

A CANÇÃO

45. As cinco partes do mundo
(Cordão carnavalesco)

A - qui es - ta - mos só um pa - ra - so As cin - co par - tes do mun - do E bi - ra - mos pe - lo es - pa - ço Ten - do aos pés um mar pro - fun - do Eu sou a Eu - ro - pa bre - je - i - ra Eu a Á - sia pen - sa - ti - va Eu a Á - fri - ca gur - rei - ra Eu a A - mé - ri - ca fes - ti - va A - qui es - tá Ó - ce - a - - nia en - tre um pu - nha - do de flo - res E gi - ran - do pe - lo es - pa - ço A - deus, a - deus, Ó meus Se - nhos - res

Umga Vumba
Um ga Vumba Vumba Kikika Gole go go go lego lego
Kin Kai Kin Kai Kin Kai Kin Kai
Um ga Vumba Vumba Kikika Gole go go go lego lego
Um ga Vumba Vumba Kikika Gole go go go lego lego
Um ga Vumba Vumba Kikika Gole go go go lego lego
Um ga Vumba Vumba Kikika Gole go go go lego lego
Um ga Vumba Vumba Kikika Gole go go go lego lego
Um ga Vumba Vumba Kikika Gole go go go lego lego
Um ga Vumba Vumba Kikika Gole go go go lego lego

Umga Vu
Um ga Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu
Kin Kai Kin Kai Kin Kai Kin Kai
Um ga Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu
Um ga Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu
Um ga Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu
Um ga Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu
Um ga Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu
Um ga Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu
Um ga Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu Vu

Lá no meu sítio tenho tudo que eu quero
Lá no meu sítio tenho tudo que eu quero - não só o sítio pa - ra - so e ga - li - nha que eu com - prei do Seu Ma - rinho
Te - nho fa - ri - nha, man - di - o - ca tá de mo - lha - ca - tá fi - co za - ro - lho com o bar ri - ga da ma - rinho
Lá no meu sítio tenho tudo que eu quero - não só o sítio pa - ra - so e ga - li - nha que eu com - prei do Seu Ma - rinho
Te - nho fa - ri - nha, man - di - o - ca tá de mo - lha - ca - tá fi - co za - ro - lho com o bar ri - ga da ma - rinho
Lá no meu sítio tenho tudo que eu quero - não só o sítio pa - ra - so e ga - li - nha que eu com - prei do Seu Ma - rinho
Te - nho fa - ri - nha, man - di - o - ca tá de mo - lha - ca - tá fi - co za - ro - lho com o bar ri - ga da ma - rinho
Lá no meu sítio tenho tudo que eu quero - não só o sítio pa - ra - so e ga - li - nha que eu com - prei do Seu Ma - rinho
Te - nho fa - ri - nha, man - di - o - ca tá de mo - lha - ca - tá fi - co za - ro - lho com o bar ri - ga da ma - rinho

EDITORES:
Dra. Cláudia Neiva de Matos
Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes

ORGANIZADORES:
Alexandre Ranieri
Alexandre Vilas Boas da Silva
Mauren Pavão Przybylski

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

**GT LITERATURA ORAL E POPULAR
BIÊNIO 2012/2014**

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 16 (Ago-Dez), 2013

A CANÇÃO

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

Mauren Pavão Przybylski (doutoranda)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

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 Chioffi
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 (Canadá)

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)

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

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões
Universidade Federal do Pará

Dr. Mário Cezar Silva Leite
Universidade Federal de Mato Grosso

Dr. Piers Armstrong
University of California (Estados Unidos)

Dr. Sílvio Jorge Renato
Universidade Federal Fluminense

Dra. Vanderci de Andrade Aguilera
Universidade Estadual de Londrina

PARECERISTAS DESTE NÚMERO:

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

Dr. Anderson Teixeira Rolim
Universidade Norte do Paraná

Dra. Cláudia Neiva de Matos
Universidade Federal Fluminense

Dra. Edil Silva Costa
Universidade Estadual da Bahia

Dr. Eudes Fernando Leite
Universidade Federal da Grande Dourados

Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina

Dr. Jorge Carlos Guerrero
University of Ottawa (Canadá)

Dr. José Eugênio das Neves
Faculdade de Jandaia do Sul

Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes
Universidade Federal do Pará

Dra. Josely Bogo Machado Soncella
Universidade Estadual de Londrina

Dra. Lisana Bertussi
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Marcelo Rodrigues Jardim
Secretaria de Estado da Educação do Paraná

Dra. Maria do Socorro Galvão Simões
Universidade Federal do Pará

Dr. Mário Cezar Silva Leite
Universidade Federal de Mato Grosso

Dra. Mirele Carolina Werneque Jacomel
Instituto Federal do Paraná (Palmas)

Dra. Sylvie Dion
Universidade Federal do Rio Grande

Dra. Vera Lúcia Cardoso Medeiros
Universidade Federal do Pampa

IMAGEM DA CAPA:

Fac-símile de partituras do cancionero folclórico de Santarém – Pará, extraídas da obra “Músicas de Domínio Público do Folclore Santareno”, de Fábio Gonçalves Cavalcante. Disponível em:
http://www.fabiocavalcante.com/textos/FabioCavalcante_FlocloroSantarenoLivro1Melodias.pdf, sob licença Creative Commons.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Bibliotecário - Marcos Moraes - CRB: 9/1701

Boitatá: a canção / Organizadores: Alexandre Ranieri, Alexandre Vilas Boas da Silva, Mauren Pavão Przybylski; Editores: Cláudia Neiva de Matos, Frederico Augusto Garcia Fernandes. – Londrina, n. 16, ago./dez. 2013. – 1 v.: il.; p. 178.

Semestral, ago./dez. 2013.

ISSN 1980-4504

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

CDU 82

CDD 800

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Alexandre Ranieri, Alexandre Vilas Boas da Silva, Mauren Pavão Przybylski 7

SEÇÃO TEMÁTICA: A CANÇÃO

«O TEMPO DE UMA CANÇÃO»: RUMO A UMA CANTOLOGIA?
Stéphane Hirschi 11

“FUGIDINHA”: GÊNEROS MUSICAIS, PERIFERIAS E AMBIGUIDADES
Felipe Trotta 28

**A DIALÉTICA MUNDANIDADE-MESSIANISMO NO DISCURSO ESTÉTICO-
IDEOLÓGICO DO HEAVY METAL**
Flavio Pereira Senra, Rafael Ottati 43

A CANÇÃO E A POESIA NO NACIONALISMO CULTURAL IRLANDÊS
Adelaine LaGuardia, Raimundo Sousa 67

**VOZ-MELODIA: UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM DO CENTRO DE
SIGNIFICAÇÕES DA CANÇÃO.**
Judson Gonçalves de Lima 84

SEÇÃO LIVRE

AS FORMAÇÕES DISCURSIVAS DA MEMÓRIA NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA
José Guilherme dos Santos Fernandes 98

A COMARCA ORAL DO “ENTRE-LUGAR” NA NARRATIVA SEREJIANA
Mara Regina Pacheco 111

O FALSO CEGO DA ILHA DOS MARINHEIROS: ROMANCE DE TRADIÇÃO ORAL
Carolina Veloso 124

**O PERSONAGEM CONTA SUA HISTÓRIA: ORALIDADE E NARRATIVA NO
AUDIORETRATOS**
Juliana Mastelini Moyses 142

**FALANDO AS LÍNGUAS DA MATA: NARRATIVAS ORAIS EM COSMOLOGIAS
AMAZÔNICAS**
Jerônimo da Silva e Silva 160

APRESENTAÇÃO

Nesta edição da Revista damos enfoque à canção em suas diversas facetas. De modo simplificado, a canção pode ser conceituada como um artefato semiótico construído pela articulação entre um texto verbal e um percurso rítmico-melódico, cuja realização é efetivada pela voz. Sendo uma das principais modalidades de comunicação poética tanto nas culturas tradicionais quanto na oralidade contemporânea, constitui-se um objeto relevante para os estudos de poéticas orais. Devido à sua estrutura semioticamente multifacetada, à enorme variedade de suas vertentes e formatos, bem como à amplitude de sua presença na cultura mediatizada desde o início do século XX, a canção tornou-se um tópico de pesquisa prestigiado nas áreas de letras, musicologia, antropologia, sociologia, história, comunicação e outras. Tal diversidade de abordagens pode ser vislumbrada na seção temática deste número da Revista Boitató.

O artigo de Stéphane Hirschi, da *Université de Valenciennes*, retoma questões basilares aos estudos da canção como os conceitos de “canção”, “melodia” e “canção viva”. O autor sublinha a especificidade da linguagem da canção, que não se confunde com poesia musicalizada. Para ilustrar as suas ideias, Hirschi utiliza duas versões do poema “Canção” de Rimbaud. Todavia, o mote principal do artigo é “como analisar uma canção” e, para isso, o autor faz uso de uma canção francesa largamente conhecida: *Ne me quitte pas* (Não me deixes).

Em seguida, no âmbito da canção nacional e popular, Felipe Trotta, da Universidade Federal Fluminense, trata da canção “Fugidinha”, *hit* de sucesso massivo até bem pouco tempo. Neste artigo, o autor trata do trânsito da canção entre o pagode e o sertanejo, sua ambiguidade estilística e a crescente valorização da periferia através da reelaboração de estereótipos.

Passando do pagode e sertanejo brasileiros para o *Heavy Metal* de Blaze Bayley, King Goat e outros, o artigo de Flavio Pereira Senra e Rafael Ottati aborda a dialética da mundanidade *versus* o messianismo incutido nas canções e no estilo musical em questão. Os autores discutem esses arquétipos a partir da simbologia e do mito do messias em contraponto ao mundano presente nas relações humanas.

Na sequência, Adelaine LaGuardia e Raimundo Sousa discutem o papel da canção e da poesia na constituição do nacionalismo irlandês. No artigo “Instrumentalidade do nacionalismo irlandês” aborda-se o modo pelo qual as formas populares produzidas na Irlanda do século XIX e início do XX contribuíram para o sentimento de nacionalidade.

Encerrando a seção temática desta edição temos o artigo de Judson Lima, da Universidade Federal do Paraná, que discute o conceito de voz-melodia. Lima trata aqui da voz realizada em performance, apontando para os elementos significativos da canção e refutando os estudos puramente musicais ou literários que cercam a canção e dão a ela uma dimensão parcial, sem vê-la como um todo coeso e indissociável.

Abrindo a seção livre da Revista, José Guilherme Fernandes, da Universidade Federal do Pará, trata da composição do texto narrativo, tanto oral como escrito, como produto de versões ficcionais manipuladas pelo narrador, o qual faz uso de memórias, esquecimentos e silenciamentos. Tal composição ficcional se dá a partir dos trânsitos entre público e privado, memória subterrânea e coletiva e entre estrutura e história que o autor busca contemplar em seu artigo.

Em seguida, Mara Regina Pacheco estuda as marcas do “entre-lugar” em três contos do escritor sul-mato-grossense Hélio Serejo, à luz de conceitos como diáspora, hibridismo, mestiçagem, transculturação e multiculturalismo, dentre outros, a partir da constituição de uma “comarca oral” latino-americana específica: a porção sul-mato-grossense da fronteira entre Brasil e Paraguai.

Carolina Veloso, em seu artigo intitulado *O falso cego da Ilha dos Marinheiros: romance de tradição oral*, analisa diacronicamente o romance de tradição oral *O cego da Ilha dos Marinheiros* no Rio Grande do Sul. A pesquisadora realiza tal estudo comparando a versão do romance de 1532 com suas múltiplas versões, coletadas em 2011, na Ilha gaúcha.

Por seu turno, Juliana Mastelini Moyses trabalha em seu artigo com o programa *Audiretratos* – histórias de vida no rádio – da UEL FM, mostrando a construção da narrativa a partir dos sons, silêncio e palavras para formar o “retrato sonoro” constituído por entrevistador e entrevistado do programa radiofônico.

Finalizando a presente edição da Boitató, Jerônimo da Silva e Silva, em seu artigo intitulado *Falando as línguas da mata: narrativas orais em cosmologias*

amazônicas acompanha as memórias das rezadeiras a partir de entrevistas orais feitas com dona Ângela (Maria Pajé), moradora do nordeste do Estado do Pará. Desta feita, o autor descreve a história familiar, suas experiências migratórias, seus dons e ofícios mágico-terapêuticos.

Desejamos aos nossos leitores que nos acompanham neste 16º número da Revista que as leituras sejam interessantes e que continuem a instigar as discussões acerca da oralidade em seus mais diversos aspectos. Boa leitura!

Alexandre Ranieri,
Alexandre Vilas Boas da Silva,
Mauren Pavão Przybylski.

SEÇÃO TEMÁTICA: A CANÇÃO

«O TEMPO DE UMA CANÇÃO»: RUMO A UMA CANTOLOGIA? *

Stéphane Hirschi¹

Como preâmbulo, uma afirmação: a canção *não* é poesia musicalizada. Se a palavra *chanson* é retomada literalmente até na língua japonesa, é porque realmente se trata de uma combinação particular na articulação entre palavras e música, o que vamos aqui tentar examinar com precisão.

A comparação de duas versões cantadas de um poema de Rimbaud intitulado justamente «chanson», «Canção da mais alta torre», permitirá concretizar a diferença entre poesia cantada e canção.

Na versão de Léo Ferré², ouvem-se acordes de piano arpejados, numa valsa bastante "chopiniana", mas apesar da circularidade da forma musical, a própria regularidade assim operada não oferece ao ouvinte nenhuma referência temporal quanto à progressão conjunta. De fato, ignora-se se o final da música está próximo ou não. A repetitividade de uma única frase melódica por verso reproduz fielmente demais a música intrínseca de alexandrinos cindidos em dois hemistíquios. É certo que se pode notar uma subida do canto para a retomada da primeira estrofe no final:

| | |
|----------------------------|---------------------------|
| Oisive jeunesse | Ociosa juventude |
| A tout asservie | A tudo submetida |
| Par délicatesse | Por delicadeza |
| J'ai perdu ma vie. | Perdi minha vida. |
| Ah! Que le temps vienne | Ah! Que venha esse tempo |
| Où les coeurs s'éprennent. | Dos corações apaixonados. |

Mas afinal esse efeito de leve *crescendo* parece destacar a urgência de um apelo mais do que uma canção no presente. Seria o apelo ao tempo abençoado dos amores enfim libertos, que venceriam o embalo talvez demasiado brando da «ociosa juventude» que o lento turbilhão valsante da linha de canto manteve até aí

* Texto traduzido do original em francês por Cláudia Neiva de Matos.

¹ Université de Valenciennes. Doutor em Letras (Université Paris 4 – Sorbonne) interessa-se pelas áreas de cantologia, literatura francesa e francófona do século 20 e suas figurações líricas, cênicas ou plásticas.

² *Chanson de la plus haute tour*, música e interpretação de Léo Ferré, Paris, Méridian, 1964.

adormecida. Ouve-se pois, aqui, antes um *canto* que uma canção: a forma-canção deve então ser entendida como um *alvo*, o do título (*Chanson*), do qual toda a dinâmica do poema tenderia a acercar-se, o que estaria representado na escolha musical do compositor.

Não se trata, insisto, de uma incapacidade de Ferré para dar forma de canção a poemas pré-existentes: ele logrou muitas vezes essa transformação a partir de seus próprios textos, como na soberba *La mémoire et la mer*, cujas ondas estróficas são cantaroladas com prazer, ou ainda a partir de textos de Aragon, de *L'affiche rouge* a *Est-ce ainsi que les hommes vivent?*. La verve cancional de Ferré foi mesmo capaz de ressuscitar um poeta até então desconhecido, como Rutebeuf, quando sua *Pauvre Rutebeuf* fez muita gente cantar: «Que foi feito de meus amigos?», e toda a melodia que prolonga este lamento. Ferré sabe, não há dúvida, compor canções a partir de versos existentes. Sua propensão a musicalizar Rimbaud prova que esse poeta o inspira. Mas para ele trata-se de uma inspiração *musical*, mais do que realmente cancional.

Em contrapartida, a versão de Colette Magny para a *Chanson de la plus haute tour*³ logo impressiona por sua brevidade (pouco mais de um minuto, em vez de mais de dois em Ferré). Esta se deve certamente, em primeiro lugar, à opção pela versão curta dessa obra, tal como proposta em *Uma temporada no inferno*, compreendendo somente as estrofes 3 e 4 da versão de maio de 1872. Mas provém sobretudo do ritmo vivo, inculcado pelo refrão bisado:

| | |
|----------------------------|-------------------------|
| Qu'il vienne, qu'il vienne | Que venha, que venha |
| Le temps dont on s'éprenne | O tempo de apaixonar-se |

Esse ritmo praticado numa melodia de âmbito extenso, sustentada por uma dupla subida em cada sílaba «viene», e ao mesmo tempo alongada, nos três tempos cativantes de uma valsa, convida a *cantarolar* (sendo a frase alongada, nos três tempos cativantes de uma valsa, convida a *cantarolar* (sendo a frase musical curta e simples, e portanto fácil de memorizar e reproduzir). Além disso, a linha de canto mais achatada das estrofes nos faz esperar por essa frase do refrão, como uma respiração na

³ *Chanson de la plus haute tour*, música e interpretação de Colette Magny, 1991.

escansão rápida do conjunto, segundo uma dinâmica orientada pelo duplo caráter do tempo evocado pela frase-refrão: um tempo simultaneamente cíclico (o que corresponde ao retorno dos refrãos) e direcionado para o porvir que seria sua matéria. Trata-se de um tempo propriamente «à frente» (tal como a poesia segundo Rimbaud, «à frente» da ação), atraindo a progressão das estrofes para sua enunciação recorrente. Por conseguinte, o que a estrutura melódica e rítmica adotada por Colette Magny proporciona é mesmo um efeito de *corrente de ar*⁴. Nesta versão, ouve-se mesmo uma canção, que se pode continuar a cantarolar mesmo depois que ela acaba...

É em torno de tal diferença entre o canto, prática secular com múltiplas formas, e a canção, gênero particular fundado sobre uma articulação específica entre palavras, música e interpretação, que se funda a *cantologia*, análise do gênero canção em sua globalidade orgânica, resumida em três definições:

1. **Uma canção:** uma melodia fixada por palavras;
2. **Uma melodia:** uma composição musical fácil de cantarolar, portanto duplamente breve:
 - limitada pela memorização;
 - limitada pelo fôlego;
3. **Uma canção viva ou orgânica:** uma canção interpretada e, por conseguinte, uma questão de fôlego, ligada ao ar e à vida: *instantâneo*, ou *série de instantâneos, num tempo medido*.

O gênero canção, assim definido, apresenta-se como a forma dominante de canto popular em três áreas linguísticas: francófona, hispanófona e lusófona. A matriz disso reside numa origem comum: as canções dos *trovadores*, cujo modelo se impôs nas três culturas. Dessas três definições, decorrem dois corolários: como as palavras devem ser imediatamente compreensíveis, a canção é interpretada segundo um *fraseado natural* (contrariamente ao fraseado lírico das *arias*⁵ ou das *mélodies*⁶); e a interpretação permite distinguir a emissão vocal das outras fontes sonoras (os

⁴ Nota da tradutora: em francês, “appel d’air”, expressão que designa em francês a criação voluntária ou acidental de uma corrente de ar. Mas o Autor, aqui como em outras passagens do texto, visa também um efeito, intraduzível, baseado na duplicidade de sentido da palavra “air”: “ar” e “melodia”. Assim, “appel d’air” refere-se ao impulso reiterado de emissão do canto, tanto em termos da operação vocal baseada na respiração quanto em termos da recorrência dos segmentos melódicos.

⁵ Nota da tradutora: árias de ópera. Em italiano no original.

⁶ Nota da tradutora: grifo do Autor. Além do sentido geral (melodia), *mélodie* em francês designa particularmente a canção erudita francesa dos séculos XIX e XX, geralmente para piano e voz solista.

instrumentos). Na era do registro, este segundo aspecto implica que, contrariamente à prática dominante das produções anglófonas, a voz que canta seja mixada *à frente* dos instrumentos de música, e não como uma pista no meio das outras manifestações musicais. Apesar das práticas de difusão comercial, se a canção não é poesia musicalizada, ela tampouco é simples música...

Como analisar uma canção?

Para a análise cantológica, a canção compreendida como um todo vivo implica portanto que se tente restituir seu *alento*. Repito: ou ela existe como ser animado, ou não existe. Donde o projeto da cantologia: investigar as pistas dessa vida, decifrar seus sinais materiais, sensíveis, para chegar, com as palavras do discurso crítico, o mais perto possível do poder de sedução da canção: seu encanto e seu alento.

Critério essencial desse dinamismo a investigar: a linearidade de um fio, ou antes de um *desenrolar temporal*, perdida na impressão do texto (mesmo se ele vem acompanhado de pautas musicais). É claro que essa materialidade temporal só se manifesta plenamente por ocasião de uma performance cênica. Para restituí-la, um único substituto mostra-se teoricamente aceitável: o *registro sonoro*. Ontologicamente, o registro ou gravação não trai a especificidade essencial do gênero canção: seu desenrolar identicamente ritmado para todos os receptores. E isso, evidentemente, para uma determinada interpretação, pois, como uma sinfonia ou um concerto, por exemplo, a mesma canção pode sofrer numerosas interpretações bem diferentes, mesmo sem ir aos extremos, tais como a tão famosa *Temps des cerises*: canção de amor? Canto político e revolucionário?

Podemos comparar aqui dois exemplos quase caricaturais: a gravação por Yves Montand em 1955 de *Temps des cerises* dura 4 minutos e 36 segundos, e, com sua gravidade dolorosa e contida, acentua o alcance político da «chaga aberta» evocada pela letra de Jean-Baptiste Clément. Em contrapartida, a versão «swing» de Charles Trenet em 1942, longe de sublinhar essa virtualidade política da canção escrita por um membro da Comuna, acentua a leveza original da canção de amor cuja letra data de 1867, e cuja conotação política somente apareceu *a posteriori*, sob a iluminação retroativa daquela cor vermelha de que ela se tingiu quase a contragosto em 1871. A interpretação de Trenet, com seu ritmo alegre (dura apenas 3 minutos e 15 segundos,

incluindo longos trechos instrumentais), com sua desenvoltura e laivos de futilidade, recupera o tom original, o que não deixa de ser engraçado quando se recoloca a gravação no contexto político de 1942...

Sua especificidade orgânica distingue pois a canção dos desenvolvimentos puramente musicais ou textuais. Quanto ao texto, a diferença é manifesta: o ritmo de descoberta é inerente à materialidade própria de uma canção, ao passo que ele depende de cada leitor, livre para fazer pausas, e até voltar atrás, na simples textualidade. Quanto à música, enquanto significante puro, ou pelo menos não puramente vetor de significado, o desenvolvimento musical, para além das regras estritas de progressão, não obedece aos simples princípios de linearidade mais ou menos monossêmica, ao menos na recepção, da canção (por causa de seu significado textual: na escuta, em razão das pausas impossíveis, afora o duplo sentido evidenciado, a percepção da polissemia não pode prolongar-se muito). Sem mesmo ir até os princípios do jazz, a lógica de uma escrita musical, variando temas iniciais, multiplicando combinações, define uma profundidade vertical, a qual teoricamente se pode estender ao infinito: uma «ocasião permanente de verborreia», diz Ferré⁷, que vem atenuar a dimensão propriamente temporal (logo, irreversível) do desenvolvimento melódico, o qual constitui portanto a especificidade da canção como gênero.

Em suma, a música imprime caráter dinâmico, e o texto, limites formais, cargas semânticas, rigor objetivo, cuja conjunção por si só instaura o dinamismo consciente de sua precariedade, o passo cadenciado enunciando seu próprio desaparecimento a curto prazo, que estão na base da canção. Em suma, para não ser desfigurado, o gênero deve, de modo prático, ser analisado *em sua recepção*, registro ou performance (dos quais se podem aliás tirar numerosos elementos de análise suplementar: gestualidade, mas também efeitos de iluminação, encenação etc. e, quanto ao disco, pelo menos timbre e a entonações do cantor, o equivalente da cor de tal ou qual interpretação orquestral, e também arquitetura sonora, segundo as perspectivas de pesquisa de Serge Lacasse). Para retomar as distinções operadas por Louis-Jean Calvet em sua obra *Chanson et société*, entre «*canção escrita* (tal como

⁷ Léo Ferré, citado por Lucienne Cantaloube-Ferrieu, *Chanson et poésie des années 30 aux années 60*, Paris, Nizet, 1981, p. 376.

representada na partitura), *canção cantada* (o que o intérprete faz dessa partitura), e *canção recebida* (tal como é percebida pelo ouvinte e pelo espectador)»⁸, somente a terceira dimensão me parece apta para apreender a canção como a totalidade orgânica considerada pela cantologia.

Esse procedimento entende pois a canção como uma totalidade da qual não se pode excluir *a priori* nenhum componente, pois todos concorrem para a obra final, *interpretada*: oralidade e multidimensionalidade que rejeitam os esquemas de apreciação pré-estabelecidos.

Em particular, no domínio do folclore, é preciso não se enganar: até o século XIX reinava o sistema do *timbre*⁹. É preciso ter em mente que, em virtude desse sistema, existe naquela época um «laço contingente entre letras e melodias [...]: a mesma canção frequentemente se canta com melodias diferentes»¹⁰, e «a mesma melodia serve de linha musical a canções diferentes»¹¹. Apesar da ausência de apriori em matéria de precedência, a questão para os folcloristas refere-se pois, antes de mais nada, a uma evolução histórica conjugada, mais que a uma verdadeira *estética*. Mas, para além do folclore, devido entre outros motivos a essa intercambialidade, antes da cantologia, a análise estética das canções tanto medievais quanto renascentistas, por exemplo, sempre se mostrou sob uma perspectiva quer musicológica, quer literária. Veremos agora como a situação se modifica quando abordamos a canção do século 20.

Com efeito, a partir de Paul Zumthor, podemos falar de canção *mediatizada*¹². Em relação à canção interpretada mas não gravada, portanto imediata e efêmera exceto por obra da memória, poderíamos definir a «canção mediatizada» como um gênero novo caracterizado pela irrupção técnica que permite a *reprodutibilidade da performance*, abrindo a porta ao estudo estilístico de *obras* de arte, perdurando numa *prática* estética. Insisto neste ponto essencial: a canção como *prática* remonta sem dúvida às origens, mas o advento de que falo aqui é o da canção enquanto arte potencial, em consequência dessa *reprodutibilidade da performance*.

⁸ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

⁹ Nota da tradutora: *Timbre* designava, antes do século XX e do registro sonoro, melodias ou motivos musicais conhecidos aos quais se acrescentava um novo texto para criar uma canção.

¹⁰ Louis-Jean Calvet, *op. cit.*, p. 83.

¹¹ Davenson, *op. cit.*, p. 85.

¹² Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, col. « Poétique », 1983, cf. p. 238, 245 *et passim*.

Dessa revolução técnica decorrem duas consequências essenciais quanto à forma do gênero canção:

- uma difusão de massa (popular) e não reservada a uma proximidade (geográfica ou social), garantindo o *caráter vivo e dinâmico* dessa prática artística (mas não suas qualidades estéticas);

- e sobretudo, a permanência de um «*documento*», registrando uma prática de visada estética, isto é, instaurando, para a canção *recebida* e não mais apenas escrita, a possibilidade de «*monumento*»¹³, para retomar os termos de Zumthor.

O conceito de canção mediatizada atrai a atenção para o fato que, por razões técnicas, a intercambialidade das letras e melodias, que era a regra até então, deu lugar a uma forma de memória abrindo caminho para uma nova concepção potencial da obra cantada. Não há mais adição de um texto e uma melodia, com cada uma dessas dimensões tendo na partitura, por si mesma, estatuto de obra, e às vezes obra de arte; o que há é realização de um projeto conjugando *por princípio* esses dois componentes, aliás conjuntamente a outros, no sentido de realizar *uma* obra. Essa obra pode ter alvos comerciais ou estéticos (ou, naturalmente, ambos); o essencial é que a reviravolta técnica tenha conferido à canção recebida, percebida como totalidade orgânica, a *possibilidade* de existir enquanto obra de arte. E a partir daí, o terreno está aberto ao conceito de criador no domínio da canção, criador daquelas «canções-mestras», ou, se quisermos, *cancionista*¹⁴, e não enquanto poeta ou músico, como foram Jean-Baptiste Clément, ou, mais ainda, Pierre-Jean de Béranger e suas pompas fúnebres nacionais em 1857. Apenas duas observações a propósito de Béranger: foi devido à publicação (sob forma de livro) de suas canções que ele foi encarcerado duas vezes sob a Restauração; e foi enquanto letrista de canções (cançonetista) que conquistou a glória que fazia ciúmes ao próprio Victor Hugo, levando Pierre Larousse a escrever em seu *Dicionário* que se tratava do maior homem do século após Napoleão. Não obstante, embora venerado no século XIX, Béranger será mais tarde esquecido, e as interpretações de seu tempo nunca poderão depois ser

¹³ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴ Nota da tradutora: recorro aqui ao termo cunhado por Luiz Tatit (cf. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996), que parece adequado para traduzir, neste contexto, *chansonnier*, o qual designava o indivíduo que fazia e/ou interpretava canções, independentemente da especificação de funções.

ouvidas. Para que o criador de canções possa ver perdurar sua imagem de artista, é preciso que a fixação livresca que fez a glória efêmera de Béranger seja acompanhada pela fixação sonora propiciada pelas técnicas de gravação, desde seus inícios concomitantes graças às invenções de Cros e de Edison em 1877.

Pode-se desde já afirmar que esse limiar técnico nas formas de fixação de uma canção permite passar de uma apreensão escrita da obra (letras e músicas numa partitura) à sua conservação global enquanto forma específica, na qual a dimensão vocal e sonora é fundamental para a propagação do conjunto em sua unicidade de obra.

Desde então a canção deixa de ser algo escrito, de certo modo abstrato, que tratamos de ler e decifrar. Lidamos agora com uma interpretação dada, concreta e inevitável. Podemos sem dúvida rejeitá-la, não gostar dela, mas em todo caso é a partir disso que a canção pode ser pensada como uma arte plena. Pois neste ponto integra-se à canção uma nova dimensão, a qual não sobrevém enquanto a obra existe somente no papel. Tal dimensão é uma temporalidade fixada, *um desenrolar identicamente ritmado e medido para todos os receptores*. Decerto, uma partitura musical também contém, teoricamente, essa temporalidade determinada. Mas só teoricamente: como para qualquer texto escrito, nada impede que se interrompa, que se volte atrás, ou, ao contrário, que se pule um trecho: a folha de papel presta-se a isso. Não a gravação. Certamente, os últimos progressos técnicos proporcionados pelo disco compacto e pela gravação digital permitem tais interrupções e retornos. Subsiste contudo uma diferença de fundo: a folha de papel oferece palavras e música simultaneamente, mesmo se a consciência somente as apreende em sua sucessão linear; em compensação, mesmo num CD, é impossível perceber *simultaneamente* os diferentes momentos da canção.

Dois princípios decorrem dessa inscrição da temporalidade no corpo da canção gravada considerada como um todo orgânico. O primeiro é que a canção pode constituir-se em arte maior após o aperfeiçoamento da gravação, ou seja, após 1900 aproximadamente. A evolução dos modos de reprodução mecânica é em seguida substituída por procedimentos elétricos, como o microfone no palco, e a radiodifusão como propagação amplificada, nos anos 1930. Ora, constata-se que é justamente por volta dos anos 1930 que surge e ganha corpo a noção de autor-compositor-intérprete,

particularmente mediante a figura do bufão cantor¹⁵: Charles Trenet (mesmo se alguns precursores como Gustave Nadaud e sobretudo Pierre Dupont já acumularam as funções no século XIX; eles jamais gozaram, em todo caso, da popularidade e notoriedade de Trenet; as estrelas naquela época eram quer letristas como Béranger, quer intérpretes como Thérésa ou Paulus). Se a noção se consolida, não é decerto por coincidência: é a marca de uma transformação da natureza da canção. De divertimento popular, que se havia separado da música erudita e elitista na Renascença, com a ascensão do canto polifônico, o gênero canção pode voltar a ser obra de arte, como no tempo dos trovadores. Entretanto, não se trata de levar muito longe a comparação, como se fez um tanto facilmente demais? Sublinhemos de novo a mudança radical instaurada pelo aparecimento da gravação. Não somente poucas partituras de trovadores puderam chegar às nossas mãos, como também não conhecemos nada da voz, do timbre ou da elocução de Guiraud de Borneil ou Raimbaud de Vaqueiras, e de todos os seus intérpretes, os *jograis*: é realmente um *tempo* que está perdido para nós.

O autor-compositor-intérprete oferece pois uma figura nova para uma arte nova. Arte que, naturalmente, tem uma história, uma história nutrida de cantos folclóricos, cantos militares ou cantos de trabalho, cantos de dança, acalantos, canções de beber ou canções de amor. Há evidentemente, nessa tradição, e bem depois dos *troubadours* ou dos *trouvères*¹⁶, cantos de autores, entre os quais, no século XIX, Béranger, e seus contemporâneos, Collé, Dupont, ou, mais tarde, de estilo em estilo, Couté, Bruant, Béart, Barbara, Higelin, Gainsbourg ou Yves Simon, entre tantos outros. Mas entretentes, sua arte, *a canção de finalidade estética*, emancipou-se. O modelo dominante do *timbre* foi abandonado. A intercambialidade das letras sobre a mesma música desapareceu, dando lugar a obras originais. A partir daí, no mesmo gesto de fixação do volátil, nada impede de registrar, em nossos dias, uma obra composta antes que o registro existisse: múltiplas interpretações do *Temps des cerises*, por exemplo. Elas acedem assim ao estatuto das obras cancionais: ao texto e à melodia estão doravante *indissociavelmente* misturados voz, orquestra e uma elocução fixada (porém

¹⁵ Nota da tradutora: “Fou chantant”, epíteto do cantor francês Charles Trenet (1913-2001).

¹⁶ Nota da tradutora: Ambos os termos referem-se aos poetas líricos medievais e podem ser traduzidos como “trovadores”. A diferença é que os *troubadours* pertenciam à cultura em língua *d’oc* (provençal), na parte sul do território francês, e os *trouvères* usavam a língua *d’oil*, na parte norte.

seu poder de evocação subsiste, desdobrado em relação a suas condições de escrita, que ressoam como um palimpsesto *sob o sentido* dominante que lhes é conferido por uma retomada contemporânea, queira ou não queira o intérprete: evidentemente, o fato de adotar, numa perspectiva nostálgica ou ao contrário paródica, um estilo «arcaizante» não tem hoje o mesmo sentido que uma interpretação musicalmente análoga à época em que tal cor sonora era percebida como moderna e na moda...).

Tal mutação técnica condiciona então a *especificidade* desse novo gênero, novo não em sua emissão mas em seus suportes e, por conseguinte, em sua própria forma de obra. Se o corpo, a voz, o tempo – duração e elocução – estão doravante incorporados ao gênero canção, às suas produções, lidamos então com uma forma de expressão ligada à duração e, mais precisamente, a uma duração limitada. A cantologia chegou assim a formular esta conclusão aparentemente provocativa: as canções francesas, a partir do século XX, sob sua forma gravada, devem ser consideradas, quaisquer que sejam os temas, *estruturalmente*, como *metáforas da agonia*, isto é, como a contagem regressiva em direção ao final esboçado desde o início de uma canção: ela está acabando desde o momento em que começa. Essa estrutura reveste o caráter *concentrado* de uma agonia – e não do simples desenvolvimento temporal indefinido que marca qualquer existência.

Tal configuração estrutural determina uma verdadeira especificidade da canção gravada. Ela ganha feições precisamente adaptadas à tradução *estética* desse tema da agonia. Não se trata absolutamente de reduzir a eficácia artística de uma canção ao mero campo temático das verdadeiras canções de agonia, como o *Moribond* de Jacques Brel. Ao contrário, uma canção de amor relaciona-se de fato ao mesmo espírito: uma *distração diante da morte*, um meio de retardar o curso do tempo real pelo curso, imaginário, da canção – ao mesmo tempo que nos deixa saber que o tempo no entanto passou durante esses parênteses de eternidade (pois é bem evidente que todo espetáculo artístico visa a nos fazer esquecer o tempo real, mas sem articular essa evasão ao tempo que *realmente* se escoou).

Ne me quitte pas (*Não me deixes*) oferece o exemplo de uma abordagem frontal dessa tensão temporal: a figuração do movimento de um homem pronto a qualquer coisa para não ficar sozinho face ao silêncio dilata ao extremo um desenlace entretanto inelutável.

Na esperança de um eco, ainda que fraco, que o proteja desse final temido, ele viverá, ao longo de suas falas, uma verdadeira descida aos infernos (após ter metaforicamente «cavado a terra» para nela se enfiar, e terminando como «sombra» entre as sombras, sombra de um cão – eco do mítico Cérbero infernal). Seu próprio movimento de perda de dignidade leva-o com efeito a deitar-se e, finalmente, facilitar o trabalho da morte que desejou recusar tentando abolir o seu silêncio. A estrutura da primeira estrofe, com suas frases que retornam ao passo que as julgávamos acabadas, dá um claro testemunho dessa vertigem do silêncio, dessa recusa visceral da queda porque ainda é cedo demais para acabar.

| | |
|---------------------|-----------------------|
| Ne me quitte pas | Não me deixes não |
| Il faut oublier | É preciso esquecer |
| Tout peut s’oublier | Tudo se pode esquecer |
| Qui s’enfuit déjà | Que já vai fugindo |
| Oublier le temps | Esquecer o tempo |
| Des malentendus | Dos malentendidos |
| Et le temps perdu | E o tempo perdido |
| A savoir comment | Em saber o modo |
| Oublier ces heures | De esquecer as horas |
| Qui tuaient parfois | Que às vezes matavam |
| A coups de pourquoi | Com tantos porquês |
| Le coeur du bonheur | O coração da ventura |
| Ne me quitte pas | Não me deixes não |
| Ne me quitte pas | Não me deixes não |
| Ne me quitte pas | Não me deixes não |
| Ne me quitte pas | Não me deixes não |

A retomada do verbo «esquecer» é aqui significativa da relação com o tempo: «tudo se pode esquecer» inclui por definição *tudo*. Porém dois versos adiante, a mesma frase retorna mediante a retomada inesperada da oração precedente, fazendo de «tudo se pode esquecer» uma inserção explicativa: «Esquecer o tempo» liga-se com efeito a «É preciso esquecer», o qual será uma vez mais desdobrado, sete versos após sua enunciação por «Esquecer as horas». Os retornos em cascata da asserção, sua

justaposição, são aqui audivelmente destinados, conforme atestado pelo tema, a *entravar o curso do tempo* do qual, justamente, se trata. Com efeito, o que o personagem propõe nada mais é do que não levar o tempo em conta, aboli-lo – ao menos durante o «tempo da canção», ou seja, o tempo paralelo de sua escuta. A repetição por quatro vezes das cinco sílabas «Ne me quitte pas», refrão que é ele mesmo retomado múltiplas vezes pelas cinco notas de sua linha de canto tocada ao piano, pode destarte ser entendida como a figuração sonora e rítmica da descida aos infernos representada pela canção. A repetição não tem outro sentido senão exprimir, até quase o absurdo, o mutismo não obstante inevitável cujo triunfo, justamente, está sendo anunciado (encontra-se aqui uma espécie de quintessência da estrutura geral dos refrãos). Pois ao cabo, há o fracasso e a morte, ao menos simbólica, do *canteur*¹⁷ (e aqui percebe-se bem, mais uma vez, a separação entre a emoção lírica em primeira pessoa do *canteur* e a psicologia do próprio *cantor*, sendo que Jacques Brel é capaz de passar imediatamente a canções bem mais animadas, como *Les Flamandes*). No final, esse homem entra no reino das sombras, sua voz se apaga, sublinhada pelo abrandamento das notas cada vez mais tênues do piano final, como um sopro que se exala, cada vez mais debilmente secundado pelos assovios lacerados tocados pelas ondas Martenot¹⁸, últimos sobressaltos do moribundo ainda agarrado à existência. A morte do amor encontra-se então com a morte pura e simples.

| | |
|----------------------|------------------------|
| Laisse-moi devenir | Deixa que eu me torne |
| L'ombre de ton ombre | A sombra de tua sombra |
| L'ombre de ta main | A sombra de tua mão |
| L'ombre de ton chien | A sombra de teu cão |
| Ne me quitte pas | Não me deixes não |

¹⁷ «*Canteur*», noção operatória em cantologia para designar numa canção o equivalente do narrador num romance. Referindo-se o termo a um personagem ou ponto de vista, convém distingui-lo de *cantor*, ou seja, do intérprete que lhe empresta seu corpo e sua voz, pelo tempo de uma canção, e assume novo papel de *canteur* na canção seguinte. (Nota da tradutora: o termo «*canteur*» foi proposto pelo próprio autor deste texto, Stéphane Hirschi, em trabalhos anteriores. Julguei adequado mantê-lo no original.)

¹⁸ Nota da tradutora: “ondas Martenot” é o nome de um instrumento musical eletrônico com teclado, patenteado em 1928 por Maurice Martenot. Produz um som ondulante, transformando oscilações elétricas em vibrações mecânicas num alto-falante.

| | |
|------------------|-------------------|
| Ne me quitte pas | Não me deixes não |
| Ne me quitte pas | Não me deixes não |
| Ne me quitte pas | Não me deixes não |

No percurso, todas as manifestações de vitalidade do *canteur* desmoronaram progressivamente, de um «moi je» inicial até um «je ne parlerai plus», minadas pelas estocadas dessa contagem regressiva cujos «Ne me quitte pas» repetidos marcariam como um tic-tac paronomástico, uma versão dramática d’*O relógio* baudelairiano em forma de canção, do qual *Ta Katie t’a quitté* de Bobby Laponte constituiria sem dúvida a vertente parodística.

Uma canção assim mostra-se emblemática do gênero canção na sua tensão essencial entre Eros e Thanatos: tudo nela é enunciado em alguns instantes, e entretanto impelido ao extremo, retardando o término inelutável da passagem. Brel encena essa contagem regressiva, na forma muito concentrada que lhe é conferida pela própria essência do gênero canção, em sua brevidade.

Pode-se ver um segundo exemplo com *La Javanaise*. O que podemos destacar nesta célebre e aparentemente pouco significativa canção de Serge Gainsbourg?

Uma escuta desatenta, tal como a que corresponde ao público essencialmente atingido pela difusão dessa canção, fica satisfeita com uma melodia fácil, um jeito de *slow* bem adequado às sensualidades estivais, captando de raspão a estética de dandismo melancólico que frequentemente se apresentará como marca registrada de Gainsbourg. Com efeito, o refrão sublinha a nostalgia de um *canteur* bem aparentado ao das *Feuilles mortes*, cuja letra de Prévert sobre música de Kosma Montand conseguiu popularizar alguns antes antes, quando Gainsbourg canta lentamente, langorosamente, destacando as sílabas e alongando particularmente as finais:

| | |
|-------------------------|--------------------------|
| Ne vous déplaïse | Queira ou não queira |
| En dansant la Javanaïse | Dançando a Javanesa |
| Nous nous aimions | A gente se amava |
| Le temps d’une chanson | Pelo tempo de uma canção |

Essa «canção», indefinida, suspensa na ponta do refrão, era até então designada como a «javanesa»: a canção de um amor extinto na qual ecoariam os ecos vertiginosos pelos quais, *n'As folhas mortas*, a obra designa-se a si mesma num refrão que veio a ser um *standard* universal:

| | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| Tu vois, je n'ai pas oublié | Tu vês, eu não esqueci |
| La chanson que tu me chantais. | A canção que me cantavas |
| C'est une chanson qui nous ressemble. | É uma canção parecida conosco |
| Toi, tu m'aimais et je t'aimais | Tu me amavas e eu te amava |
| Nous vivions tous les deux ensemble, | Vivíamos ambos juntos |
| Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais. | Tu que me amavas, eu que te amava. |

Doces prolongamentos de uma nostalgia em ecos, fixação cantarolada de um outrora prolongado pelo canto, *A Javanesa*, no entanto, propõe a quem a escuta mais atentamente um desenvolvimento temporal bem mais complexo do que a mera satisfação um tanto regressiva de curvar-se sobre lembranças e saborosas reverberações do passado. Se tantos ouvintes rapidamente assimilaram essa canção a um novo tipo de dança na moda, com a javanesa ressoando à maneira de uma filha emancipada da tradicional *java*¹⁹, é porque a canção remetia ao próprio *hic et nunc* da dança que eles escutavam e vivenciavam sob a forma de um *slow* de verão – mais precisamente uma valsa lenta. O débil parentesco entre a tonicidade das cadências de uma *java* e a sensualidade dessa javanesa não contrariava em nada a *evidência* da percepção autorizada pela paronímia: essa javanesa tinha que ser uma dança um tanto ou quanto tradicional, mesmo se só tivesse em comum com a *java* o ritmo ternário, e nada a ver com o exotismo de uma eventual dança importada da Indonésia... O imaginário do título levava ao mesmo tempo ao da dança e aos calores de amores estivais ou tropicais, o que bastava para conferir-lhe credibilidade.

A partir daí, não havia qualquer necessidade de questionar o título, aceito como simples referência a uma dança sensual. Entretanto, o significado «javanês» esconde uma chave que Gainsbourg manipulava com muita malícia e sutileza, a ponto

¹⁹ Nota da tradutora: *java*: dança em ritmo ternário, como uma valsa bem cadenciada, muito em voga nos bailes populares parisienses no início do século XX.

de camuflá-la como mera dança. Pois trata-se também, e neste caso até *principalmente*, se nos ativermos à literalidade das palavras e não apenas à sua recepção desatenta, de uma linguagem: uma espécie de gíria consistindo em inserir o fonema «av» nas sílabas de uma frase que conseguimos deste modo codificar para os não iniciados. E uma vez decodificada (sendo a chave oferecida a quem quiser já no título da canção), *A Javanesa* permite ilustrar a relação particular com o tempo que é a própria marca do gênero canção (e que tão bem sublinha o último verso do refrão, se nos dispomos a ouvi-lo em todo o seu desenrolar: «A gente se amava / Pelo tempo de uma canção»): *a arte de uma fugacidade eternizada*. Com efeito, se o refrão parece aceitar, com a nostalgia já constatada, a irreversibilidade de um «A gente se amava» no passado extinto de uma conjugação imperfeita, as estrofes sugerem uma posição bem diferente por parte do *canteur*:

| | |
|-----------|----------|
| J'avoue | Confesso |
| J'en ai | Que eu |
| Bavé | Penei |
| Pas vous | Você não |
| Mon amour | Meu amor |
| Avant | Antes |
| D'avoir | De haver |
| Eu vent | Sabido |
| De vous | De você |
| Mon amour | Meu amor |

Pois se ouvirmos bem todo esse jogo de aliterações, facilmente descobriremos nele um sistema de variações em torno da *confissão codificada*, em javanês: um «je vous aime» implícito, em várias volutas em torno de «jave vavous avèmave», que seria a expressão do mesmo sentimento em «javanais» codificado. Destarte, o «tempo de uma canção», que suspende não somente os refrãos, mas a própria canção, vem a ser a sutil instauração de uma defasagem entre «a gente se amava», aceito somente em

aparência, e um «amo-te ainda», sugerido em «javanês» sob a máscara da dança nas aliterações da estrofe («J'avoue j'en ai bavé pas vous, mon amour»). Então a sensualidade da dança e de seu Eros já não garante somente a função econômica de uma ampla e consensual difusão da obra assim musicalizada: ela permite relançar o amor desaparecido *no próprio presente do canto*, prolongando-o até sua agonia pela canção, em sua brevidade, condenada porém dilatada.

