

## O LUGAR DAS POÉTICAS ORAIS

### THE PLACE OF ORAL POETICS

Danieli dos Santos Pimentel (PUCRS-FALE)<sup>1</sup>

Josebel Akel Fares (UEPA- PPGED)<sup>2</sup>

**Resumo:** O interesse pela pesquisa com as poéticas orais foi que nos levou a escrever este artigo. Assim sendo, nos debruçamos na tentativa de refletir sobre um tipo de abordagem como a que será observada ao longo do texto. Apresentamos, de forma didática e teórica, os percursos quase sempre encarados no decorrer da pesquisa com as poéticas. Primeiramente, nos acercaremos de uma breve discussão em torno da entrada dos estudos da oralidade no ramo das teorias da literatura, em seguida, pontuaremos algumas das etapas adotadas nesse percurso: o campo de pesquisa e suas implicações, a escolha dos narradores, técnicas de pesquisa em literatura oral, entrevistas narrativas, metodologia (a história oral e a abordagem cartográfica), transcrição, e por último, a análise e interpretação dos dados. Desse modo, optamos pelo cruzamento de teorias, algumas específicas das poéticas da voz, e, outras oriundas do cenário das ciências sociais.

**Palavras-chave:** Poéticas orais; Pesquisa; Metodologia.

**Abstract:** The interest in research with oral poetics was what led us to write this article. Therefore, we concentrate in an attempt to reflect about one type of approach as it will be seen through the text. We present in a theoretical and didactic way what is seen during the research with the poetic. We start a brief discussion about the entrance of orality study in the field of literature theories. Then we appoint some of the steps taken during this path: the field of research and its implications, the choice of narrators, research techniques in oral literature, narrative interviews, methodology (oral history and cartographic approach), transcription and finally the analysis and interpretation of data. Thus, we chose the intersection between theories from social sciences and voice poetic.

**Keywords:** Oral poetics; Research; Methodology.

### O texto poético oral

Entendida como um espaço de mesclas, a nova historiografia da literatura se vê obrigada a agregar, ao ramo dos estudos narrativos, outras expressões da cultura até então deixadas à margem pela crítica literária. Na acepção de Paul Zumthor, a

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) – bolsista Capes. Mestrado em Educação pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) com parceria interinstitucional UEPA/PUCRS – mestrado sanduíche com bolsa Capes, Integrante do grupo de pesquisa Cultura e Memórias da Amazônia (CUMA-UEPA). E-mail para contato: danielipimentel@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica: Intersemiose na Literatura e nas Artes (PUCSP, 2003); mestra em Letras: Teoria Literária (UFPA, 1997). Possui estágio Pós-Doutoral em Educação (PUCRS, 2012). Coordena o Núcleo de pesquisa Culturas e Memórias Amazônicas (CUMA- UEPA). E-mail para contato: belfares@uol.com.br.

ressurgência dos fenômenos vocais instaura a revanche no cenário da teoria da literatura. Se pensarmos pela lógica de que as tradições orais são anteriores aos textos canônicos e literários lidos pelo mundo inteiro, não descartamos a prerrogativa de que a literatura quase sempre, se serviu do imaginário dos povos de culturas antigas. Visto dessa maneira, ao ter firmado o pé nas velhas tradições, a literatura não pode hesitar de olhar para o ontem de sua gênese criadora, nem tampouco, “negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas” (ZUMTHOR, 2010, p. 8). Adiante, Zumthor estabelece questionamentos acerca da literatura “operada tanto pela escrita quanto pela voz”:

quantos poemas na Paris dos anos 1950, escritos e editados “literariamente”, musicados posteriormente, tornaram-se canções na consciência e no uso coletivos? Por sua vez, o ensino primário não transformou, para crianças de minha geração, algumas fábulas de La Fontaine em poesia oral por excelência? [...] Isso não é novidade: desde o século XIV, a classe popular florentina cantava versos da Divina Comédia e, ainda no século XVIII, os gondoleiros venezianos cantavam oitavas de Tasso. De modo inverso, quantos poemas e contos literários serviram-se de uma tradição popular? (ZUMTHOR, 2010, p. 23).

Neste início de século, assistimos as novas teorias híbridas: mestiçagens, complexidades e multiplicidades de valores, bem como da não negação e interdependência entre saberes e práticas seguem nesta prerrogativa. A metonímia já não é capaz de explicar a parte do todo, por isso, está sendo combatida pelo atravessamento de multiplicidades simultâneas e emergentes. A concepção dual não cabe mais na noção movente da cultura ao passo que, agimos como integrados, e ainda, vezes por outra, como apocalípticos redutores, para lembrar aqui Umberto Eco (1979).

