a interculturalidade e a “circularidade cultural” proposta por Bakhtin (1999).

Portanto, nos cursos de Letras, ao se trabalhar um *corpus* que tem como conteúdo os gêneros da Literatura Popular que estão presentes na literatura, na cultura popular, no folclore e que se desenvolvem dentro da oralidade e também da escrita, se faz necessário esclarecer e observar os conceitos e características de cada gênero (poesia, prosa e texto dramático popular) para que o leitor/aluno consiga perceber e valorizar essa arte popular, especialmente o estudante do curso de Letras. Esperamos que ao longo do tempo os cursos de Letras que não contem em seus currículos a Literatura Popular possam inseri-la de forma que contemplem os gêneros dessa disciplina. E os que já possuem possam ampliar ainda mais a discussão sobre o universo da Literatura Popular, bem como colocá-la como obrigatória nos currículos, ampliando a carga horária e possibilitando a todo aluno de Letras o contato com estudos teóricos e práticos sobre as obras dessa literatura.

Referências

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983.

AYALA, Maria Ignez Novais. Aprendendo a Aprender a Cultura Popular. In: PINHEIRO, Hélder (Org.). **Pesquisa em Literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2003. p. 83-119.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora EDUnB, 1999.

BOSI, Alfredo. Cultura como Tradição. In: BORNHEIM, Gerd [et al.]. **Cultura Brasileira: Tradição/Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funart, 1987. p. 31-58.

BRASIL, MEC. **Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de Filosofia, História, Geografia, Serviço Social, Comunicação Social, Ciências Sociais, Letras, Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia**. Parecer CNE/CES 492/2001b. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0492.pdf>>. Acesso em: 26 Jan. 2011.

BRASIL, MEC. **Diretrizes Nacionais para a Formação de Professores da Educação Básica, em nível superior, curso de licenciatura, de graduação plena**. Parecer

CNE/CP 009/2001a. Disponível em:
<<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/009.pdf>>. Acesso em: 10 Fev. 2011.
BRASIL, MEC. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Disponível em:
<<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf>>. Acesso em: 15 Jan. 2010.

BRASIL, MEC. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio: Linguagens Códigos e suas Tecnologias**. Brasília: MEC, 2006.

BRASIL, MEC. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. Linguagens Códigos e suas Tecnologias**. Brasília: MEC, 1999.

BRASIL, MEC. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Terceiro e Quarto Ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC, 1998.

BRASIL, MEC. **PCN+ Ensino Médio: Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais. Linguagens Códigos e suas Tecnologias**. Brasília: MEC, 2002.

BRASIL, MEC. **Retificação do Parecer CNE/CES 492/2001, que trata da aprovação das Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de Filosofia, História, Geografia, Serviço Social, Comunicação Social, Ciências Sociais, Letras, Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia**. Parecer CNE/CES 1363/2001c. Disponível em:
<http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/2001/pces1363_01.pdf>. Acesso em: 26 Jan. 2011.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Vaqueiros e Cantadores**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1939.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos: Cultura e História Urbana**. Revista do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, n. 16. Rio de Janeiro, 1995. p. 179-172.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Trad. de Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GIROUX, Henry A. e SIMON, Roger. Cultura popular e pedagogia crítica: a vida cotidiana como base para o conhecimento curricular. In: MOREIRA, Antonio Flávio e

SILVA, Tomaz Tadeu da (Orgs.). **Currículo, cultura e sociedade**. Trad.: Maria Aparecida Baptista. 2. ed. revista. São Paulo: Cortez, 1995, p. 93-124.

MARINHO, Ana Cristina e PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.

NUNES, Herika Socorro da Costa. **O Letramento no curso de licenciatura em Letras da Universidade Federal do Pará**. Dissertação de Mestrado em Educação. Belém: UFPA, 2007.

RODRIGUES, Hermano de França. **Expressões da identidade cultural do homem nordestino nas narrativas tradicionais de valentia**: uma abordagem semiótica. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. João Pessoa: UFPB, 2006.

SACRISTÁN, J. Gimeno. **O currículo**: uma reflexão sobre a prática. Trad. Ernani F. da Fonseca Rosa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed Editora, 2000.

SILVA, Andréa Jane da. **Dialogando com a proposta curricular do curso de Letras – Português da UERN**. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/humanidades/ARTIGOS /GT18/DIALOGANDO COM A PROPOSTA CURRICULAR DO CURSO DE LETRAS.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/humanidades/ARTIGOS/GT18/DIALOGANDO_COM_A_PROPOSTA_CURRICULAR_DO_CURSO_DE_LETRAS.pdf)>. Acesso em: 27 Jan. 2011.

SILVA, Josivaldo Custódio da. A literatura de cordel no livro didático do ensino médio. In: BELO, Roberto (Org.). **Literatura de Cordel**: a cultura popular em movimento. Recife: Editora Coqueiro, 2012, p. 23-44.

_____. **Literatura de Cordel**: um fazer popular a caminho da sala de aula. Dissertação de Mestrado em Letras. João Pessoa: UFPB, 2007.

_____. **Pérolas da Cantoria de Repente em São José do Egito no Vale do Pajeú**: Memória e Produção Cultural. Tese de Doutorado em Letras. João Pessoa: UFPB, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

YOUNG, Michael F. D. **O currículo do futuro**: Da “nova sociologia da educação” a uma teoria crítica do aprendizado. Trad.: Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira [et al.]. São Paulo: Hucitec, 1997.

[Recebido: 20.dez.12 - Aceito: 10.jan.13]

**A ORALIDADE EM *PONCIÁ VICÊNCIO* (2003)
uma pulsão da memória afrodescendente**

**THE ORALITY IN *PONCIÁ VICÊNCIO* (2003)
a pulsion of afro descent memory**

Manoela Fernanda Silva de Matos (PG-UEL/CNPq)⁴⁴

Resumo: O presente artigo visa apresentar a importância da oralidade no romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo. No romance a oralidade se faz presente pela voz de Ponciá a personagem principal, que busca incansavelmente se reencontrar com sua família, com sua identidade perdida e assim, ver cumprida a promessa de Vô Vicêncio. Mas, para que a promessa se cumpra será necessário que Ponciá em uma tomada de consciência renegue toda e qualquer escrita que não lhe agregue sentidos e valores inerentes à sua identidade, para tanto Ponciá terá que entender que a escrita só adquire sentido, quando representar as vivências de quem a escreve, deste modo, a oralidade se fará diante das memórias recolhidas da *griot* Nêngua Kainda que impulsionará Ponciá a se reencontrar com a história dos seus, mas principalmente se reencontrar com sua memória afrodescendente na qual reafirmará sua identidade, e assim poderá ver cumprida a promessa de Vô Vicêncio.

Palavras-chave: Oralidade; Memória; Afrodescendência; Romance.

Abstract: This article aims to present the importance of orality in the novel *Ponciá Vicêncio* (2003), by Conceição Evaristo. In the novel the orality is portrayed by the voice of Ponciá the main character, who tirelessly seeks to find her family again, with her lost identity and inasmuch, see fulfilled the promise of her grandfather “Vô Vicêncio”. However, in order to fulfill this promise it will be necessary that Ponciá, in a consciousness decision denies any written form that doesn’t aggregate feelings and values inherent to her identity, to this Ponciá must understand that written only reaches sense when represents the experiences of whom writes it. Therefore, the orality will be constructed through the memories collected by the *griot* Nêngua Kainda who will encourage Ponciá to have an encounter with her descendent histories, but mostly to have a reunion with her afro descent memory which will reaffirm her identity, and by this way the promise of Vô Vicêncio will be realized.

Keywords: Orality; Memory; Afro descent; Novel.

Introdução

Discutir as marcas da oralidade dentro do romance não é uma tarefa fácil, pois a oralidade no romance *Ponciá Vicêncio* (2003) se manifesta na voz das personagens, neste

⁴⁴ Graduada em Letras Vernáculas e Clássicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Graduanda em Pedagogia (UEL), Mestranda em Letras- Estudos Literários (UEL), Tutora do curso de Pedagogia Oferta Especial pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), Editora da Revista Estação Literária (UEL), Aluna- colaboradora do Núcleo de Estudos Afro-Asiáticos (NEAA) pela UEL. *Email:* manoelafernanda_manu@hotmail.com

caso, de Ponciá Vicêncio a personagem principal, que traçará um árduo percurso até se reencontrar com sua família e com sua identidade, ambos perdidos na sua ida para a cidade. Desta maneira, a personagem demarca a poesia oral dentro do romance, sendo assim, o romance adquire um *status* de poesia em prosa assim como o romance *Iracema* (1865) de José de Alencar que é considerado pelos estudiosos um romance em prosa poética, pela sua musicalidade, ritmo e pela literariedade contida nas palavras que se somarão na composição do romance.

Durante o romance a personagem Ponciá deixa explícita sua passagem pela escrita e, por conseguinte, a recusa sobre a mesma. Pois, a escrita não lhe agregou nem um valor e nem para o que tanto a personagem almejava que era que a promessa de seu Vô Vicêncio se cumprisse em sua vida. Portanto, era preciso entender a verdade sobre a escrita e o que ela representava para Ponciá, deste modo, o segredo só se revelará quando Ponciá rompe com a escrita e busca em suas memórias orais a história de sua família e passa a se autoconhecer e se afirmar como Ponciá Vicêncio, reorganizando assim sua família e principalmente suas memórias.

A memória no romance se dá pela via da oralidade representada por meio de gestos, da voz, e da performance, mas principalmente pelo enfrentamento e recusa da personagem frente à escrita. Na cultura afrodescendente é pela via da memória que se propaga a história de um povo, ou seja, a memória recolhe em si todos os acontecimentos na qual se forma e se constrói a “memória coletiva a que pertencemos”. (POLLAK, 1989, p.03)

A história do povo negro é passada pela voz de um *griot* (chefe do grupo negro) ou um sujeito mais velho com maior sabedoria que contam as histórias que são passadas dos antepassados para os descendentes de maneira oral, pela contação de história na qual todo afrodescendente possa se identificar e construir sua própria identidade.

A memória se expressa sob a forma de relatos, por grupos marginalizados que vêm nela uma forma de ter sua história, seus feitos contados e reconhecidos por todos, principalmente no que tange à formação cultural e histórica do Brasil.

Unindo os relatos dos ex-exilados e as lembranças dos velhos operários existe a mesma preocupação pelos grupos que são marginalizados pela história oficial. Se não me engano, é pela via da marginalização que se propaga e frutifica a fórmula do relato autobiográfico, ou memorialista. [...] só que o fenômeno da marginalização é compreendido como uma espécie de exílio

interno: trata-se de determinados grupos sociais que eram e são desprovidos de voz dentro da sociedade brasileira, cuja voz era e é abafada. (SANTIAGO, 2002, p. 40)

Oralidade *versus* escrita

A oralidade está presente no romance pela voz da personagem principal Ponciá Vicêncio. Esta voz representa uma coletividade que agrega valores milenares para a construção de uma identidade coletiva que canta seus heróis negros esquecidos no processo da colonização e no embranquecimento da história do Brasil.

Esses grupos marginalizados pelo racismo mascarado da sociedade encontram na literatura uma forma de sobreviver e descrever toda a limpeza étnica que os dominantes queriam fazer. Apesar dos grupos negros terem seus registros com base na memória, a escrita foi fundamental para denunciar as agruras sofridas pelos negros, a qual tira os dominadores da sua zona de conforto, assim como afirma Conceição Evaristo “a nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”⁴⁵.

Portanto, é pela via da escrita que os afrodescendentes cantam suas glórias, seus heróis e principalmente a África que é o berço da civilização, base da construção da cultura brasileira. Mas, sem deixar de lado suas origens e sua história que estão baseadas na oralidade. Deste modo, a escrita é usada como forma de resistência para discutir as relações étnico-sociais que envolvem negros e brancos na sociedade.

A coletividade está expressa no romance pelo percurso histórico de Ponciá. Parece que a voz da personagem se iguala com o enunciatário, ou seja, a autora Conceição Evaristo empresta sua voz e sua escrevivência para a personagem Ponciá Vicêncio na qual ambas se fundem, é como se Ponciá fosse Conceição e Conceição fosse Ponciá, pois se tem como base a biografia de Conceição e a trajetória da personagem, para exemplificar essa relação:

só então se assustou com a coragem que tivera. Resolvera tudo tão rápido. Havia arrumado suas poucas coisas de sopetão e, num repente, comunicou logo a mãe a decisão de partir. Tinha de ser breve, muito breve. Não podia ficar ensaiando despedidas. O trem partiria no outro dia cedo. Se perdesse aquele, só daí a alguns tantos dias, quase um mês. (EVARISTO, 2003, p. 38)

⁴⁵Citação retirada do Blog “Nossa escrevivência” de Conceição Evaristo, disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>. Acesso em: 13/10/11 às 10h45.

No romance ocorre uma ruptura da ficção, pois esta acaba por se tornar realidade, na qual muitos podem se reconhecer como sujeitos dessa história. Ao se falar que Conceição emprestou sua voz para a personagem, pensa-se no critério da coletividade expressa pela voz narrativa do romance. Portanto, se tem um elemento discutido por Mikhail Bakhtin (2005), o *skaz* que é capaz de marcar o tom pessoal na performance oral do narrador, sendo assim,

O elemento do *skaz*, ou seja, da orientação para o discurso falado, é obrigatoriamente próprio de toda narração. Mesmo sendo o narrador representado como escrevendo a sua história e dando-lhe um certo acabamento literário, seja como for não é um profissional das letras, não possui um estilo definido mas tão-somente uma determinada maneira social e individual de narrar, que tende para o *skaz* verbal. Se, contudo, ele possui certo estilo literário, que é reproduzido pelo autor a partir da pessoa do narrador, então estamos diante da estilização e não da narração (a estilização pode ser introduzida e motivada de diversos modos). (BAKHTIN 2005, apud NERES 2009, p. 08)

O *skaz* é a representação da voz coletiva de determinados grupos sociais que por vezes ou outras são marginalizados na sociedade. É pelo narrador que a voz coletiva se apresenta e faz com que o leitor se identifique com o texto lido.

Parece-nos que, na maioria dos casos, o *skaz* é introduzido precisamente em função da voz do outro, voz socialmente determinada, portadora de uma série de pontos de vista e apreciações, precisamente as necessárias ao autor. Introduz-se, em suma, o narrador; o narrador propriamente dito não é um letrado, na maioria dos casos é um personagem pertencente a camadas sociais mais baixas, ao povo (precisamente o que importa ao autor) e traz consigo o discurso falado. (BAKHTIN 2005, apud NERES 2009, p. 06-07)

A presença da voz no romance é fundamental para a construção da linguagem da personagem, no entanto, essa linguagem se perde pela forte presença da voz, que se constrói sob o percurso da personagem na busca pela promessa de Vô Vicêncio, portanto, “[...] aspectos sociais, ao modo de existência coletiva da voz, que, de fato, desempenha um papel fundamental na valorização de sua ação. [...] a voz, em certos casos, se impõe a tal ponto que tende a dissolver a linguagem.” (ZUMTHOR, 2005, p. 65)

O romance *Ponciá Vicêncio* traça uma discussão sobre a escrita pelo viés da personagem Ponciá, para ela a escrita é fundamental na sua migração da vida rural para vida urbana. Na cidade, saber ler e escrever é extremamente importante no que tange a ascensão social ou até mesmo uma supremacia urbana.

O ato de ler e escrever em alguns momentos da história pode ser considerado uma forma de dominação, pois aquele que detinha o saber, ou seja, dominava as letras, poderia quase que facilmente dominar os grupos que eram ágrafos. Por exemplo, como ocorrera com os índios com a chegada dos portugueses ao Brasil, assim como em África que apesar de “modernizada” tem seu alicerce fundamentado na oralidade e com a chegada brusca dos colonizadores, a escrita foi imposta aos nativos em um movimento de dominação bem como o rompimento desse povo com suas raízes.

O ato de ler e escrever para Ponciá era algo fundamental para sua entrada na cidade e na sua busca por uma vida melhor, deste modo, Ponciá se distancia teoricamente do destino de sua família que estava fadada à pobreza e à vida rural.

Estava à procura de trabalho. A dona olhou para ela de cima a baixo. Disse não estar precisando, mas uma prima talvez estivesse. Escreveu em um pedacinho de papel o endereço e depois leu bem alto para Ponciá Vicêncio, pedindo para que ela fosse lá, ainda naquela manhã. Ponciá, antes de buscar a maneira de chegar ao endereço, leu e releu o que estava escrito no papelzinho:

Rua Prata de Lei, nº 39, casa 7.

Bairro das Alegrias.

Dobrou em seguida o escrito e guardou nos seios. Estava feliz, sabia ler. (EVARISTO, 2003, p. 43)

Ao mesmo tempo em que Ponciá tem uma afeição pela escrita, a oralidade se faz muito presente em sua vida, pois é por ela que Ponciá conseguirá decifrar a mensagem que foi deixada por Vô Vicêncio. A figura da *griot* Nêngua Kainda se faz fundamental no que tange às discussões sobre oralidade, pois é pela via da oralidade que Ponciá descobre sua verdadeira vocação, sendo assim, Nêngua Kainda é a responsável por contar os feitos dos negros nas terras dos brancos e amenizar as perdas que Ponciá sofrerá no desenrolar das ações no romance.

Ponciá inicia sua confrontação entre escrita *versus* oralidade, questionando o porquê de saber ler e escrever se isso nada adiantaria para alcançar sua glória maior que era o de reencontrar sua família, de nada valer a essa sabedoria, se seu bem maior não fosse encontrado.

Os questionamentos interioranos de Ponciá fazem com que ela recuse à escrita e em um ato inesperado Ponciá queima todas as revistas que guardara durante muito tempo, pois para a personagem a escrita deveria ser algo útil, servir para alguma coisa, portanto, era preciso que a escrita fizesse parte de sua vida, que a escrita fosse o texto de sua vida

e não meramente escritos que não lhe acrescentaria em nada e somente contribuía para sua ausência no mundo, deste modo,

Sob condições de oralidade, as pessoas identificam os problemas e resolvem-nos trabalhando em conjunto. A cultura escrita provoca uma ruptura no todo, permitindo e promovendo a iniciativa individual e isolada na identificação e solução deles. Também produz um tipo diferente de conjunto, que perpassa todos os grupos sociais e estabelece novos grupos de interesse, manipuladores dos que não possuem a cultura escrita, para a ampliação dos interesses desses novos grupos. (PATTANAYAK, 1995, p. 120)

A queima das revistas também coopera na busca de Ponciá por sua identidade, pois a mesma não se reconhece diante das letras. Deste modo, para Ponciá tudo aquilo que outrora fazia sentido, neste momento não lhe agrega nada, somente reforça o vazio e a ausência de seus entes perdido em sua ida para a cidade.

Ponciá Vicêncio não queria mais nada com a vida que lhe era apresentada. Ficava olhando sempre um outro lugar de outras vivências. Pouco se dava se fazia sol ou se chovia. Quem era ela? Não sabia dizer. Ficava feliz e ansiosa pelos momentos de sua auto-ausência. Antes gostava de ler. Guardava várias revistas e jornais velhos. Lia e relia tudo. [...] Um dia Ponciá juntou todas as revistas e jornais e fez uma grande fogueira com tudo. De que valia ler? De que valia ter aprendido a ler? No tempo em que vivia na roça, pensava que, quando viesse para a cidade, a leitura lhe abriria meio mundo ou até o mundo inteiro. Agora nada lhe interessava mais nas notícias. (EVARISTO, 2003, p. 91)

Ponciá poderia ter apenas se desfeito das revistas e jornais, entretanto, preferiu queimá-los. Essa atitude está intimamente ligada a simbologia do fogo que é da purificação, de (re)nascimento, de ressurreição, segundo Chevalier e Gheerbrant em *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (1998), a purificação no ato de queimar se dá pela compreensão, sendo assim, Ponciá compreende que a escrita não faz parte de sua cultura e nem de seu modo de vida, logo, esta atitude faz ressurgir uma nova Ponciá que irá buscar a história de seu povo, e consequentemente a sua própria história.

A memória de Ponciá resguarda todas as sensações e emoções de Vô Vicêncio e esta manifestação se dá através do homem-barro que Ponciá fez para salvaguardar a memória de seu avô. A simbologia do barro presente no romance é fundamental para que a promessa de Vô Vicêncio se cumprisse na vida de Ponciá.

Para as religiões de matriz africana o barro seria uma extensão do corpo, ao fazer um homem-barro igual Vô Vicêncio, mesmo sem imaginar Ponciá fez uma transfusão entre o homem de barro e o homem Vicêncio, deste modo o homem-barro expressa as mesmas emoções de Vô Vicêncio, por isso inúmeras vezes Ponciá conseguia ouvir o homem-barro rindo e chorado como fazia seu avô, em uma ligação extrema entre o barro e o corpo do sujeito copiado.

A função da escrita também é narrada pela voz de Luandi, irmão de Ponciá que acredita na escrita como uma forma de ascensão social, na qual ele poderia se “igualar” ao Soldado Nestor que é negro, soldado e sabe ler e escrever. Luandi ainda não reconhecera qual verdade viera perseguir na cidade, se era a busca por sua irmã Ponciá ou seu crescimento pessoal. Para esta personagem a escrita trilha o caminho da dominação, da ascensão social, assim,

Luandi admirava o Soldado Nestor. Aquele era, para Luandi, maior que o escrivão, maior que o investigador, maior que o delegado, maior que Deus. Soldado Nestor era negro. Negro e soldado. O homem andava bonito, marchando, mesmo estando sem farda. Sabia ler. Assinava o nome de uma maneira rápida e bonita. [...] “Para que eu vim pra cidade?”, se perguntou novamente. Achar minha irmã, juntar dinheiro e ficar rico. É, ele havia de ficar rico. Diziam que na cidade as pessoas trabalhavam muito, mas ficam ricas. (EVARISTO, 2003, p. 68-69)

Portanto, se vê uma dualidade entre Ponciá e Luandi, para aquela a escrita não serve de nada, tendo em vista que ela já reconheceu sua verdadeira promessa, para este a escrita é significativa, pois a promessa ainda não havia se cumprindo, desta forma, Luandi ainda busca sua identidade perdida. Portanto, as palavras de Nêngua Kainda confundem-no e gera certa estranheza, pois o destino de Luandi é o de reencontrar sua irmã e mãe e ver a promessa de Vô Vicêncio cumprida e não a de ficar rico, assim como desejava a personagem.

Quando a promessa de Vô Vicêncio se cumpre, Ponciá e Luandi passam a estar em conjunção com objeto/valor que é o de reencontrar a família. Logo, Luandi passa a entender que a escrita não serve para nada, a não ser quando o texto a ser escrito é da sua própria vida, a escrita precisa fazer sentido ter um porquê e pra quê.

Foi preciso que a herança de Vô Vicêncio se realizasse, se cumprisse na irmã para que ele entendesse tudo. Só agora atinava também com o riso e as palavras de Nêngua Kainda. Ele, que levava tanto tempo desejando a condição de ser soldado, em poucos minutos escolhia desfazer-se dela. Soldado Nestor, o

irmão, não ia concordar com ele. Como explicar para o amigo o que ele acabava de descobrir? Assim como antes acreditava que ser soldado era a única e melhor maneira de ser, tinha feito agora uma nova descoberta. (EVARISTO, 2003, p.127)

Deste modo, salta-se a ideia de escrevivência, ou seja, a escrita não como forma de dominação, mas como uma escrita da vida. Sendo assim, Ponciá,

Compreendera que sua vida, um grão de areia lá no fundo do rio, só tomaria corpo, só engrandeceria, se se tornasse matéria argamassa de outras vidas. *Descobria também que não bastava saber ler e assinar o nome. Da leitura era preciso tirar outra sabedoria. Era preciso autorizar o texto da própria vida, assim como era preciso ajudar a construir a história dos seus*⁴⁶. E que era preciso continuar a história dos seus. E que era preciso continuar decifrando nos vestígios do tempo os sentidos de tudo que ficara para trás. E perceber que, por baixo da assinatura do próprio punho, outras letras e marcas havia. (EVARISTO, 2003, p. 127)

A escrita deve ser usada para contar a história daqueles que foram marginalizados em nossa sociedade. O surgimento da literatura afro-brasileira é fundamental para contar as histórias dos heróis negros que estiveram esquecidos durante séculos. É preciso que a escrita seja usada para denunciar as injustiças, o racismo que ainda está presente na sociedade. O negro passa a ser sujeito de uma literatura, uma escrita que relata sua própria vida, sua história e de seus antepassados, enfim, donos dos seus destinos e de sua história.

Contudo, a escrita sem a presença da oralidade não faz sentido algum, principalmente, na literatura afro-brasileira, pois, esta tem como princípio básico a poética oral dos antepassados africanos. É importante ressaltar que a oralidade dentro da escrita se faz presente, mesmo que de maneira sucinta, já que tudo gira em torno da voz, da oralidade, para que assim a história e cultura de um povo não se percam nos processos sincrônicos, pois:

A poesia oral, presente nas culturas tradicionais africanas, foi incorporada à literatura produzida pelos poetas, contistas e romancistas africanos comprometidos com a luta de libertação das colônias. Serviu como palavra conscientizadora para o povo, foi arma e estratégia de luta. No Brasil, encontramos, sobretudo na voz dos descendentes de africanos, uma poética que rememora a Mãe África, denuncia a condição de vida dos afro-brasileiros, e, nas últimas décadas, apresenta-se afirmando um sentimento positivo de etnicidade. A identidade negra vai ser afirmada em cantos de louvor e orgulho étnico. O corpo negro surge alforriado

⁴⁶Grifo nosso.

pela palavra poética. É como se a escrita negra, ao relembrar o passado, procurasse imprimir outras lembranças às cicatrizes de chicotes ou às marcas iniciais dos donos-colonos do corpo escravo.

A palavra literária surge como elevação, assunção do corpo negro. O texto negro atualiza signos e lembranças que inscrevem o corpo negro em uma cultura específica. É preciso ressaltar, porém, que não é somente a cor da pele do escritor que vai situar a sua escrita como literatura negra, mas a maneira como ele vai viver em si a condição e a aventura de ser um (a) negro (a) escritor (a). (DIONÍSIO, 2008, p. 02-03)

Conclusão

A memória afrodescendente provém da oralidade africana, a história do berço da humanidade se propaga na voz de Ponciá Vicêncio, por descobrir o que mais lhe importava na vida, sua família. E pôde entender a verdade sobre a escrita que ela precisa ter significado, contar uma história que represente uma coletividade, a memória de um povo que foi esquecido durante séculos que teve sua história e cultura invisibilizados por um processo de colonização doentio, que afetou e dominou várias outras civilizações tirando todos os seus conhecimentos adquiridos por milênios e impondo a sua cultura e seu modo de vida.

A oralidade é intrínseca ao texto escrito, é um jogo de figuras, de elementos, de signos, que agregam significados orais no texto escrito, no qual é totalmente perceptivo no romance Ponciá Vicêncio. A história da família Vicêncio, foi contada pelo avô, pelo pai, até chegar a Ponciá Vicêncio que desvendará o mistério que circunda a família Vicêncio. Os ensinamentos, a história da família Vicêncio e os mistérios em torno de Nêngua Kainda e Vô Vicêncio são transmitidos pelo texto oral, no qual a presença da voz, da entonação, são elementos carregados de significados, estes deixam as marcas da oralidade dentro do romance de Conceição Evaristo, tornado o romance um texto performatizado, sobre isto Zumthor (2007) afirma que:

Neste sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva.

[...] Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a “formação” se opera pela voz, que carrega a palavras; a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é,

necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de *movência*. (ZUMTHOR, 2007, p. 62-65)

O romance perpetua a história afrodescendente perdida e é contada pelo viés de Nêngua Kainda, *griot* das terras dos brancos onde Ponciá Vicêncio e sua família viviam. A sabedoria da Nêngua Kainda reafirmou a história de Ponciá e conseguiu fazer com se cumprisse à promessa de Vô Vicêncio. As perdas de Ponciá em seu percurso no romance são significativas demais para a personagem, como a perda do avô, a morte do pai, a perda dos filhos, deste modo, a personagem se ausenta simbolicamente do mundo para que de alguma forma essa ausência diminua seu sofrimento.