Em suma, com *La Javanaise*, a canção de amor, pelo viés da sensualidade da dança realçada no título, consegue preencher a ausência da mulher amada. A nostalgia aí é só fingimento, astúcia com o gozo de um presente amoroso encarnado pela realidade corporal da dança e da voz que canta; mas tal ressurreição, evidentemente, não dura mais do que a contagem regressiva da canção.

Não obstante, uma vez a obra fixada pela gravação, e portanto suscetível de escutas e retomadas *ad libitum*, a memorização do refrão reiterado permite a *eternização* do passado prolongado, reatualizado e até amplificado pelos ouvintes capazes, por sua vez, de retomá-lo. O «tempo de uma canção» mostra-se *in fine* contra-tempo: cristaliza eróticas *madeleines* sempre prontas a serem saboreadas, no espaço fugitivo de três minutos roubados à irreversibilidade dos escoamentos temporais.

La Javanaise, com seu processo de subversão do curso linear do tempo, mostra-se então ainda mais eficaz que o simples lamento nostálgico do tipo *Les roses blanches*, canção que registra o fluxo irreversível dos dias, e por isso aceita a irrevogável perda, inclusive durante a canção. Eis toda a diferença entre o registro *patético* do lamento, que se satisfaz com uma constatação deplorável, e a tensão de obras *dramatizadas*, cujas formas de enunciação visam a *sublimar* o drama evocado – portanto, o que aponto aí é mesmo uma *poética* específica. Tais obras, distraíndo-nos, conjuram nossas fragilidades de passantes terrenos, ao menos por um tempo – «o tempo de uma canção», é claro... e, se possível, de eventuais *remakes* infinitamente retomados, a exemplo da *Javanaise remake* de 1979, em que a orquestração *reggae* revisita o imaginário da dança, sempre bem longe da Indonésia, e na qual, em novo fraseado, Gainsbourg ainda duplica a vertigem desse amor:

| | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| J'avoue j'en ai bavé pas vous love | Confesso que eu penei você não love |
| Avant d'avoir eu vent de vous love | Antes de haver sabido de você love |

Imagem do movimento temporal próprio de qualquer canção, o *remake* vem aqui prolongar o mecanismo de oblíqua enunciação amorosa propiciado pelas sílabas aliteradas em «v», escandindo-o ostensivamente pela inserção anglófona de um «love» – verdadeiramente aninhado²⁰ no coração da mensagem e em cada final de verso: eternização infinita de um efêmero suspenso – uma canção...

[Aprovado: 11 out. 2013]

* * *

²⁰ Nota da tradutora: no original, “lové”, particípio do verbo “lover” (enrolar, enrodilhar). O Autor joga com a semelhança sonora entre o termo em francês e o inglês “love”.

“FUGIDINHA”: GÊNEROS MÚSICAIS, PERIFERIAS E AMBIGUIDADES²¹

Felipe Trotta²²

Resumo: Este artigo discute as negociações sobre a “periferia” e o “popular” processadas através do trânsito da canção “Fugidinha” entre o pagode e o sertanejo. Parte-se da ideia de que a música tem sido elemento fundamental nos movimentos contemporâneos de valorização do universo periférico e que, através de ambiguidades estilísticas, a “Fugidinha” é um instigante exemplo de reelaboração de certos estereótipos em torno de setores de menor poder aquisitivo da população.

Palavras-chave: Música popular, periferia, gêneros musicais, pagode, música sertaneja.

Abstract: This paper aims to discuss the negotiations about the ideas of “periphery” and the “popular”, through the analysis of the song “*Fugidinha*”, between *pagode* and *sertanejo*. Music is an important element of contemporary movements of valorization of peripheral worlds which, through some ambiguities, manage to re-elaborate some stereotypes about popular classes.

Keywords: Popular Music, Periphery, Music Genres, *Pagode*, *Música Sertaneja*.

Em 2010, a canção “Fugidinha”, de autoria de Thiaguinho e Rodriguinho²³ foi lançada no mercado musical nacional, através do *Youtube*²⁴. Disponibilizada inicialmente em uma gravação caseira dos autores (em abril), a música seria incluída no repertório do DVD de comemoração aos 25 anos do grupo Exaltasamba, gravado ao vivo, em junho, no Estádio do Pacaembu (SP). No decorrer do ano, a música atinge sucesso considerável a ponto de levar o *Exalta* ao especial de fim de ano de Roberto Carlos, no qual o próprio “Rei” cantarola seus principais versos.

“Fugidinha” é um exemplo de um tipo de música cada vez mais onipresente no mercado nacional (e internacional), que aciona e reverbera ideias sobre o universo do “popular” e da “periferia”. Nesse caso, tal negociação está atrelada à classificação

²¹ A presente pesquisa recebe apoio do CNPq (bolsa de produtividade em pesquisa e Edital Universal) e da Faperj (Edital Jovem Cientista de Nosso Estado).

²² Pesquisador do CNPq e da Faperj, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Estudos de Mídia da UFF, doutor em Comunicação (UFRJ) e mestre em Musicologia (Uni-Rio). É vice-presidente da IASPM-AL e autor de diversos artigos sobre música e sociedade e do livro *O samba e suas fronteiras* (Ed.UFRJ, 2011).

²³ Thiaguinho atua como cantor e compositor do grupo Exaltasamba desde 2002. Em 2012, se desliga do grupo para lançar sua carreira solo, o que acaba por determinar o fim da carreira do grupo. Rodriguinho, por sua vez, foi integrante do grupo Os Travessos desde sua formação (em 1993) e passou a atuar em carreira solo em 2006.

²⁴ Agradeço ao pesquisador Carlos Palombini por chamar a atenção, através da lista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, para os diversos trânsitos dessa canção, destacando sua chegada ao universo do funk e para os percursos e jogos silábicos de sua performance vocal.

estética e mercantil do próprio Exaltasamba: o *pagode*, sobretudo sua vertente “romântica”, de grande sucesso a partir da década de 1990. O “pagode dos anos 1990” ficou marcado na história da música popular brasileira como um momento de tensão no universo do samba, no qual as fronteiras do gênero se tornaram mais elásticas (Trotta, 2011). Rodriguinho e Thiaguinho são artistas identificados com esse sucesso recente do pagode, marcado pela aproximação do samba com o universo pop, com uma comunicação mais direta com o público, com um consequente afastamento da intelectualidade urbana nacional e com um tipo peculiar de vinculação ao universo do “popular”. Pagode é música de churrascos em fundos de quintais, lajes de casas em favelas, bairros populares e subúrbios. É música de rádio barato, ouvida por um público majoritariamente negro; música que narra um cotidiano alegre e comunitário, informal e jovem. O pagode é herdeiro de uma histórica associação do samba com o contexto das “classes populares”, da improvisação das rodas e dos ambientes coletivos de encontros em espaços abertos e públicos. Pagode é música de periferia, de subúrbio.

Mas a “Fugidinha” ultrapassa esses estereótipos. A fronteira entre o pagode e outros gêneros musicais “periféricos” tem sido cada vez mais difícil de determinar. O vazamento entre gêneros musicais é um aspecto de um amplo processo de circulação massiva de sons, hábitos, práticas e modos de ser do “popular”, também vinculado à ideia de “periferia”. A versão de “Fugidinha” que acabaria ganhando mais notoriedade, ainda em junho daquele ano de 2010, é a gravação de um show do sertanejo Michel Teló, então no início de sua carreira solo. Em janeiro de 2011, uma reportagem no Fantástico unia Rodriguinho e Michel Teló em torno da canção, alçada pelo programa como possível *hit* do verão daquele ano. Na entrevista, Teló, caminhando a passos largos para seu reconhecimento nacional a partir de sua projeção no universo da música sertaneja, justifica o trânsito entre gêneros: “Eles fizeram ela [a música] em samba. Meu estilo é o sertanejo. Só que a gente queria gravar alguma música que tivesse um papo diferente. E o papo dos meninos é muito bacana”.

Não fica muito claro o que Teló identifica como “diferente” nessa canção. Possivelmente o conjunto de incertezas e ambiguidades que cercam a produção e a circulação da música molde um ambiente instigante para o cantor, que só iria realmente ocupar as paradas de sucesso na segunda metade de 2011 com o *megahit*

“Ai se eu te pego”. De todo jeito, parece sugestivo pensar que um artista paranaense, radicado em Campo Grande desde o início da adolescência, buscando repertório para sua estreia como cantor solista depois de se desligar de uma banda de grande sucesso regional – no caso, a banda Tradição – seduz-se pelo “papo diferente” de sambistas da geração de 1990 identificados com o surgimento do pagode romântico.

O que está em jogo aí é um circuito de transladação de gêneros que podemos chamar de “periféricos de massa”, associados à sedução jovem, à noite, à alegria e ao encontro. Uma das hipóteses desenvolvidas aqui é que a música tem ocupado lugar de destaque no reprocessamento simbólico e valorativo da periferia. Sucessos propriamente “periféricos” como o de Naldo, Anitta, Gaby Amarantos ou mesmo Luan Santana e Gustavo Lima, divulgados pela internet, pela televisão e pelas rádios produzem um repertório compartilhado de narrativas e deslocamentos sobre a hierarquia geográfica que historicamente segrega e desqualifica os “pobres”. Através de um universo musical heterogêneo, diversos setores da sociedade negociam valores relativos e reposicionam qualitativamente a “periferia”.

A “fugidinha” entre os vários gêneros musicais: uma música periférica de massa

O termo *periferia* tem aparecido com recorrência nos últimos anos associado a práticas culturais diversas, com destaque para a música. O vocábulo sublinha uma disputa de valor associada à geografia, que parte da percepção de uma assimetria de legitimidade. “Periferia” é o espaço físico e simbólico que se opõe ao “centro”. “As categorias “centro” e “periferia” fazem parte de um fenômeno de demarcação geográfica hierárquica, que produz ideais qualitativos em uns e respectivas ausências e atrasos em outros, afetando inclusive imaginários e estruturas sociais” (Chaves, 2007, p. 61). Como apontam os geógrafos John Connel e Chris Gibson, “muito dos entendimentos cotidianos sobre os lugares (...) são mediados por alguma forma de engajamento com a música popular” (2003, p. 6). A música integra o que os autores chamam de “políticas de lugar”, estabelecendo negociações e hierarquias entre espaços geográficos e grupos de pessoas (idem, p. 15). Acionar a ideia de periferia é uma estratégia de narrar politicamente os espaços geográficos hierarquizados. Essa estratégia é mais contundente em alguns gêneros musicais do que em outros, e manifesta-se de forma variada entre artistas e épocas. No universo do hip hop, por

exemplo, o termo periferia integra um vocabulário primordial e é constantemente referido. A partir de um trabalho etnográfico sobre o hip hop em São Paulo na década de 1990, o antropólogo norte-americano Derek Pardue define periferia como um lugar “marcado pelo abandono do Estado e por um forte preconceito”. E acrescenta: “Os brasileiros consideram a periferia um lugar perigoso, porque ela representa espaços anacronicamente fora da lei no contexto metropolitano da modernidade e do progresso” (Pardue, 2008, p.63). O hip hop narra a periferia de modo agressivo, com a intenção de mostrar os absurdos da desigualdade social, o cotidiano de violência e pobreza que marca a vida dos habitantes dessa periferia. Seu som, seu discurso e toda a atuação política de seus principais artistas assumem primordialmente um tom sério e acusatório. Faz parte da estratégia política do hip hop denunciar a maneira preconceituosa e desqualificante com que a sociedade como um todo pensa e se refere ao universo humano e geográfico dos “pobres”. A ação do hip hop é de demarcar o espaço periférico e “ocupar espaços” fora dele, de modo tenso (Pardue, 2008, p. 81).

Por outro lado, de modo um tanto contraditório, a desqualificação dos lugares habitados por setores de menor poder aquisitivo – que se estende a seus moradores e suas práticas culturais – convive com uma intensa curiosidade sobre tais práticas. Os meios de comunicação de massa, agentes de publicização e circulação de ideias sobre música, periferia e diversos outros assuntos, com frequência acionam discursos que oscilam entre a condenação (da sexualização, da baixa qualidade estética, da apologia da violência) e a aclamação (de seu viés cultural, de sua capacidade de integração, de sua mobilização social, de sua alegria e energia). Em trabalho sobre o funk na década de 1990, Freire Filho e Herschmann apontam que

o processo de estigmatização midiática [do funk] não impediu (quicá, tenha até, de certa forma, contribuído para) que o estilo de vida e a produção cultural exercessem enorme fascínio sobre grande número de jovens de distintas classes sociais que parece ter encontrado, nesse universo musical, formas fundamentais de expressão e comunicação. (2003, p.63).

A “aclamação” midiática de determinadas práticas musicais oriundas de espaços geográficos e simbólicos periféricos configura um terreno de valorização dessas práticas. A periferia se materializa em sonoridades específicas que circulam por

vários espaços e produzem narrativas sobre o imaginário que cerca e periferia, negociando estereótipos e preconceitos.

É exatamente nesse processo de ampliação dos significados atrelados à ideia de periferia que podemos detectar que outros gêneros musicais (para além do funk e do hip hop) passam a empregar o termo, que se tornam audíveis no tecnobrega, no forró eletrônico e na música romântica. Em boa parte dessas narrativas, é possível identificar uma intenção de positivação, realizada num plano de ação política mais ou menos explícito (Souza, 2012). Os agentes dessa positivação articulada por essas músicas quase sempre são os próprios atores sociais da periferia ou interlocutores mais diretos e próximos identificados com ela que acionam estratégias de valorização desse território simbólico desprestigiado.

Ao mesmo tempo, é possível observar também um interesse crescente dos produtores da grande mídia em pautar debates e narrativas sobre o universo popular-periférico em suas produções (telenovelas, filmes, músicas, bailes, programação de shows, festivais, eventos, desfiles de moda, etc etc). Na televisão, destaca-se uma vertente política engajada representada pelo núcleo de produção televisiva Guel Arraes e que tem na apresentadora Regina Casé e no antropólogo Hermano Vianna seus principais representantes. Sua atuação no mercado televisivo desde a década de 1990 tem sido marcada por uma série de ações que buscam continuamente dar visibilidade à periferia e seus habitantes. Programas como *Programa Legal* (1991), *Brasil Legal* (1995), *Mercadão de Sucessos* (2005), *Central da Periferia* (2006) e o atual *Esquentando* (2013) são exemplos da atuação do grupo na grade de programação da maior rede de televisão do país. No entanto, o grupo recebe algumas críticas relacionadas ao fato de que essa visibilidade nem sempre se transforma em oportunidades de “dar voz” aos atores sociais propriamente periféricos (Chaves, 2007, p. 55). É fato, contudo, que de alguns anos para cá as produções televisivas do Núcleo Guel Arraes deixaram de ser o único espaço de prestígio dedicado à periferia, que tornou-se uma espécie de marco publicitário de toda a indústria audiovisual nacional. Esse interesse no popular-periférico está relacionado ao histórico recente de redução da desigualdade social no país e à ampliação da chamada “classe C” (Negri, 2010, p. 11), classificação social que agrega setores de assalariados com grau de instrução intermediário (usualmente ensino médio completo ou superior em determinadas

instituições e carreiras). Com maior capacidade de consumo e uma certa estabilidade financeira, contingentes expressivos da população urbana do país passou nos últimos anos a gastar consideravelmente mais do que em épocas anteriores em cultura. Num jogo de estímulos recíprocos (e não de causa e efeito), a música identificada com o universo das “periferias” conquistou maior visibilidade e audibilidade midiática aparecendo, por exemplo, como vetor narrativo central de determinadas tramas de telenovelas (Trotta, 2013).

Mas, evidentemente, esse popular não é homogêneo. Os conjuntos de valores veiculados, por exemplo, pelo funk, pelo sertanejo ou pelo pop evangélico apresentam diferenças conceituais profundas, relacionados a modelos de vida, pensamentos sobre o mundo e códigos sociais radicalmente distintos. Caminhamos, assim, num terreno de poucas certezas sobre *o que* significa esse popular periférico de massa, repleto de contradições e ambiguidades.

Fugindo de estereótipos sobre a periferia e o popular

Pensar sobre as práticas culturais associadas à periferia nos coloca constantemente em fricção com a definição do “popular”. De certo modo, a ideia de popular acionada geograficamente pela música é mais ampla do que o próprio termo periferia e se apresenta, por exemplo, no repertório do samba carioca, através dos termos “subúrbio”, “morro”, “favela”, “comunidade”. Outros lugares e espaços buscam modos e vocábulos específicos para falar em nome do popular, sublinhando, numa mesma operação, uma série de semelhanças e agudas diferenças e particularidades de cada negociação hierárquica. Como afirma Stuart Hall,

o princípio estruturador do “popular” neste sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia”. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do “popular” e do “não-popular”. (2003, p. 256)

Os estereótipos que compõem o imaginário compartilhado sobre o “popular” formam um conjunto articulado em torno de certas vivências comunitárias, ambientes descontraídos, atividades de lazer ao ar livre, públicas e inclusivas. Integram o estereótipo ainda diversos objetos concretos que evocam o pertencimento a uma faixa

de renda e um universo cultural: a cachaça, o churrasco, o chinelo, o pagode, o futebol.

Nesse processo dinâmico, os artefatos culturais associados ao universo do popular negociam suas posições hierárquicas em constante movimento, construindo ambiguidades altamente produtivas e significativas. A migração da “Fugidinha” do pagode para o sertanejo é um exemplo de um movimento de deslocamento desses estereótipos e de negociações sobre o popular periférico. Através da *performance* sedutora de Michel Teló, reforçando aspectos já codificados na composição de Rodriguinho e Thiaguinho, a canção revela um campo recheado de incertezas, de significado aberto e escorregadio.

Em primeiro lugar, gostaria de isolar o aspecto da harmonia. A sequência de acordes que acompanha qualquer música apresenta uma lógica interna que constrói um percurso. A expressão técnica “caminho harmônico” sublinha essa dimensão diacrônica da harmonia como vetor de “condução” da música. O movimento de troca de acordes produz sensações que, através de convenções bastante conhecidas, constroem uma sequência cronológica afetiva para a música, “guiando” parcialmente nossas emoções. Grosso modo, podemos dizer que as canções de maior popularidade trabalham dentro de um conjunto de convenções conhecido como “sistema tonal”, que está estruturado em torno de duas ideias (sensações) básicas: tensão e repouso. Nesse sistema, o encadeamento de acordes produz diversas modalidades de tensões que culminam na “chegada” ao acorde final, a “tônica”. De certa forma, ao ouvirmos uma canção passamos o tempo todo esperando a chegada na tônica, o que normalmente ocorre nas conclusões de ideias, ao final dos refrãos e estrofes. Mas nem sempre.

Em “Fugidinha”, numa sagaz consonância com o título, ouvimos uma intencional ambiguidade harmônica que acompanha toda a música, que parece *esconder* a tônica. Em determinados momentos, a tônica fica estabilizada no acorde de ré maior, mas em outros, observamos uma atração para o universo de lá maior que se materializa na utilização de acordes do tom de lá maior (que criam a expectativa de conclusão harmônica no acorde de lá maior). No momento de conclusão dos versos “primeiro a gente foge, depois a gente vê”, quando esperaríamos a ocorrência de uma tônica que a essa altura parece se fixar mais na região do lá, a harmonia prepara o retorno para o

tom de ré (o que soa como se estivesse ocorrendo um afastamento da tônica e não uma aproximação). Esse recurso gera um efeito inconclusivo na canção, que mantém seu significado e seu percurso abertos mesmo na conclusão do refrão.

Mais instigante ainda é a relação da harmonia com o conteúdo semântico dos versos da canção. A letra descreve um jovem que vai para a balada cheio de si e, lá chegando, se abala com uma “pessoa especial”. Essa temática é recorrente no contexto das músicas de massa e não teria nada demais a não ser a total falta de marcos específicos. Não sabemos de que “balada” se trata, não conhecemos o interlocutor, não somos informados sobre quase nada do cantor-personagem nem do local onde o evento narrativo ocorre. Essa ausência de espaço na caracterização da narrativa da canção vai na direção oposta de boa parte do repertório do samba, do pagode e da própria música sertaneja, que esmeram-se em valorizar lugares, bairros, cidades e eventos específicos (o morro, o Estácio, o rodeio, o sertão, a festa). Porém, uma das conexões semânticas mais evidentes da noção de fuga é a de que o lugar deve ser desconhecido, alguém deve ser despistado, algo deve ser escamoteado. Indo um pouco mais além, não sabemos nem mesmo se se trata de um narrador masculino ou feminino e se a “pessoa” encontrada é do sexo oposto. Vamos à letra:

Tô bem na parada ninguém consegue entender
Chego na balada todos param pra me ver
Tudo dando certo mas eu tô esperto
Não posso botar tudo a perder
Sempre tem aquela pessoa especial
Que fica na dela sabe seu potencial
E mexe comigo isso é um perigo
Logo agora que eu fiquei legal
Tô morrendo de vontade de te agarrar
Não sei quanto tempo mais vou suportar
Mas pra gente se encontrar ninguém pode saber
Já pensei e sei o que devo fazer
O jeito é dar uma fugidinha com você
O jeito é dar uma fugida com você
Se você quer saber o que vai acontecer
Primeiro a gente foge depois a gente vê

O início da música é entoado num estilo semi-recitativo que também assume um tom de pouco envolvimento afetivo. Ao final da canção, é inevitável sentirmos uma inconclusão aguda, articulada pelo convite para o sexo feito de forma incosequente,

quase displicente e acompanhada harmonicamente por uma preparação para o acorde de tônica (ré), que não chega. A expectativa de repouso coerente com a lógica do sistema tonal seria a de que a última palavra do refrão ocorresse no momento de chegada no acorde de tônica. Mas isso é evitado e a tônica só irá aparecer no retorno da letra. Como a própria letra afirma, não se sabe direito o que vai acontecer e nesse clima ambíguo a própria harmonia que foge de ré para lá não confere apoio e estabilidade suficientes para a noite. O jeito é fugir ou, pelo menos “dar uma fugidinha”. O diminutivo confere um caráter provisório a essa fugida, busca estabelecer uma leveza, uma não rigidez nem tonal nem moral.

Outro aspecto importante que atravessa o trânsito da “Fugidinha” entre o samba e o sertanejo é o ritmo. Em seu influente livro *Feitiço decente*, Carlos Sandroni defende a ideia de que o samba passou por alterações em sua estrutura rítmica durante a década de 1930 que culminaram na sedimentação de um padrão reconhecível até hoje, que ele batizou de “paradigma do Estácio”. Esse ritmo, segundo o autor, seria responsável por uma espécie de síntese do processo conflituoso de absorção de populações marginalizadas formadas majoritariamente por negros e mulatos na sociedade brasileira urbana do início do século XX (Sandroni, 2001, p. 222). Nessa contínua negociação, o paradigma do Estácio funciona até os dias atuais como um vetor de processamento de ideias sobre etnicidade, desigualdade, alegria, comunitarismo e diversos aspectos morais e mercantis associados ao universo do samba.

A partir do final da década de 1980, outros discursos, ideias e sonoridades povoam o mercado musical nacional, produzindo tensões e deslocamentos nos referenciais sedimentados do samba. Alguns grupos de músicos elaboram as sonoridades tradicionais do samba mesclando-as com elementos musicais advindos de outros universos sonoros e simbólicos. Classificado midiaticamente de “pagode dos anos 1990”, esse samba dialoga com outras influências da música nacional e internacional para produzir um som que busca um reposicionamento mercadológico e ideológico para o samba. Os agentes desse processo são os grupos fundadores da estética (sobretudo o paulista Raça Negra e o mineiro Só Pra Contrariar), que buscam na obra de Jorge Benjor determinadas trilhas para processar uma nova sonoridade. Dentre várias alterações produzidas nas convenções sedimentadas do samba, os

grupos de pagode articulam, lado a lado com o paradigma do Estácio, uma outra levada rítmica que chamei de “padrão Benjor” (exatamente pela influência manifesta de Jorge Benjor na formação de alguns dos principais músicos dos grupos mencionados) (Trotta, 2011). O padrão Benjor se caracteriza por uma menor taxa de deslocamentos rítmicos (que Sandroni chama de “contrametricidade”) do que o paradigma do Estácio, aproximando o ritmo básico de uma referência menos “swingada” do pop internacional. O padrão Benjor não será exclusividade dos grupos de pagode, mas se cristalizará como uma referência de diálogo entre um sabor “nacional” e uma desejada comunicação cosmopolita. De certa forma, ele encarna esse desejo e essa negociação com signos de uma atmosfera pop e jovem, onipresente no mercado musical mundial.

E a “Fugidinha”?

O curioso dessa música é que as duas versões processam de modo distinto essa referência rítmica. Na gravação do Exaltasamba, o paradigma do Estácio fornece a condução rítmica básica, matizando o pertencimento do grupo ao gênero que carrega no nome e uma certa localização no histórico do samba no país. O Exalta é de uma segunda geração de grupos de pagode²⁵ que já não necessita de diferenciação mais explícita com o samba tradicional e acaba se aproximando sonora e esteticamente de determinados elementos consolidados do gênero. Assim, a utilização do paradigma do Estácio nessa música se coaduna com o momento positivo do pagode no mercado musical na primeira década do século XXI e com um certo esforço em reafirmar seu pertencimento ao, digamos, veio principal da história do samba. Uma fugidinha temática apoiada em um ritmo bastante conhecido e referencial.

Por outro lado, ao sair do Grupo Tradição e iniciar sua carreira solo mais voltado para a música sertaneja, Michel Teló precisava de um “papo diferente”. O padrão Benjor que acompanha toda a sua gravação desloca a canção do universo mais tradicional do samba, permitindo um diálogo mais aberto com outros gêneros musicais e outras influências estéticas e ideológicas. Permite uma aproximação com a música pop anglófona (através de um padrão rítmico com menor taxa de deslocamentos e

²⁵ Na verdade, o grupo se formou no final da década de 1980 e chegou a lançar um disco no início da década de 1990, mas somente se estruturou no mercado musical com o lançamento de seu primeiro CD distribuído pela EMI, em 1996, ano em que o segmento do pagode já estava totalmente sedimentado (o sucesso detonador do movimento é o disco de estreia do grupo Raça Negra, de 1991)

síncopes) e com a trajetória pop da música sertaneja das últimas três décadas e uma inserção ambígua no mercado musical. Teló é sertanejo que grava “pagode”, eletrônico, reggae, músicas românticas e modas de viola. Insere-se numa nova “onda” mercadológica da música sertaneja batizada de “universitária” pela pouca idade de alguns artistas de destaque (como Gustavo Lima, Luan Santana e o próprio Teló). É o padrão Benjor que localiza, no aspecto rítmico, uma intenção de comunicação jovem e direta, que comunica um cosmopolitismo explícito e que posiciona o artista e a canção numa zona de fronteira entre gêneros, agregando público variado em todo o país.

Todas essas ambiguidades são sintomas de um determinado momento do mercado musical no qual as territorializações hierárquicas dos gêneros musicais estão em trânsito e em litígio. A música sertaneja, o pagode e o forró reprocessaram na década de 1990 suas referências locais em busca de um cosmopolitismo pop e jovem. No início da década de 2010, o contato entre vários gêneros musicais que trilharam esse caminho se intensifica, neutralizando diferenças de origem. Nesse cenário de fusões e confusões classificatórias, a música sertaneja romântica tem funcionado como um ponto de referência e de chegada para influências de surgem do forró, do pagode, do brega e de diversos outros gêneros jovens e cosmopolitas de constituíram sua história ligada a determinados locais fundamentalmente periféricos. Não é à toa que o maior sucesso de Teló – “Ai se eu te pego” – foi gravado originalmente como um forró, pela banda baiana Cangaia de Jegue em 2010.

O popular das músicas periféricas massivas no final da década de 2000 é conectado à Internet, tem smartphone, gosta de grandes festas saturadas de luzes, alto volume e muita dança. De certa forma, essas músicas querem dar adeus a um estereótipo vitimizante do popular e reprocessar posições no mundo (e no mercado) de forma ativa, valorizando o símbolo territorial que sempre os excluiu – a periferia – e agregando sensualidade, humor e alegria como ingredientes necessários e desejáveis para os rituais de encontro social.

Performance e safadeza na troca do “g” pelo “d”

Um dos elementos mais significativos das músicas periféricas de massa é sua negociação da sexualidade. São músicas que funcionam e adotam como marco simbólico referencial a ambiência jovem da “noite”, território de paqueras, incertezas

e desafios. Na noite se dança, participa-se de rituais de encontro, vivencia-se uma atmosfera coletiva e sexualmente energizada (Blazquez, 2008). Noite e sexo são temáticas recorrentes no amplo repertório das músicas periféricas de massa, que tangencia diversos gêneros musicais. A narrativa de tais encontros reais ou possíveis faz-se presente nas letras das músicas, que descrevem peripécias sexuais, estratégias de sedução, odes à atração erótica e narrativas de eventos festivos de grande envolvimento sensual. Tais narrativas normalmente são protagonizadas por homens que descrevem, seduzem e admiram as mulheres na noite, ora projetando seus desejos de encontros, ora simplesmente valorizando suas capacidades sexuais num ritual verborrágico e egoico de potencialização da masculinidade. O terreno da sexualidade é um campo de construção de gênero, processado através de momentos rituais (como a “noite”) de publicização e compartilhamento de ideias sobre o que é ser homem e ser mulher, num contexto de oposição e embates com o “outro”. Nesse sentido, o gênero é elaborado individual e coletivamente através de “performances” corporais e comportamentais reforçadas cotidianamente (Butler, 1990). Do palco para o disco, de casa para o show, das redes sociais para os rituais de encontro, a performatização de gênero (*gender*) é uma ação estreitamente relacionada à experiência musical. Com frequência, o gênero é o resultado de uma postura de sedução, realizada na performance da dança e na interpretação de ousadias nas letras. A safadeza da noite tem diversas gradações de narrativas e performances sexualizadas, indo da simples sugestão sensual à dramatização semi-explícita de atos sexuais ou descrições desbocadas de aventuras eróticas.

Quase sempre, essas narrativas são realizadas nas letras em ambientação lúdica, explorando a ironia e o humor. Não é à toa que as canções de “duplo sentido” fazem enorme sucesso há muitos anos, pois operam em zonas que tangenciam o limite do permitido do não permitido, produzindo sentidos eróticos em falas, atitudes e gestos propositadamente ambíguos. Há variados graus de sutileza nesses duplos sentido. Em alguns exemplos, é até difícil de entender e decodificar exatamente o que está realmente sendo dito; em outros, a narrativa é tão explícita que o sentido moralmente mais aceitável acaba obscurecido. “Fugidinha” encontra-se no meio do caminho. Sua letra descreve uma proposta obviamente sexual, sugerindo que é necessário “fugir” da “balada” para um sexo sem compromisso. Porém, a performance vocal do diminutivo

do título induz auditivamente a um intercâmbio entre a sonoridade do “g” e um possível som de “d” em seu lugar. Trocar o “g” pelo “d” não muda em nada o sentido do refrão, mas intensifica o conteúdo estritamente sexual da proposta. Ao evocar um palavrão para designar o ato sexual, ainda que amenizado pelo uso do diminutivo, o personagem-cantor da canção toca em zonas limítrofes de determinados códigos morais e avança em direção a uma paquera mais agressiva para com seu objeto de seu desejo.

Ao mesmo tempo, não podemos ignorar a interpretação simpática e indecente de Thiaguinho e Michel Teló. Ambos valorizam a incerteza entre as letras “g” e “d” com um sorriso nos lábios e um olhar particularmente sedutor. Cria-se, nesse jogo, uma cumplicidade com o ouvinte da música, que não estaria exatamente integrado na interlocução da letra. Aliás, é interessante notar que a música se inicia com um recitativo sugerindo uma conversa com o ouvinte e a “pessoa especial” que surge na balada é apresentada em 3ª pessoa, reforçando a percepção de que é o público o interlocutor do cantor. No entanto, no refrão, ele passa falar diretamente com a “pessoa especial”, manifestando desejo de “te agarrar” e de fugir “com você”. Nessa ambiguidade de interlocução, o ouvinte se torna cúmplice, confidente e, no limite, alvo da paquera do cantor. Com quem mesmo será a “fugidinha”? Toda essa dramatização erótica se acentua pela simpatia dos cantores (Thiaguinho canta diretamente para o público desde o início) materializada na troca das letras. Teló articula o “d” de modo mais explícito e até abandona o diminutivo em determinada passagem de sua gravação, explorando com mais ênfase a proposta mais desbocada.

O que é importante demarcar é que a estratégia safada da canção (será esse o “papo diferente” ao qual Teló se referia?) estabelece um campo de circulação para essa música, acentuado pelo pertencimento comercial do Exaltasamba e de Michel Teló. Safadezas e duplos sentidos são elementos propícios para obtenção de uma popularidade ampliada, que se materializa no viés “popular” dos gêneros musicais que atravessam essa canção. É o popular da “noite”, jovem e sexualmente intenso, que adota com regularidade repertórios indecentes, descrições eróticas e coreografias ousadas. Nesse ambiente, o sexo casual aparece como uma das possibilidades de relação corporal, manifestando-se nos rituais de encontro e em diversas canções que o tematizam.

A música é uma atividade social que negocia condutas e pertencimentos, elaborados individualmente em ambientes coletivos, tensionados por essa coletividade e por conjuntos de ideias e valores tematizados nos repertórios, sonoridades e performances sugeridas e realizadas. As músicas periféricas de massa agregam público numeroso em torno de certas ideias sobre como comportar-se sexualmente, desafiando uma área da existência humana fortemente codificada e censurada. Nesse sentido, o jogo entre o permitido e o proibido é experimentado nos eventos musicais de modo intenso, perpassado por incongruências, contradições e ambiguidades diversas que jorram do repertório para a vida, e vice-versa.

Fugindo...

A “Fugidinha” está estruturada como uma música de *escape*. Escapa-nos diversas definições possíveis sobre ela, sem resposta. Não sabemos bem se se trata de um pagode ou de um sertanejo pop; não sabemos exatamente a tonalidade (ré ou lá?); não sabemos bem quem é o interlocutor da canção – nem se é homem ou mulher; não sabemos sobre como a noite termina nem exatamente onde essa paquera ocorre. Nesse campo de incertezas, sabemos pouco mas o suficiente para criar empatia com a música. Sabemos que a balada é jovem, noturna e com alta carga de sedução. Também sabemos que a música é uma carta de (más) intenções, direcionada a alguém não específico (uma “pessoa especial”) para quem é feita a proposta de sexo rápido. Sabemos que a música fala de um desejo incontrollável, que abala o cantor-personagem. Na lógica de uma economia sexual masculina tradicional, esse desejo repentino precisa ser “resolvido” com a conquista do corpo do(a) outro(a), independente de qualquer envolvimento afetivo. O sexo casual se torna, nesse ambiente, um valor a ser negociado durante o jogo de sedução. Ainda assim, não sabemos se a pessoa irá topar. Mas sabemos que nada disso deve ser levado muito a sério, pois o clima ambíguo e a ironia da troca das letras “g” e “d” sugere que mais importante do que o aceite ou a realização do sexo é a ação de *cantar a cantada*, o ato de compartilhar a brincadeira da fuga-foda no contexto da experiência musical. O que importa é demarcar uma identificação com a balada e com uma ideia de adesão a um repertório que desloca pertencimentos muito fixos para um universo ambíguo da música pop, periférica e de alta popularidade. Entre o pagode e o sertanejo, entre ré e lá, entre o “g” e o “d”, o importante é dar a “fugidinha” com prazer. Bora?

Referências

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and subversion of identity**. Nova York, Londres: Routledge, 1990.

BLAZQUEZ, Gustavo. “Nosotros, vosotros e ellos: las poéticas de las masculinidades heterosexuales entre jóvenes cordobeses” **Revista Trans n. 12**. Barcelona: SibE, 2008.

Chaves, Sarah Nery. **Tenho cara de pobre**. Dissertação de Mestrado em Comunicação. UFRJ, 2007.

CONNEL, John e GIBSON, Chris. **Sound tracks: popular music, identity and place**. Nova York, Londres: Routledge, 2003.

FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. “Funk carioca: entre a condenação e a aclamação pela mídia”. **Revista Eco-Pós** v.6. n.2. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2003. pp.60-72.

HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do popular”. In **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

NEGRI, Marcelo. **A nova classe média: o lado brilhante dos pobres**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
Pardue, Derek. **Ideologies of marginality in Brazilian hip hop**. Nova York/ Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar/EdUFRJ, 2001.

SOUZA, Gustavo. “O ponto de vista político no cinema de periferia”. **Revista Galaxia** n.24. São Paulo: PUCSP, 2012.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos os 1990**. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2011.

_____. “Entre o Borrvalho e o Divino: a emergência musical da periferia”. **Revista Galaxia**, v.13 n.26. São Paulo: PUCSP, 2013.

[Aprovado: 15 out. 2013]

* * *

A DIALÉTICA MUNDANIDADE-MESSIANISMO NO DISCURSO ESTÉTICO-IDEOLÓGICO DO HEAVY METAL

MUNDANITY-MESSIANISM DIALECTIC IN AESTHETIC-IDEOLOGICAL SPEECH OF HEAVY METAL

Flavio Pereira Senra²⁶Rafael Ottati²⁷

Resumo: A ideia de mundanidade está atrelada ao que se mostra como mais humano. Enquanto ser que sente – e que se deixa levar por suas emoções e sensações –, o homem constantemente entra em choque contra o discurso religioso. Este, por sua vez, inflado de dogmas, serve como um “norteador moral”, uma série de diretrizes para auxiliar o homem em sua vivência. Das várias figuras que tal discurso faz uso, este artigo foca na figura do Messias e em diversos termos relacionados a ele, sempre em tensão com termos associados à mundanidade humana, como Tecnologia, Retorno, Salvação-Danação, Profecia e Fim dos Tempos. Além disso, o mito do Messias será analisado conforme aparece em letras de canções do *Heavy Metal*, estilo musical que, igualmente, apreende a ambígua e difusa realidade da sua era.

Palavras-chave: pós-modernidade; messias; mundanidade; Heavy Metal.

Abstract: Mundanity is a concept usually attached to what seems the most human: a being that *feels*, and which is driven by those, and that clashes against the religious speech. This speech drives the individuals throughout their daily dilemmas, helping them, and has a wide group of figures and symbols. This article, then, intends to focus on one of those symbols, the Messiah, and its tense relation with the human mundanity, analysing, through *Heavy Metal* songs, some of its most intense characteristics, such as Technology, Return, Salvation-Damnation, Prophecy and the End of Times.

Keywords: post-modernity; messiah; mundanity; Heavy Metal.

Introdução

A força de um mito provém majoritariamente da sua dupla função de designar e de notificar, conforme aponta o filósofo francês Roland Barthes. Pelo fato de o mito atrelar-se tanto à forma imagética que lhe dá corpo quanto ao conteúdo transmitido, as figuras míticas enraízam-se no imaginário popular com força.

Tal conteúdo geralmente está ligado a questões de moralidade: códigos de conduta para levar a um momento de pretensa maior felicidade, seja nesta vida, seja em uma próxima. O discurso da figura mítica, neste caso, revela-se cabal para a realização de sua dupla função. Entre seus signos mais fortes, encontra-se uma

²⁶ Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ. Pós-Doutorando pelo mesmo programa. E-mail: fpsenra@gmail.com.

²⁷ Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ. Bolsista da CAPES. E-mail: rafael.ottati@gmail.com.

dicotomia: de um lado, a mundanidade, aquilo que se define, moralmente, como profano, como típico do homem, do plano mais “baixo” ou “inferior” ou, ainda, “sensorial”; do outro, o messianismo, movimento que é visto como sacro, superior, correto, controlado, ponderado, entre tantos outros adjetivos cabíveis.

De toda a vasta gama de criações do homem, a canção popular é digna de nota no contexto contemporâneo, pela intrínseca relação que estabelece com seu público. A estrutura musical facilita a sua compreensão, além do fato de a música ocupar lugar de destaque na vivência humana diária, tornando-se forte componente identitário de vários grupos. A Indústria Cultural, conforme foi denominada e esmiuçadamente analisada por Adorno e Horkheimer, espalhou-se pelo mundo, atrelada ao processo de globalização, disseminando formas mais ou menos padronizadas de criação estética. Dessas, este artigo pretende analisar algumas do gênero musical (e estilo cultural/ideológico) denominado *Heavy Metal*.

Almeja-se rascunhar nas breves páginas seguintes a tênue diferença na sociedade ocidental hodierna entre mundanidade e messianismo. Melhor dizendo, a sutil imbricação de ambos os conceitos sob o viés da produção lírica *metálica*. Através de exemplos de bandas diferentes, justamente para demonstrar o leque produtivo do estilo musical citado, deseja-se embrenhar pela figura do messias, sua simbologia tradicional, sua nova roupagem pós-moderna, e, dentre todos os que possui, estes emblemáticos símbolos: sua vinda ao mundo em prol da salvação das almas dos pecadores, sua fala empoderada pelos que o seguem e seus objetivos sacralizados de elevação extra-corpórea dos homens.

Messias: símbolo e mito

É de senso comum que o imaginário cristão é uma das maiores influências constitutivas do que se convencionou a chamar, de forma generalizada, de *cultura ocidental*. Tal afirmativa é válida mesmo na contemporaneidade, após um sem-fim de mudanças na forma como o Homem relaciona-se com a Cristandade ao longo dos séculos. Todavia, é interessante observar como determinadas esferas da produção cultural se apropriam de elementos do universo temático cristão com diferentes finalidades, sejam ideológicas, sejam “meramente” estéticas – se é que é possível falar

de algum discurso “inocente”, “apenas” estético. É o caso da figura do Messias, conceito tão caro (e tão vasto) ao pensamento judaico-cristão.

Ainda que não seja a intenção desse artigo traçar um detalhado percurso etimológico do termo *Messias*, é relevante para as discussões a serem trabalhadas definir seu significado: “O Consagrado”, em hebraico. O termo em questão, *grossíssimo modo*, remete à profecia da vinda de um ser humano descendente do Rei David, que iria reconstruir a nação de Israel, restaurando, dessa forma, o sagrado reino de David e estabelecendo a paz entre os povos do mundo.

Ao longo dos dois últimos milênios, com a expansão massiva de religiões cristãs no globo, o termo Messias perdeu parte desse seu sentido lato para agregar-se ao ícone Jesus Cristo. Ícone, deve-se ressaltar, por ser a intermediação entre o elemento transcendental – que simboliza a moral desse credo – e o elemento humano – os fieis que Nele creem. A figura do Messias, então, fundiu-se ao que Roland Barthes analisa como sendo um *mito*, de forma que Cristo, sob este viés, agrega as mesmas funções que os mais variados mitos, explicitadas pelo filósofo. Em suas palavras, “O mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe” (BARTHES, 1999, p. 139). Se por um lado, Jesus Cristo mostra-se como o criador de um *ultralimite*, nas palavras de Paulo Leminski (2003, p. 93), por outro ele tem voz enfática para com seus discípulos. Sua palavra é lei, ele serve de modelo para os outros, mas ao mesmo tempo coloca-se como um ser igual – pequeno, humilde e pecador.

Seguindo Barthes, “O sentido do mito tem um valor próprio (...). O sentido *já* está completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias, de decisões.” (BARTHES, 1999, p. 139). É um amálgama, que possui regras internas, pelo fato de o mito ser “uma fala”, isto é, “um sistema de comunicação”, “uma mensagem” (*Id.*, p. 131). Logo, assemelha-se ao discurso textual. Por ser assim, ele é maleável, amorfo; seu sentido é percebido por completo pelos que tomam contato com ele, como os fieis, mas seus símbolos são vários e, inclusive, com características mutáveis temporal ou culturalmente:

Para dizer a verdade, o que se investe no conceito é menos o real do que certo conhecimento do real; passando do sentido à forma, a imagem perde parte do seu saber: torna-se disponível para o saber do conceito. De fato, o saber contido no conceito mítico é um saber confuso, constituído por associações moles, ilimitadas. É preciso insistir sobre

este caráter aberto de conceito; não é absolutamente uma essência abstrata, purificada, mas sim uma condensação informal, instável, nebulosa, cuja unidade e coerência provêm sobretudo de sua função. Nesse sentido, pode dizer-se que a característica fundamental do conceito mítico, é a de ser apropriado (...). (BARTHES, 1999, p. 141)

O mito, portanto, não é o real factual. É, sim, mais um dos vários construtos inerentes à vida do homem. No caso específico do mito religioso, defende-se o mito e compartilha-o adiante como se fosse real. A nebulosidade da sua ideia – ou conceito – auxilia essa percepção que se faz dele. No entanto, conforme será demonstrado a seguir, em tempos atuais, mesmo o mais forte dos conceitos acaba por se tornar ambíguo e frágil.

Messias: símbolo do segundo retorno

Jean Francois Lyotard, em seu *O Pós-Moderno*, expõe que as transformações de ordem tecnológica atreladas ao processo de industrialização e mecanização geraram uma nova forma de saber, uma nova noção de “Verdade” (LYOTARD, 1990). No decorrer desse crescimento tecnológico, testemunha-se uma crise de conceitos cruciais ao pensamento moderno – como a ideia de *Razão*, de *Sujeito* e a de *Verdade*. De acordo com Lyotard (*Ibidem*, p. vii), as sociedades pós-industriais sentiram a necessidade de desenvolver novos conceitos mais condizentes com a lógica da produção científico-tecnológica. É aqui que entra o conceito da Pós-Modernidade. “O pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico com suas pretensões atemporais e universalizantes” (*Ibidem*, p. viii).