Diante disso, nós os pesquisadores das poéticas orais, temos um papel fundamental – recobrar a revisão da historiografia literária no intuito agregar as multiplicidades narrativas. Fixamos nosso olhar no texto poético oral. Isto é, o texto narrativo oral presente tanto na voz de narradores quanto na literatura impressa, uma vez que esta se utiliza da experiência do ato de narrar. O texto oral segue na contramão de uma historiografia literária excludente de muitos textos da cultura, dentre eles: o texto poético oral. Sobre a questão, Doralice Alcoforado (2007, p. 3) observa: “o texto

poético oral permaneceu por muito tempo fora do enfoque teórico dos estudos literários, cuja tradição tem privilegiado a escrita”.

Um tipo de abordagem ainda reducionista e diacrônica porque se prende apenas as investigações de cunho estruturalistas, formalistas, comparativistas e tantas outras “istas” arraigadas nos galhos das confortáveis teorias da literatura são, antes de tudo, corretas, mas um tanto limitadas uma vez que, por narrativas não se compreende apenas os registros impressos, mas quaisquer manifestações de linguagem, ou ainda, todos os textos da cultura no sentido lato dos gêneros textuais. O que de fato requer um olhar diferenciado e atento aos textos da oralidade, modalidade artesanal, constituinte de uma linguagem estética. Por conseguinte, Zumthor (2010, p. 24) chama a atenção para a subalternização do oral: “É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo”. Na mesma proposição observa Frederico Fernandes (2002, p. 15-6).

As questões de ordem estética não podem ser apreendidas unicamente pelo aspecto formal, como muitas vezes se faz na literatura escrita. A forma de narrar é, por excelência, artesanal. E isso não quer dizer que a palavra esteja totalmente despida de uma estética, ao contrário, aqui a apreensão do belo torna-se mais facilmente compreendida pela transmissão de saberes e de coisas simples do dia-a-dia [...] Pode-se dizer, então, que a literatura popular resulta de um trabalho com a linguagem, em que a criatividade, as maneiras de contar, o entretenimento e o plano ideológico, provenientes dela, trazem indícios de que se está lidando com uma “enfabulação” do cotidiano.

Para Alcoforado (2007, p. 4) “o texto oral simultaneamente é um texto artístico e um texto etnográfico. Mantido virtualmente na memória do seu transmissor, que o ajusta ao universo cultural do seu grupo”. Artístico no agenciamento de imagens semânticas e de profundo significado próprio do universo mítico oral, textos que refletem uma complexa cosmogonia e teias simbólicas de imaginários descritos pela ótica devaneante de velhos guardiões de memórias. Etnográfico porque suscita imagens mentais de uma determinada cultura, acontecimento viável somente pelo ouvido sensível capaz de escutar o leve canto trazido pelo vento das origens, daquilo que a cultura muito se esforça para traduzir no indizível das palavras, daquilo que ela nos diz, representa e descreve simbolicamente. A literatura escrita continua em débito com a oralidade, ninguém ousaria negar a importância que a oralidade tem para a literatura,

isto significa admitir que os textos orais já existiam antes mesmo de a escrita surgir. Portanto, duplas e ambivalentes uma vez uma se serve da outra.

A chamada literatura de formação brasileira se apropriou do imaginário de povos indígenas em busca de um ideal de nação. Assim, a corrente idealizadora das páginas literárias não está totalmente despida da mítica, ao menos isso restou da barbárie colonizadora, e, graças ao imaginário indígena a literatura escrita brasileira deste período não é “menos pobre”. Os signos indígenas já existiam mesmo antes do discurso escrito chegar, o que os cronistas fizeram foi interpretá-lo e traduzi-lo, diga-se de passagem, conforme seus pontos de vista, e, por fim, adaptá-lo ao texto literário. Alfredo Bosi (1992) em *Dialética da colonização* observa como se deu essa “nova representação do sagrado”, primeiro na tentativa de “transpor para a fala do índio a mensagem católica”, segundo, na tentativa de “aculturar” e “traduzir” esse jogo duplo e ambivalente da colonização.