Outro fator que aumenta o vazio de Ponciá são as brigas constantes com seu marido, que não entende o porquê de Ponciá sempre estar alienada ao mundo é como se a personagem buscasse por algo que não existisse, não se reconhecesse como sujeito devido às condições precárias em que vivia com o marido e todas as ausências em sua vida, sendo assim,

A busca do seu nome é uma constante. Olha-se no espelho, nada vê. Poderia ter outro nome, poderia não ser uma “Vicêncio”. Os momentos de silêncio se ampliam. O reencontro com os mortos, a sua ancestralidade, vai, aos poucos, aparecendo na figura mítica do Angorô. (DIONISIO, 2010, p. 67)

Depois de muitas ausências, Ponciá inicia uma busca por sua identidade que estará ligada diretamente com sua ancestralidade, deste modo, a personagem está cada vez mais próxima da herança deixada por seu avô, e ao ter sua família reunida novamente Ponciá vê cumprida a promessa de Vô Vicêncio.

Portanto, a promessa de Vô Vicêncio só se cumpriu mediante a ruptura de Ponciá e Luandi com a escrita, pois as personagens rompem com aquilo que não lhes trouxe resultado positivo. Se por um lado saber ler e escrever abriria as portas para Ponciá e Luandi na cidade, por outro os afastaria da sua história e de sua família, já que tudo estava baseado na oralidade expressa na voz e na performance de Vô Vicêncio e Nêngua Kainda, ao tomar consciência da verdade de sua herança Ponciá se autor reconhece como sujeito

de sua história e de sua vida, sendo assim, Ponciá vê manifestar em si a ancestralidade de seu povo.

O seu mergulho nas histórias contadas por Nêngua Kainda, arauto de sua comunidade afrodescendente, a amarração que essas narrativas memoriais terão com a sua percepção de mundo e o dialogismo entre essas reflexões, nos servirão de suporte para apontar caminhos para a compreensão de sua busca em encontrar o seu destino e a sua ancestralidade. (DIONISIO, 2010, p. 68)

A oralidade dentro do texto escrito pode ser considerada uma forma de resistência do sujeito negro. Enquanto escritor, este dá a suas personagens características afrodescendentes e a todo o momento rememora a África, a ancestralidade africana presente em cada sujeito afro-brasileiro, afirmando assim a identidade desse grupo que por vezes beirou a marginalidade dentro da sociedade e que viu na escrita uma forma de lutar sobre as condições dos negros. Portanto, a escrita afrodescendente de certa maneira desafia o dominador, pois mostra para a sociedade a importância da cultura e da história africana para a formação cultural e étnica do Brasil, pois, a memória afrodescendente é fator predominante para a construção da identidade dos afrodescendentes.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DIONÍSIO, Dejair. **Diáspora, Ensino e Perdas em Ponciá Vicêncio.** Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/DejairDionisio.pdf>. Acesso: 29/07/2011.

DIONISIO, Dejair. **Literatura afro em construção: a perspectiva da ancestralidade bantu em Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo,** 2010. 116 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Nossa escrevivência.** Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>. Acesso em: 13/10/11 às 10h45

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

NERES, Jorge Paulo de Oliveira. **O skaz enquanto instrumento de trapaça: uma leitura de Delibes e de Assis Brasil.** Disponível em: http://www.revistaicarayh.uff.br/revista/html/numeros/3/dliteratura/o_skaz_enquanto_in

strumento_de_trapaca_uma_leitura_de_delibes_e_de_assis_brasil.pdf. Acesso: 29/07/2011.

PATTANAYAK, Debi Prasanna. A cultura escrita: um instrumento de opressão. In: OLSON, David R; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e Oralidade**. Tradução Valter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 117-120.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaio. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Tradução de Sônia Queiroz; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê, 2005

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

[Recebido: 19 fev. 13 - Aceito: 18 abr. 13]

ENTRE A VOZ DO SÍMBOLO E O ECO DO IMAGINÁRIO A VOZ POÉTICA DE PAULA TAVARES ⁴⁷

ENTRE LA VOZ DEL SÍMBOLO Y EL ECO DEL IMAGINARIO LA VOZ POÉTICA DE PAULA TAVARES

Mara Regina Avila de Avila⁴⁸

Resumo: Este artigo apresenta a estreita relação entre símbolo e imaginário na construção de uma identidade cultural na poesia de Paula Tavares. Relação capaz de integrar um complexo cultural conectado diretamente com os povos, história, línguas e civilizações. Uma relação que insere o capital pensado do *homo sapiens* tendo em conta na proposta de Gilbert Durand “o imaginário” como encruzilhada antropológica. Nesse processo de “criação poética”, a voz do símbolo e o eco do imaginário manifestam-se na poesia de Paula Tavares, literatura autenticamente negra, procurando tecer uma polifonia interligada no universo cultural angolano, reescrevendo-o num novo trajeto do sujeito angolano (africano).

Palavras-chave: Poesia angolana; Símbolo; Imaginário.

Resumen: Este artículo presenta la estrecha relación entre símbolo y imaginario en la construcción de una identidad cultural en la poesía de Paula Tavares. Relación capaz de integrar un complejo cultural conectado directamente con los pueblos, historia, lenguas y civilizaciones. Una relación que inserta el capital pensado do *homo sapiens* teniendo en cuenta la propuesta de Gilbert Durand "el imaginario" como encrucijada antropológica. En este proceso de "creación poética", la voz del símbolo y el eco del imaginario se manifiestan en la poesía de Paula Tavares, literatura auténticamente negra, buscando tejer una polifonía conectada a ló universo cultural angolano, reescribiéndolo en un nuevo camino del sujeto angolano (africano).

Palabras clave: Poesía de Angola; Símbolo; Imaginario.

*Sino
é como começa
este falar das palavras
e o livro de horas da minha avó.
Paula Tavares.*

*A verdadeira poesia é uma função de despertar.
Gaston Bachelard*

Um aspecto importante do discurso poético de Paula Tavares é sua estreita conexão entre símbolo e imaginário. Desse modo, verifico que a relação entre

⁴⁷ Este artigo compreende uma versão resumida do capítulo Entre a voz do símbolo e o eco do imaginário a voz poética de Paula Tavares da dissertação de mestrado “Pela poesia de Ana Paula Tavares: vozes e ecos de Angola em África”, defendida em outubro de 2010 na Universidade Federal do Rio Grande.

⁴⁸ Licenciada em Letras e Mestre em Letras na área História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). E-mail: mara-avila@bol.com.br

símbolo⁴⁹ com origem no grego (*sýmbolon*) e imaginário⁵⁰ é íntimo, entendendo símbolo – como diz Jean Chevalier na introdução do seu *Dicionário de Símbolos* (2007) – a partir do “esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam” e, pensado “na encruzilhada de todo o psiquismo humano, onde se reúnem o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o inconsciente” como enfatiza Chevalier, no prefácio a este dicionário. É esse processo antropológico – o vínculo afetivo com o símbolo – que este artigo explora, quando constrói uma teoria do imaginário simbólico.

O imaginário desenvolve-se, atualmente, em torno de sua relação com a antropologia, a literatura, a memória, etc. No caso da literatura, o imaginário compartilha com o gênero (poético) movido pela imaginação criadora que materializa nas imagens literárias – uma realidade íntima para um além-psicológico. Em outras palavras, e recorrendo a Gaston Bachelard (2002), são as imagens postas em série que ativam o movimento da imaginação, induzindo o leitor a uma viagem imaginária. Uma viagem que, contida no impulso antropológico, não por acaso, proporcionou no sentido *stricto sensu*, uma definição semântica para poesia contemporânea⁵¹ fundamentada nas estruturas antropológicas do imaginário que se constrói nas fronteiras do consciente e inconsciente.

Essa definição feita, portanto, à luz do espírito antropológico levou em conta a grande civilização tecnológica em efervescência. Não se trata de descartar impressões, até já registradas, sobre poesia, mas de propiciar a ela, conforme suas palavras, um sentido senão mais puro mais autêntico. Creio que esse prelúdio da antropologia, vertida certamente de idiosincrasias, sem dúvidas, marca o estreitamento da relação entre

³ (Cf.) Dicionário de símbolos, um símbolo escapa a toda e qualquer definição. É próprio de sua natureza romper os limites estabelecidos e reunir os extremos numa só visão. Assemelha-se à flecha que voa e que não voa, imóvel e fugitiva, evidente e inatingível. As palavras serão indispensáveis para sugerir o sentido ou os sentidos de um símbolo; mas, lembremo-nos sempre de que elas são incapazes de expressar-lhe todo o valor.

⁵⁰ Imaginário na concepção de Gilbert Durand é o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra. (DURAND, 2002, p. 18)

⁵¹ A poesia contemporânea define-se como uma reevocação pelo verbo de um “sentido” senão mais puro é pelo menos mais autêntico. É como se o poeta contemporâneo, imerso na civilização tecnicista das grandes cidades, reanimasse subitamente, pelo jogo da sua linguagem, os arcanos dos grandes mitos. (DURAND, 1996, p. 50)

primitivo e eterno, justificando em si, uma busca existencial. Propósito construído no trajeto do antropológico para o poético. Assim, mediante representação, a imaginação (faculdade das intuições *a priori*) tornou-se objeto de uma realidade poética enunciada pelos textos literários, ampliando no cronótopo de uma metalinguagem simbólica, simultaneamente forças mitológico-poéticas. No entanto, materializar este imaginário, ou esta realidade poética, só é possível mediante aplicação da lei das quatro imaginações materiais (ar, água, terra, fogo), afirma Bachelard. (2002, p. 8)

Sobre o imaginário e o simbólico muito pode ser dito, mas, para meu propósito, interessa-me, concentrar naquilo que não deve ser tratado apenas à luz de uma ciência. E sim por um somatório cultural que deságua num conhecimento das línguas, dos povos, da história, das civilizações, etc.

Porque, como nos alerta Durand “não nos podemos fiar nas exiguidades ou nos caprichos da nossa própria imaginação” (2002, p. 18). Entretanto, o que parecia desacreditado adquiriu fôlego. E o imaginário, até então desvalorizado, principia a respirar novos ares. Decorre daí os índices (de distância) entre uma psicologia clássica reducionista e sua ascensão concreta entre as ciências modernas. E, por que afinal, a imaginação, aparentemente tão desprezada no passado atinge atualmente seu apogeu em diversas áreas de estudos? Considerando-se esta ascensão diante do mundo pós-moderno, percebe-se, sob os movimentos galopantes da globalização, tratar-se de um espaço outro promovido, não só, pela dominação atual da imagem, bem como às interpretações dos mitos antigos (e modernos) e aos estudos da psicanálise. Trata-se, portanto, de um ambiente propício (e de êxito) que responde a uma aspiração antropológica.

Por isso, em tempos contemporâneos, a poesia retornou aos princípios das cosmogonias intuitivas. Esse dinamismo provocado pelo retorno resultou para os poetas contemporâneos, na visão de Gaston Bachelard, um “caráter dinâmico da imaginação seguindo a ligação entre os complexos originais e os complexos de cultura” (BACHELARD, 1989, p. 20), permanecendo, desta forma fiel a realidades oníricas elementares. É nesse contexto que quero mencionar a estreita ligação entre complexos de cultura e tradição⁵².

⁵² Relação esta que permite reviver e rejuvenescer uma dada tradição. E, que é recuperada, a fim de, dar início a novos signos de identidade, capaz de ser re-historicizados.

Ao falar de símbolo, não há como desvinculá-lo da imaginação, seja psicológica, seja literária, seja cultural. Ao nível do plano locutório⁵³, diante de alguns povos, culturas e crenças, o símbolo particulariza-se. Por isso, torna-se pertinente esclarecer a partir dos estudos de Humberto Eco (2003, p. 133), que o vocábulo símbolo não deve ser utilizado com sentido expandido, ao contrário, intensifica seu uso com “parcimônia, sublinhando-o nos contextos em que o encontram para decidirem o significado que aí, e não alhures, assumem”. Logo, o símbolo como estratégia textual particularizada faz “diferença no processo da linguagem, crucial para a produção de sentido que nunca é simplesmente mimética e transparente”. (BHABHA, 1998, p. 65)

Essa adesão ao símbolo é feita na poesia da angolana Paula Tavares, literatura autenticamente negra, que desperta amiúde uma polifonia interligada no universo cultural angolano (incrustado de inúmeras línguas, etnias e práticas tradicionais) ao (re) significar o trajeto do sujeito angolano (africano). A ação de poetar se plasma assim sinestesticamente, entremeada por símbolos que expressam emoções, ecos, cheiros, sons. Símbolos que adquirem força e que alicerçam uma linguagem essencialmente aberta e evasiva, buscando fortalecer o compromisso da literatura com seu fazer. Uma metalinguagem simbólica que permite ao símbolo revestir-se de caráter multidimensional apto a decodificar um caminho hermenêutico subjetivo em que imagens como: o boi, os frutos da terra, o altar de pedra, a máscara Mana Pwo, o significante mulher, a terra, entre outros, agreguem uma valoração expandida de sua auréola imaginária.

É particularmente interessante examinar, para os símbolos, uma realidade de partida, a exemplo, expressa pelas imagens citadas. Tomar consciência desta realidade implica a certeza de que todo símbolo sustenta-se por uma vocação que colhe indistintamente o particular e o universal, que não deixa de se familiarizar com o olhar preciso de Chevalier sob a afirmação de que “cada símbolo é um microcosmo, um mundo total” (CHEVALIER, 2007, p. XXIV). Diante desta premissa chevaleriana, evidencia-se a poética de Paula Tavares, na medida em que esta resgata imagens dos povos da Huíla no mundo das representações do texto — um espaço em construção —, associada indiscutivelmente ao complexo cultural angolano.

⁵³ Segundo Gilbert Durand “é o plano locutório, plano do próprio símbolo, que assegura uma certa universalidade nas intenções da linguagem de uma dada espécie, e que coloca a estruturação simbólica na raiz de qualquer pensamento”. (DURAND, 2002, p. 31)

Cria desta forma, Paula Tavares, universos textuais comprometidos com a dimensão cultural nacionalista de seus poemas que, em profundidade estética, codifica vozes e ecos de Angola em África. A Huíla — cidade de planalto — é projetada metonimicamente no cenário angolano (africano), pelo viés literário com intuito de aproximar o Homem aos signos da terra como valores a serem defendidos na afirmação de uma identidade cultural em estado de germen, desde os fins da década de 1940. Articulando constelações imaginárias, visto que estas retêm uma força criativa primordial performática para expressar sua alma poética africana, Tavares representa a vida diária de Angola, numa multiplicidade discursiva inserida no âmbito do simbólico. Ajustando à expressão literária “constelações imaginárias”, temos que nada mais são que motivações simbólicas de que lança mão o poeta, que na visão de Durand encerram “um caráter pluridimensional, portanto espacial, do mundo simbólico” (DURAND, 2002, p. 32), que é essencial.

Indefinidamente sugestivos, os símbolos internalizam um ritmo nervoso que dá conta de expressar emoções, tensões, afetividades, sonhos, que a imaginação poética, seguramente, é capaz de desencadear. Ritmo capaz de materializar um elo entre poesia e experiência explícita. Desse modo, pensar o universo simbólico equivale a investigar as relações que se colocam no plano humano, no plano social, no plano político, etc. No que tange ao domínio específico da criação literária angolana (africana), o símbolo, em sua intensa fecundidade discursiva ativa um universo ficcional, construindo-se na cultura e na História de Angola. Trata-se do simbolismo africano designado como um conjunto de símbolos inspirados nas suas religiões⁵⁴ revelador de uma incomparável riqueza psicológica, que por consequência fornecem quadros primordiais para o símbolo, quer a imaginação estreitamente motivada pelo poético, nacionalismo, religião, língua, funções sociais, por genes raciais. Estabelecem-se, por certo, relações históricas entre o símbolo e entre certas interpretações, em que tal produção de sentidos, por meio deste universo ficcional, manifesta-se no ato de poetar que passa amiúde envolver no âmbito discursivo

⁵⁴ Cf. Kabengele Munanga “as formas de arte que se encontram nas diferentes regiões da África negra e entre diferentes etnias não só apresentam muitas vezes semelhanças de estilos, como também possuem em comum certo número de características gerais que sobrepõem às diferenças de estilos. Verifica-se, por exemplo, determinada quantidade de similitudes nas relações entre as formas artísticas e as crenças religiosas, o que leva a atribuir às práticas rituais da maioria das sociedades africanas as mesmas origens. Em geral, as formas de arte africana inscrevem-se num quadro comum, mesmo que esse pano de fundo conceitual venha se exteriorizar de diferentes maneiras. (MUNANGA, 2009, p. 32)

as antigas marcas da oralidade, da tradição que buscarão tecer-se à da letra literária, construindo-se no silêncio do não dito.

E assim, poetando em língua portuguesa, a historiadora Paula Tavares obtém um desempenho como um narrador cuja voz, no espaço material e linguístico do poema, é capaz de absorver e exteriorizar pela linguagem simbólica “o grito libertário para além do silenciado” para usar a expressão de Jurema José (2002, S/N). O silenciado cercado imaginário em que as mulheres (particularmente as angolanas) estiveram culturalmente submetidas.

Paula Tavares, ao lado da eflorescência simbólica, metamorfoseia sob a influência de motivações ancestrais, Angola, a terra, os frutos; sua maior motivação simbólica. Em declaração divulgada pela Rádio e Televisão de Portugal Notícias Pesquisa, em 2008, por ocasião da (re) edição de *Ritos de passagem*, a poeta declara que:

a grande motivação continua a mesma: Angola, a terra, os frutos, mas desde então perdeu-se alguma inocência. Passou muito tempo, havia naquela altura uma certa ingenuidade, um olhar inocente, o mundo deu as suas voltas e nós com ele, afirmou a poetisa'. 'Hoje, olho e vejo que há uma inocência perdida. Apesar de os poemas manterem a sua atualidade e terem cumprido naquela altura o seu papel', acrescentou. (RTP, 2008)

As fortes marcas (ou motivações) ideológicas permanecem. No entanto, em uma atmosfera mais sensível do que realista, a poeta explode a inocência perdida, as tensões entre passado-presente, ou ainda, entre tradição e modernidade — fator essencial de unificação e de fixação vinculada à questão de identidade cultural⁵⁵— num mundo que, afinal, já é outro. As reflexões de Paula Tavares ajudam-me a melhor compreender sua proposta literária (e a de vários escritores africanos). Permite-me a inferência de uma poética alimentada pelos valores da terra que evidenciam as raízes culturais negro-africanas, crioulas e popular.

No caso específico, Angola, a terra, os frutos, reconhecidos no processo de criação literária (e poética), são conclamados como motivações simbólicas adjacentes a um contexto de urbanização acelerada e de globalização, que por sua vez dão um colorido primordial à palavra poética compatível com a lírica produzida nos intervalos entre escrita e oralidade (tradição), a partir da década de 1980. Nos poemas de *Ritos de passagem*

⁵⁵ Cf. Stuart Hall, In: *A identidade cultural na pós-modernidade*, “o próprio conceito com o qual estamos lidando, identidade, é demasiadamente complexo muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea...”. (HALL, 2004, p. 8)

(2007), que na opinião de Inocência Mata, “apela para imaginação pelo recurso da imagem sinestésica (mistura de imagens sensoriais), principalmente na citação de frutos para simbolizar as características femininas” (MATA, 2001, p. 113), anunciam-se linguagens (de fonte oral e sinestésica) que irão se fortalecer em obras posteriores, ampliada num horizonte mais crítico, que articula o universo simbólico em que os símbolos exprimem relações terra-céu, espaço-tempo, imanente-transcendente (CHEVALIER, 2007, p. XXV). É literariamente por meio dos símbolos – de natureza não linguística – que Paula Tavares propõe do ponto de vista estético literário um sentido a sua terra (e sua gente). Esta é uma constante do seu universo ficcional: (re) significar e (re) pensar a luz da pós-modernidade, a história do seu país; sendo assim próprias desse universo de expressão simbólica as construções sinestésicas, que enlaçam imagens poéticas dos povos da Huíla adaptadas à matéria que devem ornamentar.

A simbiose estreita que dá vitalidade ao símbolo, como diz Chevalier, emana precisamente do esforço do homem para decifrar (e subjugar) um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam.

A experiência de “decifrar” que se dissemina contempla o reflexo da inserção do homem na profundidade da imaginação humana. Trata-se de um espaço do psiquismo imaginante, não-linear, em que se configuram imaginários universais (e intemporais), que por sua vez encontram-se obscuros, enxertados nos temas imaginários (como a lua, o leão, o lago, a terra, etc.). Assim, dotado de mobilidade e princípio imaginário, o símbolo permite ativar um movimento da imaginação que se caracteriza primordialmente “em seu movimento, em seu meio cultural” (CHEVALIER, 2007, p. XV). A “terra”, por exemplo, grande símbolo do inconsciente coletivo do imaginário angolano é “identificado com a mãe. É um símbolo de fecundidade e regeneração” (CHEVALIER, 2007, p. 879), carregada de afetividade e de dinamismo. Considerando esse arquétipo no contexto angolano (africano), percebe-se um encadeamento do destino, ao mito⁵⁶ do eterno retorno, sob os movimentos de uma comunidade que foi dividida por conta do colonialismo português e que se pode (re)agrupar, revelando simultaneamente um rompimento e união das partes outrora separadas.

⁵⁶ Sobre a relação mito e arquétipo, ver Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, In: *Dicionário de Símbolos*. (2007 p. XIX)

É sob o signo da bipolaridade, que este arquétipo (terra) manifesta constelações imaginárias que dão conta no campo da escrita literária, como diz Chevalier, tomando o sentido freudiano da palavra, em que o símbolo exprime, de modo indireto, figurado e mais ou menos difícil de decodificar, o desejo ou os conflitos. Trata-se de uma espessura folheada de sentidos e de possíveis direções encontrados nas diversas produções do inconsciente. Por certo, uma via de comunicação rompe o invólucro atualizando e integrando o valor simbólico⁵⁷ entre um sentido oculto e a realidade de uma expectativa, pois, o símbolo “existe somente no plano do sujeito, mas com base no plano do objeto” (CHEVALIER, 2007, p. XXIII). Observa-se, desta forma, que a compreensão destes depende menos do uso da razão. É neste sentido, portanto, que o símbolo enxertado no centro da imaginação poética converge para o desconhecido e o infinito. Eis porque “a imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão”. (BACHELARD, 1989, p. 18)

Vibrando nesta mesma sintonia, e tomando como referência a imagem, o crítico cultural Homi Bhabha chama a atenção para o fato de que a imagem não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência da realidade. Assim, tem-se que o poeta – revestido de alma poética – tece no seu imaginário o mundo percebido e vivido, essencialmente no nível do inconsciente. Aí, são articuladas forças poetizantes que tendem a entrar em ação nas obras literárias, que por sua vez, é materializada e codificada pela linguagem poética no texto literário. Lança-se, desta forma, um enigma, que logo a seguir será decodificado pelo leitor para que ele deixe de ser o que é. Tais considerações convidam a uma reflexão acerca da imagem do enigmático, que por certo, é a que brota de poemas como “Ex-votos” (TAVARES, 1999, p.12-13), “Canto de nascimento” (TAVARES, 1999, p. 14-15), “Terracota” (TAVARES, 1999, p. 18), “Boi à vela” (TAVARES, 2007, p. 44), “Rapariga” (TAVARES, 2007, p. 48), “Colheitas” (TAVARES, p. 52), entre outros, que anunciam um intenso lirismo, e que pela reinvenção poética é capaz de tecer as vozes silenciadas dos povos da Huíla, ou melhor, da alma do homem sul africano. Articula-se, claramente, neste espaço da escrita a “imagem da identidade humana e, certamente a identidade humana como imagem— ambas molduradas ou espelhos familiares do eu [*selfhood*] que fala das profundezas da cultura ocidental” (BHABHA, 1998, p. 83). Com

⁵⁷ Cf. o estudo de Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, “Prefácio” In: *Dicionário de Símbolos*, o valor simbólico atualiza-se diferentemente para cada um de nós, sempre que uma relação de tipo tensional e intencional que une o signo que estimula e o sujeito que percebe.

isso, tocamos igualmente na natureza do conhecimento, do saber, que, por sua vez, está estreitamente ligada aos signos da linguagem e do conhecer.

Remontando, portanto, ao início deste capítulo, que se materializou diante deste discurso, referente à relação íntima entre símbolo e imaginário, sublinhe-se o fato de que, entre a voz do símbolo e o eco do imaginário, exprime-se a voz poética de Paula Tavares, foco de análise deste capítulo. Este assunto (de fonte inesgotável) conduz a *poiesis* da angolana Paula Tavares, que cristaliza em sua práxis literária uma intimidade na articulação dos símbolos e que explora, além dos arquétipos universais, símbolos do complexo sociocultural angolano (africano) e sua rica etnografia. Harmoniza estes microcosmos, referido por Chevalier, a fim de proporcionar um caminho aberto a uma realidade oculta subjacente (e além) ao imperialismo estrangeiro. Acolhe na simplicidade (e na tradição) a matéria-prima que ilumina sua arte poética que se deixa apreender no delinear das linhas do seu poema. Congela-se uma (re) afirmação dos valores culturais das antigas sociedades tradicionais que remonta ao período pré-colonial de Angola.

Os símbolos intercomunicam-se, esboçando um espaço possível de se interceptar o Homem em comunhão com o Cosmos, com o primitivo, com a tradição e a modernidade. Uma poesia tão dinâmica, intuitiva (e naturalmente sensitiva), como a de Paula Tavares, é, portanto, o germe de uma imaginação criadora literária que se alimenta de imagens conectadas ao cenário da Huíla. Parafraseando Bachelard, são as imagens que ativam “forças imaginantes” no íntimo do psiquismo humano, que na ordem exploratória e de descoberta desencadeia uma função de despertar.

Assim, diante da lei de expressão poética contida no reino da imaginação, é preciso (antes de tudo) para compreender o simbolismo imaginário: enveredar pela via da antropologia. E, para ampliar essa ideia, torna-se recorrente o conceito de Gaston Bachelard, segundo a qual a poesia é uma verdadeira função de despertar. Em tempos de crise, se faz necessário acordar, despertar o íntimo da consciência. A literatura preenche, sem dúvidas, um desejo humano. Representa a emergência da imaginação. É um significar, um fazer sonhar diferentemente.⁵⁸

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁵⁸ Aproprio-me aqui desta expressão utilizada por Gaston Bachelard (2002, p. 257) em *O ar e os sonhos*—no capítulo intitulado “Imagem literária”.

_____. A imagem literária. In: **O ár e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 256-260.

BHABHA, Homi. **Local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1989.

_____. Mito e poesia. In: **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996, p. 41-54.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

JOSÉ, Jurema. **A escrita feminina no panorama literário africano em língua portuguesa**: Alda Lara, Noêmia de Souza, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e Paulina Chiziane. União de Escritores de Angola, 2002, s.p. Disponível em uea-angola.org/criticas.cfm?TermoBusca=&Pagina=5. Acesso em 26 ago. 2010.

MATA, Inocência da. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além, 2001. p. 113-116. Disponível em www.uea-angola.org/bioquem.cfm?ID=116. Acesso em 7 set. 2010.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias línguas, culturas e civilizações**. São Paulo: Global, 2009.

PORTUGAL, Rádio e Televisão de. Disponível em <http://www.rtp.pt/rdpafrica>.

TAVARES, Paula. **Cinquenta anos de literatura angolana**, 1999, p. 124-130. Disponível em www.ffch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03_10.pdf. Acesso em 30 ago. 2010.

TAVARES, Paula. **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **Ex-votos**. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. **Ritos de passagem**. Lisboa: Caminho, 2007.