Há uma grande diferença entre a visão que o Homem faz do pensamento científico na era moderna e na pós-moderna. Naquela, a ciência, analisada por um viés herdeiro de ideias iluministas, era vista como uma forma de enobrecimento moral e espiritual do Homem e da Nação. Já na visão pós-moderna, a ciência passa a ser vista apenas como “um certo modo de organizar, estocar e distribuir certas informações” (*Ibidem*, p. 18). Tal interpretação do saber científico atrelado às tendências cibernéticas e informáticas da era pós-moderna (uma era essencialmente pós-industrial, frisa bem o autor) afasta da ciência qualquer estatuto de “elevação moral”

ou “evolução espiritual”, imprimindo-lhe um caráter reificado, medido pela quantidade de informações (dados) que se pode acumular e, acima de tudo, utilizar subsequentemente tal qual mercadoria de troca, seguindo uma lógica de mercado puramente capitalista.

Por esse motivo, as “sagradas” delimitações de diferentes campos científicos modernos entram em desarmonia – em crise. A ciência foi um dos pilares do pensamento moderno, trazendo ao Homem a possibilidade de desenvolver conceitos através da “factualidade”, da “lógica”, da “racionalidade”, erguendo uma imensa pilastra ideológica que se convencionou chamar de *razão*, conseqüentemente vista como verdade. A Pós-Modernidade fez com que o Homem não mais conseguisse apoiar-se nessa pilastra, agora rachada, seja pelo desgaste do passar do tempo, seja pelo próprio Homem tê-la rachado a golpes de suas mãos desiludidas.

Tal senso de descrença no outrora “divino” poder do saber científico imprimiu-se de diferentes formas em inúmeros ramos culturais da era pós-moderna, em especial na produzida nas três últimas décadas do século XX. No ramo literário, testemunha-se a ascensão do movimento *Cyberpunk*. Suas tramas se desenrolam em um universo futurista marcado pela dicotomia “Alta Tecnologia” x “Baixo Nível de Vida”. Essa tensão se faz presente pela mescla de elementos de tecnologia avançada, como a informática e a cibernética, com um nível crônico de desordem e anarquia social – daí a aglutinação *cyberpunk*. Logo, mais do que um mero subgênero da Ficção Científica, essa tendência moldou-se como uma resposta à mesma, tendo em vista que caminha na contramão da utopia de um mundo futurista ordenado pregado pela Ficção Científica da primeira metade do século XX, vide séries aclamadas como *Jornada nas Estrelas*. A grande tônica *cyberpunk* é o pessimismo sombrio em relação ao progresso científico, e como este cria uma sociedade marcada por uma alarmante distopia niilista na qual o Homem, ao invés de Sujeito, é meramente um Objeto neste mundo regido pelas leis do maquinário.

O imaginário *cyberpunk* extrapolou as fronteiras literárias no decorrer das décadas de 1980, de 1990 e, subsequentemente, de 2000, fazendo-se presente em outras vertentes da cultura de massas. O cinema foi o primeiro gênero discursivo a abarcar o gênero com o clássico *Blade Runner*, de 1982, que por sua vez baseou-se no livro *Sonham os andróides com ovelhas elétricas?*, de Philip Kindred Dick.

No cenário musical, a tecnologia entrou como auxiliar da produção. Através de recursos cada vez mais maquínicos, os artistas passaram a não mais preocuparem-se com seu corpo e suas habilidades – que, no cenário mais *pop*, são realocadas da *voz* ou da *técnica instrumental* para a dança, para o show de luzes e para as telonas. O gênero *cyberpunk*, por discursar sobre a tecnologia e sua influência na vida cotidiana do homem (principalmente por ser uma criação deste), igualmente adentrou os terrenos do *Heavy Metal*, tornando-se um dos temas mais amplos dessa vertente musical (SENRA, 2011; WEINSTEIN, 1991).

Dentro deste contexto tecnocrático, mesmo o conceito de Messias sofre uma mutação cultural. Assim, um dos símbolos do Messias bastante cultuado é a de que um dia ele irá retornar e, com isso, arrebatará as almas dos que se comportaram de acordo com os preceitos regulados pela instituição religiosa – oriundos, é claro, dos ensinamentos provenientes de sua fala, outro importantíssimo símbolo de sua figura.

O arrebatamento é um momento esperado pelos fieis com afinco. A menção do mesmo causa epifania nos cultos religiosos, além de ser assunto central de debates: a promessa de um futuro transcendental extracorpóreo, livre, enfim, das tentações sensoriais que tanto incomodam e tentam desvirtuar os meros mortais. O Messias, aquele que já veio um dia a este mundo para pregar seus ensinamentos, de acordo com esse lado da sua figura, voltará aqui para fechar um ciclo e cumprir sua promessa de finalização da vida terrestre. O campo semântico aproximado, portanto, deste acontecimento envolve a dicotomia alto-baixo – sendo o alto em relação ao transcendental, ao além do corpo, ao racional etc. –, a primazia da razão, a Justiça sobre a Injustiça, o Bem sobre o Mal, o transcendente sobre o humano etc.

Deus está além do homem, logo o Seu Messias igualmente encontra-se além dos limites que oprimem o ser humano. Contudo, nem todo “Messias” da cultura popular seria condizente a esta ideia, de forma que, na letra abaixo, expõe-se uma perversão da figura original:

Silicon Messiah

Look what you've done to your world
Do you think you deserve
all the freedom you have
Watching the future unfold
Humans fall and you dream
of the freedom you had
Freedom you had

Look what you've done to your world
Do you think that you're competent
Even to take care of it
Do you think you can
survive on this planet
Live the way you do
Just look what you've done

Look what you've done now with
All of your freedom
You really think you deserve it all

I am evolved from you
I've come to save you
And without a sentiment,
reshape your world

Messiah, Messiah
Birth of the Silicon Messiah
Messiah, Messiah
Computing your future
so therefore I am

Silicon sentiment aware of all that is
Eternal, unceasing, perpetual
Never confused overconfident
Or scared
Living at last
New messiah is Born
The birth of the Silicon Messiah
The master that will never tire

Messias de Silício

Olhe o que você fez com seu mundo
Você pensa que merece
toda a liberdade que você tem
Observando o future se desdobrar
Humanos caem e seu sonho
da liberdade que você teve
liberdade que você teve

Olhe o que você fez com seu mundo
Você pensa que é competente
Ao menos para cuidar dele
Você pensa que pode
sobreviver neste planeta
viver da forma como vive
Apenas olhe o que você fez

Olhe o que você fez agora com
toda a sua liberdade
Você realmente pensa que merece isso
tudo

Eu evoluí de você
Eu vim para te salvar
E sem um sentimento
Reformular seu mundo

Messias, Messias
Nascimento do Messias de Silicóne
Messias, Messias
Computando seu futuro
logo eu existo

Sentimento de silício ciente de tudo
que é eterno, inacabável, perpétuo
Nunca confuso convencido
Ou amedrontado
Vivendo afinal
O novo Messias nasceu
O nascimento do Messias de Silício
O mestre que jamais se cansará

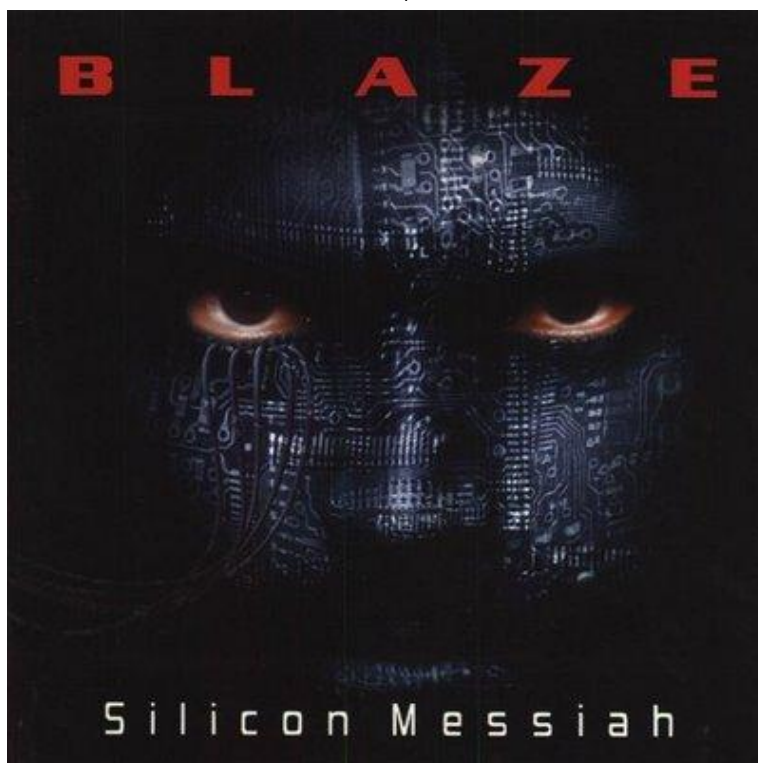
(BAYLEY, 2000, p. 01)

O silício é um material costumeiramente atrelado aos produtos eletrônicos, ao ponto do polo de criação e de produção de produtos de informática nos Estados Unidos chamar-se “Vale do Silício”. Tendo essa informação em mente, a imagem criada a partir do título da canção já chama a atenção: um *Messias de Silício*. Percebe-se neste um esvaziamento do conceito de “Messias” como um indivíduo salvador de

um povo, filho de (ou escolhido por) Deus, já que este, reificado, desumanizado, não é feito de “carne e osso”, e sim de um material inorgânico.

Cabe ressaltar que o silício, embora oriundo da areia – esta sendo um material natural –, é trabalhado pelo homem. Sendo assim, o eu lírico da letra perverte o símbolo original ao se mostrar proveniente do próprio homem, isso é, uma consequência direta das suas ações no planeta, ao passo que o termo “Messias” originalmente traz consigo uma carga semântica diferente, caracterizando este ser como superior aos demais seres humanos, pois é proveniente de um ente transcendental. Ele diz textualmente: “Eu evoluí de você”. Em outras palavras, sua relação de criação com os humanos, seus criadores, acaba por ser revogada: ele está numa etapa evolutiva mais avançada, um ser superior, fruto de uma sociedade dependente de produtos eletrônicos e de mundos virtuais; uma criatura que, como símbolo-mor da inteligência computacional psicótica, protagoniza, nos moldes mais “*franksteinianos*” possíveis, uma insurgência contra seu criador, o Homem (“Eu vim para te salvar/E sem um sentimento/reformular o seu Mundo”). Interessantemente, vê-se aqui uma inversão de paradigmas: se um Messias seria um “Filho de Deus”, e este Messias de Silício teria sido criado pela Ciência do Homem, então, como um “Filho do Homem” este personagem da letra estaria proferindo um ácido discurso perante, digamos, seu próprio “Pai”. Se for considerado que o progresso tecnológico na Era Moderna representa de forma emblemática uma visão de mundo cética, materialista e antropocêntrica, não seria exagero afirmar que o Homem Moderno, através da fé (cega) na Ciência, portava-se perante o mundo como uma espécie de Deus, uma ideia que corrobora a interpretação que está sendo proposta neste artigo.

A canção *Silicon Messiah*, faixa-título do primeiro álbum-solo de Blaze Bayley (BAYLEY, 2000), carrega consigo uma temática recorrente em outras canções do disco: a relação antagônica do Homem com o conceito de Inteligência Artificial, com o advento avassalador da Rede Virtual, com todas as múltiplas possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento tecnológico – enfim, como se porta o ser humano no “Mundo de Silício”. Tal premissa já se mostra presente na concepção gráfica do álbum, vide a soturna capa do álbum:



[Figura 1: capa do álbum *Silicon Messiah*, de BLAZE BAYLEY]

O desenho utilizado como capa reproduz de forma fidedigna os traços faciais de Blaze Bayley, intenção repousada no fato de que seu rosto era bastante conhecido do público na época deste lançamento. Além do mais, por tratar-se do primeiro disco de sua carreira solo (que, previsivelmente, carrega o seu nome artístico), pode-se inferir uma razão de ordem mercadológica para que seu rosto seja estampado em *close* na capa do álbum em questão.

Porém, se essas questões são evidentes, mais evidente ainda são as características dessa reprodução do rosto do cantor que diferem radicalmente de seu original. Em comunhão com o título do disco, vê-se que a pele de Blaze possui um tom azul-metálico, com uma série de linhas e formas que remetem de imediato à superfície de um *microchip*. Além disso, deve-se atentar para os cabos partindo de seu olho direito, que contribuem substancialmente para a construção dessa imagem de um homem artificializado, *coisificado*, transformado em mera peça de uma grande máquina que deveria estar a serviço do Homem. A letra de *Silicon Messiah* ilustra bem que o fracasso desse projeto de uma modernidade salvadora, em que a tecnologia seria o grande “messias moderno” do Homem e que lhe traria paz e liberdade - esta, aliás, segundo o eu-lírico, o Homem já não possui mais atualmente, contudo, ainda

alimenta-se dessa ilusão: “humanos caem/e você sonha com a liberdade que você teve”.

A primeira questão a se ter em mente é que se percebe nos versos iniciais da canção que o eu-lírico estabelece uma imediata interlocução com o receptor da canção: “Olhe o que você fez com o seu mundo”. Essa referência à segunda pessoa do singular, presente na letra como um todo, visa à construção de um tenso diálogo entre dois elementos. De um lado, tem-se esse sujeito poético da canção, que acaba revelando-se como o próprio Messias de Silício em si. Do outro, o Homem. Destaca-se, ainda, que essa imagem do *Silicon Messiah* é construída com base em dois signos fundamentais, representantes simbólicos de “ferramentas-chave” para interações do Homem com o mundo ao seu redor.

A primeira dessas “ferramentas-chave” seria a tecnologia, metonimicamente representada pelo elemento *Silício*; enquanto a outra seria a figura do Messias, o “Salvador”, aquele que levará a humanidade a uma era de prosperidade e paz. Ainda, é possível afirmar que não é apenas a fé religiosa que se faz presente no título da canção, mas também a fé no progresso através da tecnologia – em especial se for levado em consideração o contexto cultural anterior à metade do século 20. A comunhão desses dois vocábulos cria a metáfora de um tipo muito particular de figura messiânica que remete à ideia de um endeusamento à “salvação tecnológica”, ou seja, uma clara analogia entre a dinâmica de um culto religioso e a relação de adoração do Homem ao processo de mecanização do mundo.

Vê-se que a imagem de um *Messias de Silício* é, acima de tudo, um *signo de dupla acepção*, pois permite ao receptor não só enxergar o desenvolvimento tecnológico como uma salvação divina, mas o próprio conceito de salvação divina alcançável unicamente através do desenvolvimento tecnológico. É uma representação simbólica de uma aplicação da visão científico-racional sobre o universo religioso, o que aponta para as inúmeras ocasiões em que a ciência procurou, principalmente na referida “Era Moderna”, explicar, categorizar, quantificar ou simplesmente desconstruir de alguma maneira questões de ordem metafísica e/ou espiritual que sempre foram um desafio assumido para cientistas. Evidentemente, o desiludido e amargo diálogo desse Messias com o Homem Pós-Moderno mostra que esses intentos da ciência foram meramente ilusórios, já que ele questiona o fato do Homem julgar-se

“competente para cuidar de seu mundo” e se “realmente pensa que merece” qualquer tipo de glória.

Considerando o papel do receptor na construção de uma determinada mensagem, pode-se afirmar que na letra de *Silicon Messiah* é criado um jogo de *dupla metonimização* dentre o emissor e o receptor, pois o eu-lírico, o próprio personagem que dá nome à canção, é uma representação metonímica do (soturno) resultado sintético de uma utópica e vazia dialética entre o Homem e a Tecnologia. Esse mesmo eu-lírico foca seu discurso constantemente na 2ª pessoa do singular, o que permite uma referência direta ao leitor, o ouvinte da canção. Ora, tal leitura permite uma associação direta entre esse receptor da mensagem com o “pai” desse Messias de Silício: o Homem, entendendo esta palavra por sua vez como uma representação metonímica da raça humana, que fomentou, alavancou, propagou e, por fim, ancorou-se nos progressos tecnológicos, na crença utópica em um Reino Sagrado de Paz Mecanicista trazido pela tecnologia. Tal associação, logicamente, permite que o receptor da mensagem questione seus próprios “dogmas tecnológicos”, por enxergar-se como integrante dessa humanidade que alimenta o progresso tecnológico e, dicotomicamente, sofre as desilusões, as danças impostas por seu excessivo e desmedido desenvolvimento desumanizador. Essa ideia se faz presente em muitos versos da canção, como no apelo ao receptor para que ele “olhe ao seu redor” e enxergue o que ele “fez com seu mundo”²⁸.

Vê-se, com isso, que a canção *Silicon Messiah*, ancorada ao projeto gráfico do álbum, apropria-se da imagem do Messias para ilustrar a relação do ser humano com a tecnologia. Já que a lógica do Messianismo ilustra a expectativa de um determinado povo por um salvador, um escolhido, um ser especial que conduzirá todos a um futuro divino, pode-se afirmar que no decorrer da Modernidade o Homem manteve com o progresso tecnológico uma relação análoga, seja pela espera de um glorioso amanhã propiciado pelos avanços da tecnologia, seja pelo culto à Ciência em substituição à

²⁸ Cabe, ainda, apontar que o Messias exige sacrifícios para se entrar em seu reino sagrado. Igualmente, o Messias de silício o faz, pois apenas através da tecnologia - isto é, do não-orgânico - pode-se ser salvo. Tornar-se não-orgânico nos leva a refletir sobre o que representa a humanidade: suas emoções, sua subjetividade, sua parcialidade intrínseca. Enquanto o Messias religioso exige do homem a não-aceitação de seus instintos mais animalescos e irracionais, o Messias de silício exige igualmente do homem uma não-aceitação. O homem completo, conhecedor de si mesmo e aceitador de suas "impurezas" não tem lugar em nenhum dos Céus.

adoração a algum “ser metafísico superior”. A intertextualidade, então, é um recurso-chave na elaboração desse discurso estético de Blaze Bayley, por ele estabelecer uma nítida referência a um conceito importante para o pensamento judaico-cristão que se encontra tão entranhado na cultura contemporânea ao ponto de até mesmo uma pessoa que possua um conhecimento raso de assuntos ligados a Teologia e/ou História das Religiões pode inferir e processar as intenções discursivas enunciadas pelo álbum em questão. Mencionando-se a intertextualidade, não pode ser ignorada a apropriação parafrástica e desconstrutora presente em um dos versos finais da canção: “Computando o seu futuro, logo eu existo”, releitura do célebre aforismo cartesiano “Penso, logo existo”. Sendo a citação em questão fruto de um contexto pura e intrinsecamente moderno, em que a Lógica, a Ciência, a Racionalidade e, claro, o Homem são postos em posição central no que diz respeito à elaboração de um discurso sobre e perante o Real, compreende-se a pertinência dessa intertextualidade na letra abordada.

Messianismo e destruição

Parece claro (e até repetitivo) afirmar que a palavra do Messias possui uma carga semântica associada a ideias de poder, sacralidade e, acima de tudo, de salvação. O discurso do Messias, de cunho essencialmente profético, exerce influência direta sobre os demais seres humanos, os “reles mortais”. Aqueles que têm fé no discurso do Messias moldarão suas ações presentes e seus passos futuros de acordo com os preceitos estabelecidos pelo ente messiânico. É incontestável aos fieis que sua palavra é a visão e o caminho de um tempo futuro idealizado, uma era em que todos os que sempre tiveram fé em Deus serão premiados. E esse caráter exclusivista é relevante, pois os que ignoraram as palavras do profeta sofrerão graves consequências: “E acontecerá que toda a alma que não escutar esse profeta será exterminada dentre o povo”. (BÍBLIA SAGRADA, 3:23). A figura do Messias/Profeta é uma *partícula metonímica viva* do poder divino – “A palavra que falou o SENHOR contra a babilônia, (...) por intermédio de Jeremias, o profeta” (Jeremias, 50:1), uma prefiguração sacralizada de um *Reino do Amanhã* há muito prometido e esperado.

Por outro lado, deve ser ressaltado que o texto religioso, conforme explicado por Paulo Leminski (2003, p. 18-19), extrapola esse *maniqueísmo espaço-temporal-*

existencial (calcado na tensão dialética entre um “passado de sacrifícios” em oposição a um “futuro glorioso”) por conta de uma importante especificidade do idioma hebraico: o fato de que nele não há *tempos* verbais, mas, sim, *modos*. “Idioma flexional, como o grego e o latim, o hebraico tem uma forma de verbo que pode significar, *ao mesmo tempo*, prestígio e futuro”, de forma que os profetas “(...) se expressavam numa língua onde você não sabe se se está falando de feitos passados ou *eventos por ocorrer*”.

Tal especificidade, por vezes convenientemente ignorada de acordo com o contexto, o emissor e o receptor da mensagem, veio a calhar ao discurso religioso, uma vez que suas parábolas e acontecimentos estão imbuídos de caráter moralizante, objetivando-se a doutrinação dos seus seguidores. Paulo Leminski (2003, p. 18) assim define os *nabi*, profetas da religião judaica: “Era uma espécie de “louco de Deus”, desfrutando das imunidades das crianças, dos muito velhos ou dos bobos da corte”. Além disso, são “indivíduos, possuídos por Alá, que Alá envia, periodicamente, entre os homens, para purificar a fé. Para restaurar uma pureza das origens. Para exagerar.”.

A despeito de uma gama de elementos complicadores do papel da religiosidade no contexto Pós-Moderno, e de um número expressivo de diferentes apropriações da imagem do Messias na esfera da Cultura de Massas, percebe-se que, no caso particular do universo temático do *Heavy Metal*, há um emprego da figura do Messias que carrega consigo uma dualidade digna de nota. Esse caráter duplo se dá, por um lado, através da proclamação da “imunidade”, da missão de “purificar a fé” e restauração de uma “pureza das origens” de um determinado grupo; ao passo que, simultânea e dicotomicamente, há também a representação do “louco de Deus”, e na acepção mais negativa possível do termo “louco”. Há em muitas construções da imagem do Messias no campo léxico-estético geral do *Heavy Metal* inserções de afirmações de caráter inverso ao do transcendental na de muitos sujeitos poéticos de várias letras. Nessas, elementos pertencentes à esfera do mundano, do cotidiano, do corpóreo, do (demasiadamente) humano, do artifício são lidos como uma espécie de verdade sagrada proferida pelo *Messias Pós-Moderno*. E sempre, previsivelmente, sob uma ótica negativa, mostrando que a palavra “salvação” nada mais é do que o vocábulo “destruição” adornado (ou *travestido*) de signos religiosos “edificantes”, “sagrados” e afins. É o caso do exemplo abaixo.

Nuclear Messiah

I used to be just like you
Before the Day of the great shroom
My new god, Oppenheimer,
I worshipp you

Korea, my nightmare

I used to be just like you
Before the Day of the great shroom
My new god, MacArthur, my leader,
I worshipp you

I'm a Nuclear Messiah
A Thorium Templar
A nuclear Messiah
I bring salvation
Nuclear Messiah

In the aftermath they all lay dead
In the aftermath they'll know I'm right
In the aftermath they'll be all right
In the aftermath...

Do not fear me 'cause I am here
Salvation is near
Do not fear
I bring salvation

Messias nuclear

Eu era como você
Antes do Dia do grande cogumelo
Meu novo deus, Oppenheimer,
Eu te venero

Coreia, meu pesadelo

Eu era como você
Antes do Dia do grande cogumelo
Meu novo deus, MacArthur, meu líder
Eu te venero

Sou um Messias Nuclear
Um Templário de Tório
Um Messias Nuclear
Eu trago salvação
Messias Nuclear

No fim, todos estão mortos
No fim, eles saberão que estou certo
No fim, eles estarão bem
No fim...

Não me tema pois Eu estou aqui
A salvação está próxima
Não tema
Eu trago a salvação

(KING GOAT, 2013, p. 03)

O título da canção disposta acima, “Messias Nuclear”, fazendo uso do típico recurso dialógico *bakhtiniano*, faz com que o emissor, antes mesmo de ouvir a canção ou simplesmente ler a sua letra, possa já criar para si uma expectativa, uma composição imagética interior acerca do que poderia ser esse ser que dá nome à canção da banda KING GOAT. Levando-se em consideração o ano de seu lançamento, 2013, cabe afirmar que os dois termos que compõe o nome da composição em destaque remetem, respectiva e paradoxalmente, à “paranoia nuclear” que tanto assolou o mundo no decorrer dos anos de 1980 e que deixou rastros na cultura de um modo geral; e ao ideal salvacionista messiânico.

Sendo a relação dialógica, por definição, “uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal” (BAKTHIN, 1997, p. 346), dois ou

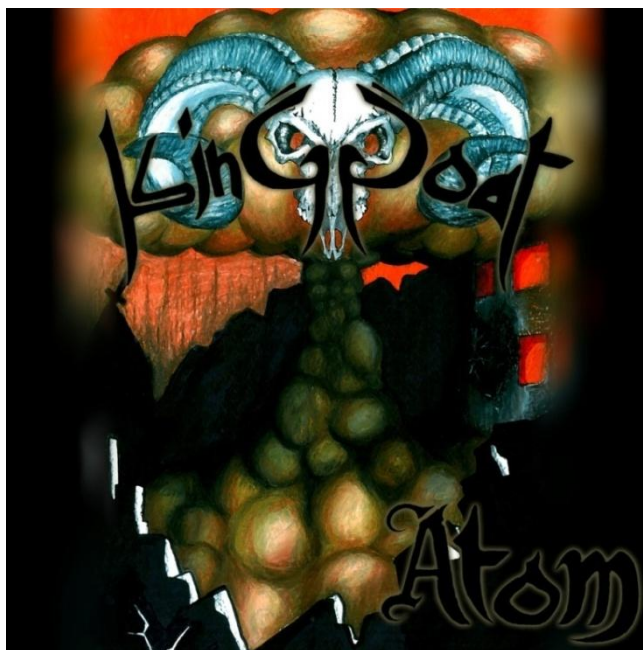
mais enunciados/signos, em justaposição, criam um enunciado polifônico, ou seja, um enunciado que será composto por ecos de outros enunciados. Assim, pode-se identificar com facilidade a polifonia presente em um título como “Messias Nuclear”, levando-se em consideração a herança do pensamento cristão no universo cultural ocidental e as infindáveis tensões políticas envolvendo uma possível guerra nuclear que se fizeram tão presentes no palco mundial nas últimas décadas do século 20.

Não soa exagerado falar que o homem contemporâneo seja, acima de tudo, filho de uma paranoia atômica, herdeiro de um temor constante de um Apocalipse Nuclear. Diga-se de passagem, no que concerne à ideia de um *Fim do Mundo*, esta, bastante antiga na história da humanidade de um modo generalizado, foi extremamente fomentada no contexto pós-moderno a partir da imagem do cogumelo atômico de Hiroxima em 1945, seguida pelas acirradas décadas de Guerra Fria, com seus amedrontadores mísseis nucleares que devastariam os continentes. Fazendo livre uso de uma expressão de Eric Hobsbawn, pode-se afirmar que uma verdadeira “disputa de pesadelos” (HOBSEBAWN, 1995, p. 74) ideológicos travava-se nesse conturbado período.

Não cabe aqui neste artigo a (difícil) tarefa de se tentar definir uma origem desse *mito do fim dos tempos* que permeia o imaginário do Homem há milênios. Recorrendo, sumária e rasteiramente, a Carl Jung, deve-se lembrar que somente a partir de um determinado ponto de seu processo evolutivo na terra é que o Homem começou a efetivamente *pensar* a respeito de uma série de narrativas mitológicas já entranhadas em sua cultura há eras, pois um mito, de um modo geral, não teria sido gerado de forma “consciente”, nem tampouco “planejada”. Dessa forma, os mitos que alimentam o imaginário cultural de um povo seriam oriundos muito mais de ecos de experiências, de sensações, de visões de mundo e de interações com relatos mitológicos fundacionais do que de algum componente/evento histórico facilmente identificável. Em linhas muito gerais, esse amontoado grupal de vivências passadas é o que compõe o que Jung define como *inconsciente coletivo*, um campo semântico comum a todo um povo formado por signos anteriores à formação de uma “consciência”, por “formas de pensamento, gestos de compreensão universal e inúmeras atitudes que seguem um esquema estabelecido muitos antes de o homem ter estabelecido uma consciência reflexiva” (JUNG, 1972, p. 76).

Concernente a esse inconsciente coletivo, é de senso comum que, sendo o Homem Ocidental herdeiro de um arcabouço simbólico judaico-cristão, é esperado que ele tenha conhecimento a respeito do conceito de Apocalipse, bem como das inúmeras escatologias cíclicas que assolam o pensamento/comportamento geral a respeito de um “vindouro fim dos tempos”. Deve ser lembrado que a Bíblia é a maior fonte de “mitos apocalípticos” do Ocidente, mesmo na Contemporaneidade (ANDRADE, 2000, p. 59). O advento da bomba atômica no século 20 foi um dos mais representativos avanços da tecnologia bélica que contribuiu para fomentar ainda mais esse “terror inato” mediante ao conceito do Apocalipse, já que o “temor atômico” apresenta uma abrangência unívoca: do cético ateu ao religioso fanático, todos decerto são capazes de crer na possibilidade de um Holocausto Nuclear. A única diferença seria na “justificativa” dada para o surgimento dessa: enquanto uns poderiam elucidar com clareza questões de natureza históricas e políticas, outros podem atribuir a um “castigo de Deus”, (supostamente) preconizado na Bíblia.

Essas questões, ainda que possam soar um tanto quanto digressivas, são, em verdade, bastante relevantes para a análise proposta. A concepção artística empregada pela banda KING GOAT em “Nuclear Messiah” e na elaboração gráfica do EP “Atom”, onde foi lançada essa canção, só se tornou comunicável ao(s) emissor(es) justamente a partir desse inconsciente coletivo, que carrega consigo uma intrincada relação com concepções herdadas do universo temático judaico cristão, como os mitos do Messias e o do Apocalipse, este último potencializado e representado na era Pós-Moderna pela bomba atômica. A capa do disco, reproduzida abaixo, ilustra essa questão:



[Figura 2: Capa do disco *Atom*, da banda KING GOAT]

Parece factível afirmar que a capa reproduzida acima veicula signos ligados, principalmente, ao campo semântico religioso (mais especificado, o judaico-cristão) e ao histórico-científico. Essa elaboração justaposta desses dois universos temáticos deve ser comentada de forma mais detalhada, pois é crucial para a fruição estética que os enunciadores desse discurso esperam de seus leitores (ouvintes).

O nome da banda, traduzível como “Rei Bode”, aliado à imagem de um crânio estilizado aberracional dotado de chifres imensos e retorcidos, remete à tradicional imagem do Satã bíblico. Tal associação tem origens dignas de nota: em culturas pagãs, o bode é associado à força, à libido e à fecundidade. Essa simbologia em muito se assemelha com a que o carneiro carrega na mesma cultura, contudo, enquanto o carneiro remete ao dia, ao sol, o bode é associado à noite e à lua. Logo, não é de estranhar que, em simbologias subsequentes, estabeleceu-se a imagem do bode como animal associado ao universo oculto, às trevas, e, evidentemente, à esfera do “demoníaco”. Tal associação teve início quando a Igreja Católica com o rei Felipe IV da França desmantelaram a Ordem dos Templários. No ano de 1307, ela os acusou de serem adoradores de um demônio chamado Baphomet. Tal “denúncia” foi amplamente explorada como justificativa para difamar os cavaleiros publicamente e condená-los à “purificadora” fogueira inquisitorial. Foi exatamente da representação

dessa figura que veio a inspiração para a caracterização de Satã como uma sinistra criatura com chifres de bode:



[Figura 3: Representação da entidade pagã Baphomet]

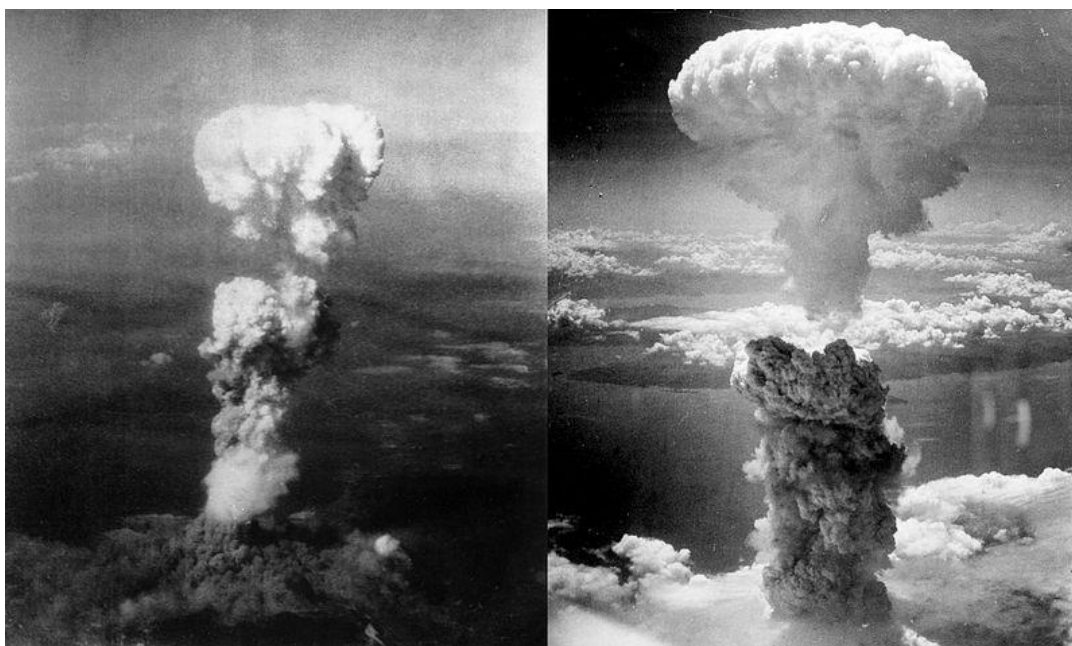
A entidade conhecida como Baphomet, como se pode deduzir, não possuía, em essência, uma representação demoníaca – muito menos “anticristã”, já que era anterior ao advento ao Cristianismo. Assim como ocorreu com diversas outras entidades e práticas pagãs, Baphomet foi considerado uma representação da “antidivindade” durante o processo de crescimento político do Cristianismo na Europa ao longo da Idade Média. Uma das práticas pagãs envolvendo esse animal que foram apropriadas, esvaziadas e invertidas pelo pensamento cristão foi a do sacrifício de um bode durante as festas em louvor a Dionísio. A partir desse ponto criou-se a mitologia cristã de que o sacrifício deste animal seria o gesto requerido para a expiação dos pecados do mundo:

Depois fez chegar a oferta do povo, e tomou o bode da expiação do pecado, que era pelo povo, e o degolou, e o preparou por expiação do pecado, como o primeiro. (BÍBLIA SAGRADA; Levítico 9:15)

Então Arão fará chegar o bode, sobre o qual cair a sorte pelo SENHOR, e o oferecerá para expiação do pecado (Ibidem; 16:09)
Também oferecereis um bode para expiação do pecado, e dois cordeiros de um ano por sacrifício pacífico. (Ibidem; 23:19)

Se não é de espantar que um nome como “Rei Bode” possa permitir, mesmo que de forma indireta, uma associação a este, há ainda a presença de uma cruz invertida, pequena e sutil, ao lado esquerdo da imagem, mais precisamente no topo da silhueta de uma montanha, corroborando essa teia de significados que é acionada na mente do receptor.

Todavia, há outros elementos apontando para uma apropriação particular, metafórica desse universo imagético cristão designativo do Demônio. Vê-se claramente uma representação de uma formação nebulosa que se convencionou a chamar de “Cogumelo Atômico”, ou “Cogumelo Nuclear”:



[Figura 4: Cogumelos atômicos de Hiroshima e Nagasaki]

A imagem do cogumelo atômico se fez presente em diversas manifestações culturais nas décadas seguintes, seja como representação metonímica do holocausto nuclear; como uma paranoica prefiguração de um possível apocalipse atômico; seja como uma *metaforização mnemônica* do genocídio que o desenvolvimento tecnológico já foi capaz de imprimir nas páginas da História. Adicionalmente, deve-se frisar que se tem nesse episódio uma representação de um dos alicerces do sentimento de desilusão pós-moderna, já que ele representa um cenário radicalmente

diferente da “salvação”, da “paz” e da “glória” associadas aos avanços da ciência na era moderna.

A capa de *Atom* (“Átomo”, em inglês, um título que ratifica a carga semântica da arte em questão), dessa forma, prepara o ouvinte para as temáticas a serem veiculadas nas canções de andamento lento, com instrumentos em afinações graves e vocais com uma interpretação extremamente melancólica e repleta de sofrimento. O eu-lírico, assim como aquele presente em *Silicon Messiah*, cria uma interlocução direta com o receptor da mensagem, porém, comparando-se e contrastando-se ao seu leitor: “Eu era como você/Antes do dia do grande cogumelo”. Tais versos iniciais, tendo em mente as discussões feitas nas últimas páginas, permitem a leitura da palavra “cogumelo” como uma redução metonímica da expressão “cogumelo atômico”. A seguir, essa voz messiânica continua sua “pregação”, bradando sua veneração a seu “novo deus, Oppenheimer”. O nome em questão é parte integrante da elaboração temática proposta pela letra, já que faz referência a uma personagem histórica importante no contexto da Segunda Guerra Mundial: Julius Robert Oppenheimer, físico norte-americano que foi diretor do *Projeto Manhattan*, sendo este um empreendimento do governo dos EUA voltado para o desenvolvimento da bomba atômica. Se considerarmos que a representação divina na cultura judaico-cristã segue um parâmetro totalmente patriarcal, ao ponto de, explicitamente, Deus ser frequentemente referido através do substantivo “Pai” – “Vós fazeis as obras de vosso pai. Disseram-lhe, pois: Nós não somos nascidos de fornicção; temos um Pai, que é Deus” (BÍBLIA SAGRADA, João 8:41) –, soa apropriado dentro do contexto lírico da canção em foco essa leitura “sacralizada” da figura do físico Oppenheimer, pois, afinal de contas, trata-se do “Pai” da bomba atômica. Nota-se uma mecânica de composição que será recorrente em outros pontos da letra de “Nuclear Messiah”: a leitura de eventos e personagens históricos, ou seja, pertencentes à esfera *física*, através de uma ótica religiosa, bíblica, pertencente a uma esfera *metafísica*, vide a retratação metafórica deificada da figura de Oppenheimer.

Mas o principal responsável pela criação da Bomba-H não é a única personalidade histórica citada textualmente na letra de “Nuclear Messiah”. Na estrofe seguinte, eis que o sujeito poético nomeia uma outra face de seu “novo Deus”: “MacArthur”, a quem ele se refere como “meu líder”. Tem-se nesse ponto uma

referência a um comandante militar considerado um herói de guerra para os EUA: Douglas MacArthur. Nomeado Chefe Supremo das Potências Aliadas, desempenhou papel-chave na atuação dos militares norte-americanos no combate às tropas japonesas. Esse prestígio lhe rendeu a nomeação oficial de Comandante Aliado no Japão no período pós-guerra, atuando nessa posição até 1950. Nesse mesmo ano, liderou um ataque à Coreia do Norte, tendo em vista a invasão promovida por esta à Coreia do Sul. Como Comandante do Exército das Nações Unidas, logrou êxito em sua empreitada. Assim, compreende-se também que a referência expressa a essa nação na letra de “Nuclear Messiah” interliga-se diretamente ao posicionamento do eu-lírico: “Coreia, meu pesadelo”. Há dois indicativos históricos que constroem uma clara oposição entre os EUA e a Coreia do Norte. Um deles é a invasão norte americana supracitada, em 1950. A outra, mais contemporânea, é aquela referente aos programas de investimentos feitos pelo governo norte coreano em tecnologia bélica nuclear, estes promovidos publicamente pelo ditador Kim Jong-il, que trouxeram consternação à comunidade internacional – em especial, à ONU e, por tabela, aos EUA.

Evidentemente, efetuar uma leitura do uso desses elementos como um posicionamento americanista e belicista do eu-lírico seria, no mínimo, uma abordagem rasa, para não dizer falha, pois tem-se aqui é a construção de um discurso estético que, ao apropriar-se de referenciais históricos específicos e de pertencentes ao campo semântico do Holocausto Nuclear sob uma abordagem signíca religiosa (mais precisamente, com elementos da mitologia judaico-cristã), consegue, em verdade, exibir um discurso que, ao invés de uma proclamação de algum ideal beligerante, mostra-se como uma amarga e irônica forma de caracterizar a identidade do homem pós-moderno. Parece pertinente nesse ponto lembrar palavras de Hobsbawn, ao afirmar que o grandioso projeto civilizatório do século 20 “desmoronou nas chamas da guerra mundial. (...) Não há como compreender o Breve Século 20 sem ela.” (HOBSEBAWN, 1995, p. 21). Recurso principal para alcançar esse fim, vê-se a criação da imagem de uma metáfora em forma de personagem, o Messias Nuclear, o “profeta atômico” que, ao sacralizar elementos relacionáveis a um universo temático de destruição em massas, efetua, de maneira paradoxal e (até certo ponto) cínica, uma ácida crítica à crença do Homem em determinados ideais políticos e científicos que levaram apenas a um cataclismo.

É isso o que pode ser lido na proclamação profética desse eu-lírico: “Sou um Messias Nuclear/Um Templário de Tório/Eu trago a Salvação”. Vê-se, nesse ponto, além da autodenominação desse eu-lírico como o personagem que dá título à canção, outra justaposição entre uma palavra do campo semântico religioso e uma do jargão científico, respectivamente. A palavra “Templário” refere-se à lendária *Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão*, a qual foi mencionada anteriormente e que era uma ordem militar de cunho religioso, norteadada pelo propósito de proteger os cristãos que voltaram a fazer a peregrinação a Jerusalém após a sua conquista. Já a outra, “Tório”, trata-se de um metal radioativo que, ao lado do urânio, é bastante utilizado para produção de combustível para reatores nucleares. Logo, vê-se que, de forma indireta, ambos os elementos, ainda que pertencentes a campos semânticos distintos, possuem uma interseção semântica digna de nota: ambos fazem referências indiretas ao ideal beligerante, ambos relacionam-se a propósitos bélicos. Tanto a imagem dos Cavaleiros Templários (que eram, acima de tudo, “soldados de Cristo”), quanto a do Tório (um dos recursos empregados para a fabricação de armas nucleares) remetem à ideia de Guerra, um conceito pertinente à elaboração discursiva de “Nuclear Messiah”.

Pois é justamente esse personagem, esse Messias Nuclear, que se julga capaz de trazer a salvação. Contudo, ao discorrer acerca de sua inabalável convicção, de sua tão poderosa fé, eis que o eu-lírico profetiza: “No fim, todos estão mortos/ No fim, eles saberão que estou certo/No fim, eles estarão bem/No fim²⁹...”. Com uma interpretação que proporciona ao ouvinte a imagem de um perturbado mental em alguma espécie de estranho delírio, Trim, o vocalista da banda, contribui para o tom soturno e apocalíptico de sua profecia, afirmando que todos estarão mortos, mas que saberão que ele sabia o caminho para a Salvação – palavra repetida seguidamente na música, até o seu fim.

²⁹ É importante comentar uma questão em nível de tradução. A palavra “Aftermath” em língua inglesa refere-se às consequências devastadoras de algum evento de destruição em massa, em geral, um contexto relacionado à guerra. Em língua portuguesa, infelizmente, não há uma palavra que aponte para um sentido tão específico, de forma que o neutro “consequência” teve que ser empregado na livre tradução disposta nesse artigo.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, tentou-se rascunhar parte das reapropriações, ressignificações ou, em certa medida, perversões que a canção do *Heavy Metal* faz com a imagem tradicional da figura do Messias. Figura esta que, como foi demonstrado, invocava um ser humanoide porém de origens e mensagens transcendentais; que serve para trazer a palavra do Ser Supremo – no caso do ideário cristão, central a este artigo, Deus – e, com ela, Leis morais e a Salvação Final.

Para atingir a Salvação, o homem, então, precisaria renunciar a parte do que lhe faz homem: seus instintos, seu hedonismo, sua parcialidade perante o mundo e os outros, seu corpo físico e sensitivo. Nas reapropriações *metálicas*, essa renúncia em nenhum dos casos traria salvação plena: em *Silicon Messiah*, o Messias, fruto do próprio homem, canta as mazelas causadas por nós no nosso planeta, enquanto que em *Nuclear Messiah*, o Messias canta nossa aniquilação, novamente fruto de nossos próprios erros.

As perversões míticas do conceito estudado brevemente ocorrem pela ausência do discurso salvador do texto bíblico. Ambos os Messias vieram para invocar a danação aos homens, além de elogiar, em certa medida, o advento dos avanços científicos e tecnológicos.

A partir do conceito abordado, indicou-se a ponta de um *iceberg*: o de que a simbologia judaico-cristã, até mesmo pela sua expansão, é bastante cara aos artistas do *Heavy Metal*. Para efeito de exemplificação, deve-se mencionar o elevadíssimo número de letras do estilo que fazem referências diretas (das quais foram escolhidas duas canções) ou indiretas ao termo Messias.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Roberta Manuela Barros de. **O fim do mundo**: imaginário e teledramaturgia. São Paulo: Annablume, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. Versão online. Disponível em <www.bibliasagrada.com.br>. Acesso em 19 ago. 2013.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 2, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **Arquétipos e inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes (1976).

LEMINSKI, Paulo. **Jesus a.C.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

SENRA, Flavio Pereira. **Heavy Metal: Trilha Sonora da Pós-Modernidade**. Tese (Doutorado) – UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura / Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal: The Music And Its Culture**. Cambridge: Da Capo Press, 1991.

Referências discográficas

BLAZE BAYLEY. **Silicon Messiah**. Hannover: SPV, 2000. Duração: 52:06.

KING GOAT. **Atom**. Birmingham: Independente, 2013. Duração: 25:13.

Referências iconográficas

Figura 1: Capa do disco *Silicon Messiah*, de BLAZE BAYLEY. Concepção artística por Blaze Bayley e SPV Records, 2000.

Figura 2: Capa do disco *Atom*, da banda KING GOAT. Concepção artística por Freyja, 2013.

Figura 3: Representação da entidade pagã Baphomet veiculada durante o século XIX. Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Baphomet.png>>. Acesso em 09 ago. 2013.

Figura 4: Bombardeios a Hiroshima e Nagasaki. Créditos: Força Aérea Norte-Americana. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bombardeamentos_de_Hiroshima_e_Nagasaki>. Acesso em 09 ago. 2013.