Com o fim de converter o nativo Anchieta engendrou uma poesia e um teatro cujo correlato imaginário é um mundo maniqueísta cindido entre forças em perpétua luta: Tupã-Deus, com sua constelação familiar de anjos e santos, e Anhangá-Demônio, com a sua coorte de espíritos malévolos que se fazem presentes nas cerimônias tupis. Um dualismo ontológico preside a essa concepção totalizante da vida indígena: um de seus feitos mais poderosos, em termos de aculturação, é o fato de o missionário vincular o *ethos* da tribo a poderes exteriores e superiores à vontade do índio (BOSI, 1992, p. 67-8).

Uma parcela do panteão foi, sem dúvida, usurpada e demonizada pelas instituições esmagadoras deste período. A literatura escrita não pode continuar negando a oralidade, pois dela serviu-se e continua servindo-se até hoje. Só temos acesso às culturas antigas por meio delas, (oralidade ↔ literatura) mas não teríamos o acesso sem que essas culturas tivessem existido e produzido significados de que a literatura se ocupou. Oralidade e literatura são pares indissociáveis, uma não existe sem a outra. Longe desse ranço, precisamos emergir no trabalho com todos os gêneros textuais, sobretudo, reavaliar a natureza dos objetos no contexto dos estudos literários. Pensar os textos: literários orais no entrelace com outras linguagens, na contribuição de outras teorias que o ajudam a problematizá-lo. Existe um estatuto bastante consolidado pela teoria da literatura, resta a utilização do texto poético oral, por exemplo, visto pela ótica das teorias críticas da literatura. Precisamos avançar. Aproximar as teorias, tanto as da literatura, quanto as da oralidade com o objetivo de estabelecer ressonâncias, identificar

as incompletudes de uma em relação a outra e torná-las negociáveis. Lutar pelas reciprocidades. A teoria literária precisa se abrir aos novos objetos, nesse ponto, a pesquisa com as poéticas orais tem seu mérito. Nasce do constante diálogo com outras áreas do conhecimento. O trabalho de um pesquisador de narrativas orais que, necessariamente, trabalha com rupturas e deslocamentos, espécie de arqueólogo dos índices e sinais da oralidade. A sua imersão no campo de pesquisa requer, além de um letramento teórico, uma habilidade prática de convívio. O pesquisador é esse arqueólogo em campo que luta com as virtualidades teóricas que na prática, ele a deseja com afinco.

A pesquisa com as poéticas orais difere das pesquisas realizadas na formação de professores de língua e literatura. Trata-se de um trabalho que começa, como afirma Fernandes (2002, p. 14), com a “inversão de foco”, ou ainda, “inverte-se o foco de análise” em que além do trabalho de pesquisa bibliográfica, há ainda o trabalho de recolha dos materiais, fontes orais de pesquisa no *locus* – etapa que demanda tempo e disponibilidade. Não bastasse a habilidade de “dialogar com as mais variadas áreas do conhecimento”, a pesquisa de campo exige um “letramento” sensível, cartográfico e etnográfico para tratar com os envolvidos. Vale ressaltar que o sujeito da pesquisa é quem determina a sua participação no trabalho, pois ele torna-se o principal responsável pela criação e circulação dos textos poéticos orais. De posse das questões emergentes, elabora-se um roteiro de entrevista para conduzir o diálogo com os narradores.

[...] é natural que as entrevistas pautem-se em um roteiro básico, que pode ser modificado diante dos narradores, pois são eles que constroem as teias para o diálogo avançar. Assim, quem conduz o trabalho deve conhecer a matéria e ser sensível ao tratamento da questão, para encontrar a questão necessária; reconduzir alguns temas; escolher a palavra compreensível naquele universo; conceber várias formas de expressar a pergunta; saber calar e ter disponibilidade de ouvir, de ouvir muito; não deixar a ansiedade saltar caminhos e chegar à pergunta final, sem ainda ter chegado ao fim da entrevista; deixar espaços abertos para uma próxima entrevista, ou um próximo pesquisador; para tantas outras aprendizagens e trocas (FARES, 2010, p. 24).

O material recolhido a partir das entrevistas narrativas são de domínio do narrador e este conduz o diálogo, demarca e seleciona o seu repertório. O tempo de cada entrevista (uma a duas horas, no máximo) não deve desgastar o entrevistado, podendo repetir-se em turnos e momentos diferenciados. Não perder de vista os objetivos e a

metodologia a serem seguidos, pois em se tratando da quantidade de dados gerados a partir de uma única entrevista, não há como prever seus encaminhamentos, por hora, o olhar atento de sempre retornar aos objetivos e suas reformulações (FARES, 2010, p. 35).