[Recebido: 09 mar. 13 - Aceito: 20 mai. 13]

**GRAFISMOS EM VARINHAS:
memórias e estéticas afro-indígenas em margens amazônicas**

**GRAPHICS IN WANDS:
memories and africanindigenous aesthetic on amazonic borders**

Renato Vieira de Souza⁵⁹
Agenor Sarraf Pacheco⁶⁰

Resumo: A convivência com comunidades que circundam a baía de Marajó, no Pará, permite perceber ricas expressões da diversidade estética amazônica. Neste artigo, por meio da metodologia da História Oral e dos processos de afloramento de memória (ALBERTI, 2005; HALBWACHS, 2003; BOSI, 1999), dialogamos com experiências de mulheres de Mosqueiro e Soure acerca do grafismo inscrito em varinhas da conquista ou do amor, desvelando tradições e saberes afro-indígenas nesta região. Com base na temática arte e estética, buscamos interfaces, especialmente com o pensamento de Dondis (1997), Eco (2003), Wong (1998), Velthem (1998) e Vidal (1992); assim como sobre artes e histórias locais, interagimos com Schaan (1997), Hamoy (1997), Pacheco (2012) e Jardim (2013). Neste enredo, por meios de escrituras, visualidades e oralidades, apresentamos o grafismo em varinhas em seus antigos e novos significados culturais como arte, estética, saber e patrimônio local que, apesar dos doloridos processos de colonização e desvalorização deste objeto artístico amazônico, pela persistência do saber-fazer feminino resistem ao esquecimento.

Palavras-Chave: Varinha; Grafismo; Estética; Mosqueiro; Soure.

Abstract: The coexistence with communities that surround the Bay of Marajó, Pará, allows to realize rich expressions of Amazon aesthetic diversity. In this article, through the methodology of oral history and memory processes outcrop (ALBERTI, 2005; HALBWACHS, 2003; BOSI, 1999), we dialogue with Mosqueiro and Soure women experiences towards graphics inscribed on wands of conquest or love, and reveal Africanindigenous traditions and knowledge in this region. Based on the theme of art and aesthetics, we seek interfaces, especially with the thought of Dondis (1997), Eco (2003), Wong (1998), Velthem (1998) and Vidal (1992); as well as about local arts and stories, we interact with Schaan (1997) Hamoy (1997), Pacheco (2012) and Jardim (2013). In this scenario, through scriptures, visualities and orality, we present the graphics in wands in their old and new cultural meanings as art, aesthetics, knowledge and local heritage that, despite the painful processes of colonization and devaluation of this Amazonian art object, by the persistence of the female know-how, resist oblivion.

Keywords: Wand; Graphics; Aesthetics; Mosqueiro; Soure.

⁵⁹ Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes – UFPA. Arte-educador lotado na Rede Municipal de Educação – Belém, PA.

⁶⁰ Doutor em História Social (PUC-SP) e Docente dos Programas de Pós-graduação em Artes e Antropologia da UFPA.

Mosqueiro e Soure: cenas de história, arte e cultura

Mosqueiro e Soure são localidades amazônicas marcadas por intensos trânsitos e interações culturais entre indígenas, colonizadores, africanas e outros estrangeiros desde o período colonial. Esse processo gestou diferentes relações de poder e sociabilidade, igualmente entre determinados grupos, especialmente índios e negros, que construíram com sua mão-de-obra a produção de patrimônios materiais e imateriais locais, trocas de diferentes sabedorias e sentimentos foram ali estabelecidas. Entre essas trocas, expressões estéticas em objetos de uso doméstico e celebração ganharam visibilidade tanto no passado, quanto em tempos contemporâneos.

É possível dizer, conforme pesquisas de Pacheco (2012, p. 200), que os encontros e bricolagens entre índios e negros no mundo amazônico manifestam-se na “existência de uma dicção afro-indígena, assim como em performances, vocábulos, culinárias, estéticas, costumes e tradições que diferenciam a constituição de homens, mulheres e crianças amazônicas, quando se apresentam em ambientes intersticiais”. Essa união é visível não apenas nos traços físicos de seus moradores, mas especialmente no modo como vivem, constroem objetos artísticos, manifestam crenças e lutam pelo sustento. Ainda para Pacheco (2009) no mundo amazônico não é possível falar de culturas africanas, descolocadas dos contatos com narrativas, saberes, cosmologias e patrimônios de populações indígenas. Em diferentes momentos, índios e negros trocaram em si sentimentos, crenças, saberes-fazer, legando a região um rico patrimônio afro-indígena. Um desses patrimônios está impresso nas varinhas, assim como no folguedo do boi, dança do carimbó, gambá, entre outras expressões artísticas esparramadas pelos mais diferentes territórios da região.

Em cenários dessas localidades amazônicas interligadas em dimensões geo-históricas e geoculturais (MIGNOLO, 2003), percebemos nas suas artes e estéticas, persistências, recriações e ressonâncias de tradições que somente há pouco tempo começaram efetivamente a ser desvendadas. Neste artigo, ganhará destaque as *varinhas da conquista* ou *varinhas do amor* ornamentadas com desenhos presentes na arte indígena e africana. Assim pelo modo como índios, negros e seus descendentes misturam seus saberes-fazer, compreenderemos esse objeto artístico como afro-indígena.

A confecção das varinhas ao conjugar tradição e modernidade (GARCÍA CANCLINI, 2003) desafia visões abissais que pretenderam desqualificar as artes locais

em detrimento de concepções formalistas de artes eurocentradas. Certamente não estamos defendendo a existência de uma identidade marajoara unificada e estática, mas a capacidade dos diferentes grupos locais de construir em diálogo com cosmologias, ecossistemas e estéticas cotidianas obras de arte, como procurou demonstrar Jardim (2013) ao acompanhar em cartografia de memórias o saber-fazer em fibras de jupati tecido por mulheres de São Sebastião da Boa Vista, no Marajó das Florestas.

As varinhas emergem, então, como patrimônio material. Seu aparecimento constitui-se parte de uma gama de tradições da cultura visual amazônica e marajoara, aparentemente recentes quanto ao seu suporte, mas com um aporte de experiências construídas há muito tempo, o que lhe certifica autoridade e interesse frente aos olhares estrangeiros que, em geral, acaba apontando apenas um aspecto histórico superficial esteticamente caracterizado nos produtos artesanais. Nessas varinhas são feitos os grafismos “bordados”⁶¹ com o auxílio de uma lâmina cortante, retirando-se a casca da madeira Santa Clara (*Euphorbiaceae*, espécie *Mabea Angustifolia Spruce ex Beuth*) e outras espécies como a *seringueira*, dando origem às formas (Fig. 01).



Fig. 01 – Processo de gravação dos bordados com uso de lâmina. Foto da Pesquisa, 2011.

As varinhas são pequenos troncos de madeira com diâmetro regular, variando de 0,5 cm a 3,0 cm e com extensão longitudinal de até 1,00 m. As figuras são predominantemente geométricas e podem ser de vários padrões. A pesquisa não descobriu a finalidade primeira dessas varinhas, mas pelas narrativas orais de artistas e moradores de Mosqueiro e Soure há pelo menos cinquenta anos elas têm sido vendidas como

⁶¹ O termo bordadas é utilizado pelas artesãs e se refere à técnica da gravura, retirando a casca do vegetal, formando desenhos na superfície da vara.

lembrança, símbolo de afeto e instrumento de conquista, daí ter se popularizado em Soure como “Varinha vaga Conquista” e em Mosqueiro como “Varinha do Amor”.

O interesse em conhecer melhor as experiências que envolvem o processo criativo desse patrimônio cultural está ligado à necessidade de lutar pela preservação do artesanato como um símbolo local através da apropriação do geometrismo. A discussão sobre o que separa o artesanato das demais manifestações artísticas na modernidade tende a se resolver sem entrar na relativização, pois, diferentemente de outros casos de generalização, o artesanato vem sendo objeto de reflexão filosófica no campo das humanidades.

Há particularidades no fenômeno das varinhas que ainda não foram investigadas como a fruição e o apego que as artesãs e compradores têm ao “rústico e inacabado”, tornando o sentido de obra aberta mais palpável e menos metafórico. Ao teorizar a respeito da relação artista-obra e o fruidor, Eco (2007) defende que a obra artística passa a ser um objeto *autônomo*, desconectado da subjetivação de seu autor e sujeito à “apreciação alheia” (Idem, p. 40). Assim a obra emociona pelo que ela é e representa para o fruidor.⁶²

Além desse aspecto contido no valor artístico das varinhas o que se tem visto é uma forte insatisfação no olhar dos entes sociais envolvidos no processo de confecção de varinhas que revela dificuldades ainda não resolvidas historicamente, todas elas vividas além de sua experiência estética e que não podem ser ignoradas quando se deseja conhecer o processo de luta, afirmação e resistência cultural de uma arte e estética afro-indígena.

A relação constituída entre as artistas de Mosqueiro e Soure e as varinhas têm histórias insólitas que não devem ser analisadas de pontos de vista tão distintos e alheios a questões fundamentais que as orientam. Para se referir às falas das artistas da região,⁶³ é imprescindível perceber como seus discursos foram constituídos, os quais não se revelam sem uma busca dos elementos culturais, sedimentados ao longo de um processo que culmina no presente.

⁶² *As varinhas apresentam esse componente emocional muito forte que não está restrito às mulheres que as confeccionam. Há relatos de histórias de amor de mais de quarenta anos, protagonizados por esse objeto.*

⁶³ *Apesar das mulheres que confeccionam varinhas se intitularem artesãs, aqui se procura desconstruir essa nomenclatura que lhes foi originalmente imposta. Portanto, lhes atribuímos a condição de artistas. A pesquisa também localizou o gênero feminino predominante na confecção de varinhas.*

Essa crítica do movimento passado se faz em sua presentificação como forma de atualizá-lo, dando subsídios a que se perceba a possibilidade de repetição que consiste em novas modalidades nocivas à liberdade (CARDOSO apud SARLO, 1997). Analisando essas questões pretendemos envolver o leitor nos aspectos que circundam a arte das varinhas, visando esclarecer o contexto em que se desenvolve a experiência simbólica, substanciada nas falas das artistas cuja forma identitária fomentou a investigação.

Tipologia dos grafismos

Pela contextualização apresentada anteriormente, o grafismo em varinhas figura como ícone da cultura afro-indígena amazônica. Em sua composição estética e simbólica reflete um lugar do passado e do presente que não se restringe a Mosqueiro, embora lá estejam as mais significativas memórias de seu período de esplendor. Essas memórias traduzem experiências vividas e ressignificadas à luz dos tempos presentes (BOSI, 1998). Assim, quando são compartilhadas revelam o esforço do narrador em dar sentido à trajetória tanto do lugar, quanto aos percursos de construção de sua identidade pessoal e social. Nesse sentido, a tradição dos bordados promoveu uma relação de proximidade, com as artesãs em primeiro plano, e em seguida com os demais sujeitos sociais. Em todo caso, a experiência estética é presente e se consolida no processo de constituição formal. Desse modo convém esclarecer os tipos de padrão utilizados e os sistemas de repetição, e para isso é necessário lançar mão do que há de pesquisa relacionada com esse campo do conhecimento onde a antropologia e a arqueologia têm fornecido importantes referências para o estudo do fenômeno estético.

O desenvolvimento do estudo da tradição rupestre amazônica desenvolvido por Berta Ribeiro (1997) viabilizou a utilização de terminologias da arte marajoara, que apresenta semelhança na repetição, mas com formas diferentes dos padrões localizados nas varinhas. Entretanto, o termo *motivo decorativo* é mais apropriado para se fazer referência aos grafismos. Ao estudar a cerâmica marajoara, Schaan (1997) encontrou diversos desenhos que variavam tanto nas representações de figuras da natureza quanto nas formas. Em função disso, assinalou: “Os motivos decorativos classificam-se em geometrizar e naturalistas” (RIBEIRO apud SCHAAN, 1997, p.138) sendo que na tradição amazônica de gravuras se destacam as temáticas antropomorfas (representações de seres humanos).

Os motivos naturalistas são representados tanto por desenhos antropomorfos quanto zoomorfos e fitomorfos, enquanto os motivos geometrizes se assemelham a figuras da geometria linear (Fig.02). Estes últimos se aproximam do padrão encontrado nas varinhas de Mosqueiro e Soure.

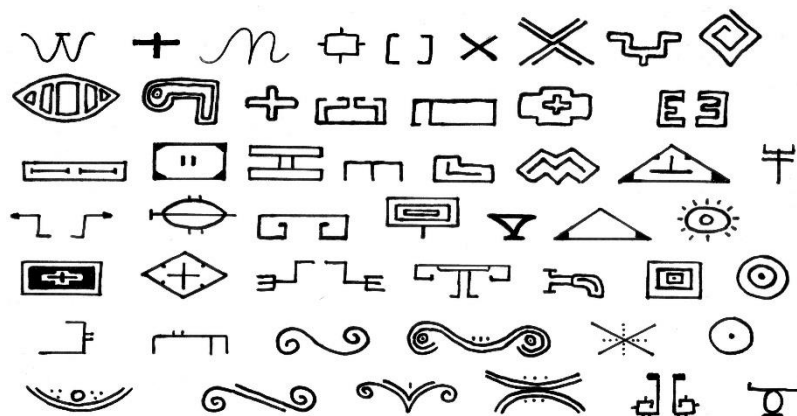


Fig. 02 – Motivos geometrizes e naturalistas localizados na Ilha do Marajó-Pará. Arte: Renato Vieira

Fonte: www.viafanzine.jor.br009fotosarqueo13.jpg. Acesso em jan 2010.

As nomenclaturas empregadas pelas artistas são variadas, ora identificando os grafismos como “desenhos”, “bordados” ou “figuras”. Seja como for, a descrição dos grafismos geométricos se encaixam nas nomenclaturas apresentadas, embora as varinhas bordadas não apresentem relação com o contexto da cultura ancestral marajoara. Os motivos decorativos quando se repetem são denominados *padrão decorativo*. Os elementos unitários que formam o padrão são denominados “unidade decorativa” (SCHAAN, 1997, p.138). Ao lado alguns exemplos de padrões e unidades decorativas das varinhas.

Esses padrões geométricos são os que apresentam designação própria na maioria das falas das bordadeiras. O primeiro padrão é apelidado de “cobrinha” e tem essa terminologia também em Soure. Segundo Lúcia Velthem (1998) que estudou a tradição da pintura corporal dos Wayana, localizados no sudoeste do Pará, essa modalidade gráfica se refere a seres sobrenaturais tipificados em Okoimã, que pertence a uma classe de nomes diversos, mas de aspecto semelhante, ou seja, uma imensa serpente cujo representante zoológico é a sucuri, traduzida literalmente como “cobra-grande” (VELTHEM apud VIDAL, 1992, p.65).



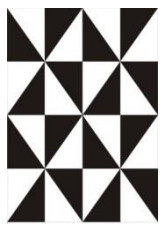

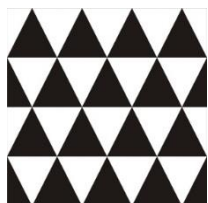

Padrão decorativo	Elemento unitário ou unidade decorativa
	 1
	 2
	 3

Tabela 1 - Quadro comparativo entre o padrão decorativo e o elemento ou unidade decorativa

A figura da cobra-grande não é uma particularidade dos Wayana, mas da cosmogonia amazônica. Os traços dessa encantaria podem ser percebidos em toda a região e, inclusive, nos grafismos, embora as artesãs desconheçam essa dimensão ou não tenham o domínio simbólico expresso pelos Wayana. Se considerando a matriz indígena do grafismo em varinhas sem esquecer suas ressignificações no contato com a matriz africana, é provável que o laço semântico tenha se rompido ao longo da história, no contato dos Tupinambá ou Miribirá que habitaram a ilha de Mosqueiro com a cultura do colonizador.

O segundo padrão, chamado “florzinha” apesar de antigo, não apresenta correspondente entre os grafismos indígenas estudados. Pode ser uma criação dos antepassados inspirados em alguma espécie vegetal ou uma variação do ente sobrenatural “lagarta”, localizado principalmente na cestaria Wayana. A unidade ou padrão também

pode ser um grafismo africano apropriado, mas qualquer coisa que se diga carece de melhor investigação. O que a experiência histórica deixou visível foi que as trocas culturais entre índios e negros se efetivaram nos mais diferentes territórios por onde se encontravam, seja “criando zonas de contato interculturais em roças, fazendas de gado, pesqueiros, fortificações, quilombos e mocambos”, sejam em “outros ambientes de trabalho, moradia, diversão e liberdade” (PACHECO, 2013, p. 477).

O terceiro padrão, chamado “biquinho” encontra-se com regularidade na pintura de face dos Kaiapó-Xikrin do Cateté, localizados na região sudeste do Pará. Nesse grupo, o grafismo é denominado “borboleta” e tem função social e mágico-religiosa. Na pintura corporal, a decoração “é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetado no cenário social pela pintura que o veste” (VIDAL, 1992, p. 144). Nela estão os princípios básicos desse grupo. Trazendo essa concepção para o grafismo em varinhas, é adequado pensar que a perda das raízes etimológicas não significa a extinção da forma, mas a ressignificação simbólica do elemento gráfico. Isso aponta que, qualquer que tenha sido o nome dado à unidade biquinho no passado e seu significado ancestral, o que vale para as artesãs é a representação de uma memória, uma marca social que não se extinguiu e que permanece como um símbolo também estético. A produção das varinhas em tempos contemporâneos traz implícito o diálogo passado e presente, manifestando contínuos ou novos usos e sentidos. Sendo a memória uma reconstrução seletiva e atualizada do passado (HALBWACHS, 2003), os saberes e estéticas locais traduzidas no grafismo da varinha, revelam o modo como as artistas amazônicas manuseiam os códigos e narratividades do passado indígena em suas interculturalidades com grupos diaspóricos. A seguir a iconografia dos padrões mais antigos encontrados nas varinhas de Mosqueiro e Soure.



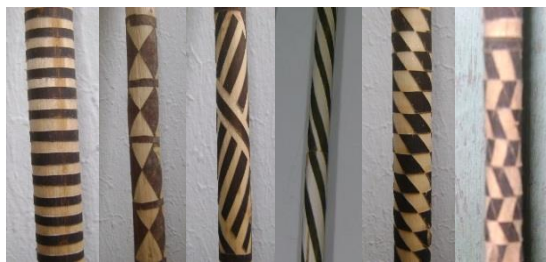


Fig. 03 – Diversidade de formas de bordados impressos em varinhas. Foto da pesquisa, 2011.

A partir das formas mais antigas – que provavelmente são originadas de um repertório diverso e difuso, semelhante às formas apelidadas pelas bordadeiras – desdobram-se novos padrões que atualmente em Soure são mais de setenta.⁶⁴ Da análise desses elementos e padrões, podemos partir para uma categorização formal desenvolvida por Wucius Wong (1998). Esse autor apresenta o desenho bidimensional com algumas particularidades que devem ser destacadas como a unidade de forma, representada pelas porções clara e escura: “Em desenho branco-e-preto, tendemos a considerar o preto como ocupado e o branco como não ocupado. Assim, uma forma preta é reconhecida como positiva e uma branca como negativa.” (Idem, p.47). Nas varinhas, as formas não chegam a ser pretas, mas de uma tonalidade marrom-escura em contraste com a cor clara da madeira em tom bege. A particularidade de tons se encaixa perfeitamente no caso dos grafismos em varinhas.

A reprodução é outra particularidade do desenho bidimensional. Ativando a repetição, esses formatos poderão realizar o que se chama *composição formal* que originará uma *estrutura de repetição*, que por sua vez, reproduzirá o efeito de similaridade. As estruturas de repetição são apresentadas nos padrões decorativos e a partir delas são reproduzidos grafismos e criados novos padrões. Essa variação revelou-se com intensidade enquanto a confecção de varinhas era uma prática massiva e coletiva na região estudada e que permanece utilizando os mesmos padrões há várias décadas. A abordagem de Wong se complementa com as categorias estabelecidas por Donis Dondis (1997) que utiliza objetivamente os princípios psicológicos da Gestalt para explicar as técnicas de composição visual. As estruturas de repetição recebem a designação de “opções visuais” que em geral sugerem regularidade e simplicidade (Fig.03). De acordo

⁶⁴ A extensa iconografia dos bordados produzidos pela família Rocha e Silva em Soure está detalhada no trabalho da pesquisadora Ida Hamoy (2007).

com essa opção que apresenta o modelo estrutural onde são compostos os grafismos, a resposta relativa do expectador será sempre o repouso ou relaxamento.

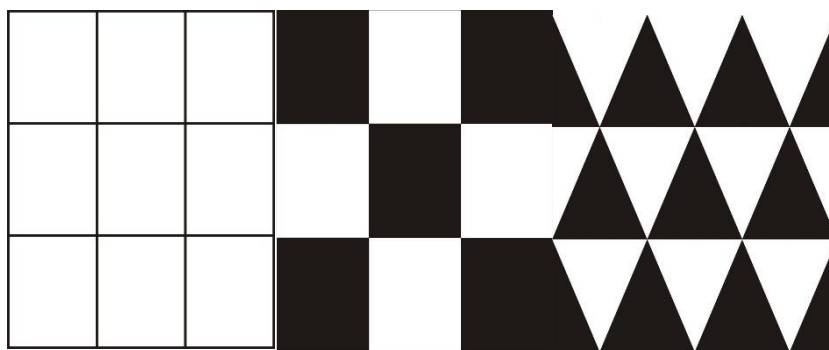


Fig. 03

Fig. 3.1

Fig. 3.2

O equilíbrio relativo pode estar contido nas formas regulares em geral e compõe as categorias *harmonia* e *racionalidade* no caso dos triângulos e quadrados⁶⁵ (Fig. 3.1 e 3.2). Estas formas têm múltiplos significados, atribuídos por associação arbitrária ou por meio de nossas “percepções psicológicas e fisiológicas” (DONDIS, 1997, p.58). Assim, percepções das mais diversas podem ser apreendidas desse conjunto de figuras. A concepção do positivo e negativo dando margem à percepção bidimensional na manifestação visual se consolida com a simetria (cada unidade decorativa é rigorosamente repetida em seus lados opostos), a regularidade (ordem baseada num princípio constante e invariável) e a repetição, formada por conexões visuais ininterruptas.

A análise desses elementos visuais explica a relação psico-fisiológica que está implícita na experiência estética e que não deve ser analisada isoladamente dos fenômenos marcantes que constituem o imaginário amazônico. A semelhança com os grafismos Wayana e Kaiapó aponta caminhos na investigação de possíveis origens, sem, entretanto, elucidá-las com os preceitos míticos evidentes.

Ainda é possível levar em conta elementos interculturais que contribuíram para a composição gráfica desse objeto. Tratam-se de elementos oriundos de outras matrizes como a europeia ressignificada, visto que tanto Mosqueiro quanto Soure são localidades

⁶⁵ Dondis também se refere ao círculo como categoria, mas sua explanação torna-se obsoleta para a análise dos grafismos em varinhas uma vez que a iconografia existente no universo pesquisado não apresenta essa forma.

eticamente mistas com raízes afro-indígenas muito fortes e vivenciadas nos rituais religiosos que enfrentaram o extermínio cultural imposto pela égide etnocêntrica. No caso de Mosqueiro, onde a relação de identidade com as varinhas é coletivamente mais forte há muito a se desvendar, e o caminho para descobertas é norteado pelos depoimentos de suas artistas com apoio dos demais sujeitos que de alguma forma se relacionaram com o objeto de arte.

As Varinhas na voz de suas artistas

Toda investigação que contemple a Amazônia e sua multiculturalidade adquirida em uma trajetória histórica, parte do princípio de que essa região foi constituída num processo inicial predominantemente indígena, que influenciou no saber, no fazer, no conhecer e no viver de seus habitantes (BENCHIMOL, 1999). Sem essa premissa de que todo o cenário de mudança ocorre a partir de um modo de vida nativo, torna-se difícil estabelecer parâmetros compreensíveis de como essa região e suas múltiplas formas culturais se modificaram ao longo de séculos adaptando-se a um modo civilizatório europeu. Assim, essas culturas indígenas aliando-se em muitos aspectos às culturas negras que para cá foram traficadas, traduziram, a partir de suas cosmologias, orientações, ensinamentos e modos de ser dos colonizadores.

A ilha de Mosqueiro, por exemplo, se tornou um local desafiador para se desvendar narrativas orais da produção de varinhas, que ali assume grande importância a ponto de se tornar um símbolo do lugar, tão marcante quanto suas belezas, pelo menos, em tempos de maior efervescência da produção. Os moradores contam que as varinhas bordadas teriam origem indígena e chegaram até eles via processo de transmissão oral. Pais repassavam para filhos e estes para membros de sua geração, disseminando tradicionais saberes em mesclas com novas estéticas em relação. Pela presença de negros e comunidades quilombolas neste pedaço da Amazônia, é possível assinalar que essa estética ameríndia sofreu intervenções desses saberes diaspóricos.

A pesquisa nos permitiu saber que a produção desse objeto era farta e popularizada devido à facilidade que se tinha de encontrar a matéria prima para a produção, sofrendo sua derrocada a partir de 1976, com a inauguração da ponte de acesso ao continente (MEIRA FILHO, 1978). Desse modo, o avanço da urbanização e o desmatamento prejudicaram a coleta da matéria-prima. Esses motivos foram decisivos para o enfraquecimento da tradição ainda na década de 1970.

A informação a partir da fala dos protagonistas dessa arte amazônica é de fundamental valor, pois, revitaliza a tradição oral, permitindo o conhecimento de “experiências e modos de vida de diferentes grupos sociais” (ALBERTI, 2005, p. 166). Além de possibilitar o acesso ao que denomina *histórias dentro da história*, a memória desses relatos, segundo a autora, é essencial a um grupo porque está atrelada à construção de sua identidade. Ela [a memória] é

resultado de um trabalho de organização e de seleção do que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência – isto é, de identidade. E porque a memória é mutante, é possível falar de uma história das memórias de pessoas ou grupos, passível de ser estudada por meio de entrevistas de História Oral. (Idem, p. 167)

A memória aqui é trabalhada como uma construção social. De acordo com essa linha de raciocínio, os relatos orais são mecanismos capazes de descrever a identidade do grupo. Ao mencionar identidade, não se pretende reduzir a realidade a um discurso polarizado, pelo contrário, se deve pensar que estamos lidando com diversas memórias fragmentadas e internamente divididas, com mediações culturais e relações de poder. A legitimação dessa diversidade é o caminho mais lógico para que se evite a simplificação do discurso da *memória oficial* e da *memória dominada*. Também é válida essa alternativa para que se faça uma análise mais rica dos testemunhos orais (ALBERTI, 2005).

Dessa forma, se apresenta um perfil das artistas do Marajó dos Campos,⁶⁶ especificamente Soure, único lugar onde se detectou a produção de varinhas em atividade. Durante os dois anos da pesquisa, não percebemos o fenômeno, seja nos depoimentos ou em registros visuais de outras cidades do arquipélago, além de Soure e Salvaterra. No caso da última, não foram encontrados grafismos em varinhas, mas apenas o *taquari*, madeira da árvore Santa Clara, anteriormente mencionada.

Em Soure, a produção das “varinhas da conquista” como são chamadas, se resume atualmente à pessoa de dona Nilma, já idosa, e sua filha Edicinamar, ambas da família Rocha e Silva que tradicionalmente produz varinhas com vigor e técnica. Edicinamar, popularmente conhecida como “Baxinha” é responsável por uma vasta produção que pode ser compradas em Soure e Belém. O trabalho das artesãs é importante ser destacado, pois elas “criam novos pontos”, ou padrões decorativos, variando-as, tendo

⁶⁶Termo utilizado por Pacheco para indicar a parte oriental do grande arquipélago de Marajó, com mais de 50 mil quilômetros quadrados de diversidade natural, humana e cultural (PACHECO, 2009a, p. 23).

também experimentado com sucesso materiais de base como o couro e a argila. Por esse motivo não se aplicaria a afirmação de que seriam apenas artesãs, mas artistas, desenvolvendo uma plasticidade pessoal em seus trabalhos (HAMOY, 2007). Esse preciosismo na confecção de novos desenhos é resultado de desdobramentos originados em antigos grafismos de grupos nativos e diaspóricos que foram absorvidos pelas artistas.⁶⁷

Os relatos confirmam a ideia de que a tradição das varinhas no Marajó é realmente antiga. Dona Nilma, ao contribuir com suas memórias, dá a entender Salvaterra como um dos lugares onde tradicionalmente se produzia varinhas, embora fique claro que nem todas eram “bordadas”. A presença de várias comunidades reconhecidas como quilombolas neste município em fronteira com Soure é uma forte evidência para se apontar que os diversos grafismos presentes em objetos artísticos locais ganharam novas incisões. O aprendizado de dona Nilma, teria ocorrido na Praça da Igreja Matriz de Soure, com um amigo que sabia fazer os grafismos, deixando claro que esse hábito era comum na época, pois se refere ao navio que vinha de Mosqueiro e Belém com visitantes que compravam as varinhas. A narradora observa que o primor não era mantido nos padrões, o que aguçaria sua abstração artística e conseqüentemente, resultaria em bom proveito financeiro. Quando perguntada sobre a utilidade das varinhas, dona Nilma respondeu:

Lembro que essas varinhas serviam pra canudo de cachimbo. Aí eu não sabia que a gente bordava porque eu era moleca ainda... só que a minha avó botava a gente no mato pra ir tirar essas varas pra usar de cachimbo. Aí quando foi um dia ela apareceu com essa vara lá bordando... aí eu disse “ih rapa...isso é taquari!” Daí eu já fui me entrosando. (...) Eu já nem lembro mais se era varinha de condão... varinha da sorte...? Eu tenho até lá em casa uns dizeres dela do tempo da antiguidade, né?... pra dar sorte no amor, no trabalho...o que vale é a fé, né?(...) Os meus filhos tudo aprendeu menos um... agora tá difícil porque tocam fogo na mata, fazem roçado... antes tinha muito em grande quantidade. Tem uma que é capitú, mas não presta aquilo, fica muito grosseiro, solta uma resina, fica encardida a vara... não gosto! A santa clara é a melhor... a gente corta ela e nasce várias. O que mata é o fogo! (Entrevista com Dona Nilma, 2010).