[Recebido: 17 out. 2013 - aprovado: 1 nov. 2013]

* * *

A CANÇÃO E A POESIA NO NACIONALISMO CULTURAL IRLANDÊS

MUSIC AND POETRY IN IRISH CULTURAL NATIONALISM

Adelaine LaGuardia³⁰Raimundo Sousa³¹

Resumo: Numa perspectiva suplementar em relação às teses que creditam a constituição imaginária da nação a práticas escriturais como o jornal impresso e o romance, ressaltamos o papel desempenhado nesse exercício imaginativo pela literatura de expressão oral, especificamente a canção e a poesia. Para tanto, focalizamos o nacionalismo cultural empreendido na Irlanda, cuja população, majoritariamente iletrada, dependeu de poéticas orais para se imaginar como nação. Assim, avaliamos, mediante exame de canções e poemas produzidos pelo nacionalismo irlandês no século XIX e início do XX, o contributo da canção e da poesia para a criação e difusão de um sentimento de nacionalidade entre os irlandeses. Ao investigarmos a metaforização da Irlanda como uma mãe que, em relação aos filhos varões, mostra-se ora protetora, ora dependente, ora desleal, atentamos tanto para a instrumentalidade ideológica da literatura no sentido de instigar os irlandeses à luta pela descolonização quanto para seu efeito subjetivo como canalização de ansiedades decorrentes da experiência colonial.

Palavras-chave: Irlanda; Nacionalismo; Canção; Poesia

Abstract: In a supplementary perspective in relation to the theses that credit the imaginary constitution of the nation to writing practices such as the printed newspaper and the novel, we highlight the role played, in this imaginative exercise, by literature of oral expression, specifically music and poetry. For this purpose, we focus on cultural nationalism undertaken in Ireland, whose inhabitants, mostly illiterate, depended on oral poetics to imagine themselves as a nation. Thus, we evaluate, through examination of songs and poems produced by Irish nationalism in the nineteenth and early twentieth centuries, the contribution of music and poetry to the creation and dissemination of a sense of nationhood among the Irish. By investigating the metaphorization of Ireland as a mother who, in relation to her sons, is sometimes protective, sometimes dependent and sometimes unfair, we scrutinize both the ideological instrumentality of literature as a way to instigate the Irish struggle for decolonization and its subjective effect as channelization of anxieties arising from the colonial experience.

Keywords: Ireland; Nationalism; Music; Poetry

Introdução

Em trabalho seminal, Anderson (1983) sublinha a instrumentalidade da imprensa na consolidação do nacionalismo moderno por facultar, mediante produção e circulação de textos em larga escala, a difusão do sentimento de integração entre

³⁰ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). E-mail: adelaineufs@gmail.com

³¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). E-mail: raimundo_sousa@terra.com.br

concidadãos que se imaginam como pertencentes a uma comunidade una e indivisa. Embora passe ao largo da universalização de valores dominantes, não problematizando qual ideia de nação é imaginada a expensas de qual e quem a imagina em detrimento de quem, sua definição supera o reducionismo das precedentes ao caracterizar a nação, para além de entidade geopolítica, como uma comunidade imaginada sob influxo da ascensão simultânea do nacionalismo e da cultura impressa.

Todavia, numa perspectiva suplementar em relação às teses que creditam esse exercício imaginativo a práticas escriturais como o jornal impresso (ANDERSON, 1983) e o romance (SOMMER, 1991), apontamos outro caminho para compreendermos a invenção literária da nação em nosso exame da constituição imaginária da Irlanda. Os irlandeses, majoritariamente iletrados³² e despossuídos de tradição romanesca, dependeram de manifestações culturais expressas pela oralidade, tais como a canção e a poesia, para forjarem sua identidade nacional, de maneira que em seu nacionalismo cultural a nação, como narrativa, seria mais ouvida do que propriamente lida. Atentos a essa particularidade, examinaremos um conjunto de canções e poemas representativos do nacionalismo irlandês no século XIX e início do XX a fim de avaliar o contributo da canção e da poesia para a criação e difusão de um sentimento de nacionalidade entre os irlandeses. Ao investigarmos as formas de metaforização da Irlanda como uma mãe que, em relação aos filhos varões, mostra-se ora protetora, ora dependente, ora desleal, atentamos tanto para a instrumentalidade ideológica da literatura no sentido de instigar os irlandeses à luta pela descolonização quanto para seu efeito subjetivo como canalização de ansiedades decorrentes da experiência colonial.

A metaforização da Irlanda no nacionalismo cultural

Em interpretação psicanalítica dos conflitos angloirlandeses, Ernest Jones (1923) propunha uma explicação edípica para o contraste entre a afetuosidade dos escoceses e gauleses e a hostilidade dos irlandeses em relação ao império. A pacificação do vínculo entre Escócia e Inglaterra, análogo àquele entre “dois homens

³² A fim de assegurar seu domínio na Irlanda, a administração imperial estabeleceu uma série de Leis Penais, dentre as quais a que proibia os irlandeses católicos de obter educação formal.

fortes” que, após travarem combate, unem-se “numa parceria de benefício mútuo” (JONES, 1923, p. 398-399; tradução nossa³³), decorreria, em parte, do fato de ambos os países partilharem de uma mesma raça e cultura anglo-saxã. Por seu lado, os gauleses, embora diferissem racial e culturalmente dos colonizadores, teriam aprendido a conviver com estes em relação similar à de dois irmãos “de tamanho desigual”, mas “com uma bem-humorada tolerância de um lado e uma combinação de petulância e admiração de outro” (JONES, 1923, p. 399). Em patente contraste com a identificação de ambas as colônias como masculinas e vinculadas ao império por laços de irmandade, a percepção da Irlanda como feminina e maternal explicaria a anglofobia dos gaélicos mediante um determinismo topográfico que creditava à geografia da ilha fechada sobre si mesma, como que isomórfica ao útero, sua suscetibilidade a investimentos simbólicos:

The complexes to which the idea of an island home tends to become attached are those [...] which fuse in the central complex of the womb of a virgin mother. This means, of course, birth-place. In the secret recesses of his heart every male cherishes the thought that his mother is a virgin, this representing the repudiation of the father [...]. That important consequences in life may follow [...] from the association of one's actual home and country with the profound source of feeling just mentioned is not surprising (JONES, 1923, p. 401).

Ainda que a crueza do colonialismo se exprima mais contundentemente na esfera psíquica (NANDY, 1983) – não por acaso o maior desafio anticolonial consiste na descolonização do imaginário (THIONG’O, 1986) –, Jones ignorava particularidades geopolíticas ao tomar a psicanálise como determinante em relação à história, reduzindo a interpretação da dialética colonial ao paradigma psicanalítico da constelação familiar. Embora relevante como ilustração dos impulsos amistosos e hostis dirigidos à terra natal e aos colonizadores – já que toda sublimação se funda no simbolismo e a base necessária para a simbolização reside na angústia (KLEIN, 1948) –, a metáfora da triangulação edípica incorre em reducionismo quando não situada historicamente. Alheia a vetores históricos como a relação entre a anglofobia mais incisiva dos irlandeses e o fato de sua colonização ter se dado mais brutalmente do

³³ Todas as traduções de citações em língua estrangeira são de nossa autoria. Em benefício da fluência textual, optamos por traduzir as citações curtas, fragmentadas no corpo do texto.

que a dos vizinhos, a análise de Jones também sugere que os homens, “naturalmente”, amam a terra-mãe e odeiam o colonizador. Assim, essa interpretação não problematiza a ocorrência de pressões políticas que, por imporem determinadas formas de subjetividade, mobilizam tais moções e fantasias.

Apesar dessas ressalvas, a análise do psicanalista evidencia que a metáfora, longe de mera figura de linguagem, consiste em um mecanismo psíquico e cognitivo impactante sobre a forma de experiência da realidade e constituinte da própria realidade enquanto ferramenta de que os sistemas de representação se valem. De fato, uma das reações mais prementes do nacionalismo cultural irlandês consistiu na reversão da metáfora matrimonial pela qual o império naturalizava seu vínculo com a colônia sob os álibis da complementaridade e hierarquia “naturais” entre os sexos. Para tanto, estabeleceu-se um rearranjo no legado mitológico nativo tal que a escolha do panteão de heróis míticos como ícones nacionais ignorou figuras femininas ativas cuja agência poderia subverter um discurso colonial que codificava a colônia como uma mulher desvalida. Embora personagens legendárias como a Rainha Maeve, se alçadas como significantes da nação, oferecessem uma consistente contraposição identitária, o nacionalismo cultural, obstinado pela remasculinização dos homens nativos, não idealizaria uma amazona que não só os desdenhava³⁴ como os sobrepujava em inteligência e destreza marcial. Seria preferível uma metáfora feminina que melhor servisse ao resgate da autoestima dos gaélicos, nutrindo-lhes uma fantasia narcísica de virilidade ao ser dependente de sua salvaguarda.

Outra personagem mítica, a deusa-rainha que na Irlanda pré-colonial autenticava a ascensão de cada futuro rei ao trono, foi absolutamente destituída de seu poder simbólico. Desde o século VIII, era recorrente no folclore gaélico a representação de um mito de soberania no qual todo ascendente ao trono deveria se submeter a um rito de iniciação – o *banfheis rígi* – cujo ápice consistia em uma ardente cópula com Cailleach Beare, deusa-rainha que então metaforizava a Irlanda. O cumprimento dessa “formalidade” seria apazível não fosse Cailleach fisicamente repugnante, já que tão velha quanto as montanhas. Quando reidratada pelo sêmen

³⁴ É elucidativo o episódio em que, retornando a seu castelo após o assassinato do marido em uma batalha, Maeve declara às mulheres que lamentavam a morte: “Homens mortos não têm nenhuma utilidade para nós aqui”, e retorna ao campo de batalhas para se casar com o general do exército inimigo (CASSIDY, 1922, s.p).

daquele que assentisse em participar do ritual, a velha decrépita rejuvenesceria e, uma vez *desvelada* sua beleza oculta – Cailleach significa aquela que usa o véu (*caille*) (HULL, 1927) –, transformar-se-ia numa jovem formosa que o recompensaria com o régio poder. Portanto, além de sexualmente ativa, Cailleach era, em certo limite, politicamente atuante como guardiã do falo a ser repassado a seus eleitos, embora sua metamorfose dependesse da aquiescência destes em introduzir-lhe o membro viril. A deusa-rainha teria diversas vidas, cada qual junto a um consorte diferente cujo envelhecimento a faria também envelhecer, donde a necessidade de outro marido, pois sua juventude e fecundidade seriam restituídas tão-somente pela reposição marital – assim como a continuidade da nação dependeria da sucessão régia.

É ilustrativa uma das versões do mito, adaptada por Cross e Slover (1936), na qual os filhos do monarca irlandês vão, um a um, até um mesmo poço ciceroneado por uma mesma velhinha de fisionomia horrenda que exige, em troca da água, um cáldo beijo. Único intrépido o bastante para assentir à exigência, Niall é designado legítimo herdeiro do trono pela deusa:

“Who art thou?” said the youth.

“I am the Sovereignty of Erin,” she answered...“And as thou has seen me loathsome, bestial, horrible at first and beautiful at last, so is the sovereignty; for seldom it is gained without battles and conflicts; but at last to anyone it is beautiful and goodly” (CROSS; SLOVER, 1936, p. 512).

Para ser devidamente politizado, o mito sofreria um ajuste contundente pela conversão de Cailleach Beare numa Shan van Vocht (Pobre Velhinha) que, destituída de agência e sexualmente inativa, metaforizaria uma Irlanda envelhecida, fragilizada e dependente da proteção de seus filhos varões, como ilustram os paradigmáticos versos de Pádraic Pearse (1917, p. 323):

I am Ireland: / I am older than the Old Woman of Beare. / Great my glory: / I that bore Cuchulainn the valiant. / Great my shame: / My own children that sold their mother. / I am Ireland: / I am lonelier than the Old Woman of Beare.

A representação da Shan van Vocht como mais senil do que Cailleach Beare desautorizava esta última como metáfora da soberania, antepondo-lhe uma figura despossuída da própria soberania e cujo maior desamparo sublinhava uma premência

de cuidado mais prometedora de gratificação narcísica a quem lhe valesse. Assim, a Irlanda-como-esposa do império era convertida em Irlanda-como-mãe de filhos másculos que com a própria vida a defendiam do usurpador em um romance familiar no qual a mãe violada, ao clamar por socorro, ofereceria aos rebentos um valioso ensejo de afirmar sua hombridade. Doravante o herói que socorresse a Irlanda deitaria em solo frio, não mais sobre a carne ardente, e derramaria sangue em vez de sêmen, pois, na dinâmica dos fluidos, agora aquele, não mais este, seria investido de poder vivificador pela idealização do auto-sacrifício masculino³⁵.

Assim, tanto no mito matricial quanto em sua recodificação a mulher, como projeção de fantasmas, não era mais do que um *sintoma*, uma expressão projetiva do desejo de outrem na qual o horror da castração, escamoteado na projeção acalentadora da ilusão de completude fálica, implicava sua idealização à imagem e semelhança do desejo masculino – daí tanto Cailleach Beara quanto Shan van Vocht serem marcadas, em níveis distintos, pelo crivo da falta e incompletude retificáveis somente pelo homem. Se bem que não mais como uma amante, a nova metaforização da Irlanda alimentaria o narcisismo masculino em novas formulações simbólicas congruentes com uma nova conjuntura propulsora de conflitos psicossociais também novos, notadamente a angústia pela castração simbólica decorrente da regulação colonialista.

Uma vez que a positividade da mãe como recusa da castração residiria na nova demanda que imporia aos filhos em sua condição de dependência, o heteroerotismo como dispositivo de coesão social identificado por Sommer (1991) em romances fundacionais imbricados na formação de comunidades imaginadas latinoamericanas não teve semelhante proveito no nacionalismo cultural irlandês. Afinal, suas peculiaridades conjunturais motivaram uma agenda diversa da exaltação à conjugalidade heterossexual projetora da estrutura familiar patriarcal para a macroestrutura da nação. Enquanto um romance como *Iracema*, do indianista brasileiro José de Alencar, sugeria a emergência da nação como fruto da união entre uma índia nativa (metáfora da colônia) e um português (metonímia do colonizador), os filhos da Mãe Irlanda, longe de assentirem ao seu matrimônio com o colonizador,

³⁵ Para mais detalhes acerca do mito e sua resignificação, ver, dentre outros, Hull (1923), MacCana (1980), Kearney (1985), Rutherford (1987), Cullingford (1990) e Valente (1994).

insurgiam-se contra a autoridade paterna simbolizada politicamente por este último. Desse modo, cada medida repressiva adotada pelo império era representada como ofensa do impostor contra uma mãe desejosa por liberdade para cuidar dos filhos.

À guisa de exemplo, quando da restrição ao comércio internacional imposta pela administração britânica aos irlandeses no século XVIII, os nacionalistas recorreram a representações alegóricas para problematizar os efeitos da manobra imperial, metaforizando a Irlanda como uma mãe

surrounded with raw materials, the Gift of bountiful Providence, and the natural Produce of her Isle, but which, by the cruel, monopolizing and compulsive Hand of Power, she is prevented from using [...] even as the very Means of support for her children (MAGEE, 1779, s.p).

Ao renunciar à objetividade em benefício da estetização literária, representando os fatos políticos e suas implicações de forma alegórica em lugar de discuti-los diretamente, a *intelligentsia* nacionalista não perdia, mas ganhava eficácia retórica. Figurar a colônia penalizada pelo império como uma mãe impedida por um covarde de alimentar os filhos apesar da pujança de seus recursos naturais conferia subjetividade a um fato objetivo e, assim, investia de dramaticidade e sentimentalismo uma medida geopolítica que, explicada de outro modo, poderia ser incompreensível ou incapaz de sensibilizar o leitor.

Essa prática de significação alegórica se tornaria mais recorrente com a emergência do nacionalismo moderno e da (es)ética romântica que informou sua vertente culturalista. A literatura, ao captar e estilizar determinadas visões de mundo, constituía um espaço enunciativo privilegiado para a livre vazão da subjetividade e exploração da psiquê coletiva. A escola romântica, por exemplo, caracterizada pela oralidade no tríplice sentido de declamação, incorporação da linguagem oral e devoramento do objeto desejado (SANT'ANNA, 1985), respondia às peculiaridades de uma colônia majoritariamente ágrafa que dependia do canto ou recitação como expressão retórica, bem como da oralidade para atingir pleno entendimento e de uma fantasia de posse da terra-mãe em um vínculo fusional de substrato canibalístico que compensasse a desapropriação colonial. De fato, a profusão de nomes femininos

atribuídos à ilha³⁶ é sintomática da utilidade simbólica da representação materna da terra natal para fins diversos, conforme examinaremos a seguir.

Deleite de leite

Ao se valerem da metáfora materno-filial, os intelectuais não raro esboçavam um comportamento bovarista, nos termos de Gautier (1892), pelo qual se evadiam de sua condição anódina por meio de idealizações que alteravam o sentido da realidade pelo falseamento da concepção acerca deles próprios, da terra natal e de sua relação com ela. Graças à fantasia, forma de controlar simbolicamente o que escapava ao controle, a ansiedade sobre a posse por outrem (o colonizador) de um objeto (a Irlanda) que eu (o colonizado) desejo era atenuada por diversos nacionalistas que, ao evocarem o seio lactante, exprimiam em relação à terra-mãe um infantilizado impulso sádico-oral de devoramento do seio e, por extensão, da mãe toda.

A crença de que a amamentação representava não apenas a satisfação imediata de necessidades orgânicas como também a transmissão de valores era incorporada pelo ideário nacionalista na personificação da Irlanda como uma mãe nutriz idealizada, dentre diversos outros bardos, por Thomas Moore (1829, p. 308), que declarava à nação que os corações de seus filhos “[b]ebem amor em cada gota de vida que de teu seio flui”; e Patrick Tynan (1896, p. 134), para quem os irlandeses “embebem o ódio pelos invasores ingleses com o leite de sua mãe”. Para além de conforto psíquico, representar a gaelofilia e a anglofobia como um *élan* proveniente da Mãe Irlanda, que nutria em seus filhos o amor pátrio e o ódio pelo colonizador, consistia também em uma forma de escamotear o caráter ideológico da interpelação nacionalista pela representação de ideologias emanadas de instâncias dominantes como alimentos provenientes do seio materno. Dessa transposição resultava que qualquer recusa à ideologia nacionalista equivaleria ao refugio do leite materno e, portanto, da nacionalidade.

A metáfora do aleitamento ainda favorecia a representação de todo agente imperial como um usurpador sequioso por se apropriar do seio e devorar seu leite, como expressavam John e Michael Branim (1831, p. 32) na canção em que, em contra-

³⁶ Dentre os quais Erin, Banba, Fodhla, Cailleach Beara, Dark Rosaleen, Kathleen Ni Houlihan e Shan Vhan Vocht.

ataque às injúrias do Duque de Wellington à Irlanda, lamentavam o fato de o inimigo ter se nutrido do leite de sua mãe justamente para ultrajá-la:

He said that he was not our brother – / The mongrel! he said what we knew. / No, Eire, our dear Island-mother, / He ne'er had his black blood from you! / And what though the milk of your bosom / Gave vigour and health to his veins? / He was but a foul foreign blossom. / Blown hither to poison our plains.

Como fantasia compensatória para a evidência da colonização, o estereótipo colonial da Irlanda como esposa era contraposto pelo significante de uma mãe intocada ou ao menos contrária à violação, acentuando-se sua lealdade aos filhos e sua resistência ao assédio do “vão intruso”, como evidencia a canção de William Millen (1920, p. 21):

Did they think that the soul of my Erin was dead – / That Saxon wiles wooed her? / Did they think that heart the years had bled / Now had turned to her vain intruder? / Did they think that the wounds that yet were red, / Could be healed by the kiss of a Tudor?

Repositório de identificações projetivas por colonizados cujas pulsões agressivas eram recalçadas em face de uma ingerência colonial mutiladora, a Irlanda era comumente representada como uma mãe ansiosa por se ver livre do tirano John Bull, personificação do império como uma figura paterna interposta entre a mãe e sua progênie. Dentre diversos outros intelectuais, Roger Casement (1914, p. 57-58) projetava o desejo anticolonial de expulsão do pai intruso como desejo da própria Irlanda, metaforizada como uma mãe ávida pela retirada do (inter)ditador que rompera sua simbiose com a prole:

[T]here she stands, [...] the old broom in her hand and preparing for one last clean sweep that shall make the house sweet and fit for her own children. And John Bull, [...] believing the house to be his, thinks that the only thing between him and the woman is a matter of wages; that all she wants is an extra shilling. Ireland wants [...] the stranger out of the house.

Se os irlandeses haviam sofrido a colonização e desejavam a Irlanda livre para ficar com ela, por que a metaforização invertia posições entre sujeito desejante e objeto de desejo? Ora, essa inversão mitigava o sentimento de fragilidade dos

colonizados ao projetá-lo na figura materna, representada como a vítima da violência, além de produzir efeito retórico de incitação cívica na medida em que os irlandeses, na qualidade de seus filhos, deveriam socorrê-la, e ainda prometer consagração heróica para aqueles capazes de cumprir o desejo da nação. Donde sua utilidade para os líderes do Levante de 1916 no documento de Proclamação da República, que conclamava: “A Irlanda, por meio de nós, convoca seus filhos à sua bandeira e à luta por sua liberdade” (PEARSE et al. apud COLUM et al., 1916, p. 81-82). Graças à metáfora materno-filial, tais líderes camuflavam sua concepção particular de nacionalismo como desígnio da Mãe Irlanda, convertendo-a em consenso, e ainda obtinham efeito retórico na medida em que, esperava-se, somente o filho mais insensível não atenderia a um apelo materno. Além disso, uma vez que o serviço à mãe apuraria a masculinidade dos filhos, valorados conforme sua devoção filial, recusar o clamor materno significava negar a própria hombridade.

A sensação de orfandade, decorrente da expropriação colonial, também era solapada pela fantasia de fusão com a nação, imaginada como análoga à mãe pré-édipica, anterior à instância da Lei que Lacan (1981) caracteriza pelo binômio *Nom-du-Père/Non-du-Père* para relacionar a dúplici função ordenadora e proibitiva da interdição ao incesto e da inscrição na ordem simbólica. A percepção da terra como um ventre de onde tudo vem e para onde tudo se vai tem longa tradição no imaginário social, haja a inscrição “*Mater genuit mater receipt*” que os romanos comumente faziam nas pedras funerárias de seus mortos (SANT’ANNA, 1985, p. 197). No nacionalismo irlandês, enquanto a condição colonial era representada como excomunhão do paraíso intrauterino e experimentada como um traumatismo, no sentido de Rank (1924), a morte pela pátria simbolizava retorno à simbiose mãe-filho, constituindo, portanto, uma forma de alento.

Em sua balada mais conhecida, na qual prestava tributo aos mártires do levante de 1798, John Ingram (1843, p. 49) figurava o solo natal **como** uma mãe sequiosa pelo regresso dos filhos varões: “O pó de alguns é a terra de Eriu; / Descansam eles entre o povo seu; / E a terra mesma que os pariu / Junto ao seio os prendeu”. A representação da terra como uma mãe psicótica, que faz do filho seu falo e se quer una com ele, não passava de um *duplo*, nos termos de Rank (1925), do narcisismo masculino que lhe investia de atributos que alimentavam seu desejo de completude pelo retorno

simbólico a uma Irlanda pré-colonial – desejo metaforizado em fantasias de regresso a um patamar de bonança anterior à imposição do princípio da realidade e à interposição paterna. Também a noção de encerramento cíclico sugere que nação, início e fim de um homem, detém a titularidade de direito sobre sua existência, pois reconhecer que era a Irlanda que concedia a vida aos homens implicava delegar a ela o direito de reclamá-la de volta.

Danação da nação

A fantasia de uma mãe imaculada ou, pelo menos, resistente à violação, estava longe de consensual entre os nacionalistas. A mesma metáfora materna que atenuava a angústia de castração ao fantasiar uma devoção limitada aos filhos também servia como escapismo, agora pela hostilidade, para atenuar a culpa destes pela incapacidade de defenderem o território contra o invasor. Em um regime de significação no qual uma terra, quando não expropriada, era geralmente metaforizada como uma virgem, e, quando invadida, como uma mulher sexualmente dissoluta, diversos intelectuais se valiam dessa convenção de representação para condenar a Irlanda pelo assentimento à violação como sua falha constitutiva e, ao fazê-lo, eximiam os homens da responsabilidade pelo fracasso.

Para se referirem às investidas do colonizador, diversos poetas e cancionistas tracejavam a corporeidade da nação por meio de uma terminologia sexualizada na qual pontos geofísicos liminares como a orla marítima (*shore*) indicavam, literalmente, a fronteira entre a terra e o mar que circunscrevia o território e, metaforicamente, a silhueta de um corpo feminino cuja margem deveria ser protegida. Desse modo, representar a Irlanda como um significante feminino implicava identificar a penetração de estranhos em seu território como violação ou estupro, de forma que a danação da nação conspurcaria a honra dos homens responsáveis pela guarda de suas fronteiras físicas e simbólicas. Por isso, um bardo indignado pela apatia dos irlandeses em face do abuso contra a Irlanda indagava onde estariam os filhos que defendiam sua mãe dos intrusos, matando-os “[e]m tua margem ultrajada” (MACDONNELL, 1885, p. 152); outro, saudoso da nação pré-colonial que identificava como uma mãe pré-edípica, lembrava que “[m]eu ouvido de menino ainda ficava grudado para ouvir / Sobre o

orgulho de Erin por outrora, / Antes que o pé normando ousara poluir / Sua independente orla” (CUILINN, 1888, p. 123).

Outros tantos preferiam depositar toda a culpa pela violação territorial na própria Irlanda, representando-a como uma mãe desleal por não resistir à entrada do invasor e, mais ainda, por atraí-lo. Em tom revoltoso, um poeta convocava os conterrâneos a lamentarem o tempo

[w]hen the int’rest of state wrought the general woe; / The stranger – a friend, and the native – a foe; / While the mother rejoic’d o’er her children distress’d, / And clasp’d the invader more close to her breast (DRENNAN, 1815, p. 3).

A imagem da mãe que se regozija com o infortúnio dos filhos e abraça o invasor junto ao peito é sintomática de como a colonização trazia à baila experiências psíquicas como a cena primária e de como o insucesso dos irlandeses em se defenderem era projetado como atitudes de uma mãe desleal cujo seio gratificava o inimigo em detrimento da prole. Projetar o fracasso da salvaguarda das fronteiras na figura da mãe constituía uma forma de atenuar a frustração e o sentimento de impotência, preservando a integridade masculina, de sorte que deficiências estruturais como a carência de um exército organizado eram eclipsadas no gesto terapêutico da simbolização, que evitava o enfrentamento da realidade. Com ressentimento, John Keating (1918[1644], p. 49) podia então depositar todo o fardo da colonização sobre a Irlanda, condenando-a como “[u]ma puta sem respeito ou honra” por ter permitido seu abuso. Não menos colérico, Pádraic Pearse (1916, p. 153-154), ao retomar o poeta setecentista, exprimia como a imagem da Irlanda possuída sexualmente pelo império era insuportável para os irlandeses:

Ireland has lost the sense of shame. Her inner sanctities are no longer sacred to her. Keating [...] used a terrific phrase of the Ireland of his day: he called her “the harlot of England.” Yet Keating’s Ireland was the magnificent Ireland in which Rory O’More planned and Owen Roc battled. What would he say of this Ireland? His phrase if used to-day would no longer be a terrible metaphor, but would be a more terrible truth [...]. For is not Ireland’s body given up to the pleasure of another, and is not Ireland’s honour for sale in the market-places?

Se a mais impactante das agressões perpetradas pelo imperialismo consistia na violência epistêmica com vistas à colonização do imaginário e, portanto, sua seqüela

mais contundente residia na identidade cultural, a criação literária que a exprimia constituía uma importante forma de negociação com o legado colonial. Assim, mesmo problemas socioeconômicos como a inanição eram atribuídos ao descuido da mãe em relação aos filhos, como fez Aubrey de Vere (1894, p. 221), na elegia que lamentava o desastre ambiental da Grande Fome, ao imaginar a Irlanda como uma mãe desnaturada que deixava seus filhos morrerem à míngua: “Mãe severa d’uma raça desgraçada. / Em promessa, amável; em feito, gelada. / Deixa, oh, terra, ao teu seio retornar, / Os filhos que não vais alimentar”.

Considerações finais

Deleuze e Gattari (1972), em movimento inverso ao da psicanálise, que parte do indivíduo para compreender a cultura, argumentam que a fantasia é antes coletiva do que individual. Os textos patrióticos analisados neste artigo ratificam a dimensão social da fantasia enquanto atualização individual de experiências coletivas sedimentadas na cultura e enquanto experiências históricas mediadas institucionalmente pelo nacionalismo e assimiladas em nível individual. Uma vez que as relações parentais reverberam nos vínculos posteriores, as ressonâncias da reação à interposição paterna na simbiose pré-edípica informavam o imaginário social dos irlandeses e, concatenando-se com os investimentos de apego pela terra e hostilidade pelo colonizador, articulavam fantasias parricidas e incestuosas indicativas de como a colonização impelia reações psíquicas direcionadoras da reação anticolonial.

Se o caráter repressivo da regulação colonial obrigava os irlandeses ao uso da simbologia como expressão patriótica, essa obrigatoriedade acabaria por beneficiar a própria agenda nacionalista. Ora, a metaforização da Irlanda como uma mãe conferia sentido concreto à abstrata noção de nação e, assim, fomentava a identificação dos irlandeses tanto com o território, naturalizando o amor à pátria e a disposição para o sacrifício como afecções filiais, quanto com seus compatriotas, constituindo um tropo para a genealogia nacional enquanto origem una entre irmãos. Ao sugerir que o único inimigo, o colonizador, vinha de fora, a imaginação da Irlanda e seus habitantes como uma família distraía a atenção para desigualdades e opressões internas. Já que a mãe, em princípio, ama os filhos igualmente, a metáfora materna também constituía um cimento de coesão nacional por sugerir isonomia e intimidar o individualismo em prol

do esforço coletivo no sentido de antepor à cisão e à individualidade o sentimento de pertença a uma comunidade sem fragmentos.

Graças ao pressuposto heteronormativo da complementaridade de gênero, a antropomorfização da terra como uma mulher ainda chancelava o androcentrismo da agenda nacionalista, pois, em suposta relação complementar, a agência simbólica se dava no domínio feminino e a material no masculino. Devido à condição de expropriados de sua terra, os irlandeses ainda encontravam na metáfora materno-filial uma forma de estabelecer um senso de unidade com ela e, assim, obtinham certo empoderamento simbólico na medida em que a identificação como filhos da Irlanda atenuava a sensação de desapropriação. Finalmente, a metáfora consistia em uma forma de exteriorizar, sob o paradigma da triangulação edípica, impulsos amistosos e hostis em relação à Irlanda e ao invasor que de outro modo seriam recalcados.

Adequada para a análise de nacionalismos pródigos em narrativas, a tese de Anderson (1983) e Sommer (1991) acerca da instrumentalidade do romance na criação e difusão de códigos identitários não fornece uma explanação suficiente para o nacionalismo dos irlandeses, despossuídos de tradição romanesca e dependentes de poéticas orais para se imaginarem. Conforme demonstramos, a canção e a poesia foram instrumentais para esse nacionalismo sob diversos pontos de vista, e essa proeminência relativiza o papel do texto impresso na formação de comunidades imaginadas, especialmente em países como a Irlanda, cuja população, majoritariamente iletrada, dependia de manifestações culturais expressas oralmente mesmo após o advento da imprensa.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1983.

BRANIM, John; BRANIM, Michael. **The Chaunt of the Cholera**: Songs for Ireland. London: James Cochrane, 1831.

CASEMENT, Roger. **The Crime Against Ireland and how the War may Right it**. New York: [s.n.], 1914.

CASSIDY, James F. **The Women of the Gael**. Boston: The Stratford Company Publishers, 1922.

COLUM, Padraic et al. **The Irish Rebellion of 1916 and Its Martyrs: Erin's Tragic Easter**. Ed. Maurice Joy. New York: The Devin-Adair Company, 1916.

CROSS, Tom P.; SLOVER, Clark H. The Adventures of the Sons of Eochaid Mugmedon. In: _____. (Eds.). **Ancient Irish Tales**. New York: Henry Holt & Co., 1936, p. 508-513.

CUILINN, Sliabh. Dear Land. In: SPARLING, Henry H. (Ed.). **Irish Minstrelsy: Being a Selection of Irish Songs, Lyrics, and Ballads**. London: Walter Scott, 1888, p. 122-123.

CULLINGFORD, Elizabeth B. Thinking of Her...as...Ireland: Yeats, Pearse and Heaney. **Textual Practice**, v. 4, n. 1, p. 1-20, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie**. Paris: Minuit, 1972, v. 1.

DE VERE, Aubrey. The Year of the Sorrow; Ireland 1849. In: _____. **Selections from the Poems of Aubrey de Vere**. Ed. George Edward Woodbery. London: Macmillan, 1894, p. 219-227.

DRENNAN, William. **Fugitive Pieces, in Verse and Prose**. Belfast: Finlay, 1815.

GAUTHIER, Jules. **Le bovarysme: la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert**. Paris: L. Cerf, 1892.

HULL, Eleanor. Legends and Traditions of the Cailleach Bheara or Old Woman (Hag) of Beare. **Folklore**, v. 38, n. 3, p. 225-254, 1927.

INGRAM, John Kells. The Memory of the Dead. In: THE WRITERS OF THE NATION NEWSPAPER (Eds.). **The Spirit of the Nation**. Dublin: James Duffy, 1843, p. 48-50.

JONES, Ernest. The Island of Ireland: A Psycho-Analytical Contribution to Political Psychology. In: _____. **Essays in Applied Psychoanalysis**. London, Vienna: The International Psycho-Analytical Press, 1923, p. 398-411.

KEARNEY, Richard. Myth and Motherland. In: DEANE, Seamus et al. (Eds.). **Ireland's Field Day**. Derry: Field Day Theatre Company, 1985, p. 61-80.

KEATING, Geoffrey (1644). My Pity How Ireland Standeth. In: PEARSE, Pádraic (Col.). **Collected Works of Pádraic Pearse: Songs of the Irish Rebels and Specimens from an Irish Anthology. Some Aspects of Irish Literature. Three Lectures on Gaelic Topics**. Dublin, Cork, Belfast: The Phoenix Publishing Co., 1918, p. 43-49.

KLEIN, Melanie. **Contributions to Psycho-Analysis: 1921-1945**. London: Hogarth, 1948.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire. Livre III: Les psychoses (1955-1956)**. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

MACCANA, Proinsias. Women in Irish Mythology. **The Crane Bag**, v. 4, n. 1, p. 520-524, 1980.

MACDONNELL, John. Old Erin in the Sea. In: COLLINS, Charles MacCarthy (Org.). **Celtic Irish Songs and Song-Writers**. London: James Cornish & Sons; Dublin: Combridge & Co., 1885, p.150-154.

MAGEE, Jonh. **Dublin Evening Post**, 1 de julho de 1779.

MILLEN, William A. **Songs of the Irish Revolution and Songs of the Newer Ireland**. Boston: The Stratford Co., 1920.

MOORE, Thomas. **The Poetical Works of Thomas Moore**. Ed. J. M. Lake. Paris: A. and W. Galignani, 1829.

NANDY, Ashis. **The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism**. Delhi: Oxford University Press, 1983.

PEARSE, Pádraic. **Collected Works of Pádraic H. Pearse: Political writings and speeches**. Dublin, Cork, Belfast: The Phoenix Publishing Co., LTD, 1916.

_____. **Collected Works of Pádraic H. Pearse: Plays, stories, poems**. Dublin, Cork, Belfast: The Phoenix Publishing Co., LTD, 1917.

RANK, Otto. **Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse**. Leipzig, Vienna: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.

_____. **Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie**. Leipzig, Vienna, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.

RUTHERFORD, Ward. **Celtic Mythology: Nature and Influence of Celtic Myth – From Druidism to Arthurian Legend**. New York: Sterling, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SOMMER, Doris. **Foundational Fictions: The National Romances of Latin America**. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.

THIONG'O, Ngugi wa. **Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature**. London: James Currey; Nairobi: Heinemann Kenya; New Hampshire: Heinemann, 1986.

TYNAN, Patrick J. P. **The Irish National Invincibles and their Times**. London: Chatham and Co., 1896.

VALENTE, Joseph. The Myth of Sovereignty: Gender in the Literature of Irish Nationalism. **ELH**, v. 61, n. 1, p. 189-210, 1994.

[Recebido: 20 ago. 2013 - aprovado: 21 out. 2013]

* * *

**VOZ-MELODIA:
UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM DO CENTRO DE SIGNIFICAÇÕES DA CANÇÃO**

**SPEECH-MELODY:
A PROPOSAL OF APPROACH TO THE CENTER OF SONG MEANINGS**

Judson Gonçalves de Lima³⁷

Resumo: Partindo do princípio de que as abordagens da Canção derivadas de teorias estritamente musicais ou estritamente poético-literárias apresentam resultados de compreensão parcial, apresentamos neste artigo o conceito de voz-melodia que – excluindo neste resumo, mas desenvolvido no corpo do artigo, os detalhes de sua elaboração – definimos como a voz realizada em *performance* que transporta, além dos elementos vocais, uma melodia *cantabile* cujo texto é compreensível. Fundamentado, sobretudo, na contribuição teórica de Paul Zumthor acerca das poéticas da oralidade, objetivamos apontar para os elementos significativos da canção (como a melodia e o texto) unificados e transmitidos em *performance*. Talvez assim, possamos contribuir para a elaboração de um campo de estudos para a "pequena tradição" (no dizer de Marcos Napolitano) da canção brasileira, tentando encontrar um centro de significações que não é nem apenas musical e nem apenas poético.

Palavras-chave: voz-melodia; Paul Zumthor; poesia oral.

Abstract: Assuming that the Song's approaches derived of theories strictly musical or strictly poetic-literary present results of partial understanding, this article presents the concept of speech-melody - except in this abstract, but developed in the article, the details of their development - defined as the voice realized in performance that held in carrying, besides the vocal elements, cantabile melody whose text is understandable. Based mainly on theoretical contribution of Paul Zumthor on the poetics of orality, the objective is point to the significant elements of the song (like the melody and the text) unified and transmitted in performance. Maybe then, we can contribute to the development of a field of study for the "little tradition" (in the words of Marcos Napolitano) Brazilian song, trying to find a center of meaning that is neither just musical and nor just poetic.

Key-Words: voice-melodia; Paul Zumthor; oral poetry.

Em última instância, tudo de que precisamos é de um ouvido que escute e de uma voz que soe. Em certo sentido, então, ela parece a mais simples e mais fundamental de todas as artes.

Ruth Finnegan (2008, p. 15).

A canção estava, na década de 1930, se comunicando e buscando comunicação ainda mais ampla, em frutífera parceria – deste ponto de vista – com a indústria cultural em expansão. Em tese de doutorado³⁸ defendida recentemente, tentamos

³⁷ Prof. Dr. de Música e Arte educação da Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral. E-mail: jucalima@gmail.com.

³⁸ LIMA, Judson G. de. **Configurações e reconfigurações da canção brasileira (do final do século XVIII à década de 1930)**. Universidade Federal do Paraná, Programa de pós graduação em letras. Curitiba, Paraná, 2013. Orientação Prof. Dr. Luís Camargo Bueno. Para conhecer o trabalho acesse:

apontar (aproveitando sugestão deixada por Wisnik³⁹) alguns elementos que fazem da canção um recado telúrico-anímico-corporal e que, por isso, tem mais do que o texto como “mensagem” a ser transmitida. Sua “natureza comunicante” a direciona para o caminho mais experimentado e garantido: o da repetição. Repetição do pulso, da forma, do motivo, da estrutura harmônica etc. Acreditamos que alguns desses elementos participam da formação de uma estrutura básica da canção que precede a formação dos gêneros, o que nos permite englobar grande variedade de repertório sob a mesma tradição – nesse caso, a Canção Brasileira. Neste artigo, buscamos apresentar uma proposta para se pensar essa configuração “básica”.

Trata-se de um elemento presente em sua “memória” e que foi lapidado para que a canção se tornasse ainda mais eficiente⁴⁰: a voz realizada em performance que transporta, além dos elementos vocais, uma melodia *cantabile* cujo texto é compreensível – que chamaremos aqui de *voz-melodia*. Elemento central da tradição da canção, essa *voz-melodia* é algo que não pode ser dela excluído e, em contrapartida, pode responder por ela. Os outros elementos estão pressupostos nela e (ou) à sua disposição: harmonia, ritmo, forma, arranjo e timbre.

Tendo em vista os principais elementos constitutivos da canção, lancemos mão da contribuição de Paul Zumthor para apresentar a proposta de pensar numa certa *voz-melodia* como o centro de significação da canção.

Ruth Finnegan (2008, p. 16), ao refletir sobre possíveis abordagens da canção, escreveu num texto especialmente produzido para o evento brasileiro *Palavra cantada*:

Quero focalizar algumas questões que surgem quando levamos a sério a indagação sobre como dar conta das três dimensões da canção: texto, música e performance. Essas três dimensões são frequentemente consideradas em separado. [...] o desafio que se nos

<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/30376/R%20-%20T%20-%20JUDSON%20GONCALVES%20DE%20LIMA.pdf?sequence=1>

³⁹ Escreveu Wisnik (2005, p. 26) que “a música popular é uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a simpatia anímica, a adesão profunda às formulações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem”.

⁴⁰ Estamos pensando em eficiência de uma maneira muito parecida como a noção de “eficácia” apresentada por Luiz Tatit (1986): efetivação de uma comunicação cujo objeto comunicado é a própria canção.

coloca é não atribuir automaticamente prioridade a uma ou outra, mas refletir sobre como operam em conjunto.

Esse “conjunto” é dado na performance.

Um dos principais aproveitamentos do estudo da performance em relação à canção foi realizado pelo medievalista Paul Zumthor*. Suas principais obras são dedicadas, na verdade, à poesia oral, mas esta ganha em seus escritos tal amplitude que lhe permite abranger desde as mais antigas declamações e salmodias até os *rocks* contemporâneos⁴¹ – tanto as manifestações poéticas *ditas* quanto *cantadas*.

Zumthor compreende cinco fases da existência do poema: 1. *produção*, 2. *transmissão*, 3. *recepção*, 4. *conservação* e 5. *(em geral) repetição*. Considera como oral “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (2010, p. 32). Para o caso dos estudos da canção, é importante destacar a sua afirmação que “a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas; e, por isso, no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única e verdadeira poesia de massa” (2010, p. 200).

Já a performance abrange, sempre, das cinco operações citadas acima, a *transmissão* e a *recepção*. Caso haja improvisação, envolve também a *produção*. Nesse âmbito, Zumthor define a performance como “um ato de comunicação como tal; é um momento de recepção” (2007, p. 50), ou, mais detidamente, como “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (2010, p. 31).

Pois bem, é no ato de efetivação do processo comunicativo que a significação pode, em sua totalidade, ser atribuída à poesia oral e à canção. A performance envolve não apenas os elementos do “texto” comunicado, mas também os elementos

⁴¹ Há duas obras fundamentais de Zumthor acerca da poesia oral traduzidas para o português **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010 e **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1993. Em ambos, o aspecto da performance é diretamente tratado; porém, há um pequeno livro destinado mais especificamente ao tema: *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Ainda um último trabalho que utilizaremos é **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

* Neste artigo citaremos fartamente os trabalhos de Paul Zumthor, por isso, para não poluir demais o texto, daqui em diante referenciaremos seus trabalhos apenas com o ano de lançamento e a página. As demais referências permanecem com sobrenome, ano e página, a menos que o contexto indique o contrário.

contextuais e circunstanciais: o universo auditivo, visual e tátil envolvido no processo, como a música, os ruídos e o cenário. A alteração desses elementos promove mudanças tanto no modo de recepção quanto no próprio sentido de determinada canção. Poderíamos levar em conta, por exemplo, os repertórios de canções de dança e de canções sentimentais aos quais fizemos referência ao longo deste trabalho: caso haja alteração nas condições de execução, como uma troca de ambientes, corre-se o risco de a “obra”⁴² ser destituída de sua função – de fazer dançar ou de “fazer sentimento”.

Assim, “cada performance nova coloca tudo em causa” (2007, p. 33), e se isso acontece é porque ela (que é formada também de contexto e circunstância) marca profundamente a obra quando da sua passagem da virtualidade à realidade.

Um elemento indissociável da performance ao qual pretendemos fazer referência com a noção de *voz-melodia* (visto que não o percebemos no conceito “puro” de melodia⁴³) é o corpo. Este é duplamente importante no processo comunicativo: é dele que partem os gestos e a voz do locutor e é nele que reverberam as experiências da recepção da canção. A presença do corpo, inclusive (retomaremos esse aspecto), aponta para uma diferença entre uma locução “ao vivo” e outra mediada, distinção básica entre a canção de antes e de depois da instalação da indústria fonográfica.

Numa elaboração um tanto poética, Zumthor assim reflete sobre este elemento (constituente e mais importante, segundo o autor) da poesia oral:

[...] a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se

⁴² Texto e obra apareceram entre aspas para fazer referência a uma distinção elaborada por Zumthor. Ele propõe que seja compreendido como *obra* tudo “o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance” (1993, p. 220), e como *texto* a “uma sequência mais ou menos longa de enunciados” (2007, p. 75).

⁴³ Já na ideia de “dicção”, elaborada por Tatit, a “corporalidade” parece estar presente. Embora o autor não tenha se dedicado ainda a definir exatamente qual a participação do “corpo por trás da voz”, o percebemos em passagens como na afirmação de que “como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade”. (2002, p. 15). Ademais, dicção pressupõe um certo modo de cantar, e esse modo de cantar é de alguém.

liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa). (2010, p. 166)

Não é difícil percebermos uma aproximação deste trecho com aquele no qual José Miguel Wisnik diz que a canção é uma rede de recados enraizada na alma, no corpo e na terra nas culturas populares, nas quais podemos pressupor um grau de “oralidade” muito elevado se comparado às culturas urbanas.

Se as performances de canção “ao vivo”, absolutas até o advento das técnicas de reprodução de áudio, têm condições de estabelecer todo o vínculo com o receptor devido à convergência de ambas as presenças no momento da execução, o que dizer da canção mediatizada?

O próprio Zumthor, ao ser questionado sobre “o impacto dos meios sobre a vocalidade”, disse que os meios eletrônicos (visuais e audiovisuais) comportam-se como a escrita (que impõe um “silenciamento” à voz) em três aspectos, dos quais dois nos interessam diretamente: “abolem a presença de quem traz a voz” e desgarram-se do “puro presente cronológico” porque podem transmitir a voz reiteradamente de modo idêntico⁴⁴. Nada disso faz, no entanto, com que a voz mediatizada não seja uma voz performática, apesar das particularidades.

Antes de qualquer coisa, a voz do fonógrafo é percebida pelo ouvido – ao contrário da escrita, cuja recepção é visual na leitura silenciosa. Se a escrita passou a ser, ao longo dos séculos que procederam a imprensa, o lugar respeitado da linguagem, o século XX, com a massiva popularização do disco e do rádio, deu à voz uma nova participação preponderante junto à sociedade – Zumthor chamou de “revanche” este “retorno forçado da voz” (2007, p. 15). A difusão dos produtos fonográficos, mais do que simplesmente pelo dado quantitativo da reprodução e distribuição de discos em larga escala, é beneficiada, de outra forma, pela mediatização.