Durante a coleta, “muitas dessas narrativas são, a nosso olhar, completamente inusitadas e diante do contador não temos como dizer o que queremos ouvir, pois não há como ter um reconhecimento prévio de seu repertório” (FERNANDES, 2002, p. 14). As experiências obtidas em campo não comportam nos anais de dissertações, teses, diários de campo, uma vez que muitas fogem de nosso controle, são teóricas, metodológicas, afetivas e tudo o mais extraído das experiências sensoriais e subjetivas raramente levadas ao conhecimento do público. Como então se manter atento, flexível, e neutro no processo? Digamos então que esta assertiva não comporta o trabalho de pesquisa de campo. Atento sim, flexível sempre. Porém neutro, impossível.

Muitas vezes, a paixão pelo objeto nos faz perder na profusão de dúvidas. Desespero total diante do obscuro. Mistério que se aprofunda para acalmar-se na redenção dos achados. O objeto é parceiro da conquista, sentimento exasperado para além de nossas razões. O pesquisador torna-se um adolescente deslumbrado pelo objeto de desejo. Com paixão surge o olhar anuviado e um perder-se por vontade. Tateante, o pesquisador caminha noite adentro em busca de respostas. No profundo de si gritam as hipóteses, surgem monstros assustadores e os demônios das teorias a espera do tempo derradeiro para enfim, acalmar-se nas águas das conclusões tardias. As teorias servem como luvas ajustáveis as mãos. Pensar o objeto à luz das teorias e pensar as teorias em prol do objeto é um exercício contínuo, acordados ou em sonho o objeto não desaparece.

O trabalho com as poéticas tem sido uma investida que subverte a lógica dos estudos literários, trata-se antes de tudo, uma aventura contra o cânone. Um lance audaz na tentativa de reformular as estruturas dominantes da crítica literária. No entrelugar da cultura e dos estudos literários nos embrenhamos e tiramos do limbo as culturas das bordas<sup>3</sup>. O que nos faz pensar que temos o direito de excluir as formas narrativas orais dos estudos literários? De forma pontual Fares (2013) esclarece:

---

<sup>3</sup> O conceito “cultura das bordas” cunhado por Jerusa Pires Ferreira (2010, p. 11-2) ajuda-nos a pensar a questão da subalternidade a que foi destinado inúmeros textos e expressões da cultura. Bordas “implica a pertença múltipla e toda a dificuldade de estabelecer limites. Pode ser um contra cânone e mais, a

1) O fato de a matéria estar fora do cânone e por isso afastada dos círculos acadêmicos, seja como disciplina ou como conteúdo, e exemplifico com os cursos de graduação em Letras, que nunca a incluíram em seus currículos. A arquitetura desses conhecimentos é complexamente bem desenhada e perceber as linhas de sua construção é tão importante e difícil quanto desvendar os fios que tecem o canônico, as matérias instituídas, como a matemática, a história, a linguística, a literatura de verniz superior. 2) Muitos profissionais da área, normalmente, como disse anteriormente, desqualificam quaisquer literaturas ditas das bordas – as de expressões regionais, as direcionadas virtualmente ao público infantil e juvenil, as africanas, as de testemunho etc., as consideram “meio-literárias” ou não literatura. – e não promovem o interesse de novas pesquisas no corpo discente. 3) O mito, a lenda e o caso, como ainda se costuma titular o repertório oral, é matéria vinda das raízes populares, ou seja, produção das classes mais pobres, muitas vezes, analfabetas ou semianalfabetas, e a “literatura” sempre se aproximou do saber erudito, escolarizado, daí que essas formas orais sempre foram muito mais objeto dos antropólogos e dos folcloristas do que dos profissionais das Letras.

Zumthor, ao reconhecer a importância da memória oral criou um estatuto para a voz, interessado pelo medieval lançou-se no terreno das antigas tradições: “Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais” (ZUMTHOR, 2010, p. 8). A voz, em seu caráter fundante e poético, encontra no autor a possibilidade compreendida como gênese do acontecimento – constelação metafórica que deságua numa sintaxe imagética, verborrágica em plena da pulsão de vida.

A voz jaz no silêncio do corpo como o corpo em sua matriz. Mas, ao contrário do corpo, ela retorna a cada instante, abolindo-se como palavra e como som. Ao falar, ressoa em sua concha o eco deste deserto antes da ruptura, onde, em surdina, estão a vida e a paz, a morte e a loucura. O sopro da voz é criador (ZUMTHOR, 2010, p. 10).