A informação de que esses objetos utilitários eram enfeitados com motivos geométricos é muito antiga, herança indígena, ressignificada pelos saberes africanos ali

⁶⁷ A prática de criar grafismos nas varinhas revelou artistas em potencial que mudaram de atividade ao longo dos anos. As experiências de dona Nilma e da filha Baixinha servem como ilustração de uma atividade coletiva, hoje extinta.

emergentes a partir de 1644. É correto afirmar que esses grafismos residem na memória dos amazônidas e, de semelhante forma como a artesã conta, podem ser narrados por diferentes moradores na região marajoara.⁶⁸ No caso aqui mencionado, a madeira de taquari era adequada por possuir uma massa no tronco que quando extraída, forma um canudo que é utilizado para sugar o fumo. A prática de colher taquari no mato veio da avó que lhe legou o contato com a planta que, posteriormente, assumiu nova utilidade transformando-se em artesanato. O taquari, também denominado Santa Clara é identificado na fala da artesã como a varinha que o amigo bordava e com quem teria aprendido a técnica, segundo esse depoimento. Ela reclama da falta da madeira, provocada pelas constantes queimadas que vêm proliferando no município ao longo dos anos, impedindo que se encontre o taquari com facilidade.

Quanto à tradição mágica, esta se deve à pajelança, oriunda de mestres formados em mesclas culturais afro-indígenas. Dona Nilma admitiu depois que a mágica foi ensinada por um “compadre” que a instruiu na forma de usar as varinhas, o mesmo que inspirou a inscrição disposta no *Curtume Marajoara*, em folha de papel A4, que descreve a “mágica” atribuída a quem tiver posse da varinha:

A Varinha da Conquista traz sorte no amor, negócios, transmite energia, retira maus fluídos, etc. Se a pessoa estiver no caritó (sem um amor), apanha uma Varinha da Conquista, se aproxima da pessoa desejada e toca nessa pessoa com a mesma. O resultado virá logo. (folhetim de autoria de Baxinha, filha de D. Nilma, 2010).

Ao comparar a informação aqui apresentada com a pesquisa de Ida Hamoy (2007) foi detectada inconsistência no relato, visto que na entrevista à pesquisadora, dona Nilma deu outra versão para seu aprendizado, revelando o movimento poroso e dinâmico da memória:

(...) Aprendi a bordar com minha avó. Ela nasceu no Ceará, uma mistura de português com índio, com negro. A minha mãe bordava também. A minha vó falava sempre em uma varinha de condão (...). A minha vó bordava e ela já ia criando. Ela bordava o xadrez, o biquinho. Ela fumava cachimbo e tinha coleção de cachimbo, e os cabos de cachimbo eram todos bordados, o cachimbo era de barro. (...) a minha vó dizia que era uma varinha encantada. Tudo é a fé. A varinha era de condão, e que funcionava com as mulheres que estão no caritó (D. Nilma apud HAMOY, 2007, p.39).

⁶⁸ *Narrações semelhantes foram identificadas nas falas de moradores antigos do município de Breves, referindo-se a cachimbos de madeira e cerâmica.*

Nesse relato, a artesã identifica os motivos “xadrez e biquinho” (Fig. 04) ensinados há várias gerações e que teriam sido aprendidos com a avó. De posse disso, vale o que se coaduna com as falas de outras testemunhas da localidade. Nesse caminho pode-se chegar a uma opinião razoável de como ocorreu a experiência artística no passado e como ela se efetua no presente, sem entrar no mérito da origem.

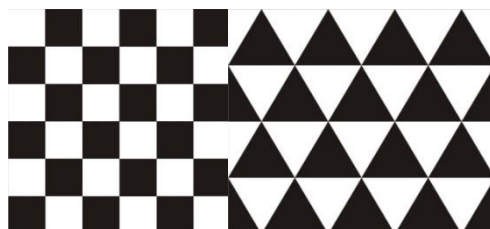


Fig. 04 – Motivos geometrizarantes mencionados por dona Nilma, denominados *xadrez* e *biquinho*, segundo ela, aprendidos com sua avó de tradição afroindígena.

A iconografia das varinhas da conquista é bastante extensa, devido às artistas terem diversificado o que chamam de *pontos* (ou padrões decorativos) com muitas alternâncias gráficas e destreza no emprego da técnica. Apesar de seu trabalho destacado, não se percebeu nos depoimentos a apresentação das varinhas como um traço marcante da cultura sourense, e sim uma manifestação mais livre do artesanato marajoara, mantido pelas Rocha e Silva, que assim como a cerâmica e o couro, mas diferentes em termos de popularização, são destinadas à venda em exposições.

Os depoimentos dessas artistas e outros moradores de Soure demonstram que o trânsito de passageiros que vinham de Belém até os anos 1970 fortaleceu e propagou a produção das varinhas da mesma forma como em Mosqueiro. A informação de que poucos passageiros embarcavam em Mosqueiro com destino a Soure e vice-versa não é suficiente para afirmar que a tradição se originou em um ou outro lugar e nem mesmo exclui a possibilidade desse grafismo ser originário em outra cultura, seja ela nacional ou do além-mar. Devido à falta do desembarque de passageiros diretamente em Soure e com a urbanização e desmatamento no entorno da cidade, algumas tradições adormeceram ou foram mesmo extintas (HALL, 2006). No caso das *varinhas da conquista*, ainda permanecem vivas por iniciativa empreendedora das artistas, embora, como se pôde perceber, o sentimento de uma identidade do lugar por trás desse objeto seja restrito à família.

A penetração da cultura global se mostra concreta não apenas em Soure, mas em toda a Amazônia aonde cheguem os meios de comunicação de massa (KELLNER, 2001). Nesse processo, o uso da imagem apenas potencializa o mecanismo cultural que fragiliza as tradições e costumes. García Canclini não vê problemas nisso desde que se mantenham intercâmbios entre culturas tradicionais e midiáticas. Por isso identifica a formação de guetos ao dizer que “a idéia de urbanidade não se opõe a idéia de mundo rural. Ambos são facetas resultantes da vida nas grandes cidades” (2003, p.285). Nestes guetos, há uma resistência a alguns dos padrões culturais absorvidos na metrópole e uma consciência relativamente recente de tradições herdadas de seus antepassados. É aí que se verifica a arte enquanto prática de luta por sua valorização, expressa nos vínculos afetivos entre os seus participantes.

Quanto a Mosqueiro, não se pode falar de varinhas sem citar a vila, que é o bairro mais antigo da ilha (BAENA apud BENTES, 2003). Foi essa comunidade que viu se disseminar, pelo que se pode afirmar, ao longo do século XX, o comércio de varinhas bordadas. As referências desse tempo são ricas, bastando a qualquer pessoa o ato de caminhar com um exemplar de varinhas pelas ruas para que logo apareçam as intervenções dos moradores veteranos, geralmente se referindo aos anos de esplendor do artesanato em que algum parente de meia-idade, idosa ou já falecida, bordava os grafismos.



Mapa 01 – Bairros de Mosqueiro. Arte: Welington Morais
Fonte:
www.mosqueirando.blogspot.com/#uds-search-results; acesso em 20/06/2011.

Essa tradição tornou-se uma atividade feminina e prazerosa, visto que os homens desenvolviam atividades braçais como a pesca e a carpintaria enquanto suas vizinhas, parentes ou companheiras ficavam em casa com as filhas bordando varinhas e ensinando-as para que as vendessem na chegada dos navios. Essa prática ganhou adeptos, pois era bastante rentável para as famílias pobres que chegavam a produzir grande número de varinhas por dia. Mosqueiro tinha muita mata, principalmente nos arredores do bairro do maracajá (ver localização no Mapa 01). Aqui não é possível incluir os relatos de todas as personagens que bordavam varinhas em Mosqueiro, pois são várias.

Como representante dessas mulheres-artistas da vila, de memórias vívidas, se destaca dona Oscarina, casada, setenta e nove anos, que ainda trabalha no mercado da vila vendendo frutas, hortaliças e algumas varinhas encomendadas da afilhada Dica. O expediente de dona Oscarina no mercado vai até o começo da tarde, quando volta para casa com descanso garantido pelo resto do dia. O passado é pouco mencionado nas conversas, mas quando ocorre, parece surgir com o ímpeto de um vendaval, trazendo particularidades locais e experiências preciosas para se reconstituir o trajeto dos moradores da vila e sua vivência artística pouco celebrada. A fala compassada e o português de tradição oral revelam o torrão de onde é oriunda. Ao ser questionada sobre a origem da confecção das varinhas e sua finalidade, ela argumentou:

Era pra passeio! Nós fazia de vinte a trinta varinhas por dia lá na ponte. Nós saía de tardinha pra tirar a vara, nesse tempo tinha o campo do Botafogo que chamavam, nesse campo tinha muita vara... aí pra estrada tinha muita mata! Nesse tempo tinha o navio que encostava na ponte de tardinha e todo mundo comprava por Cr\$ 0,20 centavos. Não foi só uma que fez, foi uma passando pra outra. Aí pro Maracajá tinha gente que fazia que só! Eram mais esperto!... faziam muito... exposição nunca teve, nunca teve representação, nunca fizeram nada pra saber como era que fazia o trabalho da gente. Só esse pessoal de fora, sempre quando vinha, eles pegavam e perguntavam como era pra fazer.(...) Às vezes mandavam fazer umas grossonas, mas tudo bordadinha. Tudo desenho a gente fazia. Nós sabia todos... já não era preciso se preocupar por desenho que a gente inventava da cabeça da gente mesmo...e surgiu aqui mesmo! (...) Nesse tempo aqui no Mosqueiro era uma pobreza danada, tudo o que entrava era lucro e a gente fazia isso que era pra ter um lucrozinho que não tinha. (Entrevista com D. Oscarina, 2010)

Amistosamente, a idosa menciona detalhes contidos nas entrelinhas da questão como quem palestra sobre a história de uma cultura antiga e em luta. Ela começa o relato

afirmando que a finalidade das varinhas era o desfile, ou “passeio” pelos logradouros da vila. Andar com as varinhas era, numa linguagem simbólica do lugar, *fazer média*, mas hoje se sabe que o hábito não se reduzia ao que a artesã conta. Havia um desejo de conquista fundado em crenças, que faziam com que os jovens se presentearsem mutuamente, conforme se pode ainda visualizar melhor os resquícios dessa dimensão em Soure. Para alguns, isso era verdadeiro, mas para outros, pouco importava; as falas demonstram que andar com as varinhas era mesmo elegante. A menção à “estrada” onde “tinha muita mata” alude a uma das principais avenidas atuais, a 16 de Novembro, que liga os bairros Vila e Chapéu Virado. Os navios, que chegavam sempre ao fim da tarde, garantiam o sucesso na venda das varinhas a Cr\$ 0,20 (vinte centavos de cruzeiro), valor irrisório até 1976, ano em que cessam as viagens em grandes navios para o Marajó dos Campos.⁶⁹

Dona Oscarina esclarece como aprendeu os bordados: “uma passando para a outra”, ou seja, o ensino era coletivo e mais acentuado no bairro do maracajá, onde o artesanato vendia bem por ter muitas famílias bordando. Esse relato encontra eco em outras falas, tanto das antigas artistas quanto de suas descendentes. As jovens da época não tinham opções variadas de lazer e o trabalho de colher varinhas para bordar se tornou recreativo. O valor desse hábito emerge para as artesãs que obtinham proveito financeiro. A veterana ainda apresenta lamento diante da indiferença por parte das instituições ao fenômeno artístico: “exposição nunca teve, nunca teve representação, nunca fizeram nada pra saber como era que fazia o trabalho da gente. Só esse pessoal de fora, sempre quando vinha, eles pegavam e perguntavam como era pra fazer”. Um desabafo diante da indiferença para com sua arte.

Na verdade as exposições acontecem periodicamente no espaço de eventos culturais denominado “Praia Bar”, às proximidades do trapiche da vila. Nela ainda são expostos diversos artesanatos típicos da região amazônica como colares e brincos de sementes além de camisetas de lembrança. O que sustenta o argumento de dona Oscarina é o fato de nunca se ter fomentado exclusivamente *as varinhas* como um trabalho pertencente ao lugar, dando continuidade à antiga tradição artística. Essa valorização

⁶⁹ Com Cr\$ 0,20 centavos de cruzeiro em 1976 se comprava o pão francês de 100 gramas, que em 2011 custa em média, R\$ 0,60 centavos de real.

vinha sempre dos turistas e demais visitantes que ainda hoje encomendam varinhas para levar de lembrança.

Outra situação diz respeito ao que seria uma prática artística da anciã, que não só *imitava* os grafismos, mas também *criava*, o que permitiria dizer se tratar de um caso semelhante às artistas de Soure. A experiência se desconstruiu ao longo dos anos pela ausência de aperfeiçoamento técnico. Dona Oscarina se ampara nos depoimentos de inúmeros moradores da ilha que faziam da tarefa de inventar bordados uma competição.

A experiência artesã descrita é nada mais do que a experiência artística, pois se realiza plenamente na relação do autor com a obra. O primor aplicado aos trabalhos – principalmente, no caso de Baxinha e Nilma em Soure – demonstra que a aparência é fundamental, pois nela, segundo Hegel, está a sua essência (DANTO, 1995). Por outro lado, a desconstrução desse princípio vem sendo aplicada na modernidade com o intuito de escutar as vozes das manifestações culturais locais que, pelo peso da hegemonia dominante, foram ignoradas ao longo do tempo, mas que têm espaço legítimo sem cair no perigo da relativização (ECO, 2007).

Ao final desse artigo, não se deve deixar de ter como verdadeira a importância dos grafismos para a identidade cultural das artistas bordadeiras de Mosqueiro e Soure. A tradição, o empirismo e as dificuldades encontradas para manter viva a tradição não devem se constituir barreiras, mas motivações para que as vozes dessas mulheres amazônidas cheguem às instituições e desafiem seus agentes na busca de novos entendimentos e intervenções no sentido de que se dêem subsídios para expressões artísticas das populações do estuário marajoara. Neste enredo, por meios de escrituras, visualidades e oralidades, procuramos apresentar o grafismo em varinhas em seus antigos e novos significados culturais como arte, estética, saber e patrimônio local que, apesar dos doloridos processos de colonização e desvalorização deste objeto artístico amazônico, pela persistência do saber-fazer feminino resistem ao esquecimento.

Referências

ALBERTI, Verena. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. SP: Contexto, 2005.

BENTES, José Anchieta de O. (org.). **Pesquisa da cartografia sociocultural de Mosqueiro**. Prefeitura Municipal de Belém. Secretaria Municipal de Educação. Belém: SEMEC, 2003.

BENTES, Nilma. Negros na Amazônia brasileira: 500 anos do Brasil. In: FORLINE, Louis. MURRIETA, Rui. VIEIRA, Ima. (orgs.). **Amazônia além dos 500 anos**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia – formação social e cultural**. Manaus: Editora Valer. Editora da Universidade do Amazonas, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. 7. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. SP: Edusp, 2003.

DANTO, Arthur. **El final del arte**. Madrid: El Paseante, 1995.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. SP: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. SP: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. SP: Perspectiva, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. BH: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. RJ: DP&A, 2005.

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. **Varinha da conquista: estudo sobre a relação entre arte e artesanato**. Monografia (Graduação em Educação Artística) – Instituto de Ciências e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

JARDIM, Ninon Rose Tavares. **Mulheres entre enfeites & caminhos: cartografia de memórias em saberes e estéticas do cotidiano no Marajó das Florestas (São Sebastião da Boa Vista-PA)**. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. SP: EDUSC, 2001.

MAGALHAES, Marcos Pereira. A gênese das sociedades amazônicas e a preservação do patrimônio ecológico. In: FORLINE, Louis. MURRIETA, Rui. VIEIRA, Ima. (Orgs.). **Amazônia além dos 500 anos**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005.

MEIRA FILHO, Augusto Ebremar de Bastos. **Mosqueiro ilhas e vilas**. Belém: Grafisa, 1978.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

PACHECO, Agenor Sarraf. Cosmologias afroindígenas na Amazônia Marajoara. **Projeto História**, nº 44, junho de 2012, p. 197-226.

_____. **En El Corazón de La Amazonía: identidades, saberes e religiosidades no Regime das Águas Marajoaras**. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: PUC, 2009.

_____. História e literatura no regime das águas: práticas afroindígenas na Amazônia marajoara. **Revista Amazônica**, Belém, v. 1, n. 17, p. 406-441, out. 2009b.

_____. Encantarias afroindígenas na Amazônia marajoara: narrativas, práticas de cura e (in)tolerâncias religiosas. **Dossiê: Biodiversidade, Política e Religião**, BH, v. 8, n. 17, p. 88-108, abr./jun. 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. SP: Companhia das Letras; BH: UFMG, 2007.

SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara**. Porto Alegre: Edipucrs, 1997.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 352f.

VELTHEM, Lucia Hussak van. **A pele de tuluperê: uma etnografia dos trançados Wayana**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1998.

VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de SP: FAPESP, 1992.

Entrevista

PIRES, Oscarina Silva. Artista. **Entrevista concedida a Renato Vieira**. Mosqueiro, 21 nov. 2010. Gravação digital 26min mono.

ROCHA E SILVA, Nilma. Pescadora e artista. **Entrevista concedida a Renato Vieira**. Soure, Ilha do Marajó, 16 dez. 2010. Gravação digital 13min mono.

Imagens

www.viafanzine.jor.br009fotosarqueo13.jpg. Acesso em jan 2010.

[Recebido: 12 mar. 13 - Aceito: 10 jun. 13]

**AS VOZES DA ESTRELA:
uma abordagem discursiva em *A hora da estrela***

**VOICES FROM THE STAR:
a new approach in *A hora da estrela***

Cassiano Motta Fernandes⁷⁰

Resumo: O intento deste artigo manifesta-se a partir das discussões propostas por Mikhail Bakhtin acerca da elaboração dos discursos no gênero romanesco e do choque de vozes presentes em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Para tanto, far-se-á necessária uma análise da arquitetura do texto no tocante à representação da linguagem, cujo enfoque privilegiado se encontra consubstanciado a partir da relação de identificação entre a autora e seu universo ficcional.

Palavras-Chave: Clarice Lispector; *A hora da estrela*; Identidade; Dialogismo.

Abstract: The objective of this article is associated to the discussions proposed by Mikhail Bakhtin about the discourse elaboration in the novelistic genre and the clash of voices included in *A hora da estrela*, by Clarice Lispector. Therefore, an examination of the text structure will must be made especially in relation to the language depiction, whose the main focus is on the basis of an identity correlation between the author and her fictional universe.

Key Words: Clarice Lispector; *A hora da estrela*; Identity; Dialogism.

Introdução

Quando Clarice Lispector afirmou, através da catarse de sua personagem⁷¹ anônima, que escrevia com sua própria voz, a autora, cuja voz poucos ouviram, acabava por delinear parte da tessitura de sua linguagem. Não há divergências no tocante à técnica utilizada por Clarice; o fluxo de consciência é o que sedimenta a base desse diálogo ininterrupto entre a autora, seus narradores e o leitor. Delineia-se, a partir daí, uma tentativa consciente e loquaz de comunicação na qual a alcançabilidade das palavras transcende o discurso verbal escrito e aproxima sua prédica de um tom vocal à guisa de uma alocução filosófica ou uma confissão íntima. Tal estrutura discursiva se imbrica com um conteúdo que, se não se liga diretamente ao pensamento subjetivo, a ele se submete indissolúvelmente.

⁷⁰ Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. E-MAIL: cassianomfernandes@hotmail.com

⁷¹ Trata-se da personagem do romance *Água Viva*, publicado em 1973.

Desde a publicação de seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, em 1944, Clarice notabilizou-se por produzir uma literatura, ao mesmo tempo, fragmentária e repleta de aforismos. A conexão da estrutura de seu discurso digressivo com a voluptuosidade do fluxo de consciência alçou a autora à posição de baluarte da literatura brasileira, em termos estilísticos. Ao mesmo tempo considerada hermética e popular, tanto pelo teor significativo de seus escritos quanto pela rapidez com que os mesmos são disseminados pela internet, sobretudo através de redes sociais, a autora mantém um discurso sempre atualizável posto que ligado a um intimismo peculiar e universalizante.

Ao relacionar subjetividades com escrita fragmentária, fluxo de consciência com o *desnudar-se-a-si* de suas personagens, Lispector, se não alcança o tom oral próprio de uma conversa particular, apropria-se de um discurso imagético direto entre o *eu* que fala e o *eu* que escuta (*ou lê?*). A ênfase em focos de primeira pessoa acaba por se arraigar a partir de 1964, quando Clarice publica seu romance mais introspectivo: *A paixão segundo GH*. A partir daí, a autora lança por completo seus textos num torvelinho de comunicação, cuja presença constante do *outro* (o leitor) torna-se imprescindível. Clarice afirma sua fixação pelo *outro*, por aquele que ouve ou por aquele que lê a todo instante; em *A descoberta do mundo*, livro publicado postumamente, a autora afirma:

Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ousa mais falar em caminho. Eu que tinha querido. O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso que não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada. (LISPECTOR, 1992, p.119)

A necessidade de interação com o outro e a eficácia dessa comunicação se perfazem de maneira dialógica, utilizando o leitor como co-autor da obra, num exercício constante de intercâmbio, em que a leitura das entrelinhas revela-se como fomento desta influência mútua. Assim, a compreensão do significado oculto das palavras só se realiza através da renovação contínua do pacto de leitura, ou seja, da participação permanente do leitor. A pressuposição de um interlocutor constante, imaginário ou real, ensejou uma característica típica da prosa da terceira geração modernista. Tanto Clarice quanto

Guimarães Rosa utilizaram-se desta mão dupla na construção do sentido do texto o que denota uma particular preocupação do grupo em relação ao ato de comunicar-se. Se, de um lado, a riqueza léxico-sintática resgatada por Rosa em seu *Grande sertão: veredas* (1956) trazia lume novo à produção literária, era na verborragia de Riobaldo e no silêncio de seu interlocutor anônimo que a narrativa ganhava força, amparada que estava no fio tênue de uma conversa ao pé do ouvido. Clarice, no entanto, vai além, ao dialogar diretamente com seus narradores como em *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978), num exercício esgarçado da metaliteratura cujo fazer literário transforma-se em própria matéria de si. Destacam-se, para tanto, alguns trechos⁷² de *A hora da estrela*, onde é nítida a batalha das palavras entre criador e criatura:

Quero acrescentar, à guisa de informações sobre a jovem e sobre mim, que vivemos exclusivamente no presente [...] (p.18); Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça (p.19); [...] para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco [...] (p.20); Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros (p.22); E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça (p.23); Ela me incomodando tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça (p.26); [...] através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida (p.33); Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa quente, um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor. (p.59) (LISPECTOR, 1998b)

O conceito de dialogismo foi elaborado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (2006) que via no mecanismo da interação social o germe de toda comunicação. Para o teórico, “toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém” (BAKHTIN, 2006, p. 115). Estruturando-se, assim, os dois polos dessa interação, Bakhtin (2002) elege o romance como o gênero mais bem acabado no tocante à identificação dos diálogos puros. Tomando-se a palavra como instrumento da língua, que por sua vez é viva e em constante mutação, pode-se afirmar que as personagens constituem-se como elementos sociais desta interação conferindo significados que expressam seus pontos de vista acerca da realidade. A capacidade do romance de abarcar a realidade do momento já havia sido postulada por Bakhtin (2002), em sua obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, quanto a uma possível estruturação do gênero. Segundo ele “O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais

⁷²Os trechos selecionados foram digitados com suas respectivas páginas.

sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução”. (BAKHTIN, 2002, p. 400) A partir dessas premissas, estabelece-se o caráter plural do romance e sua conseqüente dificuldade de definição, restando sempre como gênero literário ainda a se constituir. E é sobre esse aspecto que incide o propósito do presente artigo: delinear uma possível análise bakhtiniana do discurso na narrativa de Clarice Lispector. Para tanto, optou-se pelo “romance”⁷³ *A hora da estrela* uma vez que é nesta obra que a Clarice Lispector-escritora projeta-se mais enfaticamente sobre suas personagens. Portanto, far-se-á uma análise discursiva que evidencie não apenas a voz do narrador, mas a voz primeira do autor sobre suas criaturas. Ademais, é necessária a investigação de como se dá essa representatividade identitária e sua repercussão no plano dialógico ficcional.

A hora de Clarice: Macabéa

Quando Carlos Mendes de Sousa, citado por Benjamin Moser (2011), escreveu que Clarice Lispector era “a primeira mais radical afirmação de um não lugar na literatura brasileira” (SOUZA apud MOSER, 2011, p. 26), o ensaísta e crítico português referia-se tanto àquela condição primeira de origem e deslocamento que fizeram da escritora, a um só tempo brasileira e russa, quanto à própria estrangeiridade da linguagem presente em sua obra e, até então, sem precedentes no Brasil. De fato, nascida na província ucraniana de Tchechelnik em 1920, Clarice migrou com sua família para o Brasil no ano seguinte, fixando-se no Recife. De lá, a jovem partiria mais tarde para o Rio de Janeiro onde iniciaria sua vida literária. Após sua estreia na literatura, Clarice casa-se com um diplomata brasileiro, encetando uma série de viagens ao redor do mundo sem, no entanto, fixar-se física ou psicologicamente a nenhum lugar. Durante todo o tempo, Lispector deu continuidade a sua produção literária até sua volta definitiva ao Rio no final dos anos cinquenta. Divorciada, Clarice atrela sua literatura à maternidade e ao jornalismo ao mesmo tempo em que se torna chefe de família. Apesar de sua predileção pelos grandes centros urbanos e toda sua carga lírica de solidão e morte, Lispector não abandonaria o Recife de sua infância. Este nordeste revisitado concentra-se na figura esquelética de Macabéa, a protagonista de *A hora da estrela*.

⁷³ Na verdade, a expressão “romance” supracitada, foi propositadamente posta entre aspas, pelo motivo de que a própria autora preferia não classificar sua obra como romance: “gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

Publicado pela primeira vez em 1977, o livro *A hora da estrela* narra as desventuras de uma alagoana que vem para o Rio de Janeiro para ganhar a vida. A caracterização de Macabéa, no entanto, difere das demais personagens de Lispector por duas razões essenciais. Em primeiro lugar, a personagem é descrita de maneira exterior, o que vai contra o arcabouço criativo da autora que, até então, preferira coser sua literatura de dentro para fora: Macabéa é simples, portadora de uma inocência pisada diante da cidade inconquistável; do aspecto roto às atitudes vacilantes, falta à nordestina a vida internalizada que funcionaria como gatilho para a transcendência existencial e metafísica, típica das personagens clariceanas. Num segundo momento, o fluxo de consciência aparece plasmado na figura do narrador Rodrigo S. M., eleito por Clarice para servir de mediador e *alter ego* na criação de Macabéa. Delineia-se, assim, o projeto literário de Lispector: ao tentar excluir-se como narradora, a autora reitera sua presença através de um caleidoscópio de identidades.