⁴⁴ O terceiro ponto destacado por Zumthor faz referência às especialidades dos sistemas eletrônicos que ainda não estavam presentes ou difundidos no período de interesse deste trabalho, a saber, os procedimentos de “manipulações”, o material original de tal modo que “o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto” (2007, p. 14). Ora, nos primeiros momentos da fonografia as possibilidades técnicas eram tão precárias que a própria deficiência dos estúdios improvisados os faz “presentes” nas gravações da época.

O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reiterabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa. (2010, p. 27)

A gravação reduz ou elimina a presença de alguns elementos presentes na performance, por isso a voz pode ser identificada e “recombinada” com o contexto e a circunstância de seu “ouvinte indefinido”, isolado ou em grupo. A canção lhe chega, porém, com uma mínima indicação de ambiência adequada para ser executada (prática extinta hoje em dia): “samba”, “cançoneta”, “modinha” etc., músicas para dançar ou para se emocionar⁴⁵.

De todo modo, toda vez que o destinatário põe em funcionamento o seu toca discos (ou o seu fonógrafo), entram em cena as duas condições básicas para a existência da performance: execução e recepção. Há, naturalmente, distinções entre uma performance como essa e outra “quando há a presença fisiológica real” (2005, p. 70). Como apontado acima, a voz mediatizada tem a presença do locutor abolida. Haveria assim, na canção gravada, uma voz “desencarnada”, da qual se perde “a corporeidade, o peso, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (2007, p. 16), perde-se, em uma palavra, “sensualidade” (2005, p. 70)

Todavia, a presença do corpo *na* voz não é desprezível. O fato de os compositores do início da era do disco (na verdade prática ainda viva hoje e fortalecida, inclusive, depois da expansão do que tem sido chamado de “pirataria”) testarem suas canções diante do público antes de gravá-las aponta para esse desejo de tentar reproduzir na voz, a performance realizada à plena presença do locutor e do destinatário.

Na canção popular, a *voz-melodia*, arriscamos a dizer, é geralmente produzida de tal maneira que busca refazer a presença e os sentimentos envolvidos numa situação de performance com coincidência das presenças. E por não estar, via de regra, envolvida com a execução de uma melodia “virtuosa” pode se dedicar a falar, arremedar um choro, gargalhar etc., maneiras de estabelecer uma conexão direta com

⁴⁵ Há ainda outros exemplos que beiram à caricatura, como os fonógrafos comercializados sob a indicação de “Gargalhadas” (presentes nos catálogos da Casa Edison), orientando previamente a recepção, para que não houvesse um deslocamento entre ambiente e conteúdo.

o ouvinte, pois insere elementos mobilizados na comunicação diária. Se o poder “identificador” da performance plena é maior do que o da escrita e da voz gravada, a *voz-melodia* recompõe de certa maneira a presença deste corpo por meio do conjunto de elementos que mobiliza. Pensemos em “Gago apaixonado, por exemplo”, de Noel Rosa: há sempre um gago cantando a canção.

Se com a ideia de *voz-melodia* pretendemos, ao apontar para o centro de significação da canção, destacar o aspecto da performance e da presença do intérprete na construção de sentido das canções populares, por que não utilizar simplesmente os mesmos termos propostos por Zumthor? Tenhamos em vista, aliás, que a “poesia oral”, à qual o autor aplica a noção de *performance*, inclui a canção. Na ocasião em que conceitualiza *obra* e *texto*, inclusive, apresenta também uma definição para *poema*: “o texto (e, se for o caso, a melodia) da *obra*, sem consideração aos outros fatores da performance” (1993, p. 220). Em todos os seus textos fica muito claro que, ao falar de “poesia oral”, as canções (desde as medievais até as canções populares contemporâneas) estão aí incluídas.

Pois bem, sob a noção de *voz-melodia* propomos, na verdade, uma “especialização” da poesia oral: busca-se apontar para a tradição da canção, na qual a melodia e o canto dos versos é o padrão – ao mesmo tempo em que reconhece a familiaridade com a tradição dos versos ditos. Referimo-nos à melodia projetada *do* (*no*) texto, porém, engendrada musicalmente, como especialização dos elementos sonoros e das estratégias de composição (e submetida aos esquemas de reiteração).

Porém, essa *voz-melodia* pressupõe um diálogo com os outros elementos da canção que estão a ela submetidos. A instrumentação, por exemplo, embora possa assumir significação própria (o que está dado no caso de uma peça instrumental) está, no caso da canção, a serviço desta voz-melodia. Reiteramos a fala já citada de Tatit, segundo o qual, o arranjo contribui para o dizer da canção, com a seguinte afirmação de Zumthor (2010, p. 188):

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo

gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral.

Dessa forma, pelo caráter de elaboração musical com destaque para a melodia, entendemos que os arranjos presentes em uma canção *são voz-melodia*⁴⁶. Além de sustentar-lhes, eles podem atuar complexificando e embelezando o canto e, eventualmente, até mesmo elaborando níveis de significação para além da voz-melodia, mas dificilmente conseguiriam ser portadores do discurso da canção. Tanto é que uma canção pode ter mais de uma versão, às vezes considerada mais ou menos bonita, mais ou menos adequada ou bem ou mal realizada (mais ou menos convincente no seu modo de dizer, afirmaria Tatit). Nesse cenário, o arranjo pode ser completamente alterado, pode-se, inclusive, excluir a instrumentação da obra, mas a *voz-melodia* precisa ser mantida⁴⁷.

Acreditamos que os elementos musicais da canção, são, na verdade, elementos da organização da *voz-melodia*. A composição dos compassos, das frases, a definição da forma, a duração, os timbres, a harmonia... tudo isso está à mercê das necessidades de repetição para o estabelecimento do sentido da *voz-melodia*. Num exemplo simples: as canções cantadas a solo são acompanhadas, via de regra, por uma instrumentação econômica. As primeiras gravações de canção no Brasil foram acompanhadas basicamente por piano ou violão, reproduzindo a prática dos cancionistas anteriores, para que a voz-melodia pudesse se sobressair⁴⁸. No caso de haver instrumentações mais densas, como nos ranchos, há, para compensar, a presença do coro. Mesmo no cenário do *belcanto*, no qual os intérpretes trabalham pela conquista de maior potência vocal, há uma organização das dinâmicas musicas para que a voz não seja superada pelo conjunto da orquestra, além da estratégia do coro.

Assim, por exemplo, o texto não pode ser pensado como algo destacável da canção, como muitos autores vêm destacando, mas como parte indissociável da voz-

⁴⁶ Há outras passagens importantes em Zumthor acerca da participação dos instrumentos na elaboração do “monumento da poesia oral. Cf., por exemplo, 2010, p. 126, 210-211.

⁴⁷ Talvez pense-se em afirmar que a voz possa ser eventualmente excluída e a canção manter a funcionalidade – como numa canção em versão instrumental. Mas nesse caso, a voz se mantém presente em memória; o ouvinte “corrige” a falta dessa informação.

⁴⁸ O advento do microfone, no entanto, alterou esse cenário na medida em que tornou possível a expansão da voz em face de uma instrumentação mais densa – ainda assim, a voz-melodia se mantém como elemento proeminente (retomaremos esse aspecto).

melodia. Percebemos, porém, que seu papel na canção é, de certa forma, antagônico: é a *partir dele, para ele* ou *com ele* que a *voz-melodia* é composta mas, tão logo entra em performance, sua vocação referencial é suplantada e, aí, o *jeito de dizer* já é mais importante do que o *que é dito* – muito embora o dito permaneça presente, inclusive na memória, quando a performance já não existe mais.

Cantou Caetano que a maneira mais apropriada para se transmitir uma ideia no Brasil é compondo uma canção. Essa proposta envolve algumas premissas. Imediatamente apegamo-nos ao aspecto da divulgação, retomando a ideia da canção como recado: como um objeto com vocação para a comunicação e um público vocacionado para recebê-la. A favor disso, consideremos a possibilidade defendida (com um certo rancor, é verdade) por Luiz da Costa Lima de que seriam mais eficientes os objetos transmitidos pela via da oralidade (ou que a essa emulasse), tendo em vista que somos uma cultura auditiva, contextualizada entre a cultura oral e a cultura escrita. (LIMA, 1981, P. 7).

Outro aspecto afirmado com Caetano, já mencionado anteriormente, é o potencial de elaboração textual a que chegou a canção no Brasil, que nos permite discursar sobre temas complexos (filosóficos!) caros à nossa cultura. E se seu discurso tiver por referência a produção avolumada (quantitativa e qualitativamente) dos anos pós-bossa nova, percebemos esse enlace entre canção e cultura brasileira desde os primeiros momentos de seu adensamento com a convivência de maior contingente populacional dos grupos culturais atuantes em sua formação. Os assuntos tematizados em nosso cancionário vão desde amores da vida privada a temas da vida pública (como em “Rato, rato”) até os complexos sociais tratados à “meia palavra”, a exemplo da própria elaboração da identidade como nação (no qual surgem aspectos como o “jeitinho brasileiro”, presente desde Domingos Caldas Barbosa em seu “Lundum em louvor de uma brasileira adotiva”, tema que perpassa séculos de história do Brasil e interessou a notáveis intelectuais).

Temos aí a palavra, mas a palavra não basta. Tampouco a palavra falada. É preciso que seja a palavra cantada, ou ainda (para reforçar a existência em performance), que alguém a cante. É quando “a voz ultrapassa a palavra” (2010, p. 11), a melodia se sobrepõe à expressão verbal (SPINA, 2002, p. 123), e a “ideia incrível”

funciona não mais pelo que transmite de texto, mas pelo jeito como aquele texto é cantado.

Para Zumthor, a poesia sempre tentou se depurar das limitações semânticas e a poesia oral pode “sair da linguagem, ao alcance de uma plenitude, onde tudo que não seja simples presença será abolido”. E complementa “Daí os procedimentos universais de ruptura do discurso: frases absurdas, repetições acumuladas até o esgotamento do sentido, sequências fônicas não lexicais, puros vocalises.” (2010, p. 179-180)

Nesse contexto de “desalienação da voz”, ainda segundo o autor, a palavra sem significação distinta é preenchida de sentido alusivo pelo corpo do receptor.

**

A noção de voz-melodia que apresentamos pretende dar a dimensão da canção como *obra*; destacar a totalidade presente em performance, mesmo que essa performance exclua os elementos visuais e seja mediatizada. Ao mesmo tempo pretende apontar para os elementos que dominam o centro de elaboração de sentido na canção: texto, melodia e interpretação⁴⁹.

Apresentamos inicialmente como parte desse conceito a noção de *cantabile*. Seu uso se faz por meio de uma adoção adaptada daquele tradicionalmente presente na “música escrita”. A rigor, o termo costuma aparecer em partituras indicando aos instrumentistas que determinada melodia deve ser executada “suavemente”, à “maneira cantável” (segundo o *The Oxford Dictionary of Music*), com velocidade “moderadamente lenta” (aponta o *Grove Music Online*); que se execute como se fosse a voz humana, de maneira mais “melodiosa”.

Apropriamo-nos desse termo para que ele também indique um canto afastado dos rebuscamentos e virtuosismos presentes tanto na prática instrumental quanto na do *belcanto* – que, como vimos anteriormente, elabora um uso instrumental da voz; ao mesmo tempo, ao indicar a melodia “mais facilmente cantável”, busca um certo enraizamento nas tradições dos cantos populares (“urbanos” e “rurais”), e que pode ser reproduzida pela comunidade em geral (aderente à ideia de repetição, portanto).

⁴⁹ Não deixando de reconhecer o papel importante que o arranjo desempenha, mas o compreendendo como algo a favor desses outros elementos. Há distintas maneiras de se realizar esse diálogo. Chamamos a atenção para, por exemplo, os sambas cuja letra fala do próprio samba e a instrumentação corresponde ao que esta cria de expectativa.

Mas também abrange o *aparentemente* cantável, pois às vezes, dentro de um “sistema” de fácil compreensão, o gênio do cancionista age subvertendo o esquema dado. É, então, cantável no sentido de “aparentemente” cantável, ou melhor, *sedutoramente*⁵⁰ cantável. Todos são tentados a participar, até os desafinados acreditam saber (e sabem, na medida em que desempenham seu papel na performance e dançam, se emocionam e cantam).

A sedução e as estratégias de elaboração da voz-melodia fizeram com que nos chegassem canções anteriores ao advento das técnicas apropriadas para registrá-las. De Domingos Caldas Barbosa a Xisto Bahia e um sem número de canções recolhidas como peças da tradição oral, as canções se mantiveram em função da repercussão junto ao “público”⁵¹ – não por outro motivo gravou-se, no período inicial das gravações no Brasil, repertório de canções que já gozavam de sucesso.

Quando se inicia o processo de gravação de canções no Brasil, preferem aquelas já testadas em performance – “Isto é bom”, “As laranjas da Sabina”, dentre muitas outras. Configurando uma motivação para a área de composição de canções, dentre outros motivos, pela possibilidade de ocupação profissional e pela promessa de sucesso, as gravações de novas canções continuaram testando a funcionalidade de determinada canção antes de registrá-la, ou então, seguindo estratégias já consolidadas, que incluíam até mesmo a apropriação de melodias instrumentais já conhecidas, como trechos de óperas.

É nesse sentido que dizíamos inicialmente que a voz-melodia foi um elemento lapidado para tornar a canção ainda mais comunicativa. É como se ela se beneficiasse do negócio do disco, e não o contrário. “Luar do sertão”, “Pelo telefone”, “Com que roupa” foram sucesso (e ainda são), mas o foi também “Canção para inglês ver”, o que traduz o êxito das estratégias da canção, que faz com que as dificuldades de compreensão daquele texto sejam superadas ao menos durante a execução voz-melódica.

⁵⁰ Tentamos imprimir nessa palavra afirmações acerca da *sensualidade* do texto poético; da resposta corporal e emocional que damos à canção (o “recado” que sai do corpo e da alma de alguém vem reverberar em nós). Cf. ZUMTHOR (2010, p. 13, 308; e 2007, p. 39) sobre a sensualidade do corpo em performance (BARTHES, 2010).

⁵¹ Certamente a noção de público é variável de acordo com o contexto, mas as canções que citamos neste trabalho foram, via de regra, conhecidas em seu tempo.

O termo voz-melodia, por fim, tenta indicar um conjunto de elementos que em grande medida são os mesmos mobilizados na “poesia oral”, mas também propõe outros que apontam para especificidades da canção – como a apropriação razoavelmente delimitada dos elementos musicais –, o que, do nosso ponto de vista, pode ser uma fator contribuinte para a identificação de um campo de estudos da Canção, aproximado, sobretudo, com o das poéticas da oralidade.

Referências

- FRACESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GROOVE, **DICIONÁRIO DE MÚSICA**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- LIMA, L. Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1981
- MATOS, TRAVASSOS & MEDEIROS (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SPINA, Segismund. **Na madrugada das formas poéticas**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. **Manual de versificação românica medieval**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- TATIT, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Ed. Atual, 1986.
- _____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. **O século da canção**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.
- TATIT, Luiz & LOPES, Ivã C. **Elos de melodia e letra: análise semiótica de seus canções**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- ULHÔA, Marta. **Pertinência e música popular: em busca de categorias para análise da música brasileira popular**. Cadernos do Colóquio, UNIRIO, 2000. Disponível no site: <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/issue/view/5>

WISNIK, J. M. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. In NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

_____. “Cajuína transcendental”. In BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura medieval”**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SITES

Grove Music Online. **Oxford Music Online**. Oxford University Press, accessed October 29, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04746>.

[Recebido: 20 ago. 2013 - aprovado: 25 out. 2013]

* * *

SEÇÃO LIVRE

AS FORMAÇÕES DISCURSIVAS DA MEMÓRIA NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA

FORMACIONES DISCURSIVAS DE LA MEMORIA EN COMPOSICIÓN NARRATIVA

José Guilherme dos Santos Fernandes⁵²

Resumo: o presente artigo se propõe a discutir a composição do texto narrativo, oral ou escrito, a partir da memória e o discurso. Compreende-se que o narrador é produtor de versões ficcionais e que manipula estas versões discursivamente, em procedimentos de verificação e de autoria, a partir de suas memórias, esquecimentos e silenciamentos. A narrativa é resultado da experiência particular do narrador e do grupo social (formações ideológicas e discursivas) a que pertence, em trânsito entre o público e o privado, entre estrutura e história, entre memória coletiva e memórias subterrâneas.

Palavras-chave: memória; narrativa; discurso

Resumen: este artículo tiene la finalidad de discutir la composición de la narrativa sea oral o escrita considerándose la relación con la memoria y el discurso. El narrador es productor de versiones y relatos ficcionales, construidos desde procedimientos de búsqueda de la verdad y de reconocimiento de su capacidad de hacerse autor, a partir de sus memorias, sus olvidos y sus silencios. La narrativa es resultante de las experiencias particulares del narrador/autor y de su inserción en un grupo social (formaciones ideológicas y formaciones discursivas), en relaciones de este sujeto con el público y el privado, con las estructuras narrativas y los contextos históricos, con la memoria colectiva y las memorias subterráneas.

Palabras-clave: memoria; narrativa; discurso

A memória é a faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente ao momento presente da rememoração, considerando-se a experiência individual, mesmo que ocorra a partir de um fato acentuadamente coletivo. No entanto, a memória só tem razão de ser por seu caráter de transmissão, ou seja, ela se constitui individualmente, a partir das experiências do sujeito retidas em suas funções psíquicas, mas adquire uma dimensão social por se tratar de ato interativo da cultura: eu narro sempre a outrem e, particularmente, em sua modalidade oral a transmissão requer obrigatoriamente um interlocutor, ou narratário, isto é, há necessidade de um ouvinte, pois não falo para o vazio. Por isso a memória assume um caráter de tradição, aprendizagem e poder. O que implica em dizer que a perda da memória, como a amnésia ou a afasia, “envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou perda,

⁵² Doutor em Letras, Professor Associado de Teoria Literária na Universidade Federal do Pará/Campus Universitário de Bragança.

voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva” (LE GOFF, 1996, p. 425).

Considera-se, assim, que a memória é um sistema dinâmico de organização social, mesmo a despeito de seu caráter biológico e psicológico, e está pautado em atos mnemônicos de caráter narrativo, daí a função social da memória, “pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo (JANET apud LE GOFF, 1996, p. 424-425). E nessa condição de comunicação, a memória é dependente direta da linguagem verbal, seja oral ou escrita, pois a linguagem ampliou significativamente a capacidade de armazenamento da memória além do corpo físico e se instalou, com o tempo, em outros suportes de linguagem. Com essa significação de experiência e transmissão/tradição podemos crer que quem narra suas memórias tem a função social de dar conselhos, pois “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos” (BENJAMIN, 1994, p. 200). E completa Benjamin:

Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis.

Essa incapacidade que a memória passa a apresentar é decorrente de que ocorrem manipulações que determinam o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido ou silenciado:

Os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (...), nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo, a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder (LE GOFF, 1996, p. 426).

Walter Benjamin trata da questão da incomunicabilidade se referindo ao fato de que as experiências do mundo moderno são empobrecedoras, pois a técnica, grande arauto da modernidade e de uma vida melhor à Humanidade, na transição entre o século XIX e o XX, significou a vergonha do genocídio e da desmoralização gerados na Europa pela I Grande Guerra Mundial:

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (BENJAMIN, 1994, p. 114-115).

Essa experiência bélica, por mais subjetiva que tenha sido enquanto fenômeno da memória, significou uma atitude coletiva, daí Benjamin dizer que essa “experiência” não foi transmissível de boca em boca. Por mais que haja, em Le Goff, a distinção entre memória individual e memória coletiva, consideramos que a memória ocorre em um processo de mão dupla: está para o indivíduo assim como está para a coletividade, por isso cabe falar em memória individual e memória coletiva. Mas haveria duas memórias ou serão faces da mesma entidade? Primeiramente, o que consideraremos como memória! Diz Garcia-Roza, ao tratar da memória na Grécia Antiga, que “a função da memória conferida ao poeta por Mnemosyne é a de possibilitar o acesso a um outro mundo e de poder retornar ao mundo dos mortais para cantar-lhe a realidade primordial” (1990, p. 27). Daí podermos depreender que a palavra chave é lembrança, que está calcada na “realidade primordial”, das origens, por isso a ligação com o mito, mas este se vincula ao indivíduo, ao poeta no caso, uma vez que Mnemosyne é a deusa grega mãe das musas, estas fontes inspiradoras dos poetas. Lembre-se de que a poesia tinha uma função capital na Antiguidade, como agente civilizador, ou seja, era uma maneira de ensinar aos jovens a natureza mítica e exemplar da sociedade. Portanto, a palavra memória, advinda do nome da deusa Mnemosyne, desde a origem retrata a natureza coletiva do evento, sem perder de vista o caráter individualizador da criação poética, ligada à história, epopéia, tragédia, lírica, música, astronomia, eloquência, comédia, dança, ou seja, à própria cosmogonia do mundo grego. Por outro lado, a transitoriedade, como função da memória conferida aos poetas, nos remete ao significado dos mundos relatados: o mundo dos mortos, do passado, e o mundo dos vivos, do presente, quer dizer, a memória estabelece a relação entre duas

temporalidades, e por isso é uma construção discursiva, de quem constrói uma versão sobre determinado acontecimento a partir de sua ótica.

Talvez o problema, nessa transitoriedade, seja a busca por uma representação, do passado, fidedigna, o que tem ocasionado, até hoje, uma incompreensão da memória, e por extensão da narrativa oral de vida, como um documento histórico. Questão que remonta a Platão, que imputava à arte, isto é, aos poetas e às musas, uma qualificação de produtores de simulacro, não de cópia, o que, naquele momento, representava uma qualidade negativa, pois o mundo grego desejava a cópia fiel do mundo das ideias, este o mundo dos deuses e da verdade. O problema se instala quando não se entende que o passado para sempre estará no passado, como a infância perdida freudiana, e que um evento ocorrido em momento pretérito para sempre terá essa marca, isto é, o que ocorreu antes estará no pretérito perfeito ou no pretérito mais que perfeito, enquanto tempos verbais. O que ocorre é que, na tentativa de se restabelecer o passado, utilizamos de subterfúgios, como o pretérito imperfeito ou o particípio, tempos verbais que se caracterizam como a ocorrência de um passado que se espraia no presente da enunciação da narrativa, ou seja, o tempo da narrativa se imiscui no tempo da narração e traz consigo marcas do narrador e suas concepções de mundo. Daí considerarmos a narrativa como uma formação discursiva visto que “uma formação ideológica deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de ideias que revelam a compreensão de que uma dada classe tem do mundo”, e que a cada formação ideológica ocorre mediante uma formação discursiva, “que é um conjunto de temas e de figuras que materializa uma dada visão de mundo” (FIORIN, 1995, p. 32).

E como formação discursiva a narrativa sofre as ingerências dos procedimentos de exclusão e inclusão. Em relação ao primeiro, busca-se a verdade, mas o que nos deparamos é com a vontade de verdade presente na confecção de versões, ou ficções, de acontecimentos, de narrativas:

ignoramos, em contrapartida, a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recoloca-la em questão contra a verdade, lá justamente

onde a verdade assume a tarefa de justificar e definir a loucura (FOUCAULT, 1996, p. 20).

O narrador é quem assume para si o caráter de testemunha do acontecido, como protagonista ou adjuvante, e assim dar o veredito sobre o fato, imputando a todos aqueles que o contradizem o discurso do louco, excluindo-os enquanto outra versão plausível. Em relação ao procedimento de inclusão, pode-se dizer que o narrador, enquanto autor, fala não apenas por si, mas carrega uma formação discursiva e ideológica de seu grupo social e de suas vivências e trânsitos em diversos grupos de contato, o que faz com que tenhamos outra compreensão de autoria, não centrada unicamente no indivíduo: “o autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de coerência” (FOUCAULT, 1996, p. 26). Considerando-se o princípio organizador da verdade e da autoria foucaultianos, podemos compreender que produzir uma narrativa implica no mesmo procedimento de construir um texto etnográfico como convencimento aos leitores de que estiveram verdadeiramente diante do acontecimento ou da realidade pesquisada, com o estatuto de relatarmos a verdade por terem estado lá, como etnógrafos:

A capacidade dos antropólogos de nos fazer levar a sério o que dizem tem menos a ver com uma aparência factual, ou com um ar de elegância conceitual, do que com sua capacidade de nos convencer de que o que eles dizem resulta de haverem realmente penetrado numa outra forma de vida (ou, se você preferir, de terem sido penetrados por ela) – de realmente haverem, de um modo ou de outro, “estado lá” (GEERTZ, 2005, p. 15).

Esse parece ser o centro da problemática de considerar a memória e, por extensão a história oral, como processo de construção da História, esta enquanto disciplina: a dimensão veritativa da memória está intimamente ligada às construções ideológicas e formações discursivas, ligadas a um sujeito que está no mundo e pertence a certo grupo social. O que está em jogo, penso eu, é o modo como ocorre a suscitação da memória: “os seres humanos partilham a simples memória com certos animais, mas nem todos dispõem da sensação (percepção) (aisthêsis) do tempo” (RICOEUR, 2007, p. 35). O que implica dizer que nossa lembrança está vinculada à

dupla percepção, a dos sentidos e a da dimensão de dupla temporalidade, o ontem e o hoje, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, estes nem tão mortos assim, pois vivos pela recordação (re-cordis, ou seja, de volta ao coração). Podemos dizer, em conclusão preliminar, que só somos capazes de lembrar porque dispomos da estimulação objetal, ou seja, a memória é nossa faculdade precípua, que se realiza pela lembrança de objetos, objetos estes sempre distantes, por isso que a memória é desejo, uma vez que o ser humano vive em busca da realização deste, por isso que na psicanálise somos eternamente seres desejanter. Talvez disto advenha a “saudade”.

Nos estudos sobre memória, nos diz Pollak:

Em sua análise da memória coletiva, Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas, de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias. Na tradição metodológica durkheimiana, que consiste em tratar fatos sociais como coisas, torna-se possível tomar esses diferentes pontos de referência como indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo, uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações, uma memória também que, ao definir o que é comum a um grupo e que, o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais (POLLAK, 1989, p. 3)

Para Pollak aqui reside o tensionamento nessa abordagem puramente sociológica da memória. Esta abordagem sociológica (não que a memória não seja também social!) decorre do século XIX e sua preocupação com a construção dos estados-nação, pois a negociação entre memória coletiva e memórias individuais sempre pende a balança para o coletivo, pois político e campo de poder, uma vez que deve haver concordância tácita entre os pontos de contato das memórias individuais para que a lembrança do sujeito se torne um fato histórico, ou fato social, para lembrar Durkheim. Por isso, Pollak apela para uma abordagem, hodierna, mais construtivista e individualizadora da memória, no como uma memória é construída por várias versões, inclusive as marginais, e pelo modo de narrar:

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "Memória oficial", no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p. 4)

Portanto, passou-se a centrar esforços, na análise da memória, na sua efetiva produção, que é a narrativa. Desde logo é bom que se diga que a narrativa é o tipo textual que mais se aproxima do caráter verossímil da literatura, ou seja, do que pode ser o real, mesmo que tenhamos consciência que o real é uma construção. Isto porque apresenta algumas qualidades inerentes à vida humana, como figuração, transformação de estados e temporalidades. Inclusive, essa transformação implica em aquisição ou perda, o que é o sentido da existência: a busca, ou pelo que ainda não temos ou pelo que deixamos de ter; é a história de todos nós, seres desejan-tes, que se estrutura em relações de anterioridade e posterioridade.

Alie-se a essa consideração sobre a narrativa o fato de que na memória dos excluídos é o texto narrativo que possibilita a construção de sentido de suas existências e o coloca (o excluído) como ser histórico, tanto por ser o autor do texto, enquanto pessoa do discurso, como, em muitas vezes, ser o protagonista, ou pelo menos o adjuvante a este, por estar relatando uma história da qual foi partícipe, conferindo ao relato um caráter verídico, mesmo que este caráter seja de natureza discursiva. Assim é que a revelação da voz da periferia e da marginalidade acaba por conferir um estatuto metodológico para essa nova abordagem da memória:

Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes (POLLAK, 1989, p. 4).

E exatamente por ser um espaço dedicado à análise das memórias concorrentes que a instauração da história oral de todo não minimiza os equívocos concernentes ao que seja público ou privado, porque, ao que parece, alguns pesquisadores tentaram e tentam fazer da história oral uma solução para o impasse do “como realmente aconteceu”. O que se torna menos perigoso é aceitar o recurso à história oral como um método, dentre outros, que é passível de construir um modelo de interpretação do acontecido e encarar aquilo que pode parecer “distorção” do fato como uma possibilidade ficcional, ou seja, ficção não como se fosse algo mentiroso e não factível, mas um ponto de vista acerca do vivido, “modelizado” pelo narrado/narrador.

A tendência a defender a História Oral e usá-la apenas como outra fonte histórica para descobrir “como aconteceu” levou ao descaso por outros aspectos e valores do testemunho oral. Ao tentarem descobrir uma história isolada, estática e recuperável, alguns historiadores às vezes não levavam em conta as várias camadas da memória individual e a pluralidade das versões sobre o passado fornecidas por diferentes narradores. Na tentativa de eliminar as tendências e fantasias, alguns profissionais descuidavam-se das razões pelas quais as pessoas constroem suas memórias de modo específico e não conseguiam enxergar como o processo de afloramento de lembranças poderia ser a chave para ajudá-los a explorar os significados subjetivos das experiências vividas e a natureza da memória individual e da memória coletiva. Não percebiam que as chamadas distorções da memória, embora talvez representassem um problema, eram também um recurso (THOMSON, 1997, p. 62).

Mais uma vez o consórcio entre história oral, memória e estudo da narrativa pode indicar a solução em relação a esse impasse do que aconteceu e do como aconteceu. Assim, levanto duas questões que merecem maior atenção nos estudos que consideram a história oral: o caráter narrativo da memória e a capacidade de construir versões dos narradores, esta última questão aliada ao modo oral da narrativa; diz-se que quem conta um conto aumenta um ponto ou... diminui. Vejamos como a aproximação entre teoria da narrativa, ou narratologia, e história oral pode ser profícua.

Em primeiro lugar, as fontes narrativas orais e escritas não se excluem. Podemos estabelecer entre elas uma similitude, por um lado, ou apontar as diferenças

compatíveis com o suporte da fala ou da grafia. Por mais que se devote maior publicidade à transcrição, a fonte oral sempre será fonte oral, e a transcrição implica em adaptações e interpretações diversas; isso é um fato! Devemos entender que a linguagem escrita é a representação linear em traços segmentários (eixo sintagmático), mas a oralidade comporta a segmentação da fala, que fica nítida na transcrição, mas também o que se considera performance, ou seja, elementos corporais, como os gestos de rosto, de membros superiores, cabeça e busto, de corpo inteiro. Eles também carregam um sentido, não só do indivíduo, mas de toda uma cultura, trazendo consigo uma atividade verbo-motora: podemos estabelecer uma semântica do gesto, que concorre para símbolos culturais; a linguagem é simbólica, e é a este simbolismo que devemos recorrer na interpretação das mensagens. Portanto, o que nos importa é a narrativa, a história, mas também a narração, isto é, o modo como é contada, seja internamente, na fabulação, ou seja, pela semântica gestual e visual do narrador. E nesta semântica, o silêncio pode ser índice de complementaridade do movimento corporal.

No entanto, entendamos, primeiramente, como a estrutura da narrativa pode ser passível de estabelecer versões. Enquanto estrutura recorrente, a narrativa implica em um conflito a ser solucionado por um sujeito, conflito este desencadeador de ações, o que proporciona a fábula, esta entendida como enredo. Esta estrutura recorrente nos favorece um modelo, ou seja, é o veículo promotor da tradição em certos grupos sociais, transmitindo a herança cultural de uma geração para outra, não só costumes e técnicas, mas também valores morais e espirituais. Por isso, o mito é uma narrativa modelar, que se estrutura, via de regra, assim:

CARÊNCIA / INTERDIÇÃO / VIOLAÇÃO (REPARAÇÃO DA CARÊNCIA) / CONSEQÜÊNCIA OU DANO / REPARAÇÃO DO DANO.

Podemos ilustrar essa estrutura com a seguinte história modelar de contos de fadas: a angelical princesa deseja uma fruta (CARÊNCIA) de uma árvore proibida do bosque, distante de seu castelo (INTERDIÇÃO); então, sem ser percebida vai até o bosque e chegando lá encontra a bruxa má (VIOLAÇÃO), tendo como conseqüência a prisão em uma choupana (CONSEQUENCIA). O rei encaminha um guerreiro que combate a bruxa e resgata a princesa, trazendo-a de volta ao seu castelo (REPARAÇÃO DO DANO). Essa breve história ilustra como a narrativa é a construção de uma sintaxe

baseada no desejo e realização do desejo, mediante um objeto desejado, no caso a maçã. Mas também reflete uma série de valores ligados a um contrato social, exatamente por essa razão que se instala o conflito. Isso fica latente quando se qualificam espaços e pessoas: a bruxa é má, mora em uma choupana, no meio do bosque, isto é, um espaço selvagem; a princesa é angelical e mora no castelo, este um espaço valorado, em nossa cultura ocidental, como positivo. De nada adiantaria que só tivéssemos a estrutura, pois toda estrutura necessita de uma história para se tornar factível, por isso que estrutura e história são duas faces da mesma moeda, em meu entendimento. Uma leva a outra! E a história, enquanto atualização, deve ser compreendida não apenas como uma nova fabulação para uma “velha” estrutura, mas também como a re-invenção pela palavra e pelo corpo, pois a atualização das estruturas é dependente da narração, ou seja, do ato de narrar, que está intimamente liga ao narrador, à narração enquanto memória. Devemos observar que, a partir da estrutura, deve-se realizar a estruturação, ou seja, é na determinação do que seja o símbolo, enquanto entidade social, mais adequado ao todo da sociedade que reside o espaço de luta pela hegemonia, ou seja, a imposição de mundo social mais conforme os interesses de classe, o que ocorre tanto na vida cotidiana como nas taxionomias (classificações impostas por especialistas da produção simbólica): “as formas de classificação deixam de ser formas universais (transcendentais) para se tornarem (...) em formas sociais, quer dizer, arbitrárias (relativas a um grupo particular) e socialmente determinadas” (BOURDIEU, 2007, p. 8). Por isso, minha opção de tratar a estrutura como estruturante e não como estruturada. Isto implica dizer que partindo de objetos simbólicos (estruturas objetivas) a interpretação deve alcançar as formas simbólicas (estruturas subjetivas), pois aí reside o caráter simbólico e ideológico das mensagens e discursos, o que só é possível analisando o como ocorre a narração da memória.

Entendamos, agora, a relação entre narração e memória/experiência:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa

temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007, p. 24-25).

Quando a narração se separa do corpo a experiência se separa de seu sentido (SARLO, 2007, p. 27).

Nestas citações o que podemos observar é a morte do sujeito, pois a aceleração do tempo faz com que a experiência se torne algo distante e não se incorpore ao presente, é a pobreza da experiência, segundo Walter Benjamin. É quando a modernidade afeta de tal modo as subjetividades que as torna mudas, pois o que há é apenas a representação textual do passado, sem a possibilidade de tornar a sê-lo.

Qual a saída para o impasse de ser passado, mas não a mera representação, todavia uma atualização do passado? Sem pestanejar, fazer da narrativa não somente um texto independente de seu narrador, mas compreender que narrar é atualizar, pois

as fontes históricas orais são fontes narrativas. Daí a análise dos materiais da história oral dever se avaliar a partir de algumas categorias gerais desenvolvidas pela teoria da narrativa na literatura e no folclore (PORTELLI, 1997, p. 29).

E dentre essas categorias diria, para reiterar Portelli, que a “velocidade da narração”, isto é, o modo de narrar, com antecipações e adiamentos das ações, e a “perspectiva”, isto é, o lugar de onde fala o narrador e qual seu envolvimento com o objeto narrado, são categorias fundamentais para entendermos a lógica de construção da representação e o ethos do narrador, mediante atribuição de valores a espaços e seres e qualificação positiva ou negativa das ações das personagens envolvidas na história. O autor chama a atenção ainda para o tom, o volume e o ritmo do discurso, e para as pausas, sejam gramaticais ou de fundo emotivo.

Portanto, entender a história/memória pela ótica da história oral é entender mais a construção de significados do que levar em conta os eventos. A validade factual dessa modalidade está na oportunidade de se ter uma nova visão, nova versão, a partir da ótica das classes não hegemônicas. E mesmo nesse caso, o leitor/ouvinte não precisa ter o ponto de vista do narrador, pois, vale lembrar, a narrativa consiste em vincular uma história a um narrador, o que implica em observar todas as atitudes

persuasivas e ideológicas que o narrador adota em relação a sua história. Portanto, compreender a história como narrativa/narração é compreender que o que há é uma reconstrução, não uma reativação, e aquela é fruto da conjunção entre o que sucedeu e a inteligência do historiador:

Lo que los historiadores consideran “hechos” no es algo dado, sino algo que se construye. Ni siquiera los documentos, las fuentes o los archivos consisten en meros datos. Son buscados, establecidos e institucionalizados (RICOEUR, 1999, p. 97).

A (re)construção dos eventos, pelas memórias dos participantes de determinado acontecimento, é o que deve ser focado na dupla percepção do passado: pela construção de sentidos das narrativas e pelas temporalidades (ontem e hoje), a fim de que o caráter uniformizador e, por vezes, opressor da memória coletiva dê margem ao desvelamento de conflitos e competições entre memórias (subjetividades), pondo a mostra a crise entre público e privado. Portanto, nossa baliza para a leitura das memórias e das identidades será a seguinte: a) a partir do caráter narrativo da memória, b) vislumbrar as versões sobre determinado acontecimento, c) considerando a construção discursiva dos narradores em seu aspecto persuasivo e ideológico, referentes ao narratário/entrevistador/leitor, d) com a finalidade de encontrar as formas simbólicas e representativas das classes envolvidas no evento, e suas relações de aquisições e perdas, reciprocamente constituídas.

Com essa proposição esperamos estabelecer um possível caminho a ser percorrido no encontro entre memória, narrativa e formações discursivas, aproximando áreas afins como a Análise do Discurso, a Narratologia e as Ciências Sociais, o que nem sempre é considerado, e por vezes tão difícil, no meio acadêmico, quedar-se a essa obviedade.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Palavra e verdade na filosofia e na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1990.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.3, p. 1-9, 1989.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Revista Projeto História**, São Paulo, n.14, p. 25-39, fev 1997.

RICOEUR, Paul. **Historia y narratividad**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. **Revista Projeto História**, São Paulo, n.15, p. 51-84, abr 1997.

[Recebido: 12 ago. 2013 - aprovado: 11 nov. 2013]

* * *

A COMARCA ORAL DO “ENTRE-LUGAR” NA NARRATIVA SEREJIANA

FORMATION OF THE “IN BETWEEN” ORAL REGION IN THE NARRATIVE OF SEREJO

Mara Regina Pacheco⁵³

Resumo: Este artigo se propõe a perceber a constituição da comarca oral do “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000), na narrativa do escritor sul-mato-grossense, Hélio Serejo. A análise se aterá em três contos: “Palavras do prosador crioulo”; “Chimarrão”; “Couro seco de vaca”; presentes na obra *Balaio de bugre* (SEREJO, 2008, v. VII, p. 85-231). Neste recorte discutir-se-á as marcas provenientes e características desse “entre-lugar”, reflexões essas pertencentes ao Pós-Colonialismo (diáspora, hibridismo, mestiçagem, transculturação, multiculturalismo), na esteira dos Estudos Culturais, bem como questões inerentes ao discurso crítico latino-americano, uma vez que os contos são representativos de uma obra pertencente a esse *locus* específico (fronteira do Brasil/Paraguai), de onde percebe-se a evidência da existência da “comarca oral” latino-americana, tese defendida por Carlos Pacheco (1992).

Palavras-chave: comarca oral; “entre-lugar”; Hélio Serejo.

Abstract: This article aims to understand the formation of the “in between” oral region (SANTIAGO, 2000) in the narrative of the writer South Mato Grosso, Hélio Serejo. The analysis will be focused on three stories: "Palavras do prosador crioulo"; "Chimarrão" "Couro seco de vaca"; in the work *Balaio de bugre* (Serejo, 2008, vol. VII, p. 85-231). It will be discussed the brands and characteristics of this "in-between", reflections belonging to Post-Colonialism (diaspora, hybridism, miscegenation, transculturation, multiculturalism), and Cultural Studies, as well as issues related to the critical speech of Latin America, since the stories are representative of a work belonging to that specific locus (border of Brazil / Paraguay), where we see the evidence of the existence of Latin America "oral region", thesis defended by Carlos Pacheco (1992).

Key-words: oral region; “in between”, Hélio Serejo.

Introdução

Hélio Serejo (1912- 2007), foi o escritor sul-mato-grossense que mais obras escreveu no estado (sessenta). Em 2008, teve editada sua coletânea *Hélio Serejo – Obras Completas*, numa organização de Hildebrando Campestrini, pelo IHG/MS (Instituto Histórico e Geográfico do Mato Grosso do Sul). As obras completas foram compactadas em nove volumes onde encontramos: relato histórico, conto, crônica, poesia, folclore, lendas, provérbios, credices, ditos populares, crítica literária, e outros.

⁵³ Doutoranda em Letras pela UEL (Universidade Estadual de Londrina), com bolsa CAPES. Mestre em Letras pela UFGD. Email: maravilhosapacheco@hotmail.com

A leitura das suas obras proporciona conhecer o “velho” Mato Grosso, atual Mato Grosso do Sul, em aspectos como: topografia, flora, fauna, rios, minérios, clima, chuvas, etc. Sob o ponto de vista humano são apontadas as relações do homem fronteiriço com o “outro” homem, com o meio, também as singularidades socioeconômicas e culturais que compõem a identidade da região que faz divisa de fronteira do Brasil com o Paraguai. Grosso modo, suas obras retratam o convívio do meio rústico com tendência de registro folclórico, inventário de costumes e crenças, tradições populares próprias do lugar. É nesse texto/contexto serejiano de onde salta uma voz, um discurso (representativo da comarca oral), evocando marcas identitárias desse “entre-lugar” latino-americano. Carlos Pacheco em *La comarca oral* (1992, p. 122), defende que, pela ficcionalização de um discurso oral popular, é possível reconhecer e se aproximar das perspectivas, dos modos de pensamento e de expressão, dos elementos do imaginário, característicos das culturas rurais, internas, da América Latina. Na vasta obra de Hélio Serejo, e nos três contos nos quais aqui nos ateremos, notar-se-á uma escrita que é pautada na oralidade. Do texto emana a voz, o discurso característico do seu povo, exprimindo a sua constituição, os seus confrontos, os seus embates, os seus ajustes, inerentes a uma região fronteiriça que é um *topoi*⁵⁴ do “entre-lugar” latino-americano. É neste campo de análise que pretendemos encontrar “o que”, “do que”, fala a “voz” do discurso da comarca oral na diegese serejiana. Discutiremos a proposta do artigo em três frentes: 1. O discurso crítico latino-americano; 2. Características da literatura do “entre-lugar”: a comarca oral constituída; 3. Corpo a corpo com os contos.

O discurso crítico latino-americano

Ao tomar para análise uma literatura como a do escritor sul-mato-grossense Hélio Serejo, há que deixar à parte um discurso vigente fixado na origem das fontes e das influências. Esse método, enraizado no sistema universitário, há muito tempo deixou de ter valia. Silvano Santiago (2000: p. 18) defende que o método baseado nas fontes e influências apontaria a inófia de uma arte já carente devido às condições

⁵⁴ *Topoi* são lugares comuns retóricos mais abrangentes de determinada cultura. Funcionam como premissas de argumentação que, por não se discutirem, dada a sua evidência, tornam possível a produção e a troca de argumentos. (SANTOS, 2008, p. 447).

econômicas, e que somente ressaltam a ausência de imaginação de artistas forçados a se ajustarem a padrões postos em circulação pela metrópole. Montaigne, no capítulo trinta e um de *Ensaíos*, afirma que mesmo com diferenças econômicas e sociais, dois exércitos podem se apresentar em equilíbrio no campo de batalha. O nosso campo de batalha é marcado por um *locus* específico, uma literatura latino-americana que assinala um: *quem fala, como fala, para quem fala, de onde fala*. Santiago (2000) define bem esse *locus* no “O entre-lugar do discurso latino-americano⁵⁵”, como um *locus* de enunciação de um espaço territorial, geográfico e discursivo. Walter Mignolo é um dos defensores da ideia de que o “Terceiro Mundo não produz só culturas para serem estudadas por antropólogos e por etno-historiadores, mas intelectuais que geram teorias e refletem sobre sua própria cultura e sua própria história” (apud MATTELART; NEVEU, 2004, p. 174).

Esse espaço periférico da América Latina possui riqueza cultural como qualquer outro do mundo, e leva na sua literatura o DNA do seu povo, da sua cultura, da sua identidade. Com o intuito de valorar seu produto há que se desconstruir discursos de unidade e referências rígidas e criar novos espaços que reflitam a realidade vigente: um espaço periférico de uma riqueza cultural construída historicamente num intercâmbio múltiplo de relações humanas díspares. Há que se voltar os olhos do longe para o aqui. Há que se desvenciliar da ideia de literatura braço/ramificação de outra sublime e intagível: “O leão é feito de carneiro assimilado”, diz a notória frase de Paul Valéry.

A insígnia que nos define como latino-americanos é a de cultura subalterna, é a referência que sobressai ao fazer alusão a países colonizados. No entanto, de acordo com Mignolo (2003, p. 103): “uma dupla crítica (crítica dos discursos imperiais) libera conhecimentos que foram subalternizados, e a liberação desses conhecimentos possibilita ‘um outro pensamento’”. Esse “outro pensamento” defendido por Mignolo é o que brota do “entre-lugar”, do espaço intersticial, da zona de contato, do caminho do meio, do terceiro espaço, e outras nomeações similares que caracterizam o “mesmo”.

⁵⁵ O “entre-lugar” de Silviano Santiago encontram seus similares nos: Lugar intervalar (E. Glissant); *Tercer espacio* (A. Moreiras); Espaço intersticial (H. K. Bhabha); *The thirdspace* (Revista Chora); *In-between* (Walter Mignolo e S. Gruzinski); Caminho do meio (Z. Bernd); Zona de contato (M. L. Pratt); Zona de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento).