Fernandes (2007, p. 25) ao relacionar a poesia oral e estudos literários, adverte: “a poesia oral necessita de um direcionamento que a (re) coloque na berlinda da teoria literária, para que o valor poético eminente em seus textos possa ser investigado à luz de uma disciplina artístico-cultural”. O autor critica ainda a marginalização da poesia oral pela crítica literária.

---

liberdade de assumir heterodoxias e o equilíbrio precário daquilo que pode estar nas beiras do sistema [...], fora dos sistemas centrais”. Ou ainda, “Bordas é a definição em equilíbrio, como no fio da faca”.

Primeiro porque se desvinculava da escrita e, por conseguinte, foi tratada como uma literatura de pessoas que não sabiam ler nem escrever. Segundo, porque assumiu a definição de popular ou de primitiva em contraposição à de erudita. Terceiro, porque se tornou objeto de uma investigação folclórica, no qual eram observados costumes, sincretismo religioso, origem étnica, ao passo que o valor poético descaracteriza-se em meio ao caldo heterogêneo da cultura popular. Quarto, porque se tornou exótica. E quinto, porque a teoria literária começa a se desvincular de um modelo analítico regido pela batuta da letra tardiamente (FERNANDES, 2007, p. 24-5).

Assim sendo, Zumthor (1993) em *A letra e a voz* já antevia a falta de interesse pelo estudo interpretativo da poesia oral. Ao dedicar-se aos estudos da poesia medieval, ele supõe que, de alguma maneira, as poéticas orais já tem reconhecimento. Porém, mesmo a poesia medieval já constituída como objeto dos estudos literários, continua sendo relegada. O que reavemos, é sem dúvida, um olhar mais atento às singularidades da cultura no sentido de um interesse particular e sistematizador do problema do poético no texto oral. Da mesma forma que Zumthor sinalizou para a importância dos textos recolhidos do imaginário popular medieval. Admitimos a emergência de contrapor o discurso hegemônico e autoritário canônico de uma historiografia literária que tem se servido muito mais em demasia dos textos escritos. Propomos, nesse sentido, a criação de um estatuto epistemológico que dê conta do estudo das poéticas orais no sentido de compreendê-las como formas constitutivas de linguagem, tal qual já foi sistematizada as teorias da narrativa no âmbito dos textos literários.

### **Campo interdisciplinar por excelência**

Cineasta e etnógrafo Jean Rouch (2003, p. 185) afirmou: “Tudo o que posso dizer hoje é que no campo o simples observador se modifica a si mesmo”. Ninguém sai de uma pesquisa da mesma forma que entrou. Deslocar-se do seu eixo para adentrar na imensidão do outro, a princípio, não é uma tarefa fácil. A universidade por muito tempo privilegiou a pesquisa bibliográfica ou documental do que a pesquisa de campo. A partir dessa constatação, acreditamos na abertura para as mais variadas experiências do senso comum, ou ainda que a universidade possa integrar-se a vida cotidiana. O mundo apresenta muitos saberes, os quais, muitas vezes, o universo acadêmico simplesmente ignora pela maça dominante cientificista vigente esmagadora. O pensamento técnico-científico contemporâneo se afasta cada vez mais da visão cartesiana segregadora dos



saberes, daí sentimos a necessidade de religar saberes e práticas dentro do contexto acadêmico.

Para cumprir o percurso, a sabedoria aconselha apurar o olhar. O outro ajudará no processo de construção da epopeia e a posição diante deste interlocutor é dialógica sempre, e, muitas e muitas vezes, de aprendiz. O pesquisador nunca alcançará todas as sutilezas das diferentes formas de expressão, o mundo é imensamente maior que os nossos olhos. Assim, é indispensável depor “as armas” instituídas e abrir-se para a construção de novos roteiros e novas formas de caminhar. E, ao encontrar o inusitado, às vezes, precisa-se ter disponibilidade para mudar rumos e tempos programados. Em síntese, compreender que o alvo para onde a mira aponta não é a única forma de ver, mas que o olhar periférico, desfocado, comunica significados relevantes, configura o homem com menos disfarces, e com menos poses (como todo pesquisador, sabemos que a câmera e o gravador favorecem o gesto rígido, posado) (FARES, 2003, p.78).