A proximidade entre Clarice Lispector e seu narrador Rodrigo S. M. não se limita às características estruturais da composição literária. Antes, ambos, criador e criatura, acabam por se confundir em um entrelaçamento que dá início aquilo que a escritora Nádya Batella Gotlib (1995), em sua obra *Clarice: uma vida que se conta*, chamou de "circuito ficcional-autobiográfico" (GOTLIB, 1995, p. 475). Segundo ela “Mas persiste o esquema desdobrável⁷⁴ de *A hora da estrela*: um narrador (ou autor fictício) desdobra-se na personagem que, por sua vez, espelha o seu autor e a autora desse autor: Clarice Lispector”. (GOTLIB, 1995, p.475)

Clarice e Rodrigo S. M. são a mesma pessoa. Ambos são a própria Macabéa. A dificuldade que Clarice tem de lidar com aquilo que é ela mesma, principalmente em sua última obra, traz considerações a respeito da criação de um sujeito que, de certa forma, já nasce fragmentado em si mesmo. Rodrigo S. M. afirma que também quando menino foi criado no nordeste. A proximidade de Clarice e de seu narrador, no tocante à origem (mesmo que a dela não seja puramente brasileira) faz com que a própria Macabéa torne-se um ponto de encontro. São inúmeras as passagens nas quais Rodrigo S. M. afiança sua relação intrínseca tanto com Macabéa quanto com a própria Clarice. Destaca-se, para tanto, um trecho em que o narrador alega que aquela história só poderia ser escrita por um homem. Uma pequena justificativa para que a própria Clarice não trabalhasse diretamente sobre Macabéa: “Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a

⁷⁴ Refere-se ao livro *Um sopro de vida*, publicado em 1978.

menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas”. (LISPECTOR, 1998b, p. 14)

Assim, a fragmentação do sujeito visível na relação entre Clarice, Rodrigo S. M. e Macabéa e a vã tentativa de unidade dessas três personalidades validam a concepção de que, apesar de se encontrar dividida, a identidade do sujeito comporta-se como reunida e resolvida criando, dessa forma, uma fantasia de unicidade em torno de si mesma. Na verdade, de acordo com Stuart Hall (2006), por estar em constante deslocamento e permanente construção, o termo identificação seria mais adequado do que aquele cunhado sobre a égide de *identidade*.

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2006, p.39)

A relação intercambiante dos entes envolvidos na tessitura de *A hora da estrela* fez-se necessária para que a arquitetura da análise do discurso e da potencialidade das vozes presentes no texto não ficasse à mercê apenas de índices classificatórios. Desse modo, o teor significativo da obra supera o caráter socializante angariado pela crítica, eleva-se enquanto material autobiográfico para, em seguida, atingir seu apogeu ou, como diria Clarice, a sua ‘hora da estrela’.

As vozes da estrela

A identificação das vozes num texto de Clarice Lispector não pressupõe apenas a existência de um destinatário constante materializado objetivamente na figura de um possível leitor; antes, deve-se levar em conta a comunicação que a autora estabelece consigo mesma na construção de suas personagens. O esgarçamento verborrágico do fluxo de consciência permite tal operação estilística posto tratar-se primeiramente de um discurso interno restando ao leitor, neste caso, a posição de expectador e cúmplice das entrelinhas. A opção pelo pronome *vós* registra a presença constante de um leitor imaginário. Em outras palavras, é como se Clarice estivesse a todo tempo tentando se

comunicar consigo mesma diante de olhos e ouvidos alheios, porém atentos a sua prosa. Pode-se partir, então, para uma separação das vozes presentes no texto aglutinando os entes envolvidos nesta comunicação e diferenciando-os em relação ao que querem realmente dizer. Como aludido anteriormente, a partir de 1964, Clarice enfatiza seu jogo dialógico subjetivo internalizando cada vez mais seu discurso; contudo, em suas últimas obras, calcifica-se mais nitidamente a presença constante do outro. Assim, em *Um sopro de vida* (1978), por exemplo, Lispector tece um diálogo entre criador e criatura numa espécie de mutualismo criativo: vê-se claramente a necessidade de autocompreensão a partir da escritura. Em *A hora da estrela*, a autora se reflete na criação de um narrador que, por sua vez, se incumbe da criação da personagem. A constituição deste triângulo discursivo é cíclica uma vez que todas as vozes, na verdade, são as vozes de Clarice.

Neste sentido, pode-se falar no estabelecimento de uma comarca oral nos moldes aludidos por Carlos Pacheco (1992), em sua obra *La comarca oral*, porém o texto em si não se configura como uma comarca uma vez que não se destina especificamente a um grupo, seja das mulheres, das nordestinas ou das proletárias. Em outras palavras, Clarice ficcionaliza uma comarca oral; todavia ela não existe no texto restando para a autora o papel de uma “*transculturadora*” como nas palavras de Pacheco (1992):

No se trata, por supuesto, de un intento de expresión “directa” o “desde adentro” de voces y perspectivas populares, tareas imposibles de hecho para la ficción literaria. Tales funciones comunicacionales sólo pueden ser ejercidas por los miembros de las comunidades rurales: el discurso mítico, el relato oral tradicional, la canción, los ritos comunitarios. El trabajo de los “transculturadores” va por otro camino: el de explorar las potencialidades del idioma y de las estructuras y procedimientos narrativos – llegando em ocasiones a rupturas drásticas con normas y códigos hegemónicos – para ficcionalizar esse universo rural popular. (PACHECO 1992, p. 61)

Assim, apesar de garantir a mesma origem nordestina tanto para Rodrigo S. M. quanto para Macabéa, Clarice acaba por não ensinar em seu texto um regionalismo puro como aquele exercido pelo romance de 30 à maneira de Graciliano Ramos ou Rachel de Queiroz. Na verdade, Clarice, a exemplo do que afirma Pacheco aloca o texto de *A hora da estrela* sob a égide do *Neorregionalismo*.

Os estratos discursivos, presentes na obra, se individualizam logo de início quando Lispector diferencia-se de suas criaturas ao outorgar para si a autoria da dedicatória do livro. A partir daí, entra em cena Rodrigo S. M. que assume claramente a criação do

universo em que se insere Macabéa, estabelecendo assim o terreno dialógico básico em que se fundamentam as premissas do teórico russo Mikhail Bakhtin (2006).

Como aludido anteriormente, para Bakhtin (2006), uma criação estética estabelece-se a partir de no mínimo duas consciências. Levando-se em conta que o discurso primevo de Clarice encontra-se refratado na voz de Rodrigo S.M., mesmo que este não conceda o direito de resposta à Macabéa, há aqui a justaposição básica de um discurso interacionista. Neste sentido, para Bakhtin “a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua”. (BAKHTIN, 2006, p. 125)

O eixo discursivo Clarice/Rodrigo S.M./Macabéa se sustém a partir da noção de diálogo entendida de maneira mais ampla do que meramente uma conversação face a face. Para o teórico russo (2006), “o livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal” (BAKHTIN, 2006, p. 126). E toda comunicação verbal, escrita ou oral, só se realiza através da linguagem. Sobre essa capacidade dialógica do texto impresso, principalmente no tocante ao romance, Irene Machado (1995) afirma:

A teoria do dialogismo parte do pressuposto de que o romance se constitui de uma matéria verbal falante, que reúne e transforma várias modalidades discursivas que o gênero experimentou ao longo de sua história. Para se captar a dialogia destas formas é necessário entender o romance como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, descartando totalmente a hipótese da língua única. (MACHADO, 1995, p. 159)

Igualmente, é possível divisar no romance *A hora da estrela*, uma voz interna concernente ao discurso de Rodrigo S. M. (Clarice?) que se mostra hegemônico em relação à voz remodelada representada por Macabéa. A organização discursiva do narrador é prenhe de sua ideologia no afã de separar-se daquele empreendido pela personagem como se vê no trecho abaixo:

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. No espelho distraidamente examinou as manchas do rosto. Em Alagoas chamavam-se 'panos', diziam que vinham do fígado. Disfarçava os panos com grossa camada de pó branco e se ficava meio caiada era melhor que o pardacento. Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de

noite dormia de combinação. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era murrinhento. E como não sabia, ficou por isso mesmo, pois tinha medo de ofendê-la. Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio. (LISPECTOR, 1998b, p. 27)

No caso específico de Macabéa, seu discurso parco não se envolve com aquele perpetrado pelo narrador; na verdade, a personagem conserva-se inconsciente da existência etérea de seu criador preenchendo de lacunas o espaço que antes deveria compor sua parte do diálogo. Vê-se que o silêncio da personagem em relação às falas do narrador funciona como gatilho e provocação para que ele continue a se manifestar à guisa de um diálogo completo.

Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra? Não, ela é doce e obediente. (LISPECTOR, 1998b, p. 26)

A representação das falas das personagens, contudo, difere daquela manifestada pelo narrador posto que um e outros, apesar do universo ficcional que os circundam, distam tanto ao repertório vocabular quanto aos mecanismos de utilização da linguagem. Delineiam-se, assim, os fenômenos do *skaz* e da estilização. O *skaz* deve ser entendido “como um discurso de violação que atua no interior do próprio discurso no sentido de alterar sua entoação geral, quer dizer, o discurso escrito deve se oferecer ao leitor como enunciação de vozes capazes de criar a ilusão oral do relato” (MACHADO, 1995, p. 162). Na verdade, apesar de o *skaz* oferecer sua orientação para o discurso falado, quando o narrador é letrado trata-se de um caso de estilização, ou seja, o discurso do narrador transforma-se num outro. Tal índice de estilização da fala na escritura pode ser apreendido nas discussões entre Macabéa e seu namorado Olímpico, por exemplo, em que se notam os traços coloquiais oriundos deste grupo:

- E se me desculpe, senhorinha, posso convidar a passear?
- Sim, respondeu atabalhoadamente com pressa antes que ele mudasse de ideia.
- E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
- Macabéa.
- Maca, o quê?
- Béa, foi ela obrigada a completar.

- Me desculpe, mas até parece doença, doença de pele.
- Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo. (...) Pois como o senhor vê eu vinguei... pois é. (LISPECTOR, 1998b, p. 43)

Portanto, em relação à representatividade das vozes que se cruzam no romance, percebe-se um discurso enobrecido a partir da figura de Rodrigo S.M. e um discurso estilizado a que o narrador se utiliza para constituir os diálogos possíveis entre suas personagens. A bivocalidade do romance, assim concebida, remete a obra às particularidades que Bakhtin (2002) havia acenado ao tratar da teoria do romance. O teórico estabelece duas linhas estilísticas do discurso que margearam o romance europeu: a primeira delas deriva do romance sofista e, por abarcar uma estilização sistemática de todo material, caracteriza-se por uma linguagem una e um estilo único; na segunda linha, entretanto, há a introdução do plurilinguismo social na composição do romance. Assim, “os romances da primeira linha estilística caminham para o plurilinguismo de cima para baixo, eles, por assim dizer, se rebaixam até ele (...). Contrariamente, os romances da segunda linha vão de baixo para cima: da profundidade do plurilinguismo eles sobem para as esferas superiores da linguagem literária, apoderando-se delas” (BAKHTIN, 2002, p. 192). Para Bakhtin (2002), Cervantes conserva-se como o idealizador do primeiro romance moderno ao convergir ambos os discursos para uma só obra.

Cervantes dá uma genial representação literária dos encontros do discurso enobrecido pelo romance de cavalaria com o discurso vulgar, em todas as situações importantes tanto para o romance como para a vida. A orientação internamente polêmica do discurso enobrecido em face do plurilinguismo manifesta-se no Dom Quixote nos diálogos romanescos com Sancho e com outros representantes da realidade grosseira e plurilíngua da vida, e na dinâmica do enredo do romance. A dialogização potencial interna, colocada num discurso enobrecido, está aqui atualizada e exteriorizada (nos diálogos e na dinâmica do enredo), mas como toda dialogização linguística autêntica ela não se esgota totalmente neles nem se conclui de maneira dramática. (BAKHTIN, 2002, p. 179)

Desta feita, pode-se dizer o mesmo da arquitetura dos discursos em *A hora da estrela*, uma vez que, ao discurso da primeira linha representado por Rodrigo S.M., soma-se aquele proferido por suas personagens e que caracterizaria os romances da segunda

linha bakhtiniana. O próprio narrador, Rodrigo S.M., refere-se à combinação dos discursos enquanto planeja sua narrativa:

Sim, mas não esquecer que para escrever não importa o quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar e vias de ação, já que palavra é ação, concordais? Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. (LISPECTOR, 1998b, p. 14-15)

Alguma conclusão

Pretendeu-se, neste artigo, realizar um exame dos discursos que se cruzam na obra *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. A análise do jogo dialógico empreendido pela autora na obra em apreço permitiu a individualização e caracterização das vozes do texto bem como a confirmação do leitor como partícipe desse ato de comunicação. A presença de diferentes estratos discursivos na narrativa, embora de níveis textuais variados, não se refratam em universos independentes. Falar-se ia, nesse caso, de outra definição cara a Bakhtin no tocante à análise dos discursos: qual seja a da definição do conceito de polifonia, presente em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981):

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isso sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo que se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 1981, p. 3)

No caso de *A hora da estrela*, a sobreposição de discursos não encerra, todavia, um exemplo de polifonia uma vez que o comando do texto permanece nas mãos de Clarice, ensejando uma narrativa de cunho monológico. O estilhaçamento de identidades presente na narrativa revela que, apesar do suposto choque de vozes, todas as vozes são na verdade

a voz de Clarice. Seja na tentativa de resgatar o passado nordestino comum a ela e suas personagens, seja na pretensão de comunicar esse mesmo passado com um futuro incerto e fatal a todos os entes envolvidos nesse intercâmbio, a autora tece uma linha tênue na qual convergem tais vozes aparentemente em fuga. Nesse sentido, para que fosse possível delimitar a intencionalidade e a alcançabilidade dos discursos encetados pela autora, promoveu-se a separação dos elementos estruturantes da narrativa – autor, narrador e protagonista – no afã de delinear o projeto estético-literário de Clarice Lispector.

A qualidade desse romance está não propriamente em cada tipo de construção das histórias, mas no sistema de tensão dialética criada pelo conflito entre as várias construções, cada uma trazendo história de amor e morte em relação à outra: criar é matar-se como sujeito, ou seja, é dar voz ao outro, que se faz com autonomia, já como sujeito da sua própria história, criatura desvinculada do sujeito criador. A vida da obra supõe a morte do seu autor. Clarice ama Rodrigo, que ama Macabéa, que ama o moço bonito, que a mata, matando assim o narrador, Rodrigo, e por consequência, a autora implícita, Clarice. Mata Macabéa justamente no momento em que esta se insurge como sujeito que deseja o outro, arriscando-se a construir ou inventar uma história sua, impossível num sistema fundado nos horrores da discriminação. (GOTLIB, 1995, p. 470)

Coincidentemente, ou não, o ponto de convergência das vozes do texto aponta para um futuro também compartilhado por Clarice, Rodrigo S. M. e Macabéa: o fim. A autora viria a falecer meses depois da publicação de *A hora da estrela*, configurando a morte como uma efeméride – palavra tão admirada por Macabéa – de seus últimos escritos. Com efeito, o jornalista Paulo Francis (FRANCIS apud MOSER, 2011, p. 650.) afirmaria, por conta da morte da autora, que não haveria epílogo melhor para Clarice senão converter-se em sua própria ficção.

Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoito e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar. (LISPECTOR apud MOSER, 2011, p. 652)

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec /Annablume, 2002.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1992.

_____. **Um sopro de vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. São Paulo/Rio de Janeiro: Fapesp/Imago, 1995.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PACHECO, Carlos. **La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea**. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992.

[Recebido: 19 mar. 13 - Aceito: 28 mai. 13]

DESLIZAMENTO DE SENTIDO E CONTROLE INTERPRETATIVO POR MEIO DA NOMEAÇÃO NO CASO DE UMA NARRATIVA ORAL BRASILEIRA

SLIDING DIRECTION AND CONTROL THROUGH INTERPRETIVE NOMINALIZATION IN CASE OF AN BRAZILIAN ORAL NARRATIVE

Anderson de Carvalho Pereira (UESB)
Leda Verdiani Tfouni (USP)

Resumo: A partir do referencial teórico da Análise do Discurso francesa (AD), nosso objetivo é mostrar de que maneira a memória discursiva sustenta regiões do sentido em que a interpelação ideológica dos arquivos impõe ao sujeito do discurso, no caso de uma narrativa oral, uma forma de lidar com o deslizamento dos sentidos, que obriga lançar mão da nomeação. Aborda-se o deslizamento de sentido em função da interpelação ideológica, a qual recalca alguns pontos da memória sócio-histórica (interdiscurso); disso decorre um processo de naturalização semântica que interfere no processo de produção de uma narrativa oral por uma mulher brasileira negra e não-alfabetizada. Trata-se da narrativa intitulada “Piqueno Piqueninho”, que sinaliza pontos de ressignificação de “Pequeno Polegar”, coletada por Perrault. A análise mostra como a mobilização de certas regiões do interdiscurso possibilita ao sujeito ocupar posições, que valorizam a singularidade dos gestos de interpretação, dentre estes, o uso da nomeação, que assegura ao sujeito um lugar de alienação/separação com mecanismos do discurso da escrita, por conta do efeito de unidade e retroação.

Palavras-chave: narrativa; discurso; letramento; nomeação.

Abstract: Based on Discourse Analysis theory, and using the analysis of an oral narrative produced by an illiterate woman, our aim is to evidence the ways discursive memory uses to support sites of meanings that the subject uses in order to deal with the constant sliding of senses. We will focus our remarks specifically on “naming” (designation), a linguistic device where the interpellation by ideology is especially evident. This mechanism of naming causes a process of naturalization of meanings, so that it seems impossible to the subject to select other – alternative - forms, and also interferes in the process of narrative production. The narrative chosen is named “Piqueno Piqueninho”, which shows points of signification similar to “Little Poucet” collected by Perrault. The analysis shows that the process of naming maintains the subject in certain places of saying, clearly supporting some gestures of interpretation, but, at the same time, separates the subject from other possible places of interpretation, revealing a contradiction between alienation and separation, wherein the control of interpretation is guaranteed by an unity effect.

Keywords: narrative; discourse; literacy; nomination.

Introdução

Neste artigo, nosso objetivo é mostrar resultados da análise indiciária de uma narrativa oral brasileira, que apontam formas da interpelação ideológica do arquivo,

mobilizado a partir de algumas regiões do sentido já dispostas no interdiscurso, determinar uma marca de singularidade do sujeito do discurso em que está em jogo o uso da nomeação. Considera-se que este recurso, além de fazer parte da forma de sustentação da autoria do texto oral, indica formas singulares da interpelação pela ideologia.

Para mostrar isto, trazemos a análise de quatro sequências discursivas (SDs) retiradas da narrativa “Piqueno piqueninho” contada por uma brasileira analfabeta. O ponto de sustentação da análise é o movimento de paráfrase, que se fundamenta numa sequência discursiva de referência (SDR), cujo ponto de sustentação é a narrativa “Pequeno Polegar”, coletada por Perrault (1999). Para mostrar de que maneira ocorrem estes mecanismos discursivos, é necessário apresentar dona Madalena, a contadora desta narrativa, bem como apresentar algumas noções teóricas mobilizadas, a saber: sujeito, sentido, formação discursiva (FD), memória e arquivo.

Quem é Dona Madalena?

Trata-se de uma mulher negra, não-alfabetizada e moradora da periferia de Ribeirão Preto, estado de São Paulo, Brasil. Podemos considerá-la ainda como uma espécie de personagem real, cuja descrição pode ser feita referindo-se a este personagem de caráter “diplomático na literatura oral” que, de acordo com Cascudo (1984, p.143), foi a “mãe preta” brasileira. Ela própria, muito provavelmente, é descendente direta de escravos. Estes fatos não são colocados aqui com intenção biográfica, mas sim porque são constitutivos a identidade do sujeito. Formam uma rede de sentidos que a ampara no momento de narrar.

Ela é uma contadora das histórias que diz ter aprendido com os pais e avós e com as histórias que diz ter inventado, em momentos em que precisava distrair os filhos, por ocasião de algum acontecimento extraordinário de sua vida diária.

Dona Madalena relata que já contou suas histórias em lugares como velórios e excursões. Essas situações mostram como a atividade de contar histórias marca sua vida e lhe confere uma assertividade diante dos grupos em que convive. Sua prática de contadora de histórias caracteriza-se como um contra-discurso diante do discurso da escolarização e o científico.

Do interdiscurso à interpelação ideológica do arquivo

Em AD, sujeito e sentido estabelecem uma relação correlata e dialética. A partir de Pêcheux (1993), podemos entender que o sentido é uma espécie de “produto” em constante construção pela ideologia, a qual recalca alguns pontos da memória discursiva (interdiscurso), num processo de naturalização semântica que interfere no processo de significação.

A análise que segue encaminha uma sistematização das manobras interpretativas operadas pelo sujeito-narrador ao tentar lidar com alguns sentidos já presentes em histórias da tradição oral; ao mesmo tempo em que ele põe em circulação algumas reviravoltas destes sentidos “já-lá”, “mesclando” elementos da forma oral do arquivo com efeitos de atualização. A partir das colocações feitas até aqui, cabe perguntar: como dar sentido, se o sentido é “já-lá”?

Em suma, Indursky (2007) toca o seguinte ponto crucial para este trabalho: a relação entre as posições do sujeito e as formações discursivas que o interpelam se configuram por certa porosidade entre ambas, e isso permite ao sujeito, mesmo diante do discurso dominante, marcar sua singularidade. A interpelação ideológica contribui para a constituição do sentido, e de outro modo, para afirmar a falha do ritual das FDs, as quais permitem que, mesmo alienado ao campo de dizeres estabelecidos por uma FD, o sujeito possa enunciar, por meio do esquecimento dessa alienação à FD que rejeita.

Mas como neste ritual das FDs há falhas, ou seja, não há alienação plena do sujeito, há a porosidade mencionada por Indursky, que, no caso, acredita-se que se abra por meio de uma lacuna no arquivo mobilizado.

Essa engrenagem discursiva na qual está inserido o “discurso narrativo” retroage com os arquivos, no sentido de “textualidades” não necessariamente documentáveis, mas na forma de uma organização das possibilidades de interpretação de zonas estáveis do interdiscurso, a depender da interpelação ideológica (PÊCHEUX, 1997). Trata-se de uma estabilização semântica, que possibilita à memória tomar a forma de arquivos.

Guilhaumou, Maldidier e Robin (1994) apontam que a noção de arquivo permitiu aos analistas do discurso romper com os limites da noção linguística de *corpus*, inicialmente restrita às condições de produção.

Conforme apontam esses autores, o arquivo é opaco e mutante; não mais considerado um conjunto de textos, que denotaria diretamente estruturas sociais e acontecimentos de um grupo, tampouco suporte institucional. Em suma, suas bases

materiais são também formas de a ideologia se sustentar; entretanto, como parte de uma sistematização que se apresenta sob um caráter “orgânico”, no sentido de naturalmente sistematizado de uma determinada forma, e com a possibilidade de um tipo de mobilização.

A partir deste efeito, chama a atenção o fato de o discurso narrativo, na forma oral, ser produzido por uma mulher não-alfabetizada. Esse furo na organicidade do arquivo a partir do funcionamento da ideologia é levado em conta, na medida em que possibilita denunciar e obturar o fosso entre saber oralizado e o escrito, fosso esse que traz como resultado um processo de esfacelamento dos mecanismos de inclusão e exclusão sociais, possíveis de serem traduzidos, por exemplo, em termos do acesso ou não à alfabetização, que desvalorizam a circulação da oralidade nas produções culturais brasileiras.

Formação e análise do *corpus*

A narrativa oral analisada neste artigo foi coletada em 2007, no período de continuidade a coleta de dados da pesquisa “Mito e autoria nas práticas letradas” realizada em nível de Doutorado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo, campus de Ribeirão Preto-SP, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. O registro deste material integra um banco de dados composto por 34 narrativas e foram registradas em sessões realizadas na casa de dona Madalena. Ressaltamos que a análise da narrativa ora apresentada não aparece no texto final da tese mencionada.

A análise da narrativa aqui apresentada segue os fundamentos do paradigma indiciário, o qual, conforme Ginzburg (1989), remonta longinquamente à própria atividade humana de caça. Trata-se de um sistema de análise, cuja força se deu a partir do fim do século XIX e apontou a importância de se levar em consideração os “dados” aparentemente negligenciáveis na interpretação de um problema da realidade. Ginzburg (1989) explica que a sistematização de tal método ocorreu principalmente pela atribuição de autoria a algumas obras de arte encontradas num acervo de pinturas abandonado ao esquecimento. Esse trabalho detetivesco, feito pelo artista Morelli, exigia a interpretação de traços aparentemente irrelevantes, como manchas, rabiscos nas molduras, o formato de uma unha, tipos de materiais utilizados, espécie de memória que se colocava à

investigação na superfície significativa e que indiciavam, pela particularidade, a autoria dessas obras.

De forma geral, as características do método indiciário, podem ser resumidas nos seguintes tópicos: valorização da opacidade da linguagem e da singularidade das pistas; engrenagem complexa dos “dados”, que sempre remontam às várias possibilidades não lineares de teorização; delimitação de uma questão teórica acompanhada de gestos de análise que não se esgotam; caráter venatório, ou seja, remissão das pistas, *a posteriori*, às questões anteriormente formuladas.

Trata-se de considerar pistas não diretamente alcançáveis no primeiro contato do pesquisador com o material coletado tal que indiquem *a posteriori*, outros rumos para as questões inicialmente levantadas. Como comenta Tfouni (1992a), os “dados” nesse paradigma metodológico são indícios que sinalizam que a relação do pesquisador com seu objeto é tão indireta quanto o é a relação entre sujeito e linguagem.

A seguir, veremos de que maneira, na narrativa “Piqueno Piqueninho”, contada por Dona Madalena, ocorrem mecanismos de retomada da tradição (a saber: da narrativa “Pequeno Polegar”, coletada por Perrault (1999)). Seguindo o método indiciário, delineado acima, atraem a atenção do analista as rupturas e paráfrases, que desenharam uma região aparentemente estável do interdiscurso. A determinação pela ideologia, por sua vez, por meio do modo de organização dos arquivos, rege uma forma de distribuição dos sentidos, que se apresenta de forma lacunar, lançando à função imaginária do sujeito do discurso o desafio de controlar a deriva dos sentidos. Diante desse impasse, que vem interromper o ato de narrar e a emergência do sujeito, a saída é o recurso a uma interpretação provisória, ilusória, porém necessária: a nomeação.

A propósito da narrativa em questão, o que mais chamou a atenção foi a indistinção dos nomes “Piqueno” e “Piqueninho”. Como será visto adiante, há no início da narrativa, em “Nóis, nóis vai pegá tud, os dois, os dois que tá di “capacete”, os que tá sem “capacete nóis largá lá. Nóis num mata não que é filho nosso”, uma marcação explícita feita pelo sujeito-narrador de que se trata de dois personagens.

Posteriormente, há, no uso de apenas um nome, a tentativa de controlar a dispersão em relação à retomada dessa história, dispersão essa típica do discurso da oralidade.

Inicialmente, mostraremos lugares do discurso narrativo onde alguns mecanismos dessa retomada ocorrem. Em seguida, analisaremos como este mecanismo de dispersão

dos nomes (que, à primeira vista, está alienado ao nome “Pequeno Polegar”), interfere na assunção da autoria.

Em “O Pequeno Polegar”, Perrault (1999) conta que um casal de lenhadores tinha sete garotos, sendo que o mais novo deles era tão fino quanto o dedo polegar. Como não podia criá-los, o casal decide enviá-los para trabalhar na floresta, pois os pais queriam “perdê-los”. Porém, Pequeno Polegar coloca migalhas no caminho para não perder o caminho de volta. Enquanto perambulam pela floresta, os garotos pedem asilo na casa de um Ogro, que lhes oferece comida. A mulher do Ogro coloca-os para dormir perto das sete filhas do casal, e, quando volta ao quarto, vê que as filhas foram degoladas pelo pai. Isso ocorre porque Pequeno Polegar retira as coroas de ouro da cabeça das filhas do Ogro e coloca na cabeça dos irmãos. Em seguida, Pequeno Polegar rouba as botas “de sete léguas” do Ogro que, ajustadas aos seus pés, permitem a sua fuga. Depois, volta à casa do Ogro e extorque riquezas da sua mulher, para ajudar os pais pobres, que o aguardam no lar de origem. O Ogro é vítima, portanto, das artimanhas de Pequeno Polegar.