A emancipação discursiva da ordem eurocêntrica se posiciona contra os conceitos de unidade e pureza (europeus), e nos posiciona no seu oposto: a ordem discursiva latino-americana é híbrida, miscigenada, trans/multi/cultural (entre outras). Todos esses aspectos são desenvolvidos pelo Pós-Colonialismo, na esteira dos Estudos Culturais. Nos anos 70, a teoria pós-colonial chegou à América Latina e ao Brasil, realçando conceitos como: antropofagia, transculturação, hibridismo, pensamento liminar, marginalização, hierarquização, minorias, excluídos, transnacionalismo, homogeneização, alteridade, diáspora, mestiçagem, multiculturalismo etc. Temas discutidos por Oswald e Mário de Andrade, Silviano Santiago, Octávio Paz, Darcy Ribeiro, Antonio Candido, Paulo Freire, Roberto Schwarz, entre outros. Alguns desses temas mencionados acima serão discutidos no subtítulo dois, logo abaixo, e serão apontados no subtítulo três, durante o corpo a corpo com os contos selecionados para análise.

Características da literatura do “entre-lugar”: a comarca oral constituída

A literatura produzida na América Latina incide pensar sobre esses aspectos acima mencionados, e a obra de Hélio Serejo, tal qual, não foge a esses temas. Selecionados os contos: “Palavras do prosador crioulo”; “Chimarrão”; “Couro seco de vaca”; a proposta é discutir algumas questões características do “entre-lugar” da literatura latino-americana que se fazem presentes na narrativa serejiana. Esses contos apresentam as práticas cotidianas da região, que podem ser observadas através dos diálogos culturais, preservadores da memória, da tradição, da identidade cultural do povo fronteiriço. Pela investigação do cotidiano, podemos perceber a voz, o discurso que brota da comarca oral, através da ficcionalização da realidade local. A “realidade” que surge do discurso produzido pelo relacionamento do indivíduo com seu mundo, é o que prenderá nossa atenção na análise aqui pretendida.

A voz do discurso é permeada por signos e práticas que estabelecem a experiência e a representação do histórico, social, cultural de um povo. Esse mundo descrito, e suas práticas, refletem a “comarca oral” da tese pachequiana. O teórico afirma que características de uma cultura predominantemente oral podem ser encontradas nas narrativas de alguns escritores pelo seu “modo de fazer”. Pacheco acredita numa invenção da ficcionalização da oralidade na literatura, o que demarcaria

a existência de uma “comarca oral”. Segundo o estudioso, Jose Maria Arguedas, Augusto Roa Bastos, Guimarães Rosa, são escritores que ficcionalizaram a oralidade em suas narrativas, e partindo de excertos de tais literatos, prova a constituição da comarca oral latino-americana. Pacheco argumenta que a representação ficcional de uma realidade local/regional tem sido uma tradição nas letras latino-americanas. Cita *Grande sertão: veredas*, como a representação mimética do falar oral popular. À semelhança de Rosa, Serejo proporciona através do seu texto, a ficcionalização de uma memória pertencente a uma determinada comunidade, oferece personagens transmissores de valores culturais guaranis, paraguaios, e da mistura desses povos. Os personagens contadores ou contados, todos eles são carregados da força da narrativa oral da qual fala Pacheco em *La comarca oral* (1992). As narrativas parecem pertencer à memória coletiva cultural oral de um *locus* específico demarcado, pautado na transmissão da sabedoria, da cultura, oralmente. Hélio Serejo reproduz as práticas cotidianas, exhibe uma prática cotidiana da família, da sociedade, das profissões de um local marcado, deixa no seu texto marcas da oralidade, e por isso representa o falar popular da comuna que ficcionaliza, bem como transcreve as tradições tipicamente orais da região circunscrita. A linguagem dos contos é simples, direta, testemunhal, delatora das ocorrências cotidianas, da região da fronteira Brasil/Paraguai, da qual se evidencia uma metáfora celebratória ao hibridismo cultural de uma região tipicamente caracterizadora do “entre-lugar”.

O estudo das questões fronteiriças (hibridismo, transculturação), toda a mistura advinda da “zona contato”, aponta para uma interface altamente frutífera entre literatura e cultura, e é exatamente sob esse enfoque que é possível lançar um olhar transcultural à escrita de Hélio Serejo. Os aspectos representativos do “entre-lugar” que mais figuram na narrativa do escritor são: a diáspora, o hibridismo, a mestiçagem, a transculturação, o multiculturalismo. Através desses aspectos, há como perceber como diferentes sujeitos interagem pela perspectiva cultural, social e política e, a partir disso, definir a ideologia, a voz, o discurso representativo dessa comarca oral. Por meio dos contos há como visualizar e demarcar o ‘entre-lugar’, percebendo como acontecem as confluências culturais e as manifestações sociais advindas das mesmas. Há como se investigar os intercâmbios culturais dos sujeitos diaspóricos,

deslocados e fronteiriços, bem como registrar seus movimentos ideológicos através do discurso narrativo.

No evento da diáspora, segundo Stuart Hall (2003, p. 27): “as identidades se tornam múltiplas”, ou seja, das culturas diaspóricas surgem os híbridos, os múltiplos, que são a lógica cultural da tradução. Ainda de acordo com Hall, “essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial” (p. 74). Esse é o caso dos contos selecionados para a análise: uma literatura de margem, de fronteira, de um espaço sociocultural latino-americano, na qual Serejo contempla a diáspora, sobretudo de gaúchos, paraguaios, uruguaios. O advento da diáspora neste local se deu com o aparecimento de aventureiros que surgiam em busca, sobretudo, de trabalho, de conquista de melhores condições de vida, através da extração da erva mate (principal fonte de economia local, na época).

Da diáspora surge o elemento híbrido, mestiço. O hibridismo (que pode ser linguístico, cultural, político, racial), é o fenômeno no qual a diferença cultural acontece. O híbrido é o resultado do movimento, da não estabilidade das coisas, é a consequência de uniões e enfrentamentos. O fenômeno do hibridismo desemboca no fenômeno da mestiçagem, devido ao alargamento dos horizontes. “A mestiçagem se dá em materiais derivados, numa sociedade colonial que se nutre de fragmentos importados, crenças truncadas, conceitos descontextualizados e, volta e meia, mal assimilados, improvisos e ajustes nem sempre bem-sucedidos” (GRUZINSKY, 2001, p. 196). Laplantine e Nouss (2002, p. 8) definem a mestiçagem como “uma terceira via entre a fusão totalizadora do homogêneo e a fragmentação diferencialista do heterogêneo”. A definição dos estudiosos mostra que a mestiçagem é um fenômeno complexo. Nele não está implicado somente fusão, coesão e osmose, mas, além disso, confrontação e diálogo. A mestiçagem não acontece pacificamente, mas é permeada por embates, por diversificação, e contínua evolução, que requer ausência de regras, já que “cada mestiçagem é única, particular e traça seu próprio futuro” (LAPLANTINE & NOUSS, 2002, p. 10). É característico da mestiçagem o interesse pelo outro. Diferentes culturas em embate sempre trazem e levam algo, numa aprendizagem e troca, assimilações e apagamentos, fazendo com que, às vezes, referências adquiridas sejam tomadas como nossas. É exatamente assim que é construída a identidade cultural de

um povo, nessas misturas e cruzamentos de memórias/esquecimentos. Esse processo de empréstimos e apagamentos formulam universalismos e particularismos, em rearticulações sem fim. O Brasil é um microcosmo dessa fusão, dessa mistura, assim como a América Latina. Aqui nestas terras, a mestiçagem não se deu de forma festiva e agradável, mas de forma conflituosa e dolorosa. Laplantine e Nouss (2002, p. 32) corroboram, que nós, latino-americanos, somos: “ocidentais e não-ocidentais, intelectuais e sensuais, modernos e tradicionais, ateus e religiosos, cristãos e pagãos, racionais e sentimentais, críticos e líricos”. Eles se referem a nós como à imagem e semelhança do nosso anti-herói Macunaíma.

Outro fenômeno característico do “entre-lugar” é a transculturação. Termo criado por Fernando Ortiz, em 1978, e definido como uma forma de transmutação constante, um processo mutante e irreversível de influência sobre o outro, no qual ambas as culturas se modificam. O processo de transculturação intermitente deságua no hibridismo cultural, que é característico das fronteiras porosas. Neste local osmótico, as identidades se constituem nos contatos com outras. No embate, se (re)arranjam, se (re)articulam, fazem-se no processo do devir. Nos contos serejianos selecionados é possível identificar a mistura das diversas culturas, do caldo cultural transfronteiriço do qual se tem como resultado a transculturação, a mescla das identidades, o sujeito híbrido, misturado, mestiço. O indivíduo que se fez através do evento da diáspora, do hibridismo, da mestiçagem, da transculturação. É o sujeito multicultural.

De acordo com Gruzinsky (2001, p. 53), o sujeito multicultural é dotado de inúmeras identidades, ou provido de referências mais ou menos estáveis, que são ativados sucessiva ou simultaneamente, de acordo com os contextos. O termo multiculturalismo tem sido comumente usado para designar as condições latino-americanas das diferenças culturais no contexto transnacional/global, diferenças essas oriundas das inúmeras transformações advindas de interações múltiplas com outros indivíduos. Todos esses aspectos discutidos serão base de busca para análise dos contos serejianos no subtítulo três, logo abaixo.

Corpo a corpo com os contos

O conto “Palavras de um prosador crioulo (SEREJO, 2008, v. VII, p. 150-1)” é narrado em primeira pessoa. O narrador inicia o conto se autodenominando um “homem desajeitado e de gestos xucros que veio de longe”, um “homem fronteiroço que, na infância atribulada, recebeu nas faces sanguíneas os açoites” de um “vento, vadio e haragano”. Explica que esse vento “nasce nas terras incaicas, no recôncavo do mar, varre o altiplano boliviano, penetra o imenso aberto do Chaco paraguaio”, e que apenas depois disso tudo, esse mesmo vento vai: “exausto do bailado de demoníaco, numa cólera e estrupício de tormenta, arrebentar, cortante e gélido, na cidade de Ponta Porã (...)”. A expressão “homem fronteiroço” indica um indivíduo do “entrelugar”, da zona de contato (de um lugar social onde culturas diversas se encontram, lutam, interagem). Este mesmo indivíduo “veio de longe”: é um ser diaspórico (vive longe da sua terra natal, real ou imaginária). Nas faces, recebeu açoites de um vento que atravessou longas distâncias: do território Inca, atravessando a Bolívia, até chegar à fronteira cidade de Ponta Porã/MS, divisa com o município de Pedro Juan Caballero/Paraguai. Essa distância percorrida, sob o açoite do vento, deixou no indivíduo, marcas profundas, transformando-o, seguramente.

Logo na sequência o narrador afirma: “Eu sou filho da *jungle*, sou gaudério de todos os pagos, apaixonado das querências e cria de todos os galpões da terra”, exprimindo um sujeito que se considera pertencente a “todos” os lugares: o sujeito multicultural defendido por Gruzinsky (transformado pelas inúmeras interações com outros espaços e indivíduos). O trecho: “Eu vim de longe, eu sou um misto de poeira de estrada, de fogo de queimada, de aboio de vaqueiro, de passarada em sarabanda festiva no romper da madrugada, de lua andeja rendilhando os campos, as matas, as canhadas, o vargeado” (SEREJO, 2008, v. VII, p. 150), novamente enfatiza o sujeito que veio de longe, dando destaque à característica do ser diaspórico. Ainda além, a frase “sou misto”, implica um indivíduo advindo de diferentes formações: é poeira de estrada, é fogo de queimada, é aboio⁵⁶ de vaqueiro, é revoar de pássaro, é lua andeja, é mata, ou seja, é um pouco de tudo. É a própria simbiose com o local, com a natureza, influenciadora do homem mestiço nas suas práticas cotidianas. É a riqueza de reter em

⁵⁶ Toada (canto) em que os vaqueiros guiam as boiadas, ou chamam os bois dispersos.

si um tanto de cada momento vivenciado: “Um homem distinto é um homem misturado”, defendia Montaigne. E ainda: “Sou misto, também, de índio vago, cruza-campo e trota-mundo. Os ventos do destino, maus e bons, levaram-me a pagos diferentes. Os meus pés dilacerados trilharam muito caminhos” (SEREJO, 2008, v. VII, p. 150). Os muitos caminhos que trilhou, as diferentes culturais que conheceu, os açoites dos ventos maus e bons que recebeu, ou seja, todas as suas vivências colaboraram para fazer dele um ser híbrido, heterogêneo, num processo de transformação, que nunca tem ponto de chegada. É um evoluir, um devir ininterrupto, um (re)arranjar que faz dele um misto de índio, de “cruza-campo” (andariego⁵⁷), de “trota-mundo”.

Em “Chimarrão” (SEREJO, 2008, v. VII, p. 143), encontramos um pouco da riqueza multicultural circunscrita na obra serejiana. No conto podemos perceber ícones do povo (gaúcho, índio), da economia (o mate), da cultura (lendas, causos, tradições), entre outros, que são constituintes das práticas histórico-sociais cotidianas. É de costume do povo da região que o chimarrão seja a primeira bebida ingerida do dia: “O gaúcho ou o mateador inveterado de outros pagos saúdam a madrugada com a cuia de mate na mão” (p. 143), à semelhança do chá, do café, tradicionais em outras culturas, o chimarrão aparece como aquele elemento que faz parte da cor local⁵⁸:

O mate-chimarrão é companheiro inseparável do gaúcho, do vaqueiro, do campeiro, do cruzador de caminhos, do índio faceiro, bem pilchado, da china amorosa e apaixonada, do piazote atrevidado e disposto e das velhas gaúchas, imagens imperecíveis da terra bravia e do crioulismo (SEREJO, 2008, v. VII, p. 143).

A erva mate era a responsável pela economia local através da Companhia Mate Laranjeira⁵⁹, e atraía grande número de homens de todo o entorno à procura de

⁵⁷ “O Andariego” é um conto de Serejo. Nele o escritor dá os sinônimos do termo: “andantino, giramundo, cruza-campo, corre-mundo, andante, corta-campo, trota-mundo, vara-brejo, estradeiro, contapassos, judeu errante, rompe-trilho, andarilho, amassador de areia, sem destino, irmão dos ventos, fantasma do deserto e andarengo” (SEREJO, 2008, v. VII, p. 219).

⁵⁸ Cor local se refere à ficção ou poesia com características específicas: personagens, dialetos, costumes, história, topografia de uma região, época ou tipo.

⁵⁹ A Companhia Mate Laranjeira era de propriedade de Tomaz Laranjeira, que após o fim da Guerra da Tríplice Aliança, fez parte da expedição de redemarcação da fronteira Brasil/Paraguai, com o avô de Hélio Serejo, Coronel Francisco Marcos Tury Serejo (que lutou na guerra). Laranjeira, percebendo a grande quantidade de ervais nativos na região e a abundante mão de obra disponível, devido ao Pós-Guerra, consegue através de decreto em 1882, o arrendamento das terras para a exploração da erva mate nativa.

emprego nos ervais nativos da região. Isso explica o “entre-lugar” conglomerado com diferentes grupos: gaúcho, índio; vaqueiro, campeiro, cruzador de caminhos; china amorosa, piazote atrevidaço, velhas gaúchas; enfim, um território no qual a roda de chimarrão reunia a todos sem distinção. Nesse espaço da “roda” do chimarrão, no convívio dos diferentes, as diferenças eram diminuídas/aumentadas, transformadas/reinventadas, enfim, se faziam “outra” através da convivência, conforme podemos evidenciar no trecho: “A velha mãe gaúcha ou o índio gaudério, na roda do amargo bem cevado, entropilham as lendas e os causos, ensinando às crianças e aos maiores a vivência passada, o respeito às tradições, o bem-querer aos pagos crioulos e ao amor à Pátria (p. 143). Durante o chimarrão sagrado de todos os dias as tradições eram transmitidas através das lendas, dos causos, dos mais velhos para os mais novos.

Nessa ambientação profícua da troca, na reprodução da roda de chimarrão, típica da região, fortalece-se a estrutura memorialística de um “entre-lugar” que se faz no contato com o outro, nos encontros cotidianos da comunhão maior do povo da região: a hora do chimarrão.

Um gole de mate é um pensamento, um convite, muitas vezes, para um entrevero ou uma campereada, ao alvorejar, meio escurito ainda, pelas coxilhas orvalhadas. Enquanto a cuia roda de mão em mão, cultiva-se a hospitalidade e se pratica o cavalheirismo, porque gaúcho bom e mateador de outros rincões deve e precisa ser, acima de tudo, hospitaleiro e cavalheiresco. Com o mate se conquista amizade, firmam-se negócios, idealiza-se, discute-se, pondera-se e tantas coisas mais (SEREJO, 2008, v. VII, p. 143).

A roda do chimarrão é o momento da “prosa” correr solta, momento de expressão maior da confraternização, do encontro favorável às trocas, ao compartilhamento das experiências de vida. Na hora do chimarrão, como bem diz o conto, faz-se amizades, negócios, “idealiza-se, discute-se, pondera-se”. É o momento no qual histórias são contadas, recontadas, esquecidas e atualizadas, operando naturalmente, o ritual da construção da comarca oral pachequiana. O gole do mate pode ser um convite à briga (entrevero) ou à comunhão (campereada), ou seja, é a demarcação de um momento de “ajustes” (positivos ou negativos), mas, que são intrínsecos ao convívio dos “diferentes”.

O conto “Couro seco de vaca” é a exemplificação desses “ajustes” que ocorrem no “entre-lugar” da prosa serejiana. O couro seco de vaca é matéria-prima para diferentes objetos do sertão: roupas, chapéus, embornal (tipo de bolsa), e muitos outros. “Couro seco de vaca é raiz do crioulisto, farpa da tradição, trança do nativismo e chispaço do folclore” (SEREJO, 2008, v. VII, p. 168). É da raiz folclórica que Serejo evidencia o lado da “Adivinhação” através das exóticas conformações do couro de vaca. O narrador do conto afirma que o índio uruguaio Román Fontan Lemes, especialista em tradições campestres, dizia que o couro seco de vaca “*quedaba mejor para La adviñación, quando estaba bien arrugadisto*” (SEREJO, 2008, v. VIII, p. 168). Segundo ele, as rugas, sempre desiguais, do couro é que davam formas às figuras.

Fui jogado fora como coisa inútil. Ao relento, engruvinhou, ficou retorcido nas pontas. Bem no centro embocou, apresentando aquele mundão de calombos que formavam exóticas figuras na adivinhação burlesca de grandes e pequenos. Ali, no embocado do couro seco havia de tudo, e aí é que estava o divertido, a argúcia do cristão, que mais semelhança encontrava. Conforme o couro ia alinhando as figuras ou pareenças: sapo, boi de carro, chicote, cabeça de porco, estrada funda, piquete, lua, galo cantando, cobra enrolada, etc (SEREJO, 2008, v. VII, p. 167).

O couro de vaca é um elemento caracterizador da “possibilidade”, do devir, do rearranjo. É brincadeira de criança, mas também de adulto. É matéria moldável conforme a imaginação. É adaptável de acordo com o outro elemento que incidir sob ele: é “um” que se faz frente o “outro”:

Fica bom de se ver porque dá farturão de semelhanças, quando o couro tomou muita chuva, e recebeu dias e dias o calor do sol implacável, formando, então, aquela teia de retorcidos e inchaços, que vão originando estampas e moldes excêntricos (SEREJO, 2008, v. VII, p. 167).

O couro de vaca é a exemplificação da readequação do homem do “entre-lugar”: adapta-se de acordo com as influências que sofre. À semelhança do homem fronteiriço, o couro de vaca se molda frente às intempéries do tempo, do clima, de todas as pressões exercidas pelo meio. No relento engruvinha, apresentando calombos. Em dias de chuva incha, para logo depois, em dias ensolarados, retorcer e originar “moldes excêntricos”. O couro de vaca incha, retorce, harmoniza-se com o “entre-lugar”, com os encontros, com as trocas ocasionadas pelo meio. Enfim, mixa-se,

mistura-se, transcultural-se, torna-se “outro”, torna-se “ex/cêntrico” (ex-centro). É nessa capacidade de congregação a transformação e a mudança nas situações cotidianas que o indivíduo do “entre-lugar” se faz. Faz-se com o contato, faz-se com a mistura, faz-se transcultural.

Conclusão

A voz que emana do “entre-lugar” da narrativa serejiana é a voz dos indivíduos simples em suas práticas cotidianas. O dia a dia dos sujeitos envoltos numa comarca oral, que sofrem todos os tipos de interferências de uma região fronteiriça: a diáspora forçada em busca de melhores condições de vida; o hibridismo natural, decorrente do encontro de culturas díspares; a consequente transculturação dos valores, dos costumes de cada grupo envolvido; o multiculturalismo, como resultado das várias transformações ocorridas através das inúmeras interações com outros indivíduos. Os três contos analisados apresentam essas marcas características do “entre-lugar”, bem como representa uma comuna oral, um *locus* determinado, que se conta ao se expressar por meio de suas vivências, convivências, experiências, hábitos e costumes cotidianos. O nosso papel, enquanto “críticos acadêmicos latino-americanos do entre-lugar” é mapearmos, através da análise textual, as ocorrências de manifestações sócio-histórico-culturais de uma escrita que foi possível por meio da observação da prática cotidiana dos sujeitos locais. A escrita serejiana aponta uma comuna que se miscigenou, transculturou, pela vivência, pelo contato. O prosador serejiano conta de um “entre-lugar” no qual diferentes indivíduos se encontraram (diversos “cruzacampes” e “trotamundos”), que estiveram juntos em rodas de chimarrão nas quais trocavam experiências (boas e más; positivas e negativas), e ao receberem as influências dos outros em suas vidas, se adaptaram, se readequaram conforme era possível (tal qual o couro seco de vaca, dependendo das intempéries do tempo).

Em suma, a voz que emana da comarca oral serejiana é a voz do heterogêneo, do plural, do múltiplo, do transcultural, do eterno devir frente às diferenças. É um discurso mestiço, híbrido, multicultural, elementos esses todos caracterizadores do “entre-lugar” da comarca oral latino-americana de tese pachequiana. Enfim, o “entre-lugar” ficcionalizado nos contos de Serejo, representa a readequação de novos signos através da inovação característica da mistura, da hibridez, na construção de uma

identidade que nasce da miscigenação dos povos: paraguaio/brasileiro/uruguaio. É nesse espaço articulador do “entre-lugar” que se reconfigura as noções de centro/periferia, se desarticula processos entre cópia e simulacro, ou seja, balança-se pilares antes fixados nas fontes/origens/influências, exigindo-se realinhamentos de comportamentos e pensamentos, do povo, e principalmente, dos discursos críticos latino-americanos.

Referências

GRUZINSKY, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaide Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. **A mestiçagem**. Tradução Ana Cristina Leonardo. Lisboa/Portugal: Biblioteca Básica da Ciência e Cultura/Instituto Piaget, 2002.

MATTELART, A; NEVEU, E. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MIGNOLO, W. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

PACHECO, Carlos. **La comarca oral**. Caracas: La Casa de Bello, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2.a ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo**. Para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2008.

SEREJO, Hélio. **Hélio Serejo**. Obras Completas. (org.) Hildebrando Campestrini. 9 vol. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico do Mato Grosso do Sul, 2008.

[Recebido: 18 ago. 2013 - aprovado: 02 nov. 2013]

* * *

O FALSO CEGO DA ILHA DOS MARINHEIROS: ROMANCE DE TRADIÇÃO ORAL**EL FALSOCIEGO DE LA ILHA DOS MARINHEIROS: ROMANCE DE TRADICIÓN ORAL**Carolina Veloso⁶⁰

Resumo: O presente trabalho possui viés descritivo e pretende apresentar uma análise do romance de tradição oral *O Cego*, encontrado em 2011 no folclore da Ilha dos Marinheiros, localizada no extremo sul do Rio Grande do Sul. Este romance é considerado uma das canções populares mais conhecidas no Brasil, principalmente no litoral norte do país e entre as crianças. Já na Península Ibérica, o romance *O cego* é comparado com a vida amorosa do Rei James V da Escócia, morto aos trinta anos, em 1542; dizem que ele costumava se disfarçar de pobre e cego para melhorar seus dotes de conquistador e após compor baladas sobre essas aventuras.

Palavras-chave: Romance de Tradição Oral; Rei James V; Ilha dos Marinheiros; O Cego.

Resumem: El objetivo deste trabajo descriptivo es presentar un análisis del romance de tradición oral *O Cego*, encontrada, en 2011, en folclor de la Ilha dos Marinheiros, ubicada en el extremo sur del Rio Grande do Sul. Este romance es considerado una de las canciones populares más conocidas de Brasil, principalmente en el litoral norte del país y entre los niños. Ya en la Península Ibérica, el romance *O cego* es comparada a la vida amorosa del Rey James V de la Escocia, muerto a los treinta y tres años, en 1532. Dicen que él solía disfrazarse de pobre y ciego para mejorar sus dotes de conquistador y, después, componer baladas acerca de esas aventuras.

Palabras clave: Romance de Tradición Oral; Rey James V; Ilha dos Marinheiros; El Ciego.

O Romance de Tradição Oral faz parte das mais antigas manifestações literárias conhecidas pelos estudiosos e registradas em documentos oficiais da academia. De acordo com João David Pinto-Correia, “a primeira prova documental, isto é, escrita, de um *romance* para o mundo hispânico data de 1421 (romance “Gentil dona gentil dona” em Castelhana)” (1984, p. 54). Presente primeiramente na Península Ibérica, o romanceiro migrou para outras localidades através das inúmeras colonizações realizadas por esses povos, mesmo assim, sugere-se que ele tenha surgido em meados do século XIII ou XIV.

Tecnicamente, os *romances* são narrativas orais que contam histórias (rimances, segadas, tragédias, cantigas...) em versos maiores que uma quadra e menores que um conto, com forma fixa (na Europa, decassílabos, e no Brasil,

⁶⁰ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (História da Literatura) na Universidade Federal do Rio Grande.

heptassílabos) e quase sempre com uma única rima (do segundo com o quarto verso). Dessa forma, muitos estudiosos definem o gênero romance oral como poesia de caráter narrativo, às vezes cantada, outrora narrada, assim como Fernando de Castro Pires de Lima (1963) refere-se a ele como uma composição de natureza narrativa, em forma de quebras de redondilhas maiores, de inspiração bélica ou amorosa (épico lírica). Rossini Tavares de Lima faz algumas restrições acerca das poesias narrativas:

Entretanto, a verdade é que nem toda poesia narrativa constitui um romance. O romance possui peculiaridades essenciais, que o distinguem das demais poesias narrativas. No romance, em geral, os personagens vêm à cena falando e praticando de acordo com sua índole e situação, assim como o próprio poeta narrador, e no final, via de regra, há uma catástrofe. (LIMA, 1959, p.5)

Ao definir Romance Tradicional, David Pinto-Correia parafraseia Menéndez Pidal e menciona, como característica fundamental do *romance*, a existência de melodia: “os romances são ‘poemas épico-líricos que se cantam ao som de um instrumento, quer em danças corais, quer em reuniões efectuadas para simples recreio ou para o trabalho em comum’” (1984, p.23). É de conhecimento a presença de melodia acompanhando as narrativas orais, como um costume da Idade Média, porém as primeiras transcrições foram feitas sem mencionar esse detalhe, ou por ausência dele ou por mero descuido⁶¹. “É justamente no canto que essas composições encontram sua expressão mais pura.” (GARRETT, 1963, p.23) Ainda hoje, quando registram os romances cantados, sejam em escrita ou gravados em áudio/vídeo, não é possível saber se utilizam a mesma melodia da Idade Média, que antes era atonal e agora passa a ser tonal.

Essa pesquisa sobre o Romanceiro de Tradição Oral na Região Sul do Rio Grande do Sul iniciou em 2011 e teve como resultado dois grandes achados: o romance *A Bela Infanta* e *O Cego*⁶², ambos registrados no mesmo local, Ilha dos Marinheiros, e pela mesma informante, Dona Rosa.

⁶¹ Menéndez Pidal apresenta a história do Romanceiro, na Espanha, dividido em vários períodos. “Os primeiros tempos” vão até 1460; o segundo período até 1515, ele deixa de ser puramente oral; o terceiro período vai até 1580 e registra romances acompanhados de melodias; em 1600 aparecem os poetas cultos e os romances não são mais acompanhados de música (PINTO-CORREIA, 1984, p. 56-47).

⁶² Também conhecido em outras regiões e países como: “O Duque cego”, “A leonesa”, “O cego andante” e “O Duque”.

A Ilha dos Marinheiros está localizada na margem oeste da Lagoa dos Patos, e pertence à cidade do Rio Grande, extremo sul do Rio Grande do Sul. Inicialmente, foi povoada por índios; posteriormente, por negros escravos e por portugueses. Segundo os moradores, hoje, somente existem brasileiros, dividindo-se entre os que sempre estiveram lá e os que chegaram há pouco tempo. Entretanto, em todos os moradores existe a nostalgia dos tempos passados, quando a uva era farta. Através de conversas com os ilhéus foi possível conhecer um pouco acerca do folclore desse povo tão receptivo e rico em histórias; porém, encontrar os romances ou textos semelhantes não foi uma atividade fácil. Algumas décadas atrás, Anna Lúcia Dias Morisson de Azevedo, filha da terra, escreveu um livro sobre a Ilha dos Marinheiros. As informações do livro foram obtidas a partir de outras pesquisas realizadas por professores da universidade local, Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e da universidade vizinha, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), mas, principalmente, por depoimentos dos ilhéus mais antigos; e foi na entrevista com Rosa dos Santos Carvalho que encontramos fragmentos de um texto semelhante ao famoso romance *A Bela Infanta*⁶³.

A entrevista com Dona Rosa foi realizada em 7 de setembro de 1997, na qual ela relata sobre a cultura portuguesa que aprendera com sua falecida avó e mãe de criação. Entre os ensinamentos estavam: Ternos (folia) de Reis, cânticos religiosos, histórias de bruxas e lobisomem e histórias cantadas, a maioria ouvida de sua avó enquanto trabalhavam. Dona Rosa apropriou-se desses ensinamentos e fez questão de ensiná-los a seus filhos e filhas e aos demais moradores da Ilha. Por sua vez, todos guardam em suas memórias aquilo que mais lhes marcou; a recordação histórica expressa na memória coletiva é que legitima uma comunidade e sua identidade. Isso nos faz recordar Maurice Halbwachs (1877-1945), pois o autor afirma, em suas obras, que toda memória individual existe a partir de uma memória coletiva, posto que os fatos sejam vividos em conjunto ou ao serem contados por outra pessoa tornam-se partes de sua própria memória.

⁶³ Também conhecido como: Dona Catarina, Claralinda, D. Corolina, Anel de Sete Pedras, Dona Filomena, Helena, Espora Fiel, Dona Ana, Dona Ana dos Cabelos de Ouro, Bela Infância, Dona Merência, A fidelidade do amor conjugal. Também é conhecido em localidades de língua espanhola como: Las señas del esposo e El reconocimiento del marido; e em francês, como: Le retour du croisé.

Diversos eram os momentos em que Dona Luísa, avó de Rosa, costumava cantar ou contar suas histórias e versos: em ocasiões descontraídas com as filhas e neta e, por vezes, durante o trabalho, seja na pesca, no armazém ou na agricultura. Isso sempre foi muito comum na tradição oral dos romances, confirmando o que afirma David Pinto-Correia:

Ele (romance) será uma prática significativa de manifestação lingüístico-discursiva com natureza poética (acompanhada) em cada uma das componentes textuais (isto é, na expressão e no conteúdo) e que, situada na literatura oral tradicional, se insere no extratexto da vida social quotidiana de uma comunidade popular (nos momentos de trabalho ou lazer). (PINTO-CORREIA, 1984, p.26)

Entretanto, nos tempos atuais, essa já não é mais uma prática comum e está desaparecendo, segundo Maréadel Mar Montalvo,

La tradición de cantar romances acompañando tanto las faenas habituales de hombres y mujeres (pastoreo, recolecciones, limpiezas, costuras, etc.) como los ratos de ocio y descanso ha acompañado durante siglos al pueblo español. Pero, en la actualidad, este tipo de composiciones sólo sobreviven ya de manera aislada en la memoria de algunas personas ancianas y desprovistas del uso y de la función social que tuvieron en el pasado (MONTALVO, 2001, p. 161).

Dona Rosa desconhece a origem de todos os textos que sabe. De alguns, guarda apenas fragmentos ou o tema principal, contando-os da sua maneira, com suas características e particularidades. A família guarda essas memórias com zelo, e foi dessa forma que obtivemos o segundo romance, *O Cego*. Durante as entrevistas, em 2011, uma das filhas de Dona Rosa encontrou em seus pertences a gravação em áudio de uma canção, na qual a nossa informante canta a história de um rei vestido de cego pedinte que sequestra uma jovem moça. E é sobre esse romance, *O Cego*, em particular, que esse trabalho pretende desenvolver-se.

O Cego, versão da Ilha dos Marinheiros

Era uma história... Era um cego, então o cego gostava muito da filha do casal. Da moça, né? Por causa apertava a mão dela, conversava com ela, achava ela muito simpática pela voz que ela tinha. Então um dia ele acabou e foi fazer uma serenata pra ela. Cantou...

- Abre-me essas portas,
Abre-me os postigos.
Daí-me cá um lenço,
Que eu venho ferido.

Escutou ele cantar na janela dela e foi acordar a mãe.

- Corde minha mãe!
Acorde de dormir.
Venha ver o cego,
Cantar e pedir.
Venha ver o cego.
Cantar e pedir.

- Se ele canta e pede,
Dá-lhe pão e vinho.
Diz pro triste cego,
Que siga o caminho.

*- Não quero o teu pão,
Não quero teu vinho.
Quero que a menina
Me ensine o caminho⁶⁴.*

- Acorda ô Maria!
Acorda de dormir.
Venha ver o cego,
Cantar e pedir.
Venha ver o cego,
Cantar e pedir.

Acorda ô Maria!
Pega a marroca⁶⁵ (tua roca) e o linho.
Daí pro triste cego e ensina o caminho.
Daí pro triste cego e ensina o caminho.

Ai filha se levantou e foi ensinar o caminho, mas o cego queria levá-la pra mais longe. Então ela cantou....

*- Ensinei uma reta.
Ensinei uma linha.
Pronto, cego,
Eu já ensinei o caminho.*

⁶⁴ As partes em itálico correspondem aos trechos esquecidos por Dona Rosa e lembrados por sua filha Leda.

⁶⁵ De acordo com a Leda, a Dona Rosa falou errado, pois o certo seria “pega a tua roca e o linho”.

- *Caminha mais um bocadinho.*
Que eu sou curto da vista,
Não enxergo o caminho
- *Adeus minha mãe,*
Tão falsa me foras.
Tão falsa me eras.
Adeus meu pai,
Amor primeiro.
Sempre fui a flor
E tu meu jardineir

O Cego⁶⁶, uma história de disfarce

O Cego é um dos romances de tradição oral mais conhecido no Brasil, principalmente no litoral norte do país e entre as crianças. Seu primeiro registro escrito foi na Escócia em 1724 (GARRETT, 1963), o registro Português também data do mesmo período, isso não significa que ele seja dessa época, visto que os romances de origem oral foram ser registrados após séculos de divulgação. Já no Brasil, o primeiro registro é do final do século XIX e início do século XX, pelo intelectual Silvio Romero, neste período em que iniciaram os estudos folclóricos no país.

O romance tornou-se tipicamente infantil, sendo encontrado nas cantigas de roda e nas brincadeiras de criança, onde cada uma interpreta um personagem. De acordo com Lima,

Entre crianças ou adolescentes das camadas populares, até pouco tempo, costumava-se brincar de drama ou de fazer drama, isto é, representar pequenos textos dialogados, onde, geralmente, aparecem três personagens típicos: o namorado ou pretendente, a namorada ou pretendida, e a mãe ou pai de um deles, quase sempre da moça, envolvidos numa trama elementar. (LIMA, 1977, p.25)

A descrição feita por Lima assemelha-se ao enredo do *Cego*, no entanto, a versão da Dona Rosa mantém a melodia tradicional dos romances de tradição oral, com o tom melancólico, mas ainda assim, segundo sua família, era o romance favorito das crianças. Isso pode ser percebido na gravação, pois é possível escutar a voz de sua neta, pedindo para que ela contasse/cantasse esse romance especificamente.

⁶⁶ O romance foi devidamente transcrito pela autora deste trabalho e encontra-se registrado em áudio.

O referido romance fala de um homem que se passa por cego para raptar uma jovem chamada Maria, em algumas versões com o apoio de sua mãe, pois ela apoiava a cortesia feita pelo homem, mas seu marido e sua filha não aceitavam; já em outras versões, a mãe insiste que ajude o cego contra a vontade da filha, pois em algumas regiões as pessoas cegas são vistas como sábias e com um poder divino para enxergar além do normal. No decorrer do trabalho, aprofundaremos mais acerca da função social do cego, dos mendigos e dos andarilhos. Dentre os motivos conhecidos, *O Cego* pode ser considerado entre os seguintes: raptos, violações e farsantes.

Os motivos variam de acordo com a localidade e o foco dado pelo romancista. Durante a pesquisa foi possível notar que a maioria das versões cadastradas tem como motivo principal o rapto, os outros motivos aparecem como fontes secundárias de pesquisa. No livro *Romancero Judío-español*, de Menéndez de Pidal, esse romance é conhecido como o *El raptor pordiosero*, facilmente reconhecível como cego andante no seguinte fragmento “El Romero pide a la muchacha le enseñe el camino, y se la echa el hombro, huyendo con ella.” (PIDAL, apud Lima, 1977, p.229). Dentre outras versões, no Brasil, é muito comum encontrar romances totalmente em prosa; por exemplo, no Maranhão, foram encontradas por Antônio Lopes (1967) trinta e três versões do *O cego*, em prosa e versos ao mesmo tempo, e somente uma toda em verso. O mesmo fato acontece com Dona Rosa: a versão interpretada por ela tem a presença de um narrador no início e durante o romance, mas as partes principais são em versos cantados. A primeira manifestação do narrador é uma breve contextualização sobre a história e no decorrer, são apenas manifestações que tanto poderiam existir como não. Na gravação feita pela filha Ivonete, Dona Rosa se esquece de algumas partes dos versos e não conseguiu terminar o romance; para tanto, a filha, Dona Leda, lembrou-se do romance e o completou com suas recordações. É possível que ainda estejam faltando partes; entretanto, isso não o torna um romance incompleto, mas sim uma versão mais curta e com mais variações que as demais versões registradas.

Dentre as inúmeras versões do romance *O Cego*, recolhidas no Brasil e em Portugal, a menina é denominada de Ana, Aninhas, Naninha ou Helena, mas somente

na versão de Dona Rosa, ela aparece com o nome de Maria: “Acorda o Maria/ Acorda de dormir/ Venha ver o cego/ Cantar e pedir”. Ademais, existem elementos que se mantêm em praticamente todas as versões e algumas variações.

É possível comprovar a proximidade do romance *O Cego*, difundido pela família de Dona Rosa por no mínimo três gerações, com outros romances de mesmo nome ou motivo encontrados em Portugal e em diferentes regiões do Brasil a partir dos elementos mantidos em todas as versões, além da história principal, o rapto da jovem por um cego. A princípio deve-se pensar no enredo dos romances, dentre os que neste trabalho serão mencionados: a versão de Portugal coletada em 1980 em Castelo Brando (SILVA, 1984, p.112); a versão do Maranhão coletada em Grajaú em meados de 1931 (LOPES, 1967, p.210); a de Sergipe coletada em Aracajú em 1971 (LIMA, 1977, p.244); a de Alagoas (Alagoano) coletada em meados de 1950 (VILELA, 1981, p.77); e a de Espírito Santo (Capixaba) coletada em 1952 (NEVES, 1983, p.102). Todos os romances mencionados possuem o mesmo enredo, o rapto da jovem por um falso cego, contra a vontade da jovem e do pai, mas abençoado pela mãe, assim como a versão de Dona Rosa. Somente as versões de Sergipe mencionam que o Cego era um Conde apaixonado pela jovem moça e não tinha aprovação dos pais.

Nas versões analisadas há elementos fixos, quer isto dizer que se mantêm no texto com o passar das gerações e de países. Elementos esses que podem ser considerados símbolos da relação tradicional da sociedade medieval, da qual o texto é originado e como poderemos perceber no decorrer dessa análise.

Dentre os elementos presentes na canção da Ilha dos Marinheiros podemos citar a presença da palavra *postigos*, que significa uma pequena abertura em uma porta grande, para enxergar a rua ou atender as pessoas sem precisar abrir a porta da frente da casa. Essa expressão não costuma aparecer nas versões brasileiras, somente na de Dona Rosa e nas de Portugal, ou seja, mantém presente as marcas textuais peninsulares. Isso é justificável pelo fato desse romance ter passado por apenas três gerações desde que veio de Portugal.

- Abre-me essas **portas**
Abre-me os **postigos**

(Versão da Dona Rosa, grifo nosso)⁶⁷

- Abram-s'essas **portas**, também os **postigos**

Venha cá menina que eu venho ferido.

(Versão do Romanceiro Português)

Durante a entrevista, Dona Rosa comenta que o Cego faz uma serenata para a menina; na maioria, está como “Cantar e Pedir”; há variações para o “tocar e pedir”, tanto no romance do Espírito Santo, quanto no de Portugal:

- Corde minha mãe

Acorde de dormir

Venha ver o cego

Cantar e pedir

(Versão da Dona Rosa)

- Toc, toc toc

- Quem bate aí?

- É um pobre ceguinho

Que canta a pedir

(Romanceiro Capixaba/Brasil)

- Acorde, minha mãe, acorde de dormir,

Venha ouvir o cego **tocar e pedir**.

(Versão do Romanceiro Português)

Na verdade, grande parte dos símbolos mantidos por Dona Rosa são expressões portuguesas e, do mesmo modo, aparece pelo menos em uma versão brasileira, principalmente, na do cordel maranhense. Por exemplo, **a roca e o linho**; ora ela precisa largar e ora ela precisa dar o material ao cego:

- Acorda ô Maria

Pega a marroca (**tua roca**) e o **linho**

Daí pro triste cego e ensina o caminho

(Versão da Dona Rosa)

- Larga, Ana, **a roca** e também **o linho**

Anda, vai com o cego ensinar o caminho.

(Versão do Maranhão/Brasil)

- Pega, Aninhas, pega na **roca e no linho**

Ensine o caminho, ó triste ceguinho.

(Versão do Romanceiro Português)

⁶⁷ Todos os grifos nas citações presentes nesse trabalho foram feitos pela autora do mesmo.

É interessante notar que em todas as versões há a presença do **pão** e do **vinho**, em seguida falaremos um pouco mais sobre esse elemento e a contextualização com a Ilha, e o momento em que o homem não aceita a bebida e a comida. Os versos se repetem em todas as variantes recolhidas, com pouca distinção entre eles:

- *Se ele canta e pede*
*Dá-lhe **pão e vinho***
Diz pro triste cego
Que siga o caminho
- Não quero o teu pão
Não quero teu vinho
Quero que a menina
Me ensine o caminho
(Versão da Dona Rosa)

- Anda, minha filha, vai ver **pão e vinho**
 Pra dar de comer ao pobre ceguinho.
 Mas o cego disse:
- Não quero teu pão nem também seu vinho,
só quero que Aninha me ensine o caminho.
(Versão do Maranhão/Brasil)

- S'ele toca e ped, dá-lhe **pão e vinho.**
- Nem quero seu pão e nem quero seu vinho,
Só quero que Aninhas ensine o caminho.
(Versão do Romanceiro Português)

- Vai Helena,
 Lá na cozinha,
 Buscar **pão e vinho**
 pra dar ao ceguinho.
-Não quero teu pão,
Não quero teu vinho.
Só quero a Helena
Para guiar o caminho.
(Romanceiro Capixaba/Brasil)

- Levanta Ana de tanto dormir,
 dê**pão e vinho** a este cego para o caminho seguir.
- Não quero o teu pão, não quero o teu vinho,
só quero que Ana me ensine o caminho.
(Romanceiro Alagoano/Brasil)

Interessante notar que a repetição dos termos “reta”, “linha” e “bocadinho”, além dos versos “Que eu sou curto da vista, não enxergo o caminho”, está presente na

versão de Alagoas e do Maranhão, porém “reta” e “linha” não aparecem na de Portugal. Nesse caso, há, também, a troca do termo “cego” por “curto da vista”, expressão muito utilizada pelas pessoas de mais idade no Brasil.

- Ensinei **uma reta**
Ensinei **uma linha**
Pronto, cego
Eu já ensinei o caminho
- Caminha mais um **bocadinho**
Que eu sou curto da vista
Não enxergo o caminho
(Versão da Dona Rosa)

- Anda mais, Aninhas, mais um **bocadinho**,
Sou um pobre cego, não vejo o caminho
(Romanceiro Português.)

- Ensinei uma **reta**, ensinei uma **linha**;
pronto, cego, eu já ensinei o caminho.
-Caminha Ana, mais um **bocadinho**
que eu sou curto da vista não enxergo o caminho.
(Romanceiro Alagoano/Brasil)

- Anda, anda, Aninha, **mais um bocadinho**
Olha que eu sou cego, não enxergo o caminho.
(Versão do Maranhão/Brasil)

Conforme comentado anteriormente, em praticamente todas as versões aparece no final do romance a jovem menina descobrindo que sua mãe foi cúmplice do raptor. Nesse momento da narrativa ocorre a despedida e o lamento feito pela menina do quanto a sua mãe foi “falsa”.

- **Adeus minha mãe**
Tão falsa me foras
Tão falsa me eras
(Versão da Dona Rosa)

Adeus, minha casa, - adeus, minha terra,
Adeus minha mãe, - que tão falsa me era!
(Romanceiro Português)

- **...Adeus, minha mãe que tão falsa me era.**
(Versão do Maranhão/Brasil)

- Adeus, minha irmã,
Adeus, meu jardim.

**Adeus minha mãe,
Que foi falsa pra mim.**
(Romanceiro Capixaba/Brasil)

Do mesmo modo, no final do romance de Dona Rosa, além de se despedir da mãe falsa, a menina se despede do pai. Entretanto, em nenhuma outra versão encontrei a presença do pai com essa conotação, constata-se que esses versos não estão presentes nos romances portugueses, somente em uma versão de Sergipe/Brasil é mencionado o pai na hora da despedida,

- Adeus minha mãe
Tão falsa me foras
Tão falsa me eras
**Adeus meu pai
Amor primeiro
Sempre fui a flor
E tu meu jardineiro**
(Versão da Dona Rosa)

- **Adeus meu pai,**
Adeus minha mãe,
Abracem-me
Com ingratidão
(Versão de Sergipe/Brasil)

Parece-me que a menção sobre o jardim e as flores feita por nossa informante, Dona Rosa, não possui a mesma conotação utilizada pelos cantadores de outras localidades. Pode-se interpretar como uma marca pessoal, pois na entrevista ela diz gostar muito de flores e que elas são muito cultivadas na Ilha dos Marinheiros, como parte da economia local. O mesmo acontece com a ênfase dada ao pão e vinho. Isso pode ser justificado historicamente, pois é sabido que as condições básicas durante a Idade Média, possível período de origem do romance, eram precárias, como a falta de água potável, desse modo, a bebida mais consumida e oferecida aos visitantes era o vinho misturado à água, juntamente com o pão de cereais; isso se deve também em decorrência da economia da Ilha dos Marinheiros ter sido, durante muitos anos, baseada no comércio de vinho; e até hoje é a bebida mais consumida pelos moradores.