Quão difícil, é para nós, a tarefa de “tolerar” o mundo externo do Outro, compreendê-lo e aceitá-lo na sua singularidade, do contrário, seria mais prático, como acontece normalmente, relegá-lo a um canto sozinho sem o direito as contrapalavras. Agimos pelo fetiche atroz e impulsivo/dominante que nega qualquer direito do outro exercer a sua individualidade. Desde que existe o Eu e o Outro estamos imersos na alteridade, contudo não a tornamos real nas relações humanas. O Outro é sempre diferente de mim a medida que o Outro é “esse” Outro, nem por isso, ele é inferior a mim. Alguma coisa dispersa que aproxima. Sou eu também um Estrangeiro para o Outro e para mim mesmo até o momento em que “aquele Outro” não me atravessa se não o deixo atravessar. Em outras palavras, o “estranho está em mim, portanto, somos todos estrangeiros. Se sou estrangeiro, não existem estrangeiros” (KRISTEVA, 1994, p. 201-2).

Ao fechar-me em minha couraça continuo sendo alheio em minha individualidade, acreditando fantasmaticamente ser um autêntico primordial. Do contrário, “aquele Outro” poderia me ignorar. Impedir meu fluxo em direção a ele. Contudo, insisto, dou meia volta, ajusto o passo e me lanço no abismo do desconhecido. Se o outro é para mim tão alheio como o julgo sem antes de conhecê-lo? Kristeva (1991, p. 09) nos responde:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por conhecê-lo em nós, poupamos-nos de ter

que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.

Barbero nos mostra que a cultura de outrem não o torna melhor nem pior, apenas diferente pela sua particularidade. Mas com ela, e nela, na cultura do outro também podemos emergir, sem negar a si e ao outro pelo simples desejo de cambiar informações. Num pensamento consonante com as teorias do híbrido e da cultura, temos que aprender com o outro em meio à experiência de intercâmbio. Paulo Freire (1995, p. 110), em uma conhecida fala nos revela “abri-se a ‘alma’ da cultura e deixar-se ‘molhar-se’, ‘ensopar-se’ das águas culturais e históricas dos indivíduos envolvidos na experiência”. Sem dúvida, é esse um dos caminhos esperados no campo da pesquisa. A entrada envolve não só questões de ordem teórica como também os embates das relações humanas travadas nesse processo.

Não é fácil obter as respostas de imediato, mas é plenamente plausível que se comece a pensar sobre as relações que envolvem um trabalho ético de pesquisa de campo. Não se trata de um retorno de ordem financeira, e, sim, do legado para os envolvidos no processo, o que não pode ser simplesmente quebrado pela falta de compromisso e respeito aos saberes do outro. Relacionado a tudo isso, incluem-se, na permanência no campo de pesquisa, relações de alteridade em que o campo é uma porta de entrada para o processo de investigação, mas também é a saída para as respostas dos fenômenos e melhoria das questões sociais. Acima de tudo, são respostas para os problemas humanos e para o humano.

### **A experiência de narrar**

Walter Benjamin (1993, p. 198) sobre a experiência de narrar afirma: “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”. Tomemos como ponto de partida a arte de narrar como sendo o componente norteador para a seleção dos partícipes da pesquisa. Os mais experientes seriam o mais indicados, os mais habilidosos na arte da memória e na arte de narrar. Sempre há uma pessoa constantemente lembrada por alguém da comunidade – aquele que dispõe de grande memória local. Assim, afirma o autor: “por mais familiar que seja seu nome, o narrador

não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (BENJAMIN, 1993, p. 197).

Se o narrador está perdendo a capacidade de narrar, precisamos então dar voz a ele para que a memória do passado distante ecoe na atualidade das pessoas mais jovens, garantindo assim, a continuidade da tradição de um povo. Sobre este assunto, o mesmo Benjamin afirma que, “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”.

Como selecionar os narradores? Cabe ao pesquisador fazer o levantamento prévio dos “detentores” dos saberes que se associam ao tema de sua pesquisa. De preferência, as pessoas com mais idade, preferivelmente, aqueles que nasceram e nunca saíram de suas terras (categoria – narrador sedentário de acordo com Benjamin), pois o tempo pode ter lhes somado grande conhecimento sobre os acontecimentos locais. Podemos nos deparar com pessoas que não nasceram na comunidade (categoria – narrador viajante, conforme Benjamin), mas ao se estabelecerem acabaram somando grande experiência sobre os acontecimentos do lugar. Mediante escolha de narradores, previamente selecionados, esses normalmente se incumbem de indicar outras pessoas. Deve-se ter cuidado é com o número de pessoas a serem entrevistadas, pois dependendo da quantidade selecionada, o material de entrevista se amontoa e conseqüentemente o tempo de transcrição redobra. Contudo, o trabalho não se esgota aí. Lidar com lembranças de pessoas mais velhas é também lidar com os “buracos do esquecimento” e para isso, precisamos adquirir a habilidade e a sensibilidade ao lidar com a memória do outro.