Em “Piqueno Piqueninho”, por sua vez, dona Madalena relata a trajetória de dois irmãos gêmeos que foram dormir na casa de um gigante. Este e a mulher decidem matá-los à noite. Para isso, aproveitam-se do hábito dos irmãos gêmeos de usarem capacetes na cabeça. Ao irem dormir, Piqueno e Piqueninho colocam os capacetes nos filhos do gigante, e estes equivocadamente são mortos pelos próprios pais. Piqueno e Piqueninho fogem então para a casa do rei. Em seguida, mesmo ao perceber a morte dos filhos e a partida de Piqueno e Piqueninho, o gigante quer que estes o busquem para ir à casa do rei, com o objetivo de fazer as pazes com ele. Sob pretexto de restabelecer a ligação entre o rei e o gigante, Piqueno e Piqueninho buscam primeiramente uma coberta que o gigante empresta ao rei para este enfrentar uma noite de frio. Aproveitando-se da bondade do gigante, o rei, por sua vez, envia o recado que também está interessado em refazer as pazes, mas aproveita-se deste pretexto para enviar Piqueno e Piqueninho mais uma vez em missão; desta vez, para pegar o papagaio do gigante. Na ocasião, eles são reconhecidos pela mulher do gigante, que os prende. Eles prometem que, se soltos, ajudam-na a rachar lenha. Acreditando nisso, a mulher do gigante os liberta e é morta. O papagaio é levado. Mais uma vez, utilizando-se do pretexto de que vão buscar o gigante para ir à casa do rei refazer a amizade, Piqueno e Piqueninho levam, finalmente, o gigante à casa do rei. Por fim, o gigante mata o rei, revelando sua falsa intenção de refazer as pazes.

Vamos à análise. Num primeiro momento, chama a atenção a retomada da troca das coroas, no conto de Perrault (1999), pelo capacete, na história contada por “dona” Madalena, ou seja: o significante “capacete” indicia, por meio da atualização da memória, a troca das coroas que vemos na versão de Perrault (1999). Ilustramos com a seguinte sequência discursiva de referência retirada de Perrault (1999, p. 118):

Sequência Discursiva de Referência – “e eles estavam todos os sete numa grande cama, cada um com uma coroa de ouro na cabeça. Havia no mesmo quarto outra cama de mesma proporção; foi nesta cama que a mulher do Ogro colocou pra dormir os sete garotos (...) O pequeno polegar que havia assinalado que as filhas do Ogro tinham coroas de ouro na cabeça (...) depois de haver tirado as coroas delas que ele pôs sobre a sua cabeça e a dos irmãos, para que se passasse diante do Ogro por suas filhas, e suas filhas por garotos que os queria degolar. Aconteceu como ele havia planejado.⁷⁵

A retomada que queremos mostrar pode ser vista na seguinte SD da narrativa de “dona” Madalena.

Sequência Discursiva 1 – (v.n.⁷⁶) O gigante fala pa muié dele: (v.p.gigante) - Nóis, nóis vai pegá tud, os dois, os dois que tá di **capacete**, os que tá sem **capacete** nóis largá lá. Nóis num mata não que é filho nosso.

(...)

(v.p.gigante) - E cadê o Piqueno Piqueninho?

(v.p. mulher do gigante) - Ah! Ah, ele num tá aqui não. Aí, eu abri aqui ó.

(v.n.) Ele já tinha subido pa tráis, tinha ido embora, **pelo terraço**, eles tinha ido imbora. (...)

(v.p. Piqueno e Piqueninho) - U seu rei, siô, siô rei, eu tive na **casa** do gigante e o gigante falô assim, si o siô quisé, ele, é pa vim buscá a cuberta dele po sinhô cubri, porque tá fazeno frio, **o gigante dá aquela cuberta que é di oro, qui é di, di oro não, di citim.** (...)

Aí o rei falô:

- Cê trouxe mesmo, Piqueno Piqueninho!

Falô:

⁷⁵ No original em francês: « et elles étaient toutes sept dans un grand lit, ayant chacune une **Couronne d'or** sur la tête. Il y avait dans la même Chambre un autre lit de la même grandeur ; ce fut dans ce lit que la femme de l'Ogre mit coucher les sept petits garçons (...) Le petit Poucet qui avait remarqué que les filles de l'Ogre avaient des **Couronnes d'or** sur la tête (...) après leur avoir ôté leurs Couronnes d'or qu'il mit sur la tête de ses frères et sur la sienne, afin que l'Ogre les prît pour ses filles, et ses filles pour les garçons qu'il voulait égorger. La chose réussit comme il l'avait pensé (PERRAULT, 1999, p. 118)»

⁷⁶V.n.: voz de narrador; V.p.: voz de personagem.

- Não, eu trouxe di verdade. Agora cê faiz aí o que o **sinhô** quisé, ó. Eu disci du cavalo e eu caí do cavalo. Agora, disci du cavalo e o gigante taí po **sinhô** fazê as paze cum ele.

Tava aquele fuguerão, né? Aí o ... tinha cunvidado uma pução di gente i o siô rei deu um, deu um impurrão assim no gigante (MARQUES, Madalena de Paula. Contadora de histórias. Narração concedida a Anderson de Carvalho Pereira, 26 ago 2006. Gravação digital. 36 min estéreo).

Esse recorte mostra o momento inicial da trama, em que o gigante e a mulher tentam matar Piqueno e Piqueninho, bem como o momento em que o gigante utiliza os serviços de Piqueno e Piqueninho e presenteia o rei com uma coberta.

Temos, assim, tanto o deslizamento de “coroa” para “capacete”, quanto o deslizamento de “coberta de oro” para “di citim”. Esses deslizamentos mostram pistas de um mecanismo de ressignificação.

No momento da introdução da relativa “qui é di oro” vemos não apenas uma estratégia do sujeito-narrador para o controle da deriva por meio da SDR. Temos nessa pista, por meio da oração relativa, uma objetivação da “escolha” do significante “ideal”, na substituição de “oro” por “citim”.

Dessa forma, vemos como a retomada da história canonizada pela tradição oral repercute em marcas de subjetividade. Explicaremos nos próximos parágrafos de que forma isso ocorre, ocupando-nos de questões relacionadas ao caráter automático da cadeia significante e seus “tropeços”, suas “armadilhas”, a que o sujeito se aliena ao tentar “escolher” a melhor forma de dizer X e não dizer Y.

Isso é feito por meio de uma antecipação imaginária da interpretação do interlocutor em relação ao estranhamento possivelmente causado na atribuição da significação de “oro” a uma coberta, e não “citim”. Temos, nesse ponto, a instalação de um rumo para as formações imaginárias, que é o ajuste perfeito do nome à coisa, tal como aponta Authier-Revuz (1998), ao se referir às não coincidências do dizer consigo mesmo.

É próprio dessa não coincidência um mecanismo de aproximação e distanciamento em relação ao Outro, que, por sua vez, revela a dimensão da língua como lei simbólica e arbitrária. É dentro do campo da lei simbólica, que se insere a “escolha” do significante ideal para que o sujeito-narrador não seja interpretado pelo interlocutor a partir de uma posição discursiva de estranhamento ou “non sense”. Assim, o controle da interpretação desloca o dizer para regiões do sentido, tal que aparentemente não instala estranhamento, o que faz parte da condução da linearidade do fio narrativo. É dessa

maneira que o sujeito marca sua distinção em relação ao Outro por meio desse “mesmo” Outro. Afinal, o valor da interpretação do outro (interlocutor), que está filiado também ao Outro, não pode ter uma amplitude tal que não considere que há pelo menos um fio condutor do sentido, no nível do intradiscurso.

Dessa forma, a adequação entre as palavras e as coisas, de que trata Authier-Revuz (1998), pode ser tomada como uma manobra de controle das formações imaginárias (trata-se, também, do jogo imaginário I(a)→I(b), entre sujeito-narrador e efeito-leitor), tal que a dúvida e a hesitação momentâneas entre um significante e outro (“oro” e “citim”) não instalem uma dispersão de vozes prejudiciais à linearidade da trama. Para fazer uma caricatura dessa hesitação, imaginemos que o sujeito-narrador hesitasse antes de cada significante posto em jogo. Tfouni (2008, p.126) comenta esse processo da seguinte maneira:

(...) ao construir a cadeia intradiscursoiva, o sujeito depara-se - a cada ‘vazio’ após a seleção de uma palavra - com um buraco de significação, que teoricamente pode ser preenchido por qualquer palavra que venha completar aquele arranjo. Obviamente, não existe uma liberdade completa de seleção, visto que o simbólico tem suas delimitações, e também porque a palavra que vai entrar ali já está comprometida com o contexto. Porém, o grau de liberdade é imenso. É nesses momentos que a deriva se instala como possibilidade. No momento seguinte, a deriva tanto pode instalar-se concretamente - criando um non-sense, ou a dispersão - quanto pode ser evitada, através da escolha da palavra ‘exata’.

Consideramos o vacilo, do ponto de vista psicanalítico e discursivo, como lugares da cadeia metonímica que impedem a emergência do sujeito, deixando-o à deriva. Obviamente, a “dúvida”, o “vacilo”, não ocorre entre quaisquer significantes. No caso, a coberta “di oro” enunciada num primeiro momento atende às expectativas de retroação na cadeia em relação ao significante “rei”; uma vez que a “coberta” deveria ser entregue pelo “gigante” para o “rei” (este último significante, por associação, remete a “ouro”: coroa de ouro, fato retroativo que justifica a metáfora).

A substituição por “citim”, logo adiante, entretanto, provoca uma ruptura com essa zona dominante do sentido (que faz a correspondência entre “rei” e “oro”). Quando o sujeito faz uso de um significante (“citim”), a estabilidade semântica é assegurada por um significante que dá forma objetiva às verdades subjetivas (LACAN, 1953/1978). Temos aí uma manobra interpretativa do sujeito para lidar com dois significantes que lhe são caros, sendo que a irrupção do real (o vacilo) também deve ser levada em consideração

neste momento em que ele deve “escolher” o significante justo, para que possa emergir como sujeito e construir a significação imaginariamente “ideal”, tendo em vista a alteridade.

Voltemos à retomada de Perrault (1999), operada por um efeito de leitura. Por ora, ainda a propósito do controle da deriva imbuído da atualização da memória discursiva vista pela retomada das SDRs, vemos na inserção do comentário feito pelo sujeito-narrador, em “Ele já tinha subido pa tráis, tinha ido embora, pelo terraço, eles tinha ido imhora”, uma manobra do sujeito-narrador para garantir a retomada de elementos já relatados e antecipar a sequência do fluxo narrativo. Ou seja, a inserção desse comentário permite retomar a pista deixada em “ele num tá aqui não. Aí, eu abri aqui ó”, em que o referente designado pelo dêitico “aqui ó” corresponde a “terraço”.

Como aponta Tfouni (2005), a nomeação contribui para o controle da deriva. Há movimentos de marcação explícita desses nomes, como ocorre com “citim” e nas substituições entre “casa” e “terraço”. Nesse caso, o efeito de unidade, de restrição à interpretação é: somente numa casa há terraço; no caso, para controle da deriva, somente na casa do gigante. Dessa forma, o sujeito-narrador firma o compromisso de naturalização deste sentido com o interlocutor, o que garante a resolução da trama no fio intradiscursivo, por um efeito de literalidade, que deixa de lado os efeitos da heterogeneidade mostrada (AUTHIER-REVUZ, 1982), que custariam caro ao fluxo e se filiam mais consistentemente à retomada da história coletada por Perrault (1999).

A partir destes movimentos entre o controle da dispersão da oralidade e da deriva dos significantes, vemos que existe uma cadeia de significantes utilizados por “dona” Madalena que marca a singularidade do sujeito diante da trama vista em Perrault (1999); trata-se da saída da casa do gigante pelo “terraço”.

Em sequência à análise desse processo de ressignificação, vejamos no próximo recorte como a repetição do uso de um genérico, ainda que sob deslizamento metafórico, auxilia na posição da autoria.

Retomamos aqui Tfouni (2005), para quem os genéricos discursivos, entendidos como máximas, provérbios, axiomas, “slogans”, e ditos populares podem dar suporte ao sujeito no controle da deriva e na assunção da autoria.

Sequencia Discursiva 2 – (v.n.) O gi, o gigante qué fazê as pazes
co senhor, mandô até cuberta pu sinhor ó.
(v. n.) Ele oiô.

(v.p.rei) - Ah é!? Intão, intão, vô dá um jeito di di nós fazê as pazes, **nóis ficá di mal, assim, um sem cunversá co oto, é muito ruim, uai.**

(...)

(v.p. Piqueno e Piqueninho) Mais eu trago o gigante aqui, pu senhor, pu senhor jogá ele, fazê o favor di jogá ele, pa cabá co'a causa duma veiz, essa causa tá muito ruim. **Num pode vivê di mal não; é pecado!** –

(v. n.) Piqueno Piqueninho falô. (MARQUES, Madalena de Paula. Contadora de histórias. Narração concedida a Anderson de Carvalho Pereira, 26 ago 2006. Gravação digital. 36 min estéreo).

Vemos que há um deslizamento de “um sem cunversá co oto, é muito ruim, uai” para “Num pode vivê di mal não; é pecado”.

O uso do genérico “Num pode vivê di mal, é pecado!” abre a interpretação, pois instala um efeito de suspense e expectativa no interlocutor sobre a possibilidade de a amizade ser restabelecida ou não. Ao mesmo tempo em que parafraseia o sentido visto em “um sem cunversá co oto, é muito ruim, uai”, o sujeito-narrador faz convergir dois pontos, aparentemente ligados, mas disjuntos e contraditórios: intradiscorso e interdiscorso. Trataremos desse fato a seguir.

Momentaneamente, o genérico fecha o campo da interpretação, pois atua no controle da deriva, como aponta Tfouni (2005). Assim, pretende expressar uma formação imaginária, que se consolida pela expectativa do interlocutor de que a amizade será restabelecida.

Entretanto, a abertura para a interpretação que, tal como afirma Tfouni (2004), o genérico propicia, converge para o não restabelecimento da amizade, ao final da trama. O sentido dominante que tal genérico veicula não garante, portanto, o restabelecimento da amizade entre os personagens. O campo da interpretação permanece aberto até esse efeito de fechamento da narrativa.

É sabido que a repetição fornece elementos para que o sujeito, mesmo alienado ao sentido dominante, sustente a ilusão do “novo”, do “inaugural”. Assim o efeito da repetição desse sentido, já antecipada em “um sem cunversá co oto, é muito ruim, uai” repercute numa espécie de fechamento momentâneo da interpretação feito pelo uso do genérico, o que fornece uma espécie de pausa na marcação dos pontos pelos quais o sujeito ainda deve passar ao longo do fluxo de significantes da trama para que se instale um efeito de fechamento.

Tal repetição, portanto, alimenta um efeito de unidade entre a forma da antecipação e a inserção do genérico que a retoma, o que contribui para que o sujeito-narrador não se perca na floresta de significantes pelos quais deve passar: a busca da coberta, do papagaio, e, por fim, ajudar a mulher do gigante a rachar lenha.

O foco, neste momento, é apontar como a incidência do nome “Piqueno Piqueninho” pode ser interpretada como um deslizamento do nome “Pequeno Polegar”, que intitula a narrativa coletada por Perrault (1999). O objetivo é analisar a marcação que o sujeito-narrador faz desse uso como tentativa de controle da dispersão e da deriva (TFOUNI, 2001).

Além disso, pretendo analisar como essa marca de alteridade se manifesta com o uso repetido do nome “Piqueno Piqueninho” para se referir aos dois personagens irmãos gêmeos “Piqueno” e “Piqueninho”.

O sujeito-narrador tenta fazer Um, já no título, indicando assim o controle da deriva em relação à narrativa da tradição oral coletada por Perrault (1999). Reside nisso um movimento de denegação, pois afirmando a retomada, o sujeito-narrador a nega, ao atribuir outro nome à trama (no caso, desenvolvida por dois personagens principais e não apenas um; denominados respectivamente “Piqueno” e “Piqueninho”), para afirmá-la novamente quando usa apenas um nome.

Vimos até aqui de que forma, por conta de um efeito de literalidade, podemos apontar algumas retomadas de elementos da história de “Pequeno Polegar”; este efeito de literalidade aqui apontado, porém, não impede a manifestação da singularidade do sujeito por meio da nomeação.

Temos, portanto, uma tentativa de controle da deriva, quando percebemos a filiação da história de “dona” Madalena àquela coletada por Perrault (1999), o que não impede de ocorrer a dispersão indiciada na nomeação “Piqueno” e “Piqueninho”, como é marcada no início da história, e adiante substituída pelo sujeito-narrador por “Piqueno Piqueninho”.

Vejamos adiante esta marcação inicial feita pelo sujeito-narrador em “era dois irmão gêmeo, dois irmão gêmeo. O Piqueno e o Piqueninho” e adiante os usos indistintos dos nomes, como em “Aí o Piqueno Piqueninho tinha um capacete”, ou “cadê o Piqueno Piqueninho?”.

Sequência Discursiva 3 – (v.n.) era dois irmão gêmeo, dois irmão gêmeo. O Piqueno e o Piqueninho.

(...)

(v.n.) **Aí o Piqueno Piqueninho** tinha um um capacete. Tinha um ... **não, é o Piqueno**, gostava de usá capacete. Aí, ele pegô, quando foi durmi eles pusero.

(...)

(v.p. gigante) - E cadê **o Piqueno Piqueninho**?

(v.p. mulher do gigante) - Ah! Ah, ele num tá aqui não. Aí, eu abri aqui ó.

(...)

(v.p. mulher do gigante) - si ocê vê o Piqueno Piqueninho pelo menos **é ele**, puquê fazê matá nossos filhos. (MARQUES, Madalena de Paula. Contadora de histórias. Narração concedida a Anderson de Carvalho Pereira, 26 ago 2006. Gravação digital. 36 min estéreo).

Embora tenha marcado no início da história que se tratava de dois irmãos gêmeos, vemos incidir no processo de condução do fio narrativo a aparição de “Piqueno Piqueninho” como um personagem, nas formas: “é ele”, “o Piqueno Piqueninho – não; é (só) o Piqueno -, gostava de usá capacete”. Nessa última, vemos um momento de dispersão em que a modalização por meio do uso de “não; é o Piqueno” marca o início da história. Entretanto, ao longo da trama vemos predominar o uso do nome “Piqueno Piqueninho”, o que produz o efeito de fusão dos dois personagens-irmãos do início da trama em um só.

Cabe perguntar: quais formações imaginárias estão postas em jogo, seja no caso da marcação de que se trata de dois personagens, seja no caso em que o sujeito-narrador passa a fazer uso de apenas um nome, sem se dar conta de que havia feito a marcação anterior? Em que posição o interlocutor é colocado?

O efeito de sentido que a constante substituição produz é de direcionamento da interpretação do ouvinte, tal que sustente uma interpretação em que é aceito o uso de apenas um nome. Trata-se de um compartilhamento, de certa forma, da aceitação da deriva e da dispersão, por parte do sujeito-narrador, mas tentando, ao mesmo tempo, compartilhar com o interlocutor a necessidade de contenção. O sujeito-narrador toma o interlocutor como testemunha de lançar-se no desconhecimento imaginário. Trata-se de uma espécie de compartilhamento do elo mítico de qualquer história narrada, ou seja, mesmo “sabendo” o que será narrado, é preciso lidar com a dispersão e com a necessidade de pelo menos uma interpretação possível.

Trata-se de uma quase sinonímia entre os nomes. Entretanto, do ponto de vista discursivo, a não aceitação dessa sinonímia obriga a tratar dessa formação imaginária, do

ponto de vista do político, como uma tentativa de interdição à interpretação do outro (interlocutor), por meio de uma tentativa da denegação do Outro.

Nesse caso, é como se tivéssemos um “terceiro elemento” (“Piqueno Piqueninho”, ao invés de “Piqueno” e “Piqueninho”) no intradiscurso, um “terceiro personagem”, que aparece nas manobras de sustentação do fio narrativo para dar a garantia, ao sujeito-narrador, de que não vai se perder em meios às vozes do Outro. É a garantia de que não precisará marcar a todo tempo as atitudes de “Piqueno” e de “Piqueninho”; portanto, que leva o sujeito-narrador a executar manobras de nomeação que oferecem uma economia de elementos (um, em lugar de dois personagens), e isso simplifica, também, a construção de diálogos e as retomadas da trama pela retroação narrativa.

É como se o sujeito-narrador “lançasse dados” (utilizo-me aqui da metáfora lacaniana do jogo dos dados; LACAN, 1985) para o alto e, no momento de recolhê-los, por ter jogado “menos dados” tivesse um maior controle da combinatória ali expressa. É isso o que ocorre, por exemplo, num dos poucos momentos da trama em que o sujeito-narrador volta a marcar que se trata de dois personagens, quando diz: “(v.n.) Ela falou assim po, po Piqueno, po Piqueno Piqueninho (...) (v.p. mulher do gigante) - Cê pareceu!”.

Mesmo assim, ao marcar essa fala dirigida pela mulher do gigante aos irmãos gêmeos, o sujeito-narrador “não se arrisca”, pois, neste mesmo momento, por meio da repetição provoca uma reviravolta de “po po Piqueno” para “po Piqueno Piqueninho”.

Entretanto, essa manobra não se sustenta por longo tempo, uma vez que, tal como vemos em “Aí o Piqueno Piqueninho tinha um um capacete. Tinha um ... não, é o Piqueno, gostava de usá capacete. Aí, ele pegô, quando foi durmi eles pusero”, há uma instalação de dispersão, com a qual o sujeito-narrador é obrigado a lidar e, como mostrarei adiante, obtém êxito por meio de suas manobras interpretativas de retroação.

Vemos que o uso de um nome referindo-se a um personagem alimenta o efeito de literalidade da retomada da narrativa de Perrault (1999). Essa paráfrase é necessária para que, a partir de limites dos sentidos vindos do Outro, o sujeito-narrador esteja autorizado a se posicionar filiado ao discurso narrativo, tal que o leitor reconheça ali uma “realidade significativa” (ORLANDI, 2001). Entretanto, vemos, sob o disfarce dessa nomeação, um movimento de espontaneísmo criacionista (efeito de originalidade do esquecimento

número um) visto em “era dois irmão gêmeo, dois irmão gêmeo. O Piqueno e o Piqueninho”, a partir de uma assertiva imaginária (nomear dois irmãos).

Dessa forma, o efeito do esquecimento número um (PÉCHEUX, 1993) aparece como um recurso necessário para o sujeito se filiar ao discurso narrativo e fazer uso dessas retomadas; entretanto, isso não o impede de estar submetido à dispersão e à deriva (sob efeito do esquecimento número dois); que são mostradas aqui por meio da contradição do efeito da nomeação.

Isso indica que esse efeito da nomeação aparece como um bloco homogêneo (“Piqueno Piqueninho”); ao mesmo tempo em que, marcado por dois tópicos diferentes, instala no interlocutor uma espécie de “confusão” no acompanhamento do fio intradiscursivo. Ainda assim, a posição de autoria é garantida, tanto pelo controle da deriva, e na marcação inicial de que se trata de dois personagens, quanto pelo controle da dispersão, pois, ancorada num efeito de textualidade, garantido por uma possível leitura, que se aliena, ao mesmo tempo em que se diferencia da voz da oralidade (no caso, a retomada da história coletada por Perrault, 1999), é possível acompanhar a trama como uma maneira singular de o sujeito se manifestar (um estilo). A nosso ver, esse acontecimento de retomada e conseqüente ressignificação marca a impossibilidade de o sujeito fugir da estrutura, pois, no ato de nomear, ainda que sob a ilusão da criação original, o sujeito submete-se à estrutura simbólica mais ampla à qual se aliena constitutivamente, fato que marca sua sobredeterminação.

É impossível fugir da estrutura quando o sujeito está alienado ao Outro, o que, no caso, supõe considerar as várias vozes discursivas, tanto no plano do interdiscurso (o processo de ressignificação da narrativa “Pequeno Polegar”), quanto no plano do intradiscurso, em que, mesmo havendo sinais de dispersão, a autoria se garante pela maneira de o sujeito-narrador controlá-la, por meio de conectores textuais, como pode ser visto em “Aí o Piqueno Piqueninho tinha um um capacete. Tinha um ... não, é o Piqueno, gostava de usá capacete. Aí, ele pegô, quando foi durmi eles pusero”.

A dispersão aí se marca pela retroação entre o anúncio por meio de um tópico “Aí o Piqueno Piqueninho”, seguida pela hesitação explicitamente marcada em “tinha um... não, é o Piqueno, gostava de usá capacete. Aí, ele pegô, quando foi durmi eles pusero”. Mesmo com esses sinais de dispersão (“ele”; “eles”), o sujeito-narrador promove uma interligação dos significantes e do efeito textual, ao indicar que o “Piqueno” pegou o

capacete, porque ele “gostava de usá”, e “eles puseru” o capacete. Portanto, o controle da dispersão ocorre em função da pronominalização que aparece no jogo entre “ele” (o Piqueno, que era quem “gostava de usá”) e o uso de “eles”, pois os dois irmãos gêmeo “Piqueno” e “Piqueninho” usaram o capacete.

É possível notar então que o sujeito-narrador deixa de lado a sobreposição dos dois nomes reduzidos num referente (“Aí o Piqueno Piqueninho tinha um um capacete.”) para a virada na maneira do modo de nomeação, quando diz “Tinha um... não, é o Piqueno, gostava de usá”.

Isso parece mostrar que o sujeito-narrador, sem se dar conta, opera uma tomada de posição, quando percebe que o uso que faz na maior parte da narrativa de um nome para se referir a ambos os personagens deve ser substituído por algum elemento ausente (ao mesmo tempo, presente) que marque a distinção entre ambos. Assim garante o controle da deriva e da dispersão, e a responsabilidade, características da autoria. Nesse momento da condução do fio narrativo, a linearidade é garantida quando o sujeito-narrador deixa de usar o ver “ter” em o “Piqueno Piqueninho tinha um capacete” e o substitui pelo verbo “gostar” em “Tinha um... não, é o Piqueno, gostava de usá”. O uso do verbo “gostar” impede o sujeito-narrador de avançar na condução da trama atribuindo o uso do “capacete” somente a um personagem (no caso, “Piqueno Piqueninho”).

É possível concluir, portanto, que o controle da deriva e da dispersão, além de garantido em parte pelo uso de *shifters* e de genéricos discursivos, pode ser efetuado também pela nomeação, como já foi apontado por Tfouni (2005). Estes fatos sintáticos, todavia, não devem ser tratados de forma isolada, mas implicados ao efeito de textualidade e à textualização, efeito esse que, no caso, é garantido quando, ao final da trama, sabe-se que, mesmo que o sujeito-narrador utilize apenas um nome “Piqueno Piqueninho”, foram os dois personagens que usaram o “capacete”.

Dessa maneira, a ilusão de origem do dizer do sujeito-narrador, assinalada num primeiro efeito de leitura da narrativa, a partir do efeito de literalidade da narrativa de Perrault (1999), começa a dar lugar ao descentramento do sujeito, possível de ser apontado a partir da posição de analista.

Pela análise indiciária, o analista realiza alguns movimentos *a posteriori* sobre a cadeia discursiva. Estes movimentos de retroação acompanham, em parte, os próprios movimentos do sujeito-narrador que, ao lançar os significantes num patamar além da

linearidade do fio narrativo, retroage com o dizer, para amarrá-los num eixo em que os efeitos de sentidos tornam-se possíveis de ser disputados, por conta de uma textualidade possível (como da retomada de Perrault, 1999) e de uma textualização marcada pelo efeito de completude da trama. Esse último efeito ocorre quando os dois irmãos (mesmo marcados pelo nome “Piqueno Piqueninho” e não “Piqueno” e “Piqueninho”) aparecem como elementos centrais que marcam o fechamento do fio narrativo.