Mais uma vez, é possível notar a presença de versos repetidos, mas, neste caso, por se tratar de um romance com características de cantigas e de texto infantil, essa repetição não possui mais o intuito de recordar os próximos versos e passa a ser parte do romance. É notório, em muitos casos, que os mesmos versos são constantemente repetidos, em decorrência da musicalidade do romance.

Ao pensar o romance como um texto independente e completo, podemos fazer uma breve reflexão a cerca das relações estabelecidas pelos personagens e o contexto em que elas estão inseridas. Uma família supostamente cristã e tradicional, possuindo um homem, o pai, uma mulher, a mãe, e uma menina, a filha, todos vivem juntos em uma casa humilde afastada de outras casas, nota-se isso pela presença do tear da roca, o costume de oferecer pão e vinho ao visitante e a disposição em ensinar o caminho a um desconhecido.

O artesanato e a agricultura faziam parte das principais fontes de renda familiar, nas classes humildes durante o período medieval, século XIII, o cultivo de frutas, grãos e a produção de linho, fios de tecido, a roca. A situação das famílias não era a mais abonada, por isso o número de filhos era sempre elevado, para que todos pudessem ajudar no trabalho. Quando um integrante não servia para o trabalho era comum casá-los e deixá-los sair de casa, isso justificaria o fato da mãe ser conivente com o sequestro da filha pelo cego, sem a autorização do pai, pois é a mulher a personalidade que organiza o lar. Ao permitir que a filha acompanhasse o desconhecido pela estrada faz-nos refletir algumas questões: durante muito tempo o cego foi estigmatizado como um ser amaldiçoado; o crescimento do cristianismo oportunizou que esse passasse a ser filho de Deus.

Desse modo, ajudar uma pessoa cega era uma forma de garantir a piedade divina, pois o Evangelho cristão dignificava o cego e deste modo a cegueira deixa de ser um estigma de culpa, de indignidade e transforma-se num meio de ganhar o céu, tanto para a pessoa cega quanto para o homem que tem piedade dessa pessoa. No entanto, não foi esse o ocorrido na trama do romance, ao ajudar o pobre homem cego, os pais frustraram-se e perderam sua filha, modificando a moral da história que

deveria ser o segundo mandamento da lei de Deus “amar o próximo como a ti mesmo”, mas passou a ser o ditado “as aparências enganam”.

Rei James V, o falso cego

Na Península Ibérica, o romance *O cego* é comparado com a vida amorosa do Rei James V da Escócia, morto aos trinta e três anos, 1º de dezembro de 1532; dizem que ele costumava se disfarçar de pobre e cego para melhorar seus dotes de conquistador. Segundo Almeida Garrett⁶⁸ (1963, p. 187), o referido Rei costumava escrever sobre suas aventuras amorosas,

[...] era um jovem rei, tunante e manganão, que se disfarçava em trajos de mendigo, de adelo, ou que tais, para andar correndo baixas aventuras pelas aldeias ou pelos bairros escusos da cidade. Cantor de seus próprios feitos, celebrava-os depois em galantes trovas, a que não falta a graça nem o chiste do gênero. (GARRETT, 1963, p.187)

Desses escritos há duas baladas que possuem semelhança com *O Cego* na forma exterior e no metro, são elas: *The Jolly Beggar*, e *The Gabberlunzie Man*, registrados na forma escrita pela primeira vez em 1656 e 1724, respectivamente. Porém, segundo Almeida Garrett (1963), *Jolly Beggar* não possui tanta semelhança no enredo quanto o *Gabberlunzie* possui,

The Gabberlunzie man de real balada é, porém, todo inteiro o Cego de nossa xácara, menos em certos incidentes que são mais poéticos e mais interessantes na composição portuguesa. (GARRET, 1963, p.188)⁶⁹

Por outro lado, aparentemente *Gabberlunzie* poderia vir a ser a continuação da balada *The Jolly Beggar*, ela possui basicamente a mesma história e forma, mas não a mesma temporalidade, pois nas versões de *Gabberlunzie* a filha retorna a casa com um bebê nos braços, mas ela já é uma senhora. O Rei James V possuía o hábito de se

⁶⁸ Não há provas de que o Rei James V tenha sido o autor desses versos, mas a partir de expressões e menções a pessoas íntimas do rei, atribui-lhe a autoria desses poemas.

⁶⁹ Nesse trecho é possível notar certo ufanismo por parte do intelectual, Almeida Garrett, comum e aceitável no período do século XIX em que o texto foi escrito.

misturar com o campesinato, é provável que isto tenha garantido a ele grande popularidade, e a possibilidade ter escrito os versos que lhe são aqui atribuídos.

Suspeita-se que o texto escocês tenha chegado juntamente com as embarcações escocesas que desembarcavam em Portugal, esse aspecto também faria sentido para as terras brasileiras, pois o Romance é encontrado, principalmente, em regiões litorâneas e de colonização portuguesa.

Não é nenhuma novidade personalidades da nobreza vestirem-se de “plebeus” para aventurar-se na vida campesina ou como fuga e esconderijo. Shakespeare retrata esse episódio ao escrever a peça *King Lear*, com o personagem Edgar, filho do Conde de Glócester. Edgar refugia-se na floresta e disfarça-se de mendigo louco, o Pobre Tom (*Poor Tom*). Na sociedade tradicional a figura do Cego e do Mendigo é respeitada e ao mesmo tempo temida. O respeito vem da crença do Cego enxergar além do possível, como em Édipo Rei, na mitologia grega, Tirésias era um profeta e possuía o poder da previsão. E na história bíblica Bartimeu, cego e mendicante, possui a cegueira física, mas não espiritual, podendo ver mais que os demais.

Desse modo, é possível compreender a cortesia feita ao cego do romance aqui analisado. A mãe primeiramente manda que a filha ofereça comida e bebida ao pobre homem, mas quando este diz que quer somente que a moça lhe ensine o caminho, imediatamente a mãe diz para que a filha acompanhe o cego até que este encontre a direção perdida. O mesmo acontece quando o personagem é um mendigo, ou seja, marginal social. Segundo o *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*, “Na sociedade tradicional quebequense [poderia ser em qualquer localidade cristã], a regra de hostilidade com relação ao *quêteux* [marginal social] é um dever social e, sobretudo, um dever cristão.” (DION, 2007, p.444). A imaginação popular transformou o *quêteux* num ser lendário e ambivalente, diferente do cego da poesia de Dona Rosa, que aparentemente é um falso cego e rapta uma moça. Há nesse texto uma quebra da idealização tradicional, o respeito pelo deficiente visual se perde quando uma pessoa faz-se passar por cego para usufruir dos pecados mundanos, o sequestro e a mentira.

Conclusão

O ato de interpretar romances de tradição oral constitui um processo delicado, visto que envolve a análise de um texto presente na sociedade por gerações e que atualmente encontra-se inserido em um discurso de um determinado contexto social, no nosso caso, a Ilha dos Marinheiros em meados do século XXI. Diferentemente da literatura escrita, que se apoia em um texto único (variando apenas nos inúmeros processos de crítica textual), a literatura de tradição oral é constituída de detalhes singulares, como: a *performance*, o emissor, o local, etc, o que torna cada texto oral único e inédito. Para ser um contador de histórias “é necessário talento e presença especiais para se prevalecer desse título que é também objeto de reconhecimento coletivo. [...] Sua arte é domínio da *performance*, e não da simples competência expressiva” (BERGERON, 2010, p.48).

Cada versão do romance está diretamente afetada pela localidade em que foi encontrada. “Nem sempre o lugar que é atribuído como de origem de um romance coincide com o local em que ele é recolhido. Às vezes, o itinerário é desconhecido para o próprio informante, não sabendo ele de onde é realmente procedente a versão apresentada” (LIMA, 1977, p. 23). Dona Rosa não sabe a origem dos textos que conta, não sabe por que os conta. Ela sabe somente que aprendeu com sua avó e que costumavam cantar enquanto trabalhavam. É possível que durante este processo o texto tenha sofrido alterações, resultantes das improvisações feitas em decorrência do esquecimento ou da dinâmica performática. Por isso, neste trabalho procurou-se comparar a poética da Ilha dos Marinheiros com as registradas, com o mesmo motivo, em outras regiões e países, a fim de comprovar sua origem romancística e as particularidades adquiridas com o tempo.

Caso houvesse registro de uma possível primeira versão dos romances, pode-se dizer que seriam bem diferentes das versões atuais. Somente algumas marcas permanentes são encontradas na maioria das versões, marcas que não se modificam, como o enredo, os motivos e a temática dos *romances*, todas elas são essenciais para reconhecer quando a narrativa é um *romance* ou provém de um. De acordo com o E-dicionário de termos literários, a temática do *Romanceiro* pode estabelecer-se de

acordo com a sua origem (romances épicos, carolíngios, etc), ou assunto (romances históricos, bíblicos, clássicos, etc).

Podemos dizer que o romance *O cego* possui características de um romance tradicional, sua estrutura, seu motivo, seu enredo, a musicalidade, todos esses elementos comprovados na comparação com outros textos: romanceiro português, romanceiro nordestino e o cordel maranhense. Além da bela história do Rei James V da Escócia e a possibilidade de ser uma reprodução dos seus poemas originais. Porém, também é possível notar que ele possui particularidades pessoais da informante, Dona Rosa, e do contexto sócio histórico em que está inserido, a Ilha dos Marinheiros. *O Cego* faz parte do folclore local desse povo, ele é conhecido entre os ilhéus como a cantiga da Dona Rosa, carrega fortes sinais de uma sociedade marcada pela agricultura, das vinhas e o cultivo de flores.

É importante observar que o Romance de Tradição Oral, *O Cego*, possui características semelhantes as do conto, como a moral da história. Ou seja, o romance foi adaptado com o passar do tempo e passou a ter razões didáticas e espécies de conselhos morais, como neste caso: as aparências enganam. A mãe da jovem moça deixa a filha virgem sair de casa para mostrar o caminho ao pobre cego, sem imaginar que ele poderia sequestrá-la ou a deixa ir consciente que não voltará, porém sem saber que se tratava de um rei disfarçado. É muito comum as histórias terem um final catastrófico para servir como ensinamento.

Concluo este trabalho com seguinte reflexão de que foi possível perceber o quanto o Romance de tradição oral tem em comum com a Ilha dos Marinheiros. Em primeiro lugar, ambos tendem ao envelhecimento e, por conseguinte, ao esquecimento. E, em segundo lugar, ambos trazem consigo uma imensa carga histórica e cultural.

Referências

AZEVEDO, Anna Lúcia Morisson. **A ilha dos três Antônios**. Agueda: Jornal Soberania do Povo, 2003.

BERGERON, Bertrand. **No reino da lenda**. Cadernos do programa de Pós-graduação em letras da FURG, série traduções. Rio Grande: Editora da FURG, 2010.

DION, Sylvie. Mendigo (peregrino) In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial e UFRGS Editor, 2007, p. 443-448.

FÉRRE, Pere. **Romanceiro Português de Tradição Oral Moderna**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GARRETT, Almeida. **Romanceiro**. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1963. v.3

LIMA, Fernando de Castro Pires de. Prefácio. In: GARRETT, Almeida. **Romanceiro**. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, 1963.

LIMA, Jackson da Silva. **O Folclore em Sergipe – Romanceiro**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977.

LIMA, Rossini Tavares de. Acheegas ao estudo do Romanceiro no Brasil. **Revista do Arquivo**. Nº CLXII. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1959.

LOPES, Antonio. **Presença do Romanceiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MENENDEZ PIDAL, Ramón. **Romanceiro: Flor nueva de Romances Viejos**. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.

NEVES, Guilherme Santos. **O romanceiro capixaba**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1983.

PINTO-CORREIA, João David. **Romanceiro tradicional português**. Lisboa: Ed. Comunicação, 1984.

ROMERO, Sílvio. **Folclore brasileiro – Cantos Populares do Brasil**. São Paulo: Itatiaia, 1985.

SILVA, Maria Angélica Reis da. **Para o Romanceiro Português**. Lisboa: Ed. Comunicação, 1984.

VILELA, José Aloísio. **Romanceiro alagoano**. Maceió: Edufal, 1981.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

[Recebido: 20 ago. 2013 - aprovado: 27 out. 2013]

* * *

O PERSONAGEM CONTA SUA HISTÓRIA: ORALIDADE E NARRATIVA NO *AUDIORETRATOS*⁷⁰

THE CHARACTER TELLS HIS OWN STORY: ORALITY AND NARRATIVE IN *AUDIORETRATOS*

Juliana Mastelini Moyses⁷¹

Resumo: O trabalho faz uma leitura do programa *Audioretratos – histórias de vida no rádio* – da rádio UEL FM. O estudo busca mostrar a construção da narrativa do personagem, que se utiliza de sons, silêncio, palavras. Mostramos também como a narrativa está impregnada de elementos que sugerem imagens ao ouvinte. *Audioretratos* é uma coluna radiofônica semanal que traz histórias de vida. O referencial teórico focaliza os conceitos de oralidade em Zumthor; narrativa em Huston e características da mensagem radiofônica em Kaplun. O trabalho mostra que o discurso do Audioretratos é construído pelo narrador e pelo repórter, que se utilizam de palavras, sons, expressões e, com isso, constroem o retrato sonoro. O trabalho analisa duas edições do programa.

Palavras-chave: Narrativa; Oralidade; Histórias de vida; Radiojornalismo; UEL FM; Perfil.

Abstract: This work is an analysis of the program *Audioretratos - stories of life on the radio* - by radio UEL FM. The study aims to show the construction of the character's narrative, which uses sounds, silence, words. We also show how the narrative is full of elements that suggest images to the listener. *Audioretratos* column is a weekly radio program that brings stories of life. The theoretical framework focuses on the concepts of Zumthor's orality; Huston narrative and radio message characteristics of Kaplun. The work shows that the discourse of *Audioretratos* is constructed by the narrator and the reporter, who use words, sounds, expressions and thereby build the sound portrait. The work analyzes two editions of the program.

Key-words: Narrative; Orality; Stories of life; Radio journalism; UEL FM; Profile.

Introdução

O presente trabalho faz um estudo do programa *Audioretratos – Histórias de Vida no Rádio* – da UEL FM. A pesquisa mostra a oralidade e a narrativa presentes no discurso do programa de perfis jornalísticos, e a visualidade que elas podem gerar. Assim, o objetivo geral do trabalho é identificar a narrativa e a oralidade presentes na

⁷⁰ O artigo compõe o Trabalho de Conclusão de Curso da autora para o curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Estadual de Londrina (UEL), sob orientação do professor doutor Sílvio Ricardo Demétrio.

⁷¹ Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Cursa especialização em Criação e Produção para Rádio e TV na Faculdade Pitágoras e disciplina especial de Cinema, Linguagem e Sociedade do mestrado em Comunicação Visual da UEL.

coluna *Audioretratos*. Ligados a esse, os objetivos específicos são: levantar conceitos e características da narrativa e da oralidade; inserir os conceitos no contexto do rádio e analisar aspectos da oralidade, do rádio e da narrativa que compõem o discurso do programa.

Audioretratos é um programa semanal da UEL FM. É uma coluna que traz histórias de vida. O formato da coluna apresenta as histórias na voz dos próprios personagens que as vivenciaram. Esses personagens, portanto, são também narradores. As colunas não apresentam *offs* do repórter, cuja interferência aparece apenas nas perguntas ao entrevistado e na edição do programa.

No trabalho discute-se questões sobre oralidade na perspectiva de Paul Zumthor (2010), de oralidade mediatizada e das características do rádio, a partir de Mario Kaplun (1978) e Gisela Ortriwano (1985). Entre outros, utiliza-se conceitos de Edvaldo Pereira Lima (1993) e Sérgio Vilas Boas (2008) para subsidiar a discussão sobre narrativa e jornalismo.

São apresentadas também discussões sobre as narrativas de si e sobre a subjetividade do discurso. Utiliza-se, dentre outras, das reflexões de Nancy Huston (2010) e de Walter Benjamin (1993). A análise de duas edições do programa guia-se pelos conceitos de Zumthor (2010), Kaplun (1978), Huston (2010) e Benjamin (1993). Dentre as questões analisadas, identifica-se as características das falas dos personagens, a narrativa que constroem, os artifícios radiofônicos utilizados na edição e a universalidade presente na história particular.

Oralidade e rádio

A oralidade está muito presente em nosso dia a dia, faz parte das relações humanas. Zumthor (2010) fala que mesmo em sociedades de tradição escrita em que a voz perde sua autoridade, a oralidade da comunicação se mantém. A função do jornalista é um bom exemplo. Independente do meio no qual está inserido, ele recorre essencialmente à oralidade, à conversa, à entrevista para realizar seu trabalho. Mario Kaplun (1978), inclusive, questiona a ideia de que a maioria dos conhecimentos são aprendidos através da visão.

A espacialidade da escrita se dá na superfície de um texto, e a sua repetitividade lhe garante vencer o tempo. Isso faz com que o texto, no papel, tenha uma maneabilidade perfeita, “eu o leio, releio, divido, junto, desço ou subo à vontade o seu percurso” (ZUMTHOR, 2010, p. 41). Assim, o texto é apresentado como um todo, e por isso uma percepção global é possível. Já a mensagem oral é compreendida na medida em que se desenvolve concretamente e de forma progressiva. “O ouvinte atravessa o discurso que lhe é dirigido, descobrindo como unidade apenas o que sua memória dele registra, unidade sempre mais ou menos aleatória”, explica Zumthor (p. 42).

A voz é tanto social, diz o autor, quanto individual, porque “mostra de que modo o homem se situa no mundo e em relação ao outro” (2010, p. 29). Falar implica uma dupla atuação: de quem fala e de quem ouve. Nessa atuação dupla, os interlocutores constroem pressupostos em comum baseados em entendimentos ativos.

Quando duas pessoas que compartilham um mesmo espaço se colocam em diálogo, os jogos de linguagem não seguem mais rigorosamente as regras instituídas, o que faz com que cada enunciado seja particular, explica o autor. O diálogo, assim, pressupõe uma liberdade, tanto de quem fala quanto de quem escuta e retribui a palavra. Isso confere à linguagem oral um tom de autenticidade e de personalidade maior do que a escrita. Para Zumthor, vem daí um efeito moral da voz, de criar a impressão no ouvinte de uma fidelidade menos contestável do que na comunicação escrita.

O que o locutor transmite pela fala, além de carregar suas características particulares, desenvolve-se em uma trama de crenças e hábitos mentais, e por isso, Zumthor fala que esse conhecimento é reconhecimento e se propõe a dar justificativas habituais. “Marcadamente conotativo, ligado a todos os jogos de linguagem cuja combinação forma o vínculo social, ele deve sua legitimidade e sua força persuasiva muito mais ao testemunho que constitui do que ao que expõe” (2010, p. 33). A consequência disso é que o critério de verdade desaparece e emerge outro conceito mais fluído: “a comunicação é memória dócil, flexível, maleável, nômade e [...]

globalizadora” (p. 33-34).

Não nos é possível alcançar toda a gama de sons que está à nossa volta. Assim, nossa voz “tem dificuldades em conquistar seu espaço acústico; mas basta-nos um equipamento ao alcance de todos os bolsos para recuperá-la e transportá-la em uma valise”: o rádio (ZUMTHOR, 2010, p. 26).

Dentre os meios de comunicação, Gisela Ortriwano (1985) acredita que o rádio é o mais privilegiado⁷² por suas características, das quais se destacam linguagem oral, penetração, mobilidade tanto do emissor quanto do receptor, baixo custo, imediatismo, instantaneidade, sensorialidade e autonomia. Ligadas a essas características, Kaplun (1978) vê algumas limitações do rádio: unisensorialidade, ausência de interlocutor, fugacidade e condicionamento do público.

O autor defende que para driblar as limitações, a mensagem radiofônica deve valer-se de algumas características. Ser interessante e captar a atenção do ouvinte sem necessidade de muito esforço. Aproveitar do poder sugestivo do rádio e estimular as imagens auditivas. Utilizar variados recursos sonoros, não só a voz. Lançar mensagem que atinja não só o intelecto, mas também a sensibilidade do ouvinte. Desenvolver a empatia. Tomar como ponto de partida as necessidades culturais dos ouvintes. Oferecer elementos de identificação. Apresentar poucas ideias de cada vez e saber reiterá-las sem cair na monotonia. E por fim, fazer rádio com criatividade.

Jornalismo, história e narrativas

Ao falar da pauta para um jornalismo ampliado, Edvaldo Pereira Lima (1993) afirma que um bom começo é partir da ideia de que na mensagem jornalística está embutido o relato de um conflito. Assim como na dramaturgia e nas narrativas e ficções. A diferença é que o jornalismo se preocupa com embates da realidade social, traduzindo-os para o plano do relato de uma realidade concreta.

Para Vilas Boas (2003, p. 18), a profissão tem como principal referência a experiência humana. Porém, comenta, o jornalismo convencional trata o indivíduo apenas “abstratamente”. E explica o porquê nas palavras de Edvaldo Pereira Lima. Em

⁷² Texto escrito em 1985, portanto antes da popularização da internet.

entrevista a Vilas Boas (2003), Lima fala que o jornalismo apresenta as pessoas através de números e dados, com a ideia de que essas questões objetivas dão conta de caracterizá-las. Para ele, o jornalista busca um personagem para ilustrar a matéria com sua “historinha”, quando o que se quer com uma grande reportagem é achar um protagonista que “vai irradiar o contexto sociocultural, as raízes históricas de um fato.” Ou seja, uma pessoa que vai explicar o fato sem muitas explicações. “O protagonista só o é porque tem alguma coisa a dizer de dentro, não de fora.” (LIMA *apud* VILAS BOAS, 2003, p. 18).

Em sua tese de doutorado publicada pela editora Unesp intitulada *Biografismo*, Vilas Boas (2008) traz *reflexões sobre as escritas da vida*. Para ele, a Historiografia, com a Nova História Francesa e a História Oral, garante boas referências para o biografismo, já que se liberta da camisa de força da grandeza que até então lhe era imposta. A Nova História, segundo ele, possibilita o entendimento da importância da cotidianidade e das relações na construção da ‘obra’ do biografado, “opondo-se à ideia de um ser humano *self-made*.” O objetivo é mostrar como o cotidiano compõe a história e como esse cotidiano pode se relacionar aos grandes acontecimentos.

Marc Kravetz (1986) diz que o jornalismo das grandes reportagens não fica longe da história dos *historiadores*. Para ele, o jornalismo não trata de revelações, escândalos ou arquivos secretos postos às claras. “É apenas uma crônica de guerra, dia a dia, de uma guerra imaginária, da qual jamais nenhum historiador dará conta” (p. 95).

Sevcenko (1996) explica que a história, por estar submetida ao rigor científico, tem a garantia de que as informações sejam checadas e re-checadas. Por isso, chega a um resultado que todos, seguindo os mesmos passos, podem verificar. O que torna o trabalho demorado e com um ritmo diferente do ritmo do jornalismo. Assim, a história tem um patamar qualitativo superior ao do jornalismo e o jornalismo, por sua vez, vai estar sempre à frente.

José Carlos Meihy (2002), ao falar sobre a história oral, afirma que o interessante no depoimento está na emoção e na subjetividade com que o fato é narrado. É a versão que cada um tem sobre o mesmo fato e como esse acontecimento

se caracterizou para cada um. Nesse sentido, “quanto mais elas contarem a seu modo, mais eficiente será seu depoimento.” (p. 51).

Assim como para a história oral, no jornalismo trabalha-se com a caracterização que o fato assumiu para cada fonte, afinal só temos acesso àquela realidade através dos que a presenciaram e conseqüentemente a interpretaram. A partir das várias versões, tenta-se chegar a uma descrição que una o que os diversos depoimentos têm em comum, ou que mostre os vários pontos de vista .

Como no jornalismo cotidiano, nas histórias de vida do programa *Audioretratos*, as versões são tão ou mais aparentes. Ali, a ideia de que o depoimento é a narrativa de como o acontecimento se caracterizou para cada um fica clara no fato da pessoa contar sua própria história. Ela reconstitui os fatos, organiza-os e constrói a narrativa. Isso traz lembranças que mexem com o ego, com as fraquezas e com o orgulho de cada um.

“Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”, diz Walter Benjamin (1993, p. 205). Ou seja, a forma de contar do personagem do *Audioretratos* diz muito sobre ele. Sua versão, suas concepções e ideias vão aparecendo sutilmente, quase imperceptivelmente, em meio à forma de contar suas experiências. Nancy Huston (2010) lembra que para “contar ‘a história de sua vida’, não apenas você esquece milhares de coisas como também deixa de lado outros milhares.” (2010, p. 24). E escolhe os mais importantes para construir a narrativa.

A autora acredita que mesmo sem intenção, ao contar suas histórias, as pessoas criam fábulas. E se utilizam, para isso, dos mesmos procedimentos empregados pelos romancistas. “Você cria a ficção da sua vida” (HUSTON, 2010, p. 25). Para ela, a facilidade em fabular é “culpa” do cérebro contador de história dos seres humanos. E o cérebro só dá espaço para questões que realmente fazem sentido pessoalmente. Nas histórias de si, o que aparece é aquilo que é importante para a própria pessoa que conta.

Esse sentido pessoal, portanto, acaba também construindo o sujeito. “Nós *somos* esses romances! *Eu* é o modo de conceber o conjunto das minhas

experiências”, diz Huston (2010, p. 24). O que mostra como a versão é importante na construção da história no *Audioretratos*, pois é a partir dela que o personagem, que também é o narrador, se constrói. Beth Brait, em texto sobre personagens de ficção, fala que um dos aspectos principais a se ter consciência acerca do personagem é que ele é um ser linguístico, pois “não existe fora das palavras” (BRAIT, 1987, p. 11). No *Audioretratos*, trata-se de um personagem diferente daquele que Brait descreve. Porém, ele também cria um personagem por meio do qual se representa, já que, como explica Hall (2003), o que nos chega não é a realidade, mas uma representação da realidade.

Para Huston (2010), o ser humano, ao ter consciência da vida como uma continuidade, a vê como uma narrativa. “Assim como a natureza, nós não suportamos o vazio. Somos incapazes de constatar sem imediatamente buscar ‘entender’. E entendemos essencialmente por intermédio das narrativas, ou seja, das ficções” (HUSTON, 2010, p. 18).

Porém, a visão da vida como continuidade deve ser tratada com cautela. Pierre Bourdieu (2006, p. 184) fala que quando se conta uma experiência, tem-se a preocupação “de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica.” Lógica esta que não existia no momento em que o fato ocorreu. Zumthor (2010, p. 44) fala que “entre o real vivido e o conceito, se estende um território incerto, semeado de recusas, de impotências [...] que foga a qualquer tentativa de totalização”.

Por isso, Bourdieu (2006) considera ilusório tratar a vida como uma história. Allain Robbe-Grillet (*apud* BOURDIEU, 2006, p. 185) diz que o romance moderno está ligado à descoberta de que “o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão”.

Admitir que o jeito que a pessoa conta a sua história diz muito dela e ajuda na construção da sua própria história e do seu *eu* é um primeiro passo para sair do senso comum. Já que, como diz Bourdieu (2006, p. 189), a vida considerada como história não é um fim em si mesma.

Audioretrato de Damião Pereira Lima

A história do peão Damião Pereira Lima foi transmitida no *Audioretratos* do dia 10 de julho de 2010⁷³. A entrevista foi feita por Elizabeth Ghisleni, dona da fazenda onde Damião trabalha, que achou interessante compartilhar as histórias do peão.

O que mais fica evidente na fala de Damião é a simplicidade de homem do sertão com que conta e expressa sua história com riqueza de detalhes, e a historicidade presente na sua fala. Como aparece na apresentação do programa de Damião, ele “foi um daqueles braços anônimos que rasgaram estradas, na década de 50, tornando possível a construção de Brasília.”

O peão, com 12 anos, foi trabalhar nas estradas que ligavam Brasília a outras cidades. Ele conta uma parte da História que muitos não sabem. História que mostra o outro lado do *glamour* dos “cinquenta anos em cinco”⁷⁴ proposto por Kubitschek. Na fala de Damião, a explicação que muita gente morreu, tratada como animal, para que Brasília fosse construída:

Aí, depois era duro lá pro norte e o serviço que surgiu era pra fazer estrada de rodagem, né, fazer manual. Inclusive, em Barreiros faz ligação com Brasília..., era naquela época que tinha inauguração de Brasília sabe, então tava construindo uma estrada manual, a rodagem né. Então cada empreiteiro tinha sua turma, quinze, vinte, trinta, né. **E aqui desaparecia gente, se morresse lá subterrado**, vivia tirando aquela terra, **chegava a carcaça já tava podre não sabia nem quem que era, e daí jogava pra lá e não tinha esse negócio não.**

(Entrevistadora): Então as pessoas eram tratadas... bicho mesmo no lombo da estrada?

É que nem bicho. Era, era, desse jeito mesmo. Era desse jeito. Uns, **uns empreiteiro ruim que só que qualquer coisinha, qualquer coisinha eles chamavam o cara pra lá e za...**, se quisesse ficar nem lidava com eles.

(Entrevistadora): **E quando levava pra esse tal lugar?**

Ah, é que não voltava mais.⁷⁵

Em seguida, o peão continua sua fala sobre o trabalho nas estradas de rodagem na época da construção de Brasília. A fala mostra a simplicidade de Damião e se

⁷³ A coluna pode ser acessada através do *link*: <http://www.uel.br/uelfm/arquivo.php?id=4585>

⁷⁴ Plano de metas do governo de Juscelino Kubitschek que pretendia fazer o país avançar 50 anos em desenvolvimento em apenas 5 anos de governo.

⁷⁵ *Audioretratos* com o peão Damião Pereira Lima. (Grifo nosso).

apresenta com as características de uma conversa, sem seguir regras gramáticas e com algumas expressões que se utiliza na oralidade. Um exemplo é a palavra “explosive”, que provavelmente é o nome pelo qual Damião conhece “explosivo”. As reticências indicam momentos em que não é possível compreender o que se fala.

Agora um serviço pior que eu vi e fiz também lá foi “broquear”, segurar, que “broqueava” aqueles pra, pra, pra “ponhar” aqueles “explosive” na, “explosive” na, na, nas pedra sabe, é, ... que fala, “ponhava” pólvora lá dentro pra explodir, né. Então quando chegava num lugar daquele que dava muita pedreira fazia isso. Entendeu? Aí o que que acontecia? Aquele pegava um ponteiro de ferro, cê segura ele aqui, e outro com uma marreta de 10 kg batendo naquele ferro. E aquilo esquenta, e eu tinha que segurar aquilo ali ó, e um negão, eu lembro até hoje, ele chamava Carneiro o nome dele, os braços era dessa grossura né, e o medo daquela marreta, “béim”, batia e eu tinha que firmar aquele ferro.⁷⁶

O entrevistado descreve o trabalho que realizava com detalhes que levam o ouvinte a imaginar como funcionava o pedaço de ferro que ele segurava para outra pessoa bater. As expressões: “cê segura ele aqui”, e “e eu tinha que segurar aquilo ali ó” enfrentam a limitação do rádio, que não pode transmitir os gestos de Damião. Porém, pelo que ele fala é possível imaginar: um ferro, que esquentava, segurado por ele no qual alguém bate com uma marreta de 10 kg. O peão ainda descreve a pessoa que manuseava a marreta: “ele chamava Carneiro o nome dele, os braços era dessa grossura né”. Os braços fortes do colega de trabalho assustavam Damião com medo que a marreta o atingisse: “e o medo daquela marreta, ‘béim’, batia e eu tinha que firmar aquele ferro.” A onomatopeia que Damião se utiliza para descrever o barulho da marreta batendo no ferro, “béim”, contribui para que o ouvinte crie uma imagem do que ele descreve.

Aqui, o peão se dirige diretamente aos ouvintes: “né, gente?” para transmitir-lhes um ensinamento que ele próprio aprendeu com os acontecimentos em sua vida: “Eu tenho meu pai brabo e meu pai brabo às ‘vez’ eu achava que era ruindade dele. Mas quem quer saber o que que é um pai, uma mãe saia de casa né, que o mundo

⁷⁶ *Audioretratos* com o peão Damião Pereira Lima.

ensina né?” É a utilidade que Benjamin (1993) fala que a narrativa possui de trazer uma sugestão prática.

A música na edição além de pontuar a narrativa, tem o objetivo principal de descrever o peão. Na primeira fala de Damião, ele conta de sua paixão pela profissão que exerce:

A minha paixão é o gado, é, eu tano no campo eu tô no paraíso, certo? Então o meu prazer e meu prazer maior do mundo é eu cedo, e levantar cedo e “enciar” meu cavalo, ou meu burro que seja, né, e saí pro campo, olhar o gado, conversar com o gado, que eu gosto de conversar com o gado. E, e, e muita gente às vezes fala que eu sô até meio bobo, mas eu acho que o gado entende, a criação entende “nóis”, às vezes eu chego lá na invernada, dô um grito vem a boiada toda né. Eu passo a mão na cabeça de um, no lombo de outro e pra mim aquele é um prazer maior e imenso que eu tenho, né, porque eu faço o que eu gosto.

Ainda na fala de Damião, a música é inserida em segundo plano e continua após a fala “porque eu faço o que eu gosto”. A pausa que a música insere na fala de Damião dá um tempo para que o ouvinte reflita o que ele acabou de dizer. E também remete ao sertão, de onde vem Damião e onde ele trabalha, e ao sotaque pernambucano do cantor Antônio Nóbrega⁷⁷: “Caí do céu por descuido/ Se tenho pai não sei não/ Venho de longe seu moço/ Lugar chamado sertão”.

Logo depois, entra novamente a fala de Damião, desta vez contando sobre quando saiu da casa dos pais: “A gente tem vontade de sair pro mundo mesmo, quando tá na casa dos pais, quem não tem né, qué tá liberto. Mas é engano, né, é mió tá no, no, no cinturão do pai, que nem diz o outro do que tá libertado, que óia.”⁷⁸

A seguir, o peão conta das andanças a pé que fez em busca de emprego e do serviço que conseguiu porque não sabia o que significava a expressão “quebra de milho”:

A gente é barriga “veia”, não sabia o que era quebra de milho, achava que era pra quebrá milho de verdade, né. Aí chegou um cara, metido, de botona, “chapéuzão”, né, perguntou se nós queria quebrá milho, nós como tava precisando do serviço, topemo de ir né.

⁷⁷ Damião Pereira Lima também é de Pernambuco.

⁷⁸ *Audioretratos* com o peão Damião Pereira Lima.

E fomo pará na fazenda Primavera. Chegemo lá, a quebra de milho o que que era? Era pegar no corço da carabina né. E grilar a terra, era pra grilar.⁷⁹

Quando descreve o homem que ofereceu emprego, Damião coloca imponência na voz para mostrar toda a pompa com que o rapaz apareceu para falar com eles. Em seguida, faz uma pausa pra lembrar o nome da fazenda para onde foram mandados: “fazenda Primavera”. Na fala de Damião, percebe-se claramente as marcas da oralidade, como: “pegar no corço da carabina”. Em seguida, Damião explica o que é grilar a terra. “Grilar terra é como tem uma propriedade aí desativada e a pessoa entra, entra com, derrubando, que primeiro derrubava de machado, né, foice, né. Então, uma, uma turma pra derrubá aquilo lá e ponhava os capanga armado de carabina e tudo.”⁸⁰

Num dia de trabalho, a comida azeda foi o estopim para Damião reclamar da situação a que todos os trabalhadores estavam submetidos, mas que ninguém tinha coragem de reclamar em frente aos superiores. Damião se coloca como o herói. É o que Huston (2010) fala sobre o “cérebro contador de histórias” que apresenta as histórias dotadas de sentido e geralmente favoráveis a quem conta. E também Bourdieu (2006), para quem a narrativa autobiográfica coloca lógica na aleatoriedade da vida. Já Vilas Boas (2008) acredita que quando se conta uma história, o real e o imaginário se diluem. Mas como diz Meihy (2002) sobre a história oral, o que vale aqui não é a verdade, mas como essa verdade se caracterizou para ele. Damião dramatiza o diálogo através do qual descreve o enfrentamento com o superior. Nas falas do senhor que chama de curinga, ele coloca maior imponência na voz, e com isso tenta transmitir um pouco da situação que presenciou. A seguir, Damião conta o desfecho da história, a dramatização dos diálogos permanece e quando ele fala da arma do capanga usa o aumentativo: “carabinona”, mostrando com isso o medo que ela lhe causava.

Quando foi no outro dia cedo (pausa), ah, quando eu cheguei ele falou: “Pera um pouquinho, vamo dá, vamo fazê uma viagem”. Digo “vamo”. Mas já sabia né ele ia... (risos), quase chorando digo: “Vamo embora ué”, fazê o que, né. E ele pegou aquele picadão né. Ele com a

⁷⁹ *Audioretratos* com o peão Damião Pereira Lima.

⁸⁰ *Audioretratos* com o peão Damião Pereira Lima.

carabinona nas costas né. Até que “cheguemo” na tal da lagoa, né? Ele me mostrou: “Tá vendo isso aqui...?” Eu digo: “Tô, ué”. “Cê sabe que que é isso aí”. Eu digo: “eu sei. Sei, é onde o povo – não falei ele né, eu digo – é onde o povo traz os outro pra matar aí e joga dentro d’água”. “Cê é bem esperto né?” Eu digo: “É”. Mas eu pensando, considerando que ele ia fazer a mesma coisa comigo... digo “por mim tanto faz né”. Aí ele rodou, rodou, falou: “... Vamo embora”, digo “vamo” né. O home não abriu a boca mais pra nada, esse home ficou uma seda pra mim pra encurtar a história né. Depois no outro dia sabe o que que ele fez? Pegou a carabina, me deu uma carabina, né, e um 44, um revólver 44... disse: “Ó, cê vai correr atrás da picada lá”⁸¹

Novamente é inserido um trecho da música que funciona como pontuação para a narrativa. Damião agora entra falando de outro assunto. Como diz Vilas Boas (2008) a vida de uma pessoa não se resume aos seus feitos profissionais, é inclusive limitador resumi-la a isso, portanto:

É o final da entrevista, meu nome, meu nome é Damião Pereira Lima, nascido em Triunfo em Pernambuco, nascido em 1941, é. Casado com dona Abigail Batista Lima, tenho sete filhos e tenho vinte neto. E com isso eu tenho o maior orgulho da minha vida.⁸²

Audiotrato de Derli de Oliveira

Derli de Oliveira foi a personagem do *Audiotratos* no dia 23 de outubro de 2010⁸³. Ela conta que gosta de música desde pequena, mas nunca havia conseguido tocar um instrumento. Até que se mudou para Londrina e começou a fazer aulas. Em sua fala, Derli mostra como os signos que compõe o universo da música lhe tocam de forma direta, desde criança, como em um dos seus primeiros contatos com instrumentos musicais:

Eu trabalhei numa casa cinco anos que tinha piano. E antes disso eu trabalhei numa fazenda também que a moça que, os alemães tinha duas meninas, uma tocava acordeom e a outra tocava...é, violão.

⁸¹ *Audiotratos* com o peão Damião Pereira Lima.

⁸² *Audiotratos* com o peão Damião Pereira Lima.

⁸³ A coluna pode ser ouvida no site da rádio através do *link*: <http://www.uel.br/uelfm/arquivo.php?id=5483>.

Daí eu via a menina tocando eu tinha uma vontade de tocá, eu, ou mesmo colocá a mão, né, e eu nunca consegui. Aí depois que eu vim pra Londrina, eu fiquei, tava trabalhando numa casa e do lado tinha uma pianista. Daí também não tive oportunidade. Daí um dia eu falei pra minha patroa: “vou procurar alguém que, que dá aula, que seja um pouco barato.” Daí eu procurei em todos os lugares e consegui achar aqui, Conservatório Carlos Gomes.⁸⁴

Quando Derli fala dos instrumentos que as duas meninas, filhas dos donos da fazenda onde trabalhava, tocavam, ela faz uma pausa para lembrar o nome do instrumento⁸⁵ e em seguida fala: “violão”. Antes disso já entra uma música em violão na edição, o que contribui para a criação da imagem que ela sugere. Em todos esses momentos em que narra a proximidade e ao mesmo tempo a distância que a separava dos instrumentos musicais, Derli fala pausadamente, como quem conta um segredo ou algo precioso. Com a expressão que Derli coloca na frase “e do lado tinha uma pianista”, parece que ela ficava espiando a pianista de longe, e que isso lhe proporcionava uma alegria.

Até que chega o momento em que Derli fala com a patroa que vai procurar um professor para ter aulas de piano. No meio da fala que dirigiu à patroa, Derli respira fundo e diz com calma como quem explica algo e quer se fazer entender.

Com isso, percebe-se que a música descreve Derli, como ela própria conta. Uma das falas na vinheta de abertura do programa *Audioretratos*, inclusive, é de Derli: “Não vô casá com o piano, lógico. Mas se a pessoa disser que não gosta de música pra mim tá liminado”. As várias inserções do toque do piano na edição descrevem Derli através da sua música.

Ela se orgulha de ter conseguido estudar e poder dizer que é uma pianista: “Dá a impressão que eu sou uma pianista (risada) eu acho. Eu sinto que alguma coisa, algumas nota eu tenho certeza que eu sei”⁸⁶. Derli fala com convicção e com força na voz daquilo que tem certeza que aprendeu, por isso se considera uma pianista.

⁸⁴ Derli de Oliveira na coluna *Audioretratos*.

⁸⁵ A pausa está marcada no texto com as reticências.

⁸⁶ Derli de Oliveira na coluna *Audioretratos*.

Ela também explica como conseguiu chegar a ser uma pianista ao trocar as aulas pelas faxinas no conservatório, sem mostrar vergonha, mas orgulho de trabalhar para conseguir o que quer:

Eu faço limpeza em troca da minha aula de piano [música]. Eu fiz acho que uns cinco ano o curso popular. Ficá, (risos) eu pedi pra dona Tereza deixá eu fazê música clássica, a dona do conservatório. Aí chegou um tempo que eu não conseguia pagar a mensalidade, eu quase saí daqui, e num queria saí. Daí eu conversei com a dona Tereza, a dona Tereza falou assim: “Ai, vê o que cê pode fazê.” Daí eu liguei e falei pra ela: “E que tal que se eu trabalhasse aqui e, e como se eu tivesse pagano”, até quando eu pudesse, ‘hm’, tivesse um salário bom pra poder pagar. Aí eu fui trabalhar, ela nunca falou nada (risada) eu continuei a trabalhar em troca da minha aula. Aí sempre sonhando de ter o piano, era muito difícil porque o meu salário é muito baixo.⁸⁷

No começo da edição, Derli conta sobre a apresentação que fez junto com sua professora no Teatro Filadélfia:

Toquei lá no Ouro Verde. Toquei eu e minha professora de quatro mão. Porque a gente quando vai tocar num lugar que tem muita gente, a gente não pode tocar sozinho. A própria dona Tereza fala que cê tem que tocar pelo menos junto com o professor porque o professor te coloca uma segurança. Daí eu conseguia toca. [...] Ah, foi no Teatro Filadélfia. Hã. Olha, não sei, mas foi Deus que me ajudou aquele dia que eu falei assim, lá no Filadélfia, eu falei assim: “Oh Espírito Santo, quem vai tocar vai ser o senhor, não vai ser eu”. Porque tinha muita gente. [respira fundo] Oh, mas Deus foi tão bom pra mim que eu não errei.⁸⁸

Derli fala da apresentação como algo que lhe é muito caro e coloca uma delicadeza na voz que contrasta com a sua rouquidão. Ela consegue colocar na voz uma calma que desbanca a rispidez da voz rouca. Como na oração que ela faz. Derli quase dá uma ordem, mas fala com carinho e humildade. Todo esse “jeitinho” com que ela conta como as coisas aconteceram parece ser também o “jeitinho” com que ela as tratou para consegui-las.⁸⁹ Em seguida, ela fala do motivo da oração: “tinha

⁸⁷ Derli de Oliveira na coluna *Audioretratos*.

⁸⁸ Derli de Oliveira na coluna *Audioretratos*.

⁸⁹ Zumthor (2010) diz que em nossa fala, mostramos como nos relacionamos com o outro.

muita gente”. Ela, inclusive, prolonga a vogal “u” para enfatizar o número de pessoas no teatro. E no fim, com entusiasmo na voz, conta que a oração valeu.

Essa fala de Derli no começo da reportagem é repleta de som ambiente e logo no início o ouvinte percebe onde é feita a entrevista. No início da reportagem, a entrevistada fala: “Esse aqui ó”. Escuta-se então sons de folhas de papel e inicia o som do piano, mostrando que, provavelmente, ela pega a partitura para tocar. De repente, Derli faz uma pausa e comenta algo que não é possível entender. Em seguida prossegue com a música, dá algumas enroscadas e fala que está nervosa. Esses primeiros sons têm uma carga de visualidade muito grande sem que se fale nada. Derli ainda não contou sua história, não falou nada de si, o ouvinte só sabe aquilo que Patrícia Zanin apresentou na abertura do programa. Os sons sugerem o encontro, em uma sala onde tem um piano, entre a entrevistada que mostra sua música e alguém que quer saber sua história. Em seguida, Derli fala da sua apresentação no teatro Filadélfia.

A cena volta então para a faxineira que continua a tocar o piano até que um som de porta se abrindo interrompe a música e ela se dirige à pessoa que entrou na sala: “Andréia, eu esqueci essa música”. E termina a frase com uma risada. Derli complementa a informação que dera no começo quando falou que estava nervosa. Um dos motivos para o nervosismo pode ser a presença do repórter que interrompe a rotina da entrevistada e a coloca para tocar frente a um gravador que transmitirá a sua música para muitas pessoas.

A seguir ela busca na pessoa que entrou na sala, Andréia, que provavelmente é a professora que se apresentou junto com ela, a confirmação para a história que acabou de contar: “Nós não tocamos lá no Ouro Verde?”. Andréia responde: “Não, foi no teatro Filadélfia”. É então que Derli conta sobre a apresentação no teatro e sobre a oração para que conseguisse tocar.

Nas faxinas que fazia no conservatório, Derli observava os instrumentos e dizia: “um dia eu vô tê um desse” E conseguiu, numa apresentação de final de ano, a dona do conservatório contou a história de Derli e ela conseguiu ganhar o piano. A faxineira conta como é seu instrumento:

É *Brasil Lux*, de luxo, o que eu ganhei e a mulher me deu toda a documentação, o banquinho, tudo arrumadinho, só umas tecla que tão levantada que eu tô precisando de arrumar ele mas não consegui. Tá desafinado, mas, porque eu tô pagando minhas prestação então não tem como.⁹⁰

Quando fala do piano que ganhou, Derli coloca algumas palavras no diminutivo, como “arrumadinho”, e mostra assim o zelo com que recebeu o piano. Ao contar que o piano está desafinado, a faxineira fala como se quisesse se justificar: ela está com algumas dívidas.

A fala de Derli está impregnada de seus hábitos e crenças. Inclusive, ela remete a conquista do instrumento a Jesus, por causa das orações que fazia:

Eu penso as..., até um, uma, a Sandy Júnior caiu no palco. (risos) Chitãozinho e Xororó caiu na água, porque eu não? Eu não sou perfeita, perfeito é só Jesus.

[música] Eu não vou tocar pro público, eu vou tocar pra mim mesmo, e pra Jesus porque ele que me dá tudo, Jesus é minha vida né, depois o resto. Ó, esse ano, tudo que eu pedi pra Deus, eu ganhei. Eu fiz um pedido pra Deus há quatro anos atrás, porque do piano já faz mais, quase uns 14 ano que eu tava atrás do piano, pedindo pra Deus, eu escrevia bilhete tanto evangélico junto com minha patroa, e na católica, que eu sou católica né.⁹¹

A história de Derli não segue aquilo que Vilas Boas acredita dominar as narrativas sobre personagens: a ideia de que cada ser humano está predestinado a realizar esta ou aquela atividade. E sua história demonstra isso. Tocar piano foi, para Derli, o resultado de um processo, de esforços e da colaboração de algumas pessoas.

Considerações finais

A partir da análise do *Audioretratos*, percebe-se uma simplicidade do personagem que constrói sua narrativa enquanto a conta, como fala Huston (2010). Provavelmente, os acontecimentos não se deram da forma como são narrados. São, muitas vezes, as tentativas de preencher as lacunas da memória e a procura de colocar um sentido que não existia no momento em que aconteceram. Isso é coisa do cérebro

⁹⁰ Derli de Oliveira na coluna *Audioretratos*.

⁹¹ Derli de Oliveira na coluna *Audioretratos*.

contador de histórias, mas é reveladora, já que o nosso instrumento da razão só guarda o que nos faz sentido. E por isso, o que interessa é a subjetividade com que o fato é narrado, diria Meihy (2006).

E a subjetividade é importante justamente porque essa busca por dar sentido à narrativa não representa uma obrigatoriedade consciente e, por isso, é espontânea. A fala do personagem expressa sua história como em uma conversa. Personagem esse que não tem obrigação de conhecer os manuais de radiojornalismo que falam dos artifícios que se deve utilizar no rádio, mas que os utiliza mesmo sem saber. É um exercício que praticamos todos os dias. Exercitamos nossa faceta de contadores de histórias diariamente. É por isso que no rádio, o personagem que conta sua própria história aparece com naturalidade. Às vezes nos falta a possibilidade de dar uma espiada no gesto que o entrevistado faz quando descreve que o que tinha na mão era “desse tamanho”. Nada que comprometa o entendimento.

Todos esses elementos: narrativa, oralidade, sons, música, silêncio, potência com que falam daquilo que fazem, vão construindo na mente do ouvinte a imagem dos personagens. Ou seja, contribuem na construção desse “áudio retrato”.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Mariete de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- KAPLUN, Mario. **Producción de programas de radio: el guión, la realización**. Quito: CIESPAL, 1978.

KRAVETZ, Marc. Os jornalistas “fazem” a história. *In*: DUBY, Georges; LE GOFF, Jaques; ARIÈS, Philippe; LADURIE, Leroy. **História e Nova História**. Lisboa: Teorema, 1986.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 2002.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio**: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summus, 1958.

SEVCENKO, Nicolau. **Fronteiras entre História e Jornalismo**. São Paulo: ECA/USP, 25 out. 1996. Entrevista concedida para a realização de seminário sobre Jornalismo e História, da disciplina Categorias do Jornalismo do Mestrado em Ciências da Comunicação da ECA/USP, ministrada pelo professor Manuel Carlos Chaparro.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas de vida. São Paulo: editora UNESP, 2008.

_____. **Perfis e como escrevê-los**. São Paulo: Summus, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Trad: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

[Recebido: 20 ago. 2013 - aprovado: 31 out. 2013]

* * *

Falando as Línguas da Mata: narrativas orais em cosmologias amazônicas

Speaking languages of the forest: oral narratives in amazonian cosmologies

Jerônimo da Silva e Silva⁹²

Resumo: Acompanhando memórias em oralidades de rezadeiras que migraram do nordeste brasileiro na década de 1950 para a microrregião bragantina, no Estado do Pará, apresento neste artigo como dona Ângela, conhecida também como “Maria Espírita” ou “Maria Pajé”, descreve sua história familiar, experiência migratória e consolidação do dom de rezar e outros ofícios mágicos terapêuticos através de “sequestros” realizados por encantarias de águas e florestas, transe e comunicação com entidades em “línguas da mata” e desenvolvimento da capacidade de “domar” seres incorpóreos mediante ensinamentos de “padre rezador-exorcista”. Para visualizar dinâmicas de memórias e oralidades e enfatizar singularidades na arte de compartilhar experiências com seus iguais em cosmologias no entre lugar Pará-Piauí adotei postulados da Antropologia das Religiões, Estudos Culturais Britânicos e metodologia da História Oral.

Palavras-chave: Memória; Oralidade; Rezadeiras.

Abstract: Accompanying memories after the mourners’ oralities, who migrated from the northeastern of Brazil in the 1950s to the microregion of Bragança, in the State of Pará, I present in this article how Mrs. Angela, also known as "Maria Spiritualist" or "Maria Pajé", describes her family history, her migration experience and the consolidation of the gift of prayer and other magical and therapeutic crafts through a "kidnapping", a process which is performed by water and forests magic spirits, trance and communication with entities in the "languages of the forests" and the developing ability to "tame" incorporeal beings through the teachings of a “mourner and exorcist priest”. To view the dynamic of memories and oralities and to stress singularities in the art of sharing experiences with your peers in cosmologies in the in-between-place Para-Piauí, I adopted postulates from the Anthropology of Religions, British Cultural Studies and Oral History methodology

Keywords: Memory; Orality; Mourners.

Introdução: Nas Trilhas da Memória

O ato de rezar⁹³ é uma evocação, uma prática ritualística fundamentada não apenas na natureza da reza em si, mas na atribuição social que recebe enquanto saber e poder espiritual projetado nas performances corporais, cujas maiores ênfases são a voz emitida pelos agentes e ouvida pelos clientes que produzem essa prática cultural.

⁹² Doutorando em Antropologia Social (PPGA/UFGA), Docente do curso de Museologia, Universidade Federal do Pará (UFPA) e Licenciatura em História, Universidade da Amazônia (UNAMA). Email: prof-jeronimo@hotmail.com

⁹³ Utilizo as expressões rezadeira, curandeira e benzedeira como sinônimas, uma vez que, durante as narrativas orais, as entrevistadas articulavam esses termos alternadamente, sem distinção ou classificação.

Assim, uma das atribuições das rezadeiras é o seu papel de mediação espiritual através da voz que se institui na crença e capacidade de interceder junto aos deuses ou entidades em favor de requerentes diversos.

Em 2010 desenvolvi pesquisa de campo na cidade de Capanema, Estado do Pará, voltada para o estudo das narrativas orais de rezadeiras oriundas do nordeste brasileiro a partir da década de 1950 (SILVA, 2011)⁹⁴.

Tanto no lugar de origem, quanto em terra migrante, as mulheres com as quais estabeleci interações e diálogos desenvolveram ofícios de rezas e curas associadas a cosmologias específicas onde habitam os encantados. Nas incorporações praticadas durante rezas e rituais, emergem entidades do ar, da terra e da água, revelando memórias de tempos e espaços que traduzem paisagens do nordeste e do norte amazônico.

É preciso dizer de antemão que escrever sobre as práticas de reza e cura em Capanema representa um mergulho em narrativas e recordações relativas à infância e juventude, numa época ainda povoada por dezenas de “assombrações” e “visagens”. Nesses tempos de infância, tinha fascínio pelas histórias narradas por adultos, principalmente quando eram contadas na frente das casas no início da noite. Por várias vezes, ouvi falar de uma mulher considerada “feiticeira”, capaz de muitos feitos. Os anos passaram e quando iniciei a pesquisa de campo nessa temática, a expectativa de encontrá-la foi renovada.

A rezadeira em questão era conhecida popularmente por “Maria Espírita”.⁹⁵ Em conversas com familiares, vizinhos e contadores de “ditos e feitos”, procurei saber de seu paradeiro. No dia quinze de fevereiro de 2010, cheguei a sua residência e após ser atendido por dona Joana – filha mais nova, solteira, que aparentava ter entre

⁹⁴ O texto que apresento, de agora em diante, constitui um recorte de minha dissertação de mestrado intitulada “No Ar, na Água e na Terra”: Uma Cartografia das Identidades nas Encantarias da “Amazônia Bragantina”, defendida em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura, da Universidade da Amazônia (UNAMA), sob a orientação do professor Dr. Agenor Sarraf Pacheco.

⁹⁵ “Maria Espírita” e “Maria Pajé” são termos cunhados por pessoas da localidade. Durante a realização das entrevistas, em momento algum a narradora se intitulou aos mencionados termos. A entrevistada em questão chama-se Ângela.

quarenta e cinquenta anos, sendo a única pessoa responsável pela narradora –, alegou problemas de saúde e recomendou que a visita ocorresse no dia seguinte.⁹⁶

No dia seguinte, como determinado, finalmente fui apresentado à rezadeira em questão. Residente na Rua Apinagés, hoje, centro da cidade de Capanema, dona Ângela vive em uma casa de alvenaria, bastante espaçosa, com poucos móveis e restrita iluminação interna. Do pátio empoeirado, da grade cinza enferrujada passei a ouvir sentado em cadeira de plástico, o cochicho da narradora a escolher o vestido e o calçado que iria utilizar.

Nesse cenário, o ruído lento do arrastar das sandálias por Dona “Maria Espírita”, parecia desvelar algum problema, que naquele primeiro momento não sabia discernir. Quando fui colocado frente àquela mulher baixa, de setenta e três anos, com andar vacilante e fortes traços indígenas e negros, percebi que os cuidados dispensados por sua filha justificavam-se por encontrar-se enferma. Olhamo-nos e num imediato lance de vista, fomos apresentados e imediatamente fui interrogado: “o que você quer saber?”, “por que quer falar comigo mesmo, hein?”, “você é da televisão, é?”. Sem muita clareza naquele momento, fui compelido a explicar motivações da pesquisa em andamento.

Gestos faciais e manuais seguidos de inúmeros “sins” e “huns” culminaram com uma interrupção abrupta da narradora: “Tá, vou contar a minha história pro senhor, então”. Enquanto Maria Espírita ajeitava-se na cadeira, Joana interrompeu e falou sobre a doença materna, a quantidade de remédios e os “lapsos” de memória impuseram um narrar extremamente confuso.

Nos quadros desta experiência de pesquisa, evoco lições de Portelli (1997, p. 16) para quem a oralidade, se lida através da História Oral, não assegura o encontro com a “verdade” ou “literalidade” de uma versão universal. Um interlocutor não deve ser visto como um “objeto” que, ao não servir a um propósito estabelecido, será descartado. Mesmo não ignorando que em muitas pessoas a idade avançada ou doenças com gravidades específicas “comprometem” a memória dos sujeitos,

⁹⁶Comungo das assertivas de Benjamim (1994, p. 201) a respeito do papel assumido pelo narrador quando “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada aos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”.

conteúdos, performances, sentimentos e silêncios ainda são possíveis esquadrihar do tecido social da memória se o pesquisador tiver habilidade para registrá-los e analisá-los. Assim, nas entrevistas procurei dar atenção a alguns detalhes possíveis de captura, mesmo aqueles ditos imprecisos ou desarticulados, por isso, mesmo desencorajado por Joana acerca da lucidez da voz materna, convenci-me da importância da narrativa.

Ressaltar a importância do *sentido* do esquecimento como elemento propulsor e estímulo projetivo da tarefa do lembrar, ou seja, esquecimentos “estratégicos”, “repentinos”, “(in) voluntários”, esquecimentos que retêm o vazio da morte, preconizando a sua própria morte, “morte do esquecimento como esquecimento da morte”, por serem regiões exploradas nos estudos de memória através da escrita de Benjamin (1994, p.114-119), enfrentei o desafio de acompanhar a narrativa de dona Ângela.

A despeito das dificuldades, afirmo que a debilidade física não impediu que me atendesse com cortesia, sentamos no pátio da casa, ela em uma cadeira de balanço e eu a seu lado, depois de pedir para ficar próximo, com intenção de registrar a narrativa. A estratégia de nascimento, origem paterna e materna permitiu vislumbrar o florescimento de sensibilidades e locais de memórias que entretetece passado e presente.⁹⁷

A voz da entrevistada estava comprometida por inflamação na garganta, apresentava dificuldade em iniciar um raciocínio, bem como permanecer na lógica das trajetórias narradas. Muitas vezes demonstrou não entender ou ignorar as perguntas, “saltando” de um assunto a outro com frequência. A passagem de vizinhos pela calçada, a intenção de “puxar assunto” ou o simples ato de parar e acenar desafiavam tentativas iniciais de enquadramento metodológico. Além do mais, nas casas próximas, muitos homens se reuniam para jogar dominó, e, entre uma partida e outra, falavam alto, intercalando muitas risadas, tudo acompanhado de forró no volume máximo.

A partir do diálogo com familiares, vizinhos e ruminações pessoais, na condição de pesquisador me vi também como peça de armação do cenário

⁹⁷A leitura de Brefe (1999, p. 30) sobre o conceito de “lugar de memória” de Nora surpreende ao propor visibilidades imateriais para “liberar a significação simbólica, memorial – portanto, abstrata – dos objetos que podem ser materiais, mas na maior parte das vezes não o são”.

mnemônico, enredado por um narrar onde tempos, santos, encantados confluem no corpo e performance da rezadeira. As memórias a respeito da migração de Luzilândia para Capanema (Piauí-Pará), a iniciação espiritual junto aos encantados da água sob a guia de um padre rezador, segundo a narradora, determinaram a aquisição de saberes e poderes para rezar e curar o corpo de seus iguais (PACHECO, 2013).

Vozes plasmadas, memórias compartilhadas: Identidades em transe

Nascida em Luzilândia, uma pequena cidade no Estado do Piauí, mais exatamente no ano de 1937, dona Ângela teve uma infância difícil. O pai trabalhava com vendas de ferramentas e querosene e sua mãe foi lavradora. Não guardava muitas lembranças do pai. A única coisa que soube dizer sobre ele foi o fato de ter sido assassinado quando ainda era criança, mas não lembrava a época e como aconteceu sua morte. A entrevistada tinha duas irmãs mais velhas, já falecidas, que se recusavam a explicar esses acontecimentos. Depois da morte do pai, sua mãe enlouqueceu e não soube notícia dela.

As lembranças dos pais são narrativas oriundas de relatos de parentes. De acordo com informações de familiares, sua mãe enlouqueceu com “desgosto” pelo destino do marido. Dona Ângela e suas irmãs foram criadas por uma tia até 1953. Depois partiram e viveram em Parnaíba, onde com dezesseis anos, passou a trabalhar em restaurante local.

No caso de dona Ângela, vejo a demarcação da memória familiar como associada a uma tragédia pessoal, este fato não foi vivido enquanto presença, e sim como memória, como algo repassado. Durante a entrevista, dona Ângela não dissocia a história da família das experiências religiosas. Por exemplo, quando perguntei quantos anos tinha, respondeu encadeando outras informações:

Eu?! Tenho setenta e três anos de idade, eu fui sequestrada seis horas da tarde [...] olha! São Sebastião, ele é soldado, ele entrou no meio dos soldados tudinho, mas pegaram ele e então amarraram São Sebastião com os braços tudo amarrado pra trás e falaram: “tá amarrado e dali não sai”. Só Lázaro desatou ele e disse: “eu sou Lázaro, rogai pelas pessoas que lhe dizem para sempre’ com os corações que habita nossa alma, essas pessoas que são maldoso, que vivem fazendo inveja, se elas forem não serão perdoado, e só

perdoado depois que sofrer, que pagar, e disser ‘Deus perdoai meus pecado e me conduzi pra vida eterna’”.[...] Tinha dois anos quando fui sequestrada, foi em Luzilândia no Estado do Piauí. Quando assassinaram meu pai, a minha mãe ficou maluca e a mulher que tava tomando conta de mim não ligou, quando foi seis horas que a mamãe chegou não tinha me encontrado e passei dezoito dias na mata vendo tudo quanto é coisa, aí eu pisei numa lagoa assim e doeu meu pé e abaixei assim e era uma pedra e nessa pedra eu via tudo. (SOUZA, 2010).

Dona Ângela pareceu priorizar na sua narrativa o sequestro em Luzilândia no Piauí, associando este acontecimento, na perspectiva do tempo memorial, ao assassinato do pai e a conseqüente loucura da mãe. Continuou por um tempo vivendo com a mãe, no entanto, quando ela saiu para trabalhar e uma moça que ajudava na casa não percebeu o momento em que foi sequestrada. Este termo é muito utilizado pela entrevistada para designar quando os bichos do fundo, bichos da mata, ou encantados “mundiam” ou levam pessoas ou crianças para o fundo, para a cidade dos encantados, com o objetivo de ensinarem os poderes do dom.⁹⁸

A narrativa da ausência paterna e materna está entrelaçada ao desaparecimento místico na floresta. O aprendizado com os encantados constrói uma identidade que preenche as reticências do passado familiar, no sentido de substituir as ausências impostas pela tragédia pessoal. Incorporar em memórias de sofrimento narrativas de martírio e abnegação de santos do catolicismo devocional, em particular S. Lázaro e S. Sebastião foi consequência de narrativas sobre santos oriundos de tradições orais, que, ao serem ouvidas nas missas e “ladainhas” eram reproduzidas e (re) significadas de acordo com a “cosmovisão” de experiências locais.

A convicção de ter sido escolhida pelas potências da encantaria, parecia justificar a existência de uma vida repleta de traumas, criando um sentimento

⁹⁸Algumas entrevistadas usam os termos “incante”, “incantamento”, outras falam de “coisa ruim” ou “bruxaria”, “feitiço”. Entre os encantados, os do fundo são muito mais significativos para os habitantes da região. “Habitam nos rios e Igarapés, nos lugares encantados onde existem pedras, águas profundas (fundões) e praias de areia, em cidades subterrâneas e subaquáticas, sendo chamado de encanto o seu lugar de morada” (MAUÉS, 1990, p. 196). O desaparecimento de pessoas (sequestro) seria uma ação dos encantados. Existem casos de pessoas que podem ser “mundiadas” ou levadas definitivamente para aprenderem os poderes do fundo, ou mesmo, tornarem-se encantados (MAUÉS 1997). A existência de uma cidade dos encantados extrapolou o universo da narrativa oral, muitos literatos e “folcloristas” tematizaram o local onde as encantarias vivem, no caso da Amazônia, apreende-se a existência de uma cosmologia eminentemente aquática (FIGUEIREDO, 2008, p. 53-77).

compensatório, a sua identidade é forjada no chamamento de um destino atribuído pelos encantados. Falar da infância, do passado familiar na narrativa de dona Ângela, significava discorrer sobre uma experiência única e misteriosa, que, justamente por ser considerada trágica, tornou-se referencial, não do tempo cronológico, mas do tempo sobrenatural, pois “esses significados ocultos, podem revelar experiências e sentimentos que foram silenciados porque não se ajustavam às normas usuais ou à própria identidade da pessoa”, conforme assevera Thomson (1997, p. 58).

Uma pedra com o poder de revelar coisas secretas reforçava o imaginário sobre o mundo natural. Este constituiu a porta, o meio de ação, manifestação do mundo religioso, no caso de dona Ângela, o porte da pedra mágica reiterou o seu papel social. Símbolo de um status que resultaria numa relação sobrenatural com os encantados. Importa lembrar como determinadas experiências religiosas constroem significados ancorados em elementos da natureza.⁹⁹

Mas a pedra não revelava apenas o futuro, pois era também capaz de evidenciar coisas secretas. Apesar de ter sido agraciada pelos encantados com um objeto tão poderoso, contraditoriamente, teve uma história de vida obscura, imprecisa de informações com diversas lacunas. O estilo de narrar da rezadeira foi permeado pelo ambiente do segredo, a narração cadenciada, reticente, olhar cauteloso, criando expectativa de que tem sempre algo a dizer. Ao discorrer sobre a relação com os encantados enfatizava rituais de cura e diálogo com “almas do outro mundo”:

Se o senhor sonhasse o que eu já vi, o senhor não ia acreditar. Salvei uma mulher de espírito que hum! Ele virou a cara dela pras costa, assim, parecia filha do diabo. A prima dela mora por essas banda, ela prova! Só fiz rezar e pus a mão na cabeça dela e disse “sai miséria, sai espírito mau” mandei ir embora, mandei procurar o lugar de quem condenou tua vida. Sempre via uma mulher no fundo do quintal da casa dela toda de branco [...] Chorava muitas vezes, aí um dia perguntei “que é que tu queres?” Aí ela disse: “vai na minha casa debaixo da cama, na minha casa” quando falei com marido dela, ele deixou entrar no quarto e debaixo da cama no colchão tinha um

⁹⁹ Pedras mágicas que revelam o mundo dos encantados com seus segredos estão presentes no universo simbólico amazônico. Podemos citar o caso da Pedra do Rei Sabá, na ilha de Fortaleza, município de São João de Pirábas, onde, segundo populares, seria o centro de uma cidade submersa capaz de sustentar toda a paisagem física naquela região. A remoção da pedra afundaria todo o litoral (VERGOLINO-HENRY, 2008; PEREIRA, 2000; ELIADE, 1991, p. 151-175).

retrato de um homem que não era o marido, era “causo” dela. Daí em diante não apareceu mais. (SOUZA, 2010)

Dona Ângela inseriu no discurso um elemento “mágico” - para utilizar suas palavras – no intuito de demonstrar tanto a capacidade de desvelar segredos e controlar espíritos como de conhecer coisas que ocorriam no outro mundo. As rezas, curas ou benzeções tinham múltiplas finalidades, e, assumidamente, não ocultavam esse caráter: adivinhações, proteção, “poções mágicas”, punições a desafetos pessoais, aquisição financeira, status e poder político.

Os saberes acumulados reconheciam o exercício da reza como forma de solucionar diversos problemas do cotidiano, que iam desde o alívio de dor de dente, conflito afetivo até a busca de vingança em lutas políticas locais. Temos então uma afirmação identitária que se consolidava não apenas no atendimento aos desfavorecidos, mas dialogava com autoridades políticas e comerciantes em vivências do cotidiano.

Em alguns momentos da entrevista, a filha interrompia a fala da mãe e lembrava para lembrar como roubaram a pedra mágica há alguns anos. A entrevistada confirmou a informação da filha. Será comum, durante toda a narrativa, o papel que dona Joana terá na fala da rezadeira. Sempre a interromper, acrescentar ou discordar de dona Ângela, passei a testemunhar na ação de Joana tentativas de velar sobre os trabalhos de memória materna, isto é, demonstrando, portanto, uma “vigília” sobre a voz da benzedeira.

As narrativas compartilhadas tinham inúmeros objetivos e contextos. Visualizei que em determinados momentos sua filha aparentava ter a função de “suporte” das lembranças. O precário estado de saúde e idade avançada exigiu a presença interventora da filha, mesclando as mudanças e revisitações memoriais, imbricando identidade de mãe e filha. Nesse sentido a memória reportada é um esforço para presentificar a narrativa do passado, de incorporá-la pela força do testemunho da fala do outro (BOSI, 1994, p. 84).

Outra leitura desse processo é a possibilidade de que muitos fatos fossem tão traumáticos para a rezadeira que esta simplesmente recuse a lembrá-los. Nesse sentido

o esquecimento pode estar associado à fuga de experiências temporais, e sendo uma fuga, representa a necessidade de que outras situações e imagens possam intervir e substituir o incômodo gerado por lembranças primevas (GAGNEBIN, 2005, p. 15-25).

Um aspecto interessante é a forma como a interlocutora inseria um discurso no outro de maneira ininterrupta. Simplesmente mesclava sua história de vida com a libertação de São Sebastião dos soldados inimigos mediante o poder de Lázaro, e de como este castigou invejosos e maldosos para estabelecer suas interpretações a respeito da relação entre castigo e pecado. Apesar de ter reforçado a ausência de lembranças pessoais, a narradora explicava que a origem de muitos sofrimentos de seus requerentes a partir de algum pecado cometido no passado e da crença de que o perdão só poderia ocorrer através de castigos diversos. O sentimento de culpa emerge como componente que reforçava sua visão de mundo.

Dona Ângela falava como se estivesse lendo, em alguns momentos fechava os olhos e depois inseria outros ritmos na performance oral. Devemos levar em consideração que uma parte da história pessoal de dona Ângela, foi elaborada mediante *outras* narrativas, o que nos compele a pensar na fundamentação de uma história oral calçada na memória reportada (PORTELLI, 1997^a, p. 8-10). Assim como o passado pessoal foi construído para si mediante as lembranças de seus familiares e conhecidos, entendia que narrativas de santos que ouvira nas missas e rezas passaram a compor sua individualidade.

A respeito da época em que desenvolvia rezas e curas, lembrava-se, em particular, quando chegou a Parnaíba e começou a ser perturbada pelos “bichos da mata”. Quando ia varrer o quintal era atingida repentinamente por forte tristeza, depois sentia como se algo a estivesse vindo derrubá-la, uma pancada sem dor; após alguns minutos acordava na cama, cercada de inúmeras pessoas:

Às vezes não lembrava de nada, só sentia cair assim (faz barulho de queda, gesticula tentando descrever, como o corpo se contorcia no chão) fiquei meses desse jeito. Perdi até o trabalho no restaurante, não tinha como fazer nada professor. Uns diziam que era o diabo, outros diziam que tava me atuando [...] Olhe! Eu não sei de nada não. As pessoas falavam que eu rezava em inglês, que falava as línguas do mato, que quando eles (os encante do mato) vinham, rezava reza nova, diferente dos outro. (SOUZA, 2010)

Boa parte dessas experiências não era lembrada de forma consciente, tudo o que sabia eram narradas por familiares e amigos, as convulsões não permitiam que tivesse uma compreensão consciente do que aconteceu. Para narrar o ritual de iniciação precisou recorrer às experiências e memórias externas. Muitas vezes duvidava do que diziam a seu respeito: “será que isso não é invenção desse povo?”, “será que foi assim mesmo que aconteceu?...”. Memórias e experiências de vida tinham lacunas preenchidas por testemunhas; talvez seja por isso que as intervenções de sua filha (Joana), durante toda a entrevista a corrigir, lembrar e censurar algumas de suas falas, não a irritava – mesmo que para mim (entrevistador), com todos os meus preconceitos, gerasse certa irritação, vendo, inicialmente, como uma violência, uma total falta de educação – passando a incorporar, paulatinamente, a fala da filha como um suporte da memória (KHOURY, 2001). Quando Joana falava algo que discordava, apenas balançava a cabeça. Às vezes, levantava a mão pedindo silêncio, ou então, dizia: “ele tá falando é comigo viu?”.

Em tom conciliador e sem aparentar irritabilidade, recorria à filha em outras ocasiões: “como foi mermo Joana?”. Percebi que o sofrimento gerado pelas perturbações e atuações¹⁰⁰ era intensificado pela sensação de não saber o que acontecia, isto é, de não estar consciente diante dessas experiências, uma dor gerada pela força do esquecimento, da falta de domínio de sua história de vida. A busca da cumplicidade compunha o jogo identitário da rezadeira com a filha. Em alguns momentos a multiplicidade de vozes e a vontade de objetividade de uma formação acadêmica rígida e letrada deixaram-me completamente confuso e desconcertado. Diante da plasticidade de corpos e vozes precisei reinventar heranças cartesianas que aprisionam o ouvir do saber ocidental (HALL, 1999).

A transfiguração do cotidiano através da memória e da imaginação entre sujeitos de tradição oral expressa toda possibilidade de dizer o tempo do outro para enfatizar angústias e desigualdades (BENJAMIN, 1994). Ao salvar a sua memória na memória do outro para burlar dinâmicas do esquecimento impostas por tragédias

¹⁰⁰Atuação ou ficar atuado significava estar incorporada por espíritos ou encantados.

pessoais, a rezadeira vivenciava a experiência do narrar tanto como *herança* (passado), *testemunho* (presente) e *apólice* (porvir).

Outro sentimento paralelo em suas narrativas era o medo, principalmente, o medo da loucura e o temor de que fosse algo associado ao diabo. A expectativa de que os ataques pudessem ocorrer a qualquer instante, era motivo de desespero.

[...] É porque pensava que ele [encantado] vinha atrás de mim, diziam que ele tava em mim mermo. Os padres falavam mermo! Mas não acredito não. Olha pra frente e não olha pra trás, que atrás é mau elemento, espírito mal vem querendo matar a gente, tomar o que é da gente, é isso. Você anda por aí, você não olha pra trás, olhe só pra frente, que a frente é o caminho de Deus, pra trás é o caminho do demônio [...] Os Padres tinham medo de mim (risos). (SOUZA, 2010)

As manifestações das encantarias foram demonizadas pelos padres e católicos da localidade, pois entre a crença na possessão, referente à força do imaginário diabólico forjado pelos cristãos e a perspectiva de um processo guiado pelos mestres da encantaria que levariam à formação xamânica é possível vislumbrar mediações entre experiências individuais e conflitos religiosos (GARCIA CANCLINI, 2008). Assim, depois de vários meses, suas tias resolveram levá-la a Igreja Católica no Juazeiro do Norte. Dona Ângela já tinha ido a várias igrejas em Parnaíba, mas os padres da região eram fracos e dizia que tinham medo dela quando os encantados atacavam o seu corpo. Em suas narrativas, apenas um padre do Juazeiro do Norte tinha o poder de “domar os encantados”, reforçando dessa forma a perspectiva de como sujeitos históricos redimensionam experiências culturais para além da relação entre dominantes/dominados ou divino/diabólico (WILLIAMS, 1992):

Vixe! Esse sim era padre forte, todo mundo respeitava ele, não era como os outros que corriam com medo. Quando era tempo de festa ele é que dava a ordem pra começar e acaba o furdunço. Diziam que as almas da cidade iam se confessar com ele depois de sete dias de finado e que nesse dia passava o dia no confessionário sozinho e que se alguém entrasse as almas “azunhava” (arranhava) todo mundo. Quando soube que iam me levar pra ele, hum... Até que fiquei animada. O senhor sabe, né? Era um padre forte. (SOUZA, 2010)

A esse respeito recordou que a levaram para o padre no final da novena quando a igreja esvaziou. Diante do oratório quando o padre começou a fazer o sinal da cruz com água benta e falar algumas palavras em latim, sentiu que era como se estivesse brigando com ela. Dona Ângela sentia remorso e culpa pela presença das encantarias e tinha a convicção de que estava em pecado. A sensação de remorso e culpa dialogava com a euforia e riso quando descrevia o medo sentido por outros sacerdotes.

O padre se dirigiu a tia e disse que ainda não havia acabado com o “encanto”, sendo necessário assistir oito novenas sendo que na última deveria procurá-lo no confessionário. Dona Ângela confessou que depois dos encontros espirituais sob a orientação do padre nunca mais sentiu convulsão nem mal estar. Porém, a oitava novena guardava uma surpresa. No confessionário foi aconselhada pelo padre a rezar e fazer benzeduras, pois tudo que lhe acontecera era um sinal do dom de Deus:

Quando era em cinquenta e três [1953] me falaram que era pedra da mata e a voz dizia pra mim não dá essa pedra pra ninguém, pra não me separar dela porque era as minha ajuda dos seres do mar. Aí depois de muitos ano me roubaram essa pedra, ela tinha poder de ver as coisa, dava pra ver se alguém fazia bem ou mal pros outro, via a cara dentro da pedra [...] só me acharam na mata porque foi um senhor atrás de uma gado, num cavalo atrás do gado, aí me viu, aí eu não tava molhada, tava chovendo mas não tava molhada de nada.[...] Depois disso resolveram me levar no Juazeiro do Norte, lá quando eu fui chegando ao Vale, um padre da Igreja me disse: “tu nascestes com dom que Deus te deu, mas esse Dom não terás ninguém da tua família que tenha condição de ficar no teu lugar , usa esse dom porque ele te levará e as pessoas que vai encontrar na vida eterna” – e quando eu morrer, antes de eu morrer, vai entrar um monte de mulher tudo branca como cera e os passarinho vão entrar junto comigo também. E quando eu morrer, quem for ao cemitério, vai ver também aqueles pássaros tudo lá voando pra mim. (SOUZA, 2010)

A rezadeira interpôs vários acontecimentos. No primeiro momento acrescentava lembranças sobre a “pedra da mata”, de como ouviu a voz das águas, da orientação que recebeu de nunca se separar da pedra, pois era uma ajuda dos “seres do mar”. A perda da pedra mágica não significou a diminuição de suas rezas. Parou de rezar por causa do cansaço físico. Afirmou que a pedra era outra coisa, um segredo de encanto que não tinha mais utilidade para ela, mas acreditava que o poder dos “seres

da mata” seria capaz de grandes feitos; seria um sinal, uma forma de dizer que estava protegida do mundo pelos poderes dessas entidades.¹⁰¹

Dona Ângela reproduz as palavras do padre no confissão, destacando como foi surpreendente a mensagem que ouviu. Ficou surpresa principalmente por que outros padres diziam que era loucura ou perturbação do mal! O tom de desabafo denotava a gratidão pela atenção do sacerdote. O padre em questão dialogava com as tradições dos saberes locais, auxiliando abertamente pessoas afligidas pelos encantados. Estudos apontam diversas formas de cura a partir de costuras de matrizes culturais africanas e indígenas fazendo com que, muitas vezes, membros do clero, recorressem conscientemente ou não à ação dessas entidades.¹⁰²

Dona Ângela reteve na memória o fato de que apenas ela poderia rezar, não sendo possível transmitir esse dom a nenhum ente familiar. Outrossim, a benzedeira entendia que uma das “regras da dona do encanto” era a proibição de rezar em benefício dos familiares. Para uma pessoa com a história de vida repleta de sofrimento e abandono, o sentimento de ter uma missão especial e de estar nos planos de Deus, significava uma recompensa, um sentimento que sedimenta a preservação semelhante a uma “courageira” identitária. A benzedeira buscava uma referência ancorada na experiência religiosa, tornando-se uma proteção, uma resistência a favor da própria vida.

Minha reza não serve mesmo, não posso fazer nada por você, os outros fazem por mim e eu faço pelos outros, mas pelos meus não posso fazer isso. Porque se eu fizer pelos meus ninguém adoece [...] mas não é assim não. Ai tem os outros que vão fazer pelos meus, é regra das águas, não posso fazer nada por ninguém daqui de casa, nada, nada [...] Os meus encanto são os fortes, né? Sempre o das águas ajuda mais. Tem os da mata também [...] mas esses não são bons não, sei lá! Tudo que vem d’água é bom, pode ver os peixes. Já

¹⁰¹O poder de ir a outros mundos, de viajar com os espíritos, de andar sobre o mar e de não sofrer as vicissitudes do mundo natural conhecido, estão presentes em várias religiosidades de matrizes afroindígenas. Para exemplo, temos as encantarias do nordeste (PRANDI, 2004, p. 146-159) e um denso estudo dessas cosmologias na “Amazônia Marajoara” na caligrafia de Pacheco (2010 p. 88-92).

¹⁰²A respeito de alguns casos de adivinhação na Amazônia colonial, observar a utilização de pedras, folhas, galhos de plantas e ruídos de animais sinalizam a ação de entidades mágicas no mundo natural (SOUZA, 2009, p. 213-218).

no chão tem as coisa podre das carniça [...] mas a sina do encante quem dá é Deus, não pode achar ruim não. [...] agora quando tava meio fraca e as reza não “pegava” [tinha efeito] ia pros mato longe, na capoeira, na cabana de uns conhecido. Passava o dia rezando e haja tomar banho nos rio afastado [...] hum! Quando voltava era reza tinino [eficaz]. No Piauí era ruim de chuva, aqui é terra d’água [riso] e haja reza! (SOUZA, 2010)

O fato de ter um chamamento, um destino, faz com que dona Ângela possa emergir do anonimato e construir um sentido particular na comunidade. A afirmação identitária da interlocutora é reforçada não apenas na reprodução das palavras, mas no tom da voz; na imitação da voz rouca, baixa e ressonante do sacerdote no confessionário, na gestualidade do abrir e fechar das mãos enfatizou o revelar/esconder do segredo e sacralidade da mensagem do padre rezador e dos encantados.

Se em certos locais a aquisição dos dons de rezar, curar e partejar dependem da iniciação do mestre, do aprendizado pela tradição familiar, do rezador forte, ou das simpatias da floresta, no contexto apresentado a narradora foi “iniciada” pelos “mestres da floresta e das águas”, conseguindo controlar e entender o dom graças a ação de um padre do Juazeiro do Norte!¹⁰³ Na perspectiva de enfatizar tanto a relação cósmica com entidades das águas e florestas como de elaborar representações sobre o mundo natural a rezadeira deixou ver cosmologias onde aspectos da cosmologia aquática amazônica irrigam a força das rezas em benefício da comunidade.¹⁰⁴

Considerações finais: Saindo das águas

As rezas e novenas realizadas visavam pôr fim ao sofrimento causado pelas atuações de dona Ângela, sempre a indicar tentativas de “purificar” o dom, pois na visão do sacerdote, as entidades eram maléficas, mas o dom vinha de Deus; há nessa

¹⁰³Maués, insere a pajelança, ou pajelança cabocla/rural como uma prática existente num modelo de cura mais amplo, a cura xamânica. Atribui certas características à pajelança, mas nega uma identidade fixa para o pajé, dada elasticidade das vivências religiosas na Amazônia. Embora haja a especificidade ritualística, que tende a dissociar o pajé, do experiente, benzedor e da parteira, a experiência xamânica tem singularidades (MAUÉS & VILLACORTA, 2008, p. 103-108; 121-125), (ELIADE, 1960).

¹⁰⁴A respeito da ação de encantados e mães d’água em rios e cacimba em interlocução com forças do mundo vegetal na cosmologia de rezadeiras amazônicas deve ser consultado no texto de Silva e Pacheco (2011).

perspectiva uma tentativa de cristianizar, de (re) significar o sentido das rezas e curas da depoente. Uma clara demonstração foi o fato de que, na perspectiva da benzedeira, a vocação xamânica esteve associada a um plano de salvação. O dom não era apenas uma forma de fazer o bem e ajudar os necessitados, ele seria capaz de ajudá-la a alcançar a salvação. Segundo a recomendação do padre, o uso do dom de acordo os postulados da ética cristã poderia levá-la a encontrar sua família e as pessoas boas na vida eterna.

A presença do imaginário da vida eterna ou de um paraíso nas recordações remetia a uma pessoa que teve um passado repleto de lacunas, de ausências, dependendo das narrativas dos outros para compor suas histórias de vida. A expectativa de uma vida após a morte emerge como possibilidade de reencontrar, refazer, recompor, de alguma forma, aquilo que o tempo havia lhe tirado. Esse sentimento pareceu ascender como grande recompensa para uma pessoa que se dedicou sanar o sofrimento de seus iguais. Acreditava que a morte poderia reconciliá-la tanto com o passado como com a promessa do mundo espiritual vindouro, um ideal de futuro (DELUMEAU, 2007).

Ao narrar a própria morte, dona Ângela detalhou a presença de muitas mulheres vestidas de branco como se fossem de cera. Estas mulheres estão acompanhadas de muitos pássaros que voam em sua direção durante o enterro no cemitério. Estas representações de transição da vida terrena para a vida celestial contrariam a tradição corrente, pois geralmente nos velórios as pessoas trajam vestes de cores fechadas, indicando o luto, o pesar da morte.

Entendo, nesse sentido que o branco estava associado à pureza e a libertação. A expectativa e forma como descreveu o sentimento da salvação remete à esperança do reencontro com os entes queridos. Talvez pense em rever o pai, a mãe, algo possível, se concebemos a vida eterna como a promessa da felicidade plena. Lembro que um dos fundamentos da crença no paraíso cristão, argumenta Jean Delumeau, é o de que este seria um lugar onde o reatamento dos vínculos com os mortos seria permitido por Deus (DELUMEAU, 2003, p. 490). Interpretações realizadas neste texto, entretanto, faz rememorar as lições de Marieta Ferreira sobre a postura metodológica

de pesquisas em história oral, que, ao conviver com testemunhas vivas o pesquisador é confrontado com a necessidade de readaptar, contestar e redimensionar experiências da escrita acadêmica. Essa condição exige do acadêmico um fazer-se contínuo, voltado para ruminações de percepção e escrita (FERREIRA, 1998, p. 9-11).

O sofrimento descrito por dona Ângela a partir da infância em Luzilândia, do longo aprendizado junto ao padre rezador enquanto ritual de iniciação até o contexto de voz e corpo com que “com-partilha” a chegada e adaptação na “Amazônia Bragantina” foi uma das formas com que remanejou experiências sociais para conviver com traumas diversos. Diante de tantas ausências, as cantorias e línguas evocadas pelo encantado da água em “transe” no corpo performático da narradora fez restituir, momentaneamente, um lugar de voz e escuta junto a familiares e comunidade em geral, isto é, a incorporação por si mesma pode ser lida enquanto dispositivo de socialização e tradução cultural entre os moradores de Parnaíba.

A voz da narradora na cabeça do encantado não carece de facticidade. A voz é o corpo (ZUMTHOR, 1997). Desse modo a possibilidade de decifrar as “línguas da mata” não estava na língua enquanto estrutura formal rígida, mas sim em formas e expressões de corpos¹⁰⁵ talhados em conexão com seres das águas, entidades de florestas e tradições do catolicismo devocional.

Referências

ANTONACCI, Maria Antonieta. *Corpos sem fronteiras*. In: ANTONACCI, Maria Antonieta. (org). **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: Educ, 2013.

BENJAMIN Walter. **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembrança dos velhos. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BREFE, Ana Cláudia. Pierre Nora, ou o historiador da Memória. **História Social**. Campinas, n. 06, 199, p. 13-33. Disponível em:

¹⁰⁵ Ao implodir a organicidade do corpo, Antonacci (2013, p. 107-147) preconiza múltiplas vozes, danças, corpos, poéticas e imagens em expressões corporais de culturas no circuito África/Brasil e amplia possibilidades de conhecer cosmologias ancoradas em trânsitos diaspóricos.

<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/363>. Acesso em 18 de fev. de 2013.

DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do Paraíso?** Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Mil anos de felicidade:** uma história do paraíso. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos:** ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **El Chamanismo y Las técnicas arcaicas Del éxtasis.** México/Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1960.

FERREIRA, Marieta Moraes. Desafios e dilemas da história oral nos anos 90: o caso do Brasil. In: **História Oral.** Revista da Associação Brasileira de História Oral. Número 1, p. 9-11, Jun. 1998.

FIGUEIREDO, Aldrin de Moura. **A cidade dos Encantados:** Pajelança, feitiçaria e religiões afro-brasileiras na Amazônia, Belém: Edufpa, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas sobre Linguagem, memória e história.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª Ed. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LEWIS, I. **O Êxtase religioso.** Um estudo antropológico da possessão por espírito e do xamanismo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MAUÉS, Raymundo H. **A ilha encantada:** medicina e xamanismo. Belém, Universidade Federal do Pará, 1990.

_____. & VILLACORTA, Gisela Macambira. **Pajelanças e religiões africanas na Amazônia.** Belém: Edufpa, 2008.

_____. **Padres, Pajés, santos e festas:** catolicismo popular e controle eclesial. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia. Belém: Cejup, 1995.

_____. Malineza: um conceito da cultura Amazônica. In: BIRMAN, P. NOVAES, R & CRESPO, S. (orgs). **O mal à brasileira**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1997.

PACHECO, Agenor Sarraf. Encantarias Afroindígenas na Amazônia Marajoara: Narrativas Práticas de cura e (in) tolerâncias religiosas In: **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 8, n. 17, p. 88-92, abr./jun. 2010.

_____. Religiosidade Afroindígena e Natureza na Amazônia. **Horizonte**, v. 11, p. 476-508, 2013.

PEREIRA, Madian de Jesus Frazão. **O imaginário fantástico de Ilha dos lençóis**: um estudo sobre a construção da identidade albina numa ilha maranhense. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Belém: UFPA, 2000.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. In: **Proj. História** 15. São Paulo: EDUC, Abr. 1997.

_____. Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade. In: **Projeto História** 14. São Paulo: EDUC, Jun. 1997.

PRANDI, Reginaldo. **Encantaria Brasileira**: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

RIOS, Kênia Souza. A seca nos atalhos da oralidade. In: **Proj. História** 22. São Paulo: EDUC, Jun. 2001.

SOUZA, Laura de Mello. **O diabo e a terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Jerônimo da S. **“No Ar, na Água e na Terra”**: Uma cartografia das identidades nas encantarias da “Amazônia Bragantina”. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura. UNAMA, 2011.

SILVA, Jerônimo da Silva e. ; PACHECO, Agenor Sarraf. Das Águas no Corpo de Rezadeiras: Trânsitos, Curas e Identidades na Amazônia Bragantina (Capanema-PA). **Revista cocar** (UEPA), v. v. 5, p. 39-52, 2011.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a Memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. In: **Proj. História** 15. São Paulo. EDUC, Abr. 1997.

VERGOLINO-HENRY, Anaíza. Um encontro na encantaria: notas sobre a inauguração do “Monumental místico Rei Sabá”. In: MAUÉS & VILLACORTA, **pajelanças e religiões africanas na Amazônia**. Belém: EDUFPA, 2008.

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

KHOURY, Yara. Narrativas Oraís na investigação da História Social. In: **Proj. História** 22, São Paulo: EDUC, Jun. 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução Célio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Entrevista

SOUZA, Ângela Teixeira de. Rezadeira. Entrevista concedida a Jerônimo da Silva e Silva. Capanema, 15 fev. 2010. Gravação digital 76min estéreo.

[Recebido: 4 ago. 2013 - aprovado: 31 out. 2013]

* * *