Jerusa Pires Ferreira (2003, p. 94) ao estudar o *Esquecimento* enquanto pivô narrativo nos contos populares ressalta: “Poderíamos mesmo dizer que o esquecimento seria responsável pela continuidade, pela memória e até pela lembrança”. Os lapsos de esquecimento durante o exercício da memória pode estar ligado às interdições, numa visão psicanalítica, “é o esquecimento que vem quebrar uma certa continuidade na ordem mental”. Também Zumthor (1997, p. 15), nos alerta que “nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência”. Sendo o esquecimento o par indissociável do exercício “mnemotécnico”, devemos nos acostumar com as questões que envolvem a memória dos narradores. Certamente, identificadas nas expressões: “esqueci”, “se me lembro muito bem”, “estou

meio esquecido”, “outro dia te conto melhor”, “nem me lembro mais”, “faz tanto tempo”.

### **Do rizoma às pistas da cartografia**

Por muito tempo, o trabalho com as formas narrativas orais se utilizou do método da história oral<sup>4</sup>. Recentemente, a cartografia passou a ser frequentemente adotada na pesquisa com as poéticas orais. De que forma estamos pensando a cartografia enquanto método a ser utilizado na pesquisa em literatura oral?

Primeiramente, porque a cartografia nos mostra um novo roteiro a ser seguido, a começar pelo exercício recognitivo do olhar do pesquisador cartógrafo em campo. Necessariamente, observador de eventos em curso. O pesquisador cartógrafo é um viajante em busca de outros territórios da voz. A segunda justificativa corresponde à aproximação da cartografia com a etnografia, olhar sensível em movimento que parte de um ângulo, e, uma vez que o pesquisador (de narrativas orais) se estabelece numa determinada comunidade, este, necessariamente, precisa desenvolver um exercício do olho etnográfico. Suely Rolnik (2011, p. 31) em *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* explica essa alegoria do olho humano e cartográfico utilizando-se da linguagem cinematográfica. Nesse movimento, (CLAQUETE: MOVIMENTO UM) “uma câmera o conduz” em direção a uma cena. Imagem inicial que se mostra na pesquisa, esses movimentos “só são apreensíveis por seu olho vibrátil, ou melhor, por todo aquele seu corpo que alcança o invisível” (ROLNIK, 2011, p. 31).

Notemos que o texto oral suscita, sobremaneira, esse deslocamento. Movimento do olhar sensível pelo fato de comportar a substância do simbólico e a matéria do imaginário traduzida em narratividades pouco a pouco expressas na voz de narradores. Além do mais, reiteramos que textos orais, sobrepostos uns aos outros, formam mapas

---

<sup>4</sup> Os estudos de história oral, no entender de Jorge Aceves Lozano (2006, p. 15), “interessou-se pela ‘oralidade’ na medida em que ela permitiu obter e desenvolver conhecimentos novos e fundamentar análises históricas com base na criação de fontes inéditas ou novas”.

cognitivos em que o pesquisador cartógrafo terá que encontrar achar, capturar, ajuntar, coletar, manipular e interpretar de acordo com os mapas da cultura oral.<sup>5</sup>

A cartografia passou a integrar as diversas áreas da cultura e da comunicação. Desde os conceitos dicionarizados de Houaiss (2004) e Aurelio (1986), perpassando por diversas conceituações da cultura, podemos afirmar que, a cartografia mais do que uma mera noção de construção de mapas, constitui-se em registros das manifestações da cultura. Fares (2011, p. 83-4), baseada na leitura de Zumthor<sup>6</sup>, sinaliza.

A carta é um signo que tem uma lógica própria, é instrumento de referência e mensagem, que remete mais a representação condicionada pelas tradições culturais, que a própria realidade espacial. Como texto, o mapa exige ao mesmo tempo uma leitura e uma interpretação e atua sobre a imaginação de quem o consulta. Como os relatos dos viajantes, os mapas também serviram para ilustrar a revelação bíblica e render a homenagem da terra à vontade divina. Por isto, o espaço universal se reduzia ao ecumênico, à parte da terra onde se encontra o homem é entendido como espaço de Redenção. Então, eles variam de abrangência, de objetivo e nas formas de imitar a terra. As imagens, desprovidas de pretensões de imitar a realidade, trazem o desejo de colocar em destaque a interpretação de mundo do desenhista, do cartógrafo.

O elemento histórico se forja ali, os ícones presentes nos mapas arquivam os acontecimentos da história e da memória social de um povo. Dessa forma, o mapa pode ser encarado como um texto a ser decifrado por quem se dispõe a estudá-lo. Estabelecendo, assim, um exercício em prol da imaginação de quem o consulta. Os mapas nunca são iguais, pois estes variam em sua maneira de representar a terra e o espaço. Possuem ainda formatos diferenciados, representam determinadas épocas e historicidades.

Deleuze e Guattari não pensaram a cartografia metodologicamente, para ambos, o termo se apresentou, num primeiro momento, como um conceito. Mais tarde, após transposição metodológica firmou-se no campo das diversas áreas do conhecimento. Nesse âmbito, as elaborações dos novos mapas engendram outras formas de entender o caminho da filosofia das ciências, na condição de melhor pensar a natureza dos objetos e suas possibilidades interpretativas. Nasce então com a cartografia o princípio

---

<sup>5</sup> Um estudo mais direcionado para a aplicação e utilização do método cartográfico em pesquisa com as poéticas orais ver o trabalho de dissertação de mestrado: “Cartografias poéticas em narrativas da Amazônia: Educação, Oralidades e Saberes em diálogo”, de Danieli dos Santos Pimentel (2012). Referência completa ao final do artigo.

<sup>6</sup> ZUMTHOR, Paul. La mesure du monde. Représentation de l’ espace au moyen age. Paris: Seuil, 1993.

norteador das multiplicidades que toma para si a quebra de dualismos.<sup>7</sup> Para Barbero (2002, p. 15) “isso implica não só a tarefa de *ligar*, mas também a mais arriscada e fecunda, de *redesenhar* os modelos, para que *caibam* nossas diferentes realidades”.

Atraída por sua flexibilidade, a abordagem permite realçar a sensibilidade do cartógrafo frente à realidade em construção, assim defende Virgínia Kastrup (2009, p. 49): “o cartógrafo deve pautar-se numa atenção sensível, para que possa, enfim, encontrar o que não conhecia, embora já estivesse ali, como virtualidade”.

A cartografia cunhada pela filosofia foi escrita em resposta às teorias psicanalistas ainda em voga. Deleuze e Guattari contrapõem as teorias dicotômicas, convencidos da ideia de multiplicidades, desenvolvem a noção de aproximação das territorialidades. Resulta daí a imagem do rizoma que Deleuze e Guattari tanto enfatizaram: a noção de “raiz pivotante”, própria da teoria psicanalítica, é contrária a ideia de múltiplo que também é o oposto da “lógica binária” adotada pela psicanálise. Saltamos da “raiz pivotante” para o “sistema-radícula”, a que está no centro do ponto de vista cartográfico.

Os filósofos associam a imagem de multiplicidade ao método *cup-ut* de Burroughs, empregado pelo escritor na sobrepor textos sobre textos (palimpsestos) como prática de colagem. Dito de outra forma, a ciência cartesiana foi, aos poucos, aceitando a ideia de que o mundo é um amontoado de signos, e a ciência clássica não pode negar que o caos segue em direção ao “caosmo-radícula”. Essa lógica rizomórfica da qual Deleuze e Guattari criaram tem a ver com os princípios: conexão e de heterogeneidade; multiplicidade; ruptura a-significante. O rizoma não é fixo, ele “pode ser rompido, quebrado em lugar qualquer” [...] compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado” (DELEUZE;GUATTARI, 1995, p. 18).

Além dos elementos rizomórficos acima, inclui-se o princípio de cartografia ou de “decalcomania”. Tal assertiva nos ajuda a pensar a escolha do método cartográfico utilizado na pesquisa com as poéticas orais. De acordo com Deleuze e Guattari (1995, p.

---

<sup>7</sup> Para melhor compreender a formulação do pensamento dos filósofos em questão, é preciso compreender que em *Mil Platôs* instaura-se uma crítica tecida contra os moldes da teoria de Sigmund Freud de tendência estruturalista. Entendida a partir de um ponto de vista da “desterritorialização” em que a multiplicidade de linguagens confluem para um ponto de encontro, daí