Consideramos que é nesse movimento de se “perder” e se “encontrar” ligado à nomeação - a qual não promove apenas controle da interpretação, mas também abertura -, que temos, contraditoriamente, possibilidades de ver marcada a autoria. Isso é possível ainda por meio do encadeamento de fatos sintáticos que acompanham, na cadeia discursiva, o uso da nomeação.

Considerações finais

A singularidade dos gestos de interpretação apontadas na análise acima indica, sobretudo, que o uso da nomeação pode possibilitar ao sujeito marcar sua singularidade por um movimento contraditório entre alienação e separação com relação a algumas regiões do sentido.

Desse modo, o jogo discursivo em questão possibilita uma valorização da forma oral do discurso, por meio do resgate da pluralidade de vozes da oralidade e, contraditoriamente, pela maneira de o sujeito mobilizar recursos do discurso da escrita, que o significa como não-alfabetizado. Examinamos aqui dois desses recursos: o efeito de unidade (síntese) e a revisão (retroação) do dizer.

Referências

AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'Autre dans le discours. **DRLAV**. Paris, no.26, 91-151, 1982.

AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras Incertas: as não coincidências do dizer**. Campinas/SP: Ed. da UNICAMP. 1998.

CASCUDO, L.C. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte/MG: Itatiaia. São Paulo/SP: Ed. da USP. 1984.

CASCUDO, L.C. Prefácio. In L.C. Cascudo. **Contos Tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro/RJ: Ediouro. 2003.

ENTREVISTA. MARQUES, Madalena de Paula. Contadora de histórias. Narração concedida a Anderson de Carvalho Pereira, 26 ago 2006. Gravação digital. 36 min estéreo.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História**. São Paulo/SP: Cia. Das Letras. 1989.

GUILHAUMOU, J. ; MALDIDIER, D. & ROBIN, R. **Discours et archive**. Liège : Pierre Mardaga éditeur. 1994.

LACAN, J. Le mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose. **Ornicar?**, no. 17-18, Paris: Seuil, p. 290-307. 1953/1978.

_____. **O Seminário de Jacques Lacan - Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise**. Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar editor, 1ª.ed., 1968/1985.

INDURSKY, F. Da interpelação à falha no ritual: a trajetória teórica da noção de Formação Discursiva. In R.L. Baronas (Org.). **Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva**. São Carlos/SP: Pedro & João editores. 2007. pp. 75-87.

ORLANDI, E.P. Discurso e texto. In E.P. Orlandi. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis/RJ: Vozes. 2001. pp.52-62.

PECHEUX, M. La sémantique et la coupure saussurienne. In D. Maldidier (Org.) *L'inquiétude du discours*. Paris: Cendres. 1990. pp.133-153.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas/SP: UNICAMP. 1993.

PÊCHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In E.P. Orlandi (Org.). **Gestos de Leitura: da história no discurso**. Campinas/SP. Ed. da UNICAMP. 1997. pp. 55-67.

PERRAULT, C. Peau d'Âne. In.: C. Perrault. *Contes*. Paris: Gallimard. 1999. pp.29-51.

TFOUNI, L. V. O dado como indício e a contextualização do (a) pesquisador (a) nos estudos sobre compreensão da linguagem. *D.E.L.T.A*, 8(2), 1992a, 205-223.

_____. **Letramento e Analfabetismo**. Tese de Livre Docência não publicada, 1992b, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto/SP.

_____. A dispersão e a deriva na constituição da autoria e suas implicações para uma teoria do letramento. In.: SIGNORINI, I. (org.). *Investigando a relação oral/escrito e as teorias do letramento*. Campinas/SP: Mercado de Letras (col. Idéias sobre linguagem), 2001, p.77-97.

_____. Letramento e autoria: uma proposta para contornar a dicotomia oral e escrita. **Revista da ANPOLL**, 18, 2005, 127-141.

_____ **Letramento e Alfabetização.** São Paulo/SP: Cortez. 2004.

_____ Autoria e contenção da deriva, in TFOUNI, L. V. (org.) **Múltiplas faces da autoria.** Ijuí: RS, Editora da UNIJUÍ, 2008. pp.141-158.

Entrevista

MARQUES, Madalena de Paula. **Contadora de histórias.** Narração concedida a Anderson de Carvalho Pereira, 26 ago 2006. Gravação digital. 36 min estéreo.

[Recebido: 19 mar. 13 - Aceito: 18 jun. 13]

IMAGINÁRIO E REPRESENTAÇÃO FEMININA NA NARRATIVA MÍTICA DA MATINTAPERERA, ACARPARÁ – BRAGANÇA/PA

IMAGINARY AND REPRESENTATION FEMININE IN THE MYTHICAL NARRATIVE OF MATINTAPERERA, ACARPARÁ – BRAGANÇA/PA

Fernando Alves da Silva Júnior⁷⁷

Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões⁷⁸

Resumo: O presente artigo tem como objeto de análise o mito da matintaperera narrado na comunidade bragantina da Acarpará – Bragança/PA por Dona Maria Silva de Aviz, tendo como objetivo compreender a construção deste mito amazônico e também a maneira como o imaginário é tecido em torno da matinta e como esta se aproximada da imagem da bruxa/feiticeira. Para tanto, o referencial teórico que norteou esta pesquisa teve como base os seguintes teóricos: acerca do imaginário: Mafessoli (2001) e Durand (1998); simbolismo: Chevalier e Gheerbrant (2009); feitiçaria: Ginzburg (1988), Souza (1986, 1987) e Kramer e Sprenger (1991). A metodologia perpassou o campo da história oral e da etnografia justamente por esta pesquisa ser na sua maioria de campo, mas também bibliográfica. Identificamos que as bruxas bragantinas (as matintapereras) aparecem nas noites para despertarem medo naqueles que persistem insones, recebem tabaco ou café como sacrifício (MAUSS, 2003, 2005) para cessar suas investidas (assobios) que assombram aqueles que passam as noites em claro, mas que também são construções sociais acerca do feminino, um discurso que atribui ao outro a condição inferior ou nefasta dentro da sociedade, uma exclusão social.

Palavras-chave: Matintaperera; Imaginário; Simbolismo; Feitiçaria.

Abstract: This paper intends to analyze the myth of matintaperera narrated in the city of Bragança/PA as the objective of understanding the construction of the myth, how the imaginary is woven around the Matinta and how this is approximate of the image of the witch/sorceress. Therefore, the theoretical framework that guides this research is based on the following theorists: about imaginary: Mafessoli (2001) and Durand (1998); symbolism: Gheerbrant and Chevalier (2009); witchcraft: Ginzburg (1988), Souza (1986, 1987) and Kramer and Sprenger (1991). The methodology passes the field of oral history and ethnography precisely because it is a field research but also literature. Identifies that the witches bragantinas (the matintapereras) appear in the nights to arouse fear in those who remain awake, they receive tobacco or coffee as sacrifice (MAUSS, 2003, 2005) to cease their attacks that haunt who spend sleepless night, but they are also social constructions of femininity, a discourse that attaches to another the inferior condition or nefarious within society, a social exclusion.

Keywords: Matintaperera; Imaginary; Symbolism; Witchcraft.

⁷⁷ Mestrando em Linguagens e Saberes na Amazônia na Universidade Federal do Pará (PPGLS-UFPA). E-mail: macuninfeta@gmail.com.

⁷⁸ Professora do Programa de Pós Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará (PPGLS-UFPA). E-mail: galvao@ufpa.br.

Introdução metodológica da pesquisa

O texto analisado neste artigo corresponde a uma narrativa da entrevista realizada em 19 de maio de 2012 na residência de dona Maria Silva de Aviz moradora da comunidade da Acarpará, à aproximadamente 8 km da sede do município de Bragança, região nordeste do estado do Pará. Para registro desta narrativa foi utilizado um gravador digital com microfone e um caderno de anotações, a máquina fotográfica acompanhou todo o processo e, de modo geral, as entrevistas seguiram o modelo de diálogo. A autorização para o uso do gravador e máquina fotográfica nesta entrevista foi concedida pela narradora, bem como a autorização para utilizarmos as fotos e gravações para a produção dos trabalhos acadêmicos que estão sendo desenvolvidos.

Para análise do material coletado o recorte da entrevista recaiu sobre a narrativa mítica da matintaperera. Para compreender imaginário foram feitas as seguintes leituras: Durand (1998) e Maffesoli (2001), dando ênfase para este segundo que segue a linha de pensamento desenvolvido pelo primeiro e por Gaston Bachelard. Para análise simbólica o “Dicionário dos Símbolos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009) atravessa a análise da narrativa aqui empregada.

Consideração acerca do imaginário e das narrativas míticas

A forma como o imaginário amazônico é pensado neste artigo diz respeito à maneira como ele é conceituado por Mafessoli, tendo como texto base a entrevista concedida por ele e publicada na Revista Famecos, em agosto de 2001. Pois o imaginário (MAFESSOLI, 2001, p. 74-75) seria o estado de espírito que sublima o pensamento do povo como algo não racional e que permite o misterioso emergir e, com isso, ultrapassar os sentidos do corpo. Por isso, ele sensibiliza a maneira de representar a realidade do homem amazônico. Assim, o imaginário se apresenta como uma sensibilidade poética da narrativa.

Dessa forma, o imaginário seria a *aura* benjaminiana que envolve e suplanta a materialidade da cultura. “O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra.” (MAFESSOLI, 2001, p. 74-75). Pois transcendendo o indivíduo ele dispensa racionalização, isto se o compararmos aos fatos reais da vida cotidiana, pois a ele não se aplica as mesmas regras que regem a análise de um objeto factual, uma vez que as imagens que ele suscita correspondem a uma realidade

que somente o campo da simbologia, guardada suas proporções, pode se ocupar, porque não se prende a conceitos imediatos à realidade de quem os vive.

As duas filosofias que desvalorizarão por completo o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio pela semelhança, isto é, a metáfora, são o cientificismo (doutrina que só reconhece a verdade comprovada por métodos científicos) e o historicismo (doutrina que só reconhece as causas reais expressas de forma concreta por um evento histórico). Qualquer “imagem” que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. (DURAND, 1998, p. 14-15)

Essa suspeita que paira sobre a imagem corresponde ao pensamento lógico que considera somente duas assertivas: verdadeira ou falsa. Como a imagem dispensa este tipo de valoração, ela é colocada em uma posição que se aproxima do devaneio, pois não participa deste pensamento lógico que exclui qualquer terceira possibilidade de análise, por isso “passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua” e ainda “suspeita de ser ‘a amante do erro e da falsidade’” (DURAND, 1998, p. 10), então, deixa (ou deixava) de ser elogiável sua análise científica.

Assim tem-se a mitopoesia amazônica como exemplo de elemento comum que delimita o lugar dos sujeitos dentro de uma comunidade repleta de valores sociais. Valores que são transmitidos, com suas ressalvas, por meio dessas contações sobrenaturais que são os mitos. Sendo no convívio social que elas encontram seu meio de transmissão no tempo e espaço como uma das argamassas da coexistência humana. Por este motivo Bachelard (apud DIEGUES, 1998, p. 31) sinaliza que o imaginário não corresponde apenas a imagens que se localizam em um espaço virtual e que conceituam diretamente a realidade, como a etimologia do termo recomenda, pelo contrário, ele é “a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”. Assim surge a mitopoesia amazônica também como uma representação da *realidade*, uma representação sensibilizada e poética. Se entendermos que é o imaginário que produz um conjunto de imagens e que determina uma forma de organização, um modo de pensar, veremos que na instância popular este imaginário também tece maneiras de compreender e criar valoração acerca da realidade.

Há sempre uma parte de razão, de ideologia, de conteúdo, no processo descrito, mas também uma alquimia um tanto misteriosa que detona, em certas situações, uma interação. Esse momento de vibração comum, essa sensação partilhada, eis o que constitui um imaginário. (MAFESSOLI, 2001, p. 77)

A materialidade da verbalização marca a narrativa, mas o clima que se forma entre os pares corresponde à *aura* que Mafessoli recupera de Benjamin para conceituar este momento que transcende o encontro. Porém, para o sociólogo francês o imaginário não é fator de construção objetiva de algo, uma “instituição imaginária da sociedade” [...] “o imaginário é uma sensibilidade” (MAFESSOLI, loc. cit.), uma poética que transcende esse conceito tão frágil que é a realidade.

A mitopoese da Matintaperera, o que representa?

Esta narrativa oral tem como palco de ação a comunidade de Quatipuru (Nordeste Paraense) da qual a matinta iniciava seu vôo para cumprir sua penitência transladando e espalhando seu canto agourento sobre outras comunidades, despertando medo e, às vezes, curiosidade naqueles que a percebem pelas madrugadas insones. Muitos a oferecem tabaco, outros café e há aqueles que conseguem prendê-la.

Os dicionários a descrevem de diferentes maneiras. Para o Dicionário do Folclore Brasileiro matintaperera é uma pequena ave, identificada também como coruja agourenta que rasga a noite espalhando seu canto sombrio. Cascudo utilizando a citação de Stradelli a conceitua da seguinte maneira:

Matintapereira. Mati, matitaperê; nome de uma pequena coruja, considerada agourenta. Quando, a horas mortas da noite, ouvem cantar o Matintaperê, quem o ouve e está dentro de casa diz logo: “Matinta, amanhã podes vir buscar tabaco”. “Desgraçado” – deixou escrito Max J. Roberto, profundo conhecedor das coisas indígenas – “quem na manhã seguinte chega primeiro àquela casa, porque será ele considerado como o mati. A razão é que, segundo a crença indígena, os feiticeiros e pajés se transformam nesse pássaro para se transportarem de um lugar para outro e exercer suas vinganças. Outros acreditam que o mati é uma maaiua, e então o que vai à noite gritando agourentamente é um velho ou uma velha de uma só perna, que anda aos pulos.”. (CASCUDO, 2001, p. 374)

Esta citação lança, entre outras, uma definição muito salutar para o mito: a capacidade que a entidade possui para voejar pelas comunidades ser possível somente pela transformação em ave que a pessoa sofre quando *vira* Matintaperera. Esta característica da matinta levará a professora Josebel Akel Fares (1999, 2007) a utilizar o termo “bruxa amazônica” para caracterizar esta entidade mítica da Amazônia. Ou seja, a passagem da condição humana para a condição de ente mítico semelhante a uma ave

representada com habilidades consagradas ao mal, que nesta menção de Stradelli aparece como masculino (feiticeiro e pajé) e com origem indígena.

Quando o medo dá lugar à curiosidade, pode-se oferecer café ou mesmo tabaco à matinta, quando esta passar assobiando, que na manhã seguinte ela surgirá na casa daquele que fez a oferenda requerendo o sacrifício da noite anterior⁷⁹. Àquele que cedo aparecer pedindo a oferta, ou se trata da ave agourenta na forma humana ou passará a ser alcunhado de matintaperera naquela comunidade. Não obstante, para Cascudo (2001) este ser sobrenatural corresponde a uma figura masculina, geralmente um feiticeiro ou pajé, que se metamorfoseia em ave para alcançar grandes distâncias e realizar suas vinganças. Fato este também encontrado em Métraux (1979), mas que para este antropólogo, a matintaperera é um expediente para o pajé realizar sua travessia entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, com a finalidade de curar os males que assolam seus “pacientes”, assemelhando-se ao Hermes grego, somente como aquele que transita entre dois mundos (o dos humanos e o das divindades), um ser do “entre-lugar” (BHABHA, 2010, passim).

Quanto ao tempo da epifania (FARES, 2007, p. 68), este geralmente corresponde ao noturno. Outra pessoa com autoridade para esta metamorfose são os idosos da comunidade, que também surgem na figura de um pássaro pelas noites emitindo seu grito agourento que arremeda seu nome: “*matin-ta-pêrê*”.

Na narrativa de Dona Maria Silva de Aviz (Acarpará em 19 de maio de 2012) a Matintaperera confirma as características de Cascudo (2001), com uma diferença, a feiticeira amazônica corresponde a uma senhora idosa que se metamorfoseia naquela ave e quem antagoniza com ela nesta narrativa é justamente um personagem masculino investido de poderes sobrenaturais, o pajé. A leitura nesta narração modifica os papéis dos personagens da cultura indígena.

[19:28:44] Era uma vez o meu pai contava que era uma senhora que morava nos campos do Quatipuru. Ele contava pra gente né? Aí quando foi uma noite o senhor tava lá no tabacal dele de noite, toda noite aquele bicho passava por cima da casa dele, ele via aquela matintaperera, sabe, passar pro cima da casa dele e aí ele disse: “– Um dia eu vou te pegar”. Ele era meio pajé, sabe, esse homem. [19:28:54]. (Maria Silva de Aviz, Acarpará, 19 de maio de 2012)

⁷⁹ A categoria oferta, oferenda ou prenda neste trabalho surgirá como sinônimos de sacrifício-dádiva, da forma como ele é conceituado por Mauss (2003, 2005). Acrescente-se que esta ideia é desenvolvida longamente na dissertação.

A narradora caracteriza a Matintaperera como uma entidade com habilidade de alçar vôo, aptidão que lhe permite alcançar grandes distâncias, podendo ultrapassar os limites de sua comunidade e avançar ao encontro de outras, cumprindo seu percurso (fado ou penitência). Quem antagoniza com a matinta da Acarpará é um pajé. Citação que se assemelha a descrição de Stradelli (apud CASCUDO, 2001) é encontrada no trabalho de Silva (2007, p. 149), quando a antropóloga menciona que um habitante da comunidade de Carvoeiro (estado do Amazonas) teria escutado o assobio da Matintaperera e afirmou que esta seria o pajé daquela comunidade que estaria metamorfoseado neste ser mítico:

Dois caboclos antigos de Carvoeiro relataram-me certa vez que o pajé desâna, vindo do Alto Rio Negro, tem poderes mágicos de se transformar em matinta-pereira e onça, um deles confirmando o fato com a evidência de que “não tinha onça no varador antes de ele chegar”. Sr. Abílio disse ainda que, quando o pajé era “novato” na área, ele ouviu o tal matinta gritando três vezes durante sua pescaria no igapó à noite, então ele gritou: “compadre, se tu fores meu amigo, vai tomar café em casa amanhã de manhã”. E adivinha o que aconteceu? O pajé foi o primeiro a aparecer para tomar café na casa dele no dia seguinte. (SILVA, loc. cit.)

Métraux, por sua vez, diz:

Os tupinambás sentiam supersticioso temor por certa espécie de ave que, a julgar pelas descrições, pode ser identificada com o *matim tapirera* (*Cuculus cayanus* L.). Essa ave passava por mensageira dos parentes já falecidos e seus trinos eram interpretados como ordens do além-túmulo. Não resta dúvida de que o *matim tapirera* era considerado uma encarnação dos espíritos dos mortos. (MÉTRAUX, 1979, p. 56-57),

A discordância que existe entre a afirmação de Métraux e Silva e a da narradora da Acarpará deixa pairar a dúvida acerca da modulação que o discurso sofre quando a personagem muda de gênero. Ao pajé não é direcionado um olhar que o torna malfazejo, pois mesmo com a habilidade de praticar o mal, o lado de curandeiro o investe de um cargo elevado na comunidade, fato não admitido à mulher que pratica a mesma atividade, isto evidencia que existe uma relação de poder entre estes personagens, pois não se aceita que a mulher exerça esta função religiosa sem que seja excluída socialmente (VILLACORTA, 2000). A mesma relação de poder é observada nos trabalhos que versam acerca da feitiçaria no velho mundo (BEAUVOIR, 1961; BRUSCHINI e ROSEMBERG, 1980; DELUMEAU, 2009; EVANS-PRITCHARD, 1978; FOUCAULT, 2009; GINZBURG, 1988, 1989; KRAMER e SPRENGER, 1991; NOGUEIRA, 1995;

NOVINSKY, 1980; SOUZA, 1987, 1986), especialmente aqueles que discorrem acerca das práticas de cura que eram descritas nos tribunais do santo ofício como práticas de bruxaria, mas que por trás estava o medo pelo fortalecimento social entre as mulheres. Podemos também encontrar em Villacorta (2000) a mesma interdição social que sanciona a mulher acerca do exercício da prática do curandeirismo e da pajelança.

A professora Fares apresenta uma leitura semelhante à de Cascudo (2001) e Silva (2007), no que se refere ao sacrifício realizado em nome da matintaperera:

O dia esconde os últimos raios de sol, a noite adentra, os corpos estão em queda nas camas ou nas redes, um rasgo sonoro rompe a calma noturna: fite, fite, fiuiite... O assobio não cala: fite, fite, fiuite... Os que se amam ou que descansam precisam sossegar. Então, oferecem: “amanhã de manhã vem buscar uma cachimbada de tabaco...”, de outro canto uma nova oferenda: “vem tomar café conosco, matinta perera”. É assim que o silêncio se restabelece até a aurora. Alguém já desvirado, virá buscar a prenda ao amanhecer. É a matinta perera. (FARES, 2007, p. 68)

Assim, uma das formas de conhecer aquele(a) que se transmuda em matintaperera é lhe oferecendo, quando este(a) passa durante a noite, café ou tabaco, elementos que cessam suas investidas (assobios). Assim, o primeiro que chegar pedindo a oferta pela manhã, certamente será a matintaperera que na véspera havia passado assobiando. Porém, na narrativa registrada na comunidade da Acarpará, a ave agourenta é uma velha e o pajé é justamente a pessoa que se aventura a desvendar a identidade da divindade amazônica, e tal oferta (tabaco e café) não é feita. Enquanto a matinta de dona Maria é feminina e velha, na descrição citada por Silva e Cascudo é masculino, enquanto Fares no seu texto menciona os dois sexos. Em Itapuá, região do salgado paraense, a *prática* da matintaperera só é exercida por mulheres interdidas socialmente, uma delas recebem um alcunha pejorativa. (VILLACORTA, 2000, *passim*)

Não obstante, somente uma figura respeitada na comunidade, sobretudo por manipular ervas e se apresentar como “o depositário autorizado da ciência tradicional” (CASCUDO, 2001, p. 468), pode metamorfosear-se em matintaperera. Por outro lado, a representante feminina neste contexto mítico não goza dos mesmos predicados daquela entidade masculina, pois o pajé

é o médico, o conselheiro da tribo, o padre, o feiticeiro, o depositário autorizado da ciência tradicional. Só os fortes de coração, os que sabem superar as provas da iniciação, é que têm o fôlego necessário para aspirar a ser pajé. [...] Além da expulsão do *espírito da moléstia*, comum a todos os curadores-feiticeiros

no mundo, pelo canto, batida rítmica de maracás e danças, cercava o pajé um ambiente de respeito, convertido em veneração e medo, quando se tornava velho, de humor desigual, semi-recluso em sua cabana afastada, sabedor dos mistérios divinos, conversador único e intérprete solitário entre o grupo e a divindade. (Ibid., p. 468-469)

A figura masculina é investida de um simbolismo que o direciona para uma posição de destaque na comunidade: considerado, respeitado e temido pelos sujeitos que participam da comunidade que cultua o pajé como representante de direito do saber local, como o manipulador, autorizado pelo costume popular, das ervas (por isso médico-feiticeiro) e como conselheiro da comunidade. Uma figura de coração forte que conseguiu vencer as provas que o iniciou nos mistérios e que lhe deu direito para ocupar a posição de destaque na sociedade, que nunca deve ser ocupada por uma mulher, pois ela não dispõe das mesmas habilidades que o homem para exercer tal cargo na sua comunidade.

[19:28:54] Aí quando foi uma noite o senhor tava lá no tabacal dele de noite, toda noite aquele bicho passava por cima da casa dele, ele via aquela matintaperera, sabe, passar pro cima da casa dele e aí ele disse: “– Um dia eu vou te pegar”. Ele era meio pajé, sabe, esse homem. [19:29:20]. (Maria Silva de Aviz, Acarpará, 19 de maio de 2012)

Nesta narrativa, a única pessoa que se aventura em capturar a matintaperera é o pajé. Somente alguém investido de um caráter mítico e *superior* poderia “pegar” a matintaperera, subtraindo-lhe também sua aura mítica. Da mesma maneira como foi citado por Sr. Abílio (SILVA, 2007) e por Fares (1999, 2007, *passim*) quanto pela narradora da Acarpará, o horário de passagem da matinta corresponde ao noturno, direcionando este ser para o nefasto que acompanha os horários após o crepúsculo: “o tempo da epifania quase sempre é noturno, raríssimas vezes o ser mítico se move à luz solar. Em relação ao ser desmetamorfoseado, o tempo é diurno” (FARES, 2007, p. 68).

A matintaperera, na narrativa de dona Maria, pratica seu vôo sobre a residência do pajé todas as noites. Porém, quando a narrativa avança, a narradora confirma que o adejo da bruxa obedece a um ciclo de oito dias que dá margem para o médico-feiticeiro idealizar sua captura. A cerca deste número que regula o período do ente voejante, temos que:

O oito é, universalmente, o número do equilíbrio cósmico. É o número das direções cardeais, ao qual acrescenta o das direções intermediárias: [...] O homem, enfim, é oito em seu esqueleto, assegurado pelas oito articulações dos membros (GRIE), articulações cuja importância é primordial, pois que é delas que

provém a semente masculina. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 651-652)

Mesmo se tratando de uma figura feminina, o valor que regula sua passagem pela comunidade, o ciclo de sua penitência, sua rotina, denota um valor predominantemente masculino, uma vez que a definição do número oito pertencente ao *scorpus* de significados que engloba o aspecto da cultura masculina. Mostrando também que o ciclo realizado pela matinta se refere ao equilíbrio da sua trajetória, como trajetória intermediária entre o céu e a terra, sobretudo com feições sempre voltadas para o homem.

Assim, o ciclo de passagem da matinta é interrompido pelo pajé que a surpreende e a “pega” quando ela passa por cima do seu tabacal. Contudo, o segredo resguardado por aqueles que detêm a *penitência* de se transformar em matintaperera não pode ser levado a público (observando o que é dito exclusivamente nesta narrativa oral) sob pena de perda da característica mítica. Fato que se confirma quando a mulher do pajé demonstra curiosidade em conhecer a identidade da matinta que ela ouvira gemer detrás de sua casa. O marido se limita apenas em pedir alguma roupa para cobrir, certamente, a nudez da velha que acabara de ter seu encanto quebrado, e não revela a identidade da bruxa à esposa.

Subjacente ao contato do pajé com a feiticeira está o elemento que intermedia este encontro: a faca. Como elemento ativo que age sobre a matéria passiva, semelhante ao cinzel que “representa o princípio cósmico ativo (masculino), que penetra e modifica o princípio passivo (feminino)”. Modificando a natureza fantástica que investe aquela senhora, desencantando o aspecto sobrenatural que ela carrega, a faca também representa o falo quando utilizado nos rituais iniciáticos, principalmente, na circuncisão. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 414)

Na narrativa da Acarpará, a faca por si só não revela dominação sobre aquele ente sobrenatural, pois ela precisa antes ser *preparada*, no sentido de que ela deve passar por um processo ritual para surgir como ameaçadora ao ente que se quer dominar.

[19:29:57] Aí ela foi, pego e cortou um bocado de tabaco e deu pra ele, ele botou na bolsa e foi embora, pegou a faca foi lá pra dentro, preparou bem e foi embora. E ela pensava que ele tinha ido pegar o peixe, mentira, ele tava na beira do tabacal dele, né, esperando ela passar por cima da casa dele, era em oito e oito dias que ela passava. [19:30:19]. (Maria Silva de Aviz, Acarpará, 19 de maio de 2012)

No decorrer da pesquisa de campo, outras formas de prender a matintaperera são descritas, entre elas temos: girar uma chave na fechadura da porta no momento em que a matinta dobra⁸⁰ seu assobio, enfiar um punhal no esteio⁸¹ da casa ou em um tamanco correspondem a outras maneiras de se prender à divindade.

Também, o símbolo feminino e imagem da bruxa tem que ser removido no momento da dominação, a saber, a enorme saia que a velha trazia vestida e o cordão que usava em torno do pescoço. Estes têm que ser substituídos pelas roupas da esposa do pajé, pois uma vez quebrado o encanto que envolve a matinta, fazendo-a voltar ao *normal*, à forma humana, a indumentária que ritualiza a transformação da velha em bruxa tem que dar lugar às vestimentas próprias da condição humana, e não só isso, a roupa que a veste é a roupa do dominador, despida de toda a marca que a constitui, ela perde também aquilo que a caracterizava como *não-natural*, como misteriosa e sombria, para voltar a feição humana de submissão.

Afora seu papel de ornamento, o colar pode significar uma função, uma dignidade, uma recompensa militar ou civil, um laço de servidão: escravo, prisioneiro, animal doméstico (coleira).

De modo geral, o colar simboliza o elo entre aquele ou aquela que o traz e aquele ou aquela que o ofertou ou impôs. Nessa qualidade, liga, obriga, e se reveste, por vezes, de uma significação erótica. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 263)

Como qualidade de submissão, o cordão (colar) que ela utiliza denota sua condição de cativa dos poderes que ela detém. Além disso, o adorno sinaliza um pacto que não pode ser rompido, sob pena de perda dos seus atributos sobrenaturais, por este motivo o pajé se apressa em removê-lo do pescoço da velha. Fica subjacente que a ausência da saia e do cordão deixa transparecer a condição humana despida da aura mítica que os dois elementos reveste.

[19:31:22] Só que ela mora muito longe, sabe, na beira do campo que ela morava, e ela caiu, agora, na hora que ele pegou ela né, ela caiu ela se desvirou de matintaperera, né, ficou normal, ela com uma saiona grandona e amarrava aquele cordão por aqui, sabe, aí ele foi e, “– Agora eu tenho que levar ela onde ela mora”. Aí ela: “– Mas tu vai ficar na coisa (...)”. “– Eu vou levar ela. Vê uma roupa tua aí pra ela se vestir, pra tirar a saia dela daqui da onde ela tava, né, pra vestir uma blusa”. Por que a roupa dela ela

⁸⁰ Os narradores descrevem esse *dobrar* o assobio quando ela apita: *fiuite, fiute, fiute, matiiintaperera*. Este *matiiintaperera* é justamente o momento em que a divindade arremeda seu nome e corresponde ao dobrar do seu assobio.

⁸¹ Este esteio é encontrado nas residências de taipa e que além de sustentar toda a moradia, na maioria dos casos, tem o formato de cruz ou T.

tirava na beira do poço do genro dela, sabe, de noite e ela ia fazer as coisas dela, ela torava no mundo fazendo, (Cumé?) a penitência dela. [19:32:13]. (Maria Silva de Aviz, Acarpará, 19 de mai. de 2012)

A marca da humanidade do sujeito é posta sobre a borda de um *poço* que em todas as tradições carrega um simbolismo sagrado e que também, guardada suas proporções, é “símbolo de segredo, de dissimulação da verdade.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 726). Verdade desvelada por aquele que tomou o segredo pra si e assumiu a responsabilidade de integrá-la ao espaço familiar que a mantém presa em regras e convenções. Fora deste ambiente, despida de toda roupa que marca a posição feminina nesta ordem familiar, ela é livre, não encontra limites em seus vôos, ultrapassa as barreiras das convenções que a rotula de feiticeira, de bruxa, de matintaperera.

De igual modo, o que a velha senhora pratica é encarado como penitência aos olhos da sociedade que apenas afere ao pajé a representação mítica que merece respeito, enquanto que a figura feminina quando investida de características sobrenaturais é encarada como penalizada por um castigo que deve pagar periodicamente, um fado que deve ser cumprido por toda sua velhice. A *penitência* que a narradora cita em vários momentos da entrevista é explicada quando Fares (2007, p. 71) diz: “Ela cumpre o fadário, porque no tempo da Cabanagem, junto com os cabanos, fazia orgias nos cemitérios – ‘matinta perera são essas bruxas velhas que quando moças cometeram grandes pecados e por isso ficam cumprindo seu fadário’”. Assim, tendo que cumprir a expiação de uma falta e despida do simbolismo que denuncia uma posição respeitável na ordem familiar, pois ela tem que carregar este presente não divino como segredo, enquanto o homem pode exercê-lo publicamente.

A sexualidade é entrevista no trabalho de Fares (1999, p. 135-137) como inerente às mulheres por conta do medo que o homem possuía de sua parceira (mênstruo e maternidade) e por este motivo a fêmea da espécie humana será comparada à bruxa europeia, colocando-a em uma posição de promiscuidade, o que Chauí (1990, p. 101-102) complementa discorrendo que “sem exceção, são colocadas como mal maléfico porque, por natureza, são crédulas, faladoras, coléricas, vingativas, de vontade e memória fracas e insaciáveis, prestando-se a todas torpezas sexuais.” já que esta predisposição para o pecado faz com que o desejo feminino a aproxime novamente da bruxaria/feiticeira, não raro a acusação que é feita acerca desta prática “é sempre sexual, pois a feiticeira é aquela que dorme com o diabo.”

Goya apresenta uma representação muito sugestiva do Sabbath das Bruxas (El Aquelarre) ao expor um enorme bode presidindo uma reunião feminina, destacando a figura animal no centro da assembleia e, ainda, sobressaindo nesta espécie de ritual demoníaco uma espécie de oferta de crianças sendo realizadas ao bode negro por um grupo de mulheres com semblantes decrépitos. O ambiente noturno simboliza o momento em que as forças positivas se ausentam, permitindo que o sombrio emerja para causar medo e pânico nos grupos humanos. Nestas reuniões femininas era muito comum que o intercurso sexual com o diabo, ou com um de seus representantes, ocorresse. A figura do bode é sugestiva por conta dos sátiros gregos e do deus Dionísio (ou Baco): bacanais eram frequentemente realizadas em honra ao deus grego filho de Sêmele e Zeus. Provavelmente esta relação sexual entre o deus do vinho somado ao aspecto noturno de sua criação⁸² tenha influenciado o pintor Espanhol nesta representação quando realiza sua pintura em um período de caça às bruxas, final do século XVIII. (GINZBURG, 1988, 2012; SOUZA, 1986, 1987; NOGUEIRA, 1995, 2002; VARANDAS, 2006; BRANDÃO, 2009)



Figura 01: Assembleia de bruxas presidida pelo demônio em figura de bode. (GOYA, Museo Lázaro Galdino, 1797-1798)

⁸² O deus grego Dionísio foi confiado aos Sátiros por conta do ódio Hera, esposa traída por Zeus com a princesa Tebana Sébele, ou seja, ele foi criado em uma caverna.

Reza a lenda (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 794) que no sétimo dia e em uma noite de lua cheia (pois *Shabater* indica o momento em que a lua interrompe seu crescimento), as bruxas saíam voando e se encontravam em um local específico para se relacionarem com o diabo em cenas de sexo. Semelhança que aproximamos do pecado cometido pelas caboclas que se entregavam aos prazeres sexuais nos cemitérios com os cabanos mencionado por Fares, daí uma possível explicação para a metamorfose e para a penitência da bruxa amazônica.

Não somente a condição de ser mulher se apresenta diminuta nesta narrativa, mas o fato de sua protagonista ser uma velha carrega um simbolismo que a distância também do aspecto respeitável, uma vez que ela representa uma

Entidade maléfica ou grotesca, que intervinha nas *estórias* para a função malévola de perturbar a felicidade ou dificultar a conquista legítima de alguma coisa. Como permanência da velha das tradições da Europa, misteriosa e cheia de poder, simbolizando segredos, a morte, a treva, o inverno, reaparece em algumas superstições. (CASCUDO, 2001, p. 722)

Herdeira de uma imagem que nos remete ao pensamento medieval acerca da figura da velha nas tradições do velho mundo. Esta narradora (Maria Silva de Aviz) conserva no imaginário amazônico (sob a figura da matintaperera) as mesmas características que direcionam a personagem de sua história para a condição malévola e misteriosa como bem salientou Cascudo.

Para que a matinta seja desencantada e com isso perder sua característica mítica, tem-se que tornar pública sua verdadeira identidade, sua representação humana, com isso nossa bruxa fixasse na forma humana eternamente, não havendo depois disto outro expediente que lhe atribua os poderes míticos de matintaperera. É esta a preocupação revelada por dona Maria quando a velha senhora

[19:32:56] (...) disse: “– Ah, seu Manoel Herculano, não vai me descobrir, que eu tenho este costume muito tempo, não vai me descobrir”. Ele disse: “– Não senhora, eu não vou lhe descobrir não. Eu só queria saber quem era que passava (Nera?), mas eu não vou dizer nada pra ninguém, não”. [19:33:13]. (Maria Silva de Aviz, Acarpará, 19 de maio de 2012)

Quando demonstra preocupação em não ser descoberta, ou seja, que não seja denunciada sua condição de feiticeira, ela também nos confirma conhecer aquele que lhe havia “pego”. Isto se comprova quando o genro da velha pede a ela que prepare um mingau de jerimum para o visitante quando este desconversa a visita inesperada dizendo

que apenas parou naquele horário para pegar leite, pois estava de passagem para fazer um “serviço” naquelas redondezas. Esta protagonista não só é exposta como subordinada ao pajé que conseguiu lhe capturar e que agora conhece seu segredo, como também ao genro que a submete. Pois pensando a organização familiar da velha senhora, o expoente que a regula é justamente um representante masculino.

Nesta narrativa constrói-se o papel do feminino sempre aproximado do nefasto, do mau agouro. Como não humano, a relação com a natureza ser tão presente quando é bastante desses seres míticos com ares femininos. Beauvoir corrobora explicando que o outro (feminino) é sempre confrontado com o masculino, a passividade sendo gestada em um discurso masculino (ativo), por isto a natureza ser posta contra a cultura. A mulher-natureza é dita como “a desordem que resiste à ordem. A mulher é, assim, votada ao Mal.” (BEAUVOIR, 1961, p. 101)

Considerações finais

Observa-se que o imaginário estabelece uma aura que envolve a mitopoesia amazônica e que pode ser pensado como aquele algo que poetisa a verbalização da realidade, criando um discurso acerca do feminino que é representação.

Pensando a maneira como utilizamos este conceito e uma vez entendido que os valores presentes na narrativa mítica aqui analisada envolvem, não somente a própria narração, como também o grupo: pois quando o sujeito emite seu discurso, ele o realiza de um lugar que denuncia uma coletividade que o precede e joga com os mesmos valores simbólicos e sociais de uso das imagens que seu discurso compartilha. A narradora surge neste palco como transmissora deste discurso que modula o papel feminino, e que também representa um papel que deve ser assumido pelo masculino.

Observa-se que o nefasto que acompanha a representação da mulher como aquela que se transforma em animal, em bruxa, atravessa nossa personagem quando ela marca a diferença na estrutura familiar por ser velha, por ser mulher. É uma mulher quem ostenta a capacidade de voar por outras comunidades. É especificamente um exemplar feminino que encarna a diferença, que é tomada como contrária a natureza humana, o mal feminino marcado pela metamorfose deste sexo em bicho, em não racional, em uma alimária.

São as bruxas amazônicas que despertam medo, provavelmente por conta de uma organização feminina que incute um medo maior nos homens por dispensá-los de tal

organização, e que em troca recebem a alcunha de matintaperera, uma maneira de torná-las inferiores, nefastas, mas que fique entendido neste trabalho que as matintapereras figuram como uma resistência a uma cultura androcêntrica que tenta lhes impor rédeas.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: 1. Fatos e mitos**. Difel, 1961.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Fúlvia. **Vivência: história, sexualidade e imagens femininas**. São Paulo: Brasiliense; Fundação Carlos Chagas, 1980.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Círculo do livro, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DIEGUES, Antonio Carlos. **Ilhas e mares: simbolismo e imaginário**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. **Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FARES, Josebel Akel. **Imagens da mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras**. Dissertação de mestrado em Letras. Belém: UFPA, 1997.
- _____. Imagens da matinta perera em contexto amazônico. **Revista Boitatá – Universidade Estadual de Londrina**. São Paulo, 2007, V. 3, jan-jun, p. 62-78. Disponibilidade em: <<http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-3-2007/Artigo%20Bel.pdf>>. Acesso em: 02 de jul. de 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

GINZBURG, Carlo. **História noturna: decifrando o Sabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Os Andarilhos do Bem: feitiçarias e culto agrário nos séculos XVI e XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GOYA, Francisco José de. **El Aquelarre**. Museo Lázaro Galdino, 1797-1798. Disponibilidade em: <http://ceres.mcu.es/pages/ImageServlet?accion=41&cabecera=N&txt_id_imagen=1&xt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&appOrigen=>. Acesso em 18 de mar. de 2013.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum: O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Vol. 1, No. 15. Porto Alegre, agosto de 2001. Disponibilidade em: <<http://www.revistas.univerciencias.org/index.php/famecos/article/view/285/217>>. Acesso em: 21 de abr. 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MÉTRAUX, Alfred. **A religião dos tupinambás e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis**. São Paulo: Nacional: Universidade de São Paulo, 1979.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **O nascimento da bruxaria: da identificação do inimigo à diabolização de seus agentes**. São Paulo: Imaginário, 1995.

_____. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

NOVINSKY, Ilana W. Heresia, mulher e sexualidade (algumas notas sobre o nordeste brasileiro nos séculos XVI e XVII). In: BRUSCHINI, Maria Cristina A.; ROSEMBERG, Flávia. **Vivência: história, sexualidade e imagens femininas**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SILVA, Andréa Leme da. Comida de gente: preferências e tabus alimentares entre os ribeirinhos do Médio Rio Negro (Amazonas, Brasil). **Revista de Antropologia – USP**. São Paulo, 2007, V. 50, nº 1, p. 125-179. Disponibilidade em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v50n1/a04v50n1.pdf>>. Acesso em: 28 de ago. 2011.

SOUZA, Laura de Mello e. **A Feitiçaria na Europa Moderna**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

VARANDAS, Angélica. A Cabra e o Bode nos Bestiários Medievais Ingleses. **Revista Brathair**, 2006, p. 95-116. Disponibilidade em: <<http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/561/489>>. Acesso em: 08 de mai. de 2012.

VILLACORTA, Gisela Macambira. **“As Mulheres do Pássaro da Noite”**: pajelança e feitiçaria na região do salgado (Nordeste do Pará). Dissertação de mestrado em antropologia social. Belém: UFPA, 2000.

Entrevista

AVIZ, Maria Silva. Aposentada. Entrevista concedida a Fernando Alves da SILVA JÚNIOR. Acarpará, Bragança-PA, 19 mai. 2012. Gravação digital 1h44min. estéreo.

[Recebido: 20 mar. 13 - Aceito: 24 jun. 13]

RESENHA

A VOZ E O SENTIDO: POESIA ORAL EM SINCRONIA.
São Paulo: Editora Unesp, 2007. 411p.

Marlí Miotta⁸³

O livro **A Voz e o Sentido: poesia oral em sincronia** é um dos principais resultados do projeto: História e Memória: Contribuições para um Estudo da Cultura na Região do Pantanal Sul Mato-Grossense. A pesquisa teórica/crítica do Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes, da área de Letras resultou neste livro publicado em 2007 que traz como tema central as poéticas orais em seu contexto de produção. Na apresentação desta obra, o pesquisador esclarece que o principal objetivo de sua investigação científica foi o de compreender as maneiras de produção, armazenamento e (re)significação do texto poético-oral. Introduce questões sobre a poesia oral e estudos literários, poesia oral e folclore, poesia oral em sincronia.

Autor de várias obras de caráter crítico/historiográfico e literário, o pesquisador Frederico Augusto Garcia Fernandes, é professor associado a UFDG e da UEL, pós-doutor pela Universidade de Brock University- Canadá. Atua na área de Letras, Teoria da Literatura, Estudos Culturais e da Voz. Atualmente coordena o programa de Pós-graduação em Letras na mesma Instituição.

Essa resenha é parte integrante do projeto “Estudos e Abordagens de Poéticas Oraís (2000 – 2010): desenhando uma cartografia da região sul”,⁸⁴ do qual participei como bolsista na realização do mapeamento das pesquisas em poéticas orais da Universidade Estadual de Londrina (UEL). A partir da constatação de que a poesia oral é objeto de interesse multidisciplinar, busquei compreender por que a voz poética é ponto de

⁸³ Marli Miotta é graduanda em Letras na Universidade estadual de Londrina.

⁸⁴ O projeto “Estudos e abordagens de poéticas orais (2000-2010): “desenhando uma cartografia da região Sul”, ao qual se vincula este subprojeto de IC, é uma versão menor do projeto “Cartografia de Poéticas Oraís”. Estudos e abordagens de poéticas orais (2000-2010)” possui financiamento do CNPq (por meio do edital universal e bolsa de produtividade em pesquisa) e da Fundação Araucária.

referência constante para se refletir sobre as diversas estruturas sociais e culturais. Foi entre ZUMTHOR e FERNANDES, um dos principais teóricos do Brasil a versar sobre Poesia Oral na atualidade, que pude obter subsídios para uma melhor compreensão desse tema.

Muito se tem refletido sobre o lugar da voz na cultura literária, o livro, nesse sentido, aborda as poéticas orais em vários contextos de produção. Para a crítica romântica praticada principalmente no início do século XIX, a poética oral era entendida como expressão da arte popular a ser valorizada e reincorporada ao patrimônio Cultural Nacional. Esse processo de afirmação identitária se alastrou por todas as sociedades sujeitas às transformações políticas e econômicas daquela época, ocorrendo também no Brasil. As reflexões, que se fazem sobre poesia oral desde meados do século XIX até a atualidade, vêm sob os mais variados aspectos, suscitando questões relevantes que envolvem distintas esferas do conhecimento humano. É o caso desta obra, que foi dedicada aos estudos de poesia oral a partir de uma pesquisa de campo realizada no Pantanal Sul-mato-grossense. O Livro encontra-se organizado em um capítulo introdutório e três partes principais:

Na parte I, *Escritura e poesia oral: Paisagens orais em literaturas de viajantes* (3 capítulos), Fernandes aborda a escritura da poesia oral, valendo-se de relatos de viagem de Joaquim Ferreira Moutinho e Karl Von den Steinen. Na parte II, *Um convite ao mundo possível* (4 capítulos), o autor propõe um acercamento das histórias, hábitos e costumes criados pelo pantaneiro, como também, usa a sua própria experiência para apresentar as formas de como o narrador e pesquisador interagem no processo de construção das fontes orais. Na parte III, *Poesia oral: texto inacabado* (3 capítulos), o autor centra-se, especificamente, no texto poético, detendo-se nas variáveis/variantes das histórias de enterros contadas pelos pantaneiros. Nesta parte apresenta e discute considerações acerca da performance. Em suas notas introdutórias como também ao longo de toda a obra, Fernandes esclarece os conceitos principais sobre poesia oral. Introduce questões sobre a poesia oral e estudos literários, poesia oral e folclore, poesia oral em sincronia. Discorre sobre os motivos históricos pelos quais a poesia oral passou a ser tratada como inferior pela crítica literária, e expõe conceitos aprofundados subjacentes a essa discussão. Fernandes declara que, a partir desta pesquisa de campo no Pantanal Sul-mato-grossense, vivenciou a presença viva dos narradores e de seus ouvintes, observou então a existência

de uma rica produção poética que circulava na região e que se transmitia através do modo oral. No decorrer do livro, Fernandes examina conceitos teóricos que se pautam numa noção de literatura historicamente demarcada, compreendida entre os séculos XVIII e XIX, e que, segundo o autor, vinha até o início do século XX, dirigindo os estudos literários. O pesquisador empreende uma análise das velhas e novas propostas teóricas de investigação intelectual sobre as poéticas orais, a partir da qual menciona, com abrangência, autores que são referências no estudo das narrativas orais de diversos campos afins. Conforme nos aponta o prefaciador Piers Armstrong:

[...] pesquisas de campo sobre a poesia oral pantaneira (do viajante Joaquim Ferreira Moutinho ao antropólogo Karl Von den Steinen, ambos do século XIX; à linguista contemporânea Albana Xavier Nogueira); os principais teóricos mundiais da cultura oral, seja com ênfase histórica nas tradições orais de modo geral (de Levi-Strauss a Chinua Achebe); seja voltados a campos específicos como o mundo clássico mediterrâneo, ou o Brasil (de Sílvio Romero a Jerusa Pires Ferreira)” (in FERNANDES, 2007, p.14-15) .

Além de relatos de viagem, apresentam-se outras obras pertinentes ao tema proposto pelo autor, incluem-se aí desde teóricos como Paul Zumthor, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, além dos formalistas russos Roman Jakobson e Mickail Bakhtin, Vladimir Propp, até teóricos pós-estruturalistas e pós-modernos, num arco que vai de Foucault a Lyotard.

É sobre esta vasta base teórica que Fernandes se alicerça para refletir sobre a poesia oral em performance, tendo como foco a cultura oral do pantanal matogrossense. Piers Armstrong, em seu prefácio, também chama a atenção para uma questão crucial tratada neste livro, isto é, o dilema da investigação científica que sob a perspectiva da antropologia ocidental, reduziu as culturas primitivas a sujeitos ocultos pelas estruturas de poder.

Na parte I, *Escritura e poesia oral: paisagens orais em literaturas de viajantes*, o autor aborda pesquisas precedentes, em que destaca um fator importante para os estudos da poesia oral, que diz respeito às fontes escritas. Para Fernandes, é certo que o pesquisador da poesia oral encontra uma riqueza de informações nos relatos de viajantes, por outro lado, ele pondera sobre a necessária filtragem dos mesmos, de modo a distinguir a voz do observador, da voz do objeto observado, uma vez que, para o pesquisador, esta última pode, às vezes, “ser ouvida entre parágrafos”. Segundo Fernandes, a base deste

gênero de narrativa advém do deslocamento de alguém, no tempo e no espaço, que constrói seu enredo a partir do que vê e testemunha, mas o constrói sobretudo a partir de suas próprias percepções anteriores. Esses relatos de viagem suscitaram-lhe o desejo de “desatar a poesia oral dos grilhões da escrita” e, para isso, era necessário compreender a sua dinâmica.

Nessa ótica, o viajante está em contínua transformação, pois habita um presente vazado pelo passado. O relato, feixe de histórias a que se somam acidentes, decepções, aventuras, esperanças, saudades, engendra-se pelo exercício da atividade do olhar. (FERNANDES, 2007, p. 65-66).

Fundamentado numa linha de pesquisa que discute as variantes deste gênero complexo de narrativa, a parte I *de A voz e o Sentido: poesia em sincronia* tem como eixo as fontes escritas e a relação entre o nativo e o visitante de sua cultura. O texto discorre sobre a subjetividade do olhar do viajante, que, segundo Fernandes, não raro, pode incorrer em registros nos quais, por força de um olhar etnocêntrico (centrado em seus próprios referenciais culturais), faz da voz poética representações estáticas, fragmentadas, e, portanto, distanciadas da cultura que as originaram. Palavras sem voz.

Na parte II, *Um convite ao mundo possível*, introduz o leitor no “mundo possível” de Silvério, um narrador entrevistado, como uma forma de discutir as representações do Pantanal. Suas histórias, hábitos, costumes e comportamento descerram um universo vocal perpassado de sentidos e percepções. As tensões entre o pesquisador e o narrador são vividas e analisadas através do encontro com Silvério, o contador de causos, que desconfiado, declara ao pesquisador ser o Pantanal o seu mundo-livro, a sua escola, ao mesmo tempo em que o desafia dizendo: “Este livro você num tem na sua escola”. Na evolução desta quase aventura, Fernandes vive, ele próprio, uma experiência humana transformadora que culmina na inversão dos papéis inicialmente supostos. O leitor e professor passam a ser Silvério, e o pesquisador, passa a ser o espectador e aluno. No lastro dessas reflexões, são abordados outros campos de estudos, cujo escopo científico da pesquisa é sempre voltado aos narradores pantaneiros. Na parte III *Poesia Oral: texto inacabado*, Fernandes explica a dinâmica da *performance* da poesia oral, tendo como fulcro as histórias orais arquetípicas que, em *A Voz e o Sentido*, se expressam através dos enterros. “O enterro é, de forma resumida, o resgate de um tesouro encantado que, por meio de uma força sobrenatural, revela-se a um escolhido.” (FERNANDES, 2007, p.230). Segundo Fernandes, no ato da fala, essas narrativas apresentam variantes

passíveis de serem associadas e mescladas a mitos, lendas e lugares mal assombrados. Sua estrutura narrativa, por vezes, tão semelhantes às do conto maravilhoso russo são comentadas à luz das teorias de Vladimir Propp, sobretudo no que diz respeito aos motivos e funções. Porém, Fernandes não se limita a uma análise morfológica, interessa-lhe ir além e observar como o narrador utiliza essas histórias nas quais se manifesta o discurso poético.

Tais narrativas visam explicar o fenômeno vivido, com base em crenças, e servem para os narradores compartilharem técnicas performáticas, criando um espaço de convivência para uma atividade lúdica e de expressão poética. (FERNANDES, 2007, p.231).

Outro ponto importante do livro é a sua investida contra o ranço metodológico dos folcloristas do século XIX que defendiam a neutralidade do pesquisador quando de seu trabalho em campo. Acrescenta-se, ainda, a crítica do autor à vinculação equivocada da poesia oral aos mitos, rituais e outras manifestações culturais de caráter popular, que, na visão de Fernandes, faz perder seus matizes orais, transformando-a em “objeto-livro de uma sociedade letrada”.

Para Zumthor, “Uma forma qualquer de oralidade precede a escritura ou então é por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático.” (ZUMTHOR, 1993, p. 109). Nessa mesma linha de pensamento, Fernandes demonstra que o papel do pesquisador é buscar uma interlocução com o narrador. É através desses pactos de comunicação, entre narrador e ouvinte, que as narrativas poéticas se modificam substancialmente, escapando ao controle metodológico tão apregoado pelo discurso científico do século XVIII e XIX. Na construção da performance, essas relações funcionam, segundo Fernandes, como um sistema dinâmico, em que o “acaso” não pode ser ignorado.

Conforme esclarecido na apresentação do autor, *A voz e o Sentido: poesia em sincronia* propõe-se à investigação de como se constroem e se mantêm as cenas discursivo-narrativas nas poéticas orais. Fundamentada num sólido arcabouço teórico/conceitual, a obra atinge uma amplitude que transcende os objetivos iniciais do autor. Ao buscar compreender os fundamentos dessa linguagem, Fernandes evidencia e dignifica o valor da cultura oral pantaneira. A leitura do livro por si só dará ao leitor estudante de literatura ou iniciante no tema um excelente guia não só para os estudos das poéticas orais, como também às outras áreas de interesse das Ciências Humanas. Como

diz Piers Armstrong: “*A voz e o Sentido: poesia oral em sincronia* merece lugar na leitura de base dos cursos universitários brasileiros.” Por tratar-se de um tema muito amplo e de grande complexidade, o estudo ainda é pouco sistematizado na metodologia acadêmica. Também por essa razão, esta obra se reveste da maior importância, pois a maturação das considerações aqui reunidas anunciam e projetam para o futuro novos métodos de compreensão e interpretação da poesia oral.

Na realização do presente estudo, observamos que os projetos de pesquisa relacionados direta ou indiretamente às poéticas orais dão um panorama significativo do interesse que esta matéria vem despertando nas mais diversificadas áreas do conhecimento. Os inúmeros grupos de estudos que se debruçam a estudar a poesia oral, o fazem com a finalidade de utilizá-la ora como mediadora entre uma e outra ciência, ora como arte completa que se constitui em valor social. Observamos também que a poesia oral enquanto objeto de estudo no meio acadêmico, propicia campos produtivos até então pouco explorados, ou, relegados aos estudos específicos da tradição oral. Com isso, surge um maior entrelaçamento entre os saberes, gerando cooperação entre distintas áreas científicas e consequentemente resultando numa pluralidade de conhecimentos.

Os projetos pesquisados na Universidade Estadual de Londrina no período de 2000 a 2010 demonstram que a poesia oral pode e deve ser utilizada no âmbito do ensino da literatura nas escolas. Nos domínios da voz poética, encerram-se repertórios míticos e simbólicos, que uma vez utilizados como estratégias de ensino, podem desempenhar um papel elementar na construção de ações sociais educadoras que tenham como objetivo o aprimoramento global de um indivíduo em formação.

Referências

FERNANDES, Frederico A. G. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Editora Unesp, 2007. 411p

ZUMTHOR, P. **A Letra e a Voz. A Literatura Medieval**. Trad. Jerusa Pires e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

----- **Introdução à Poesia Oral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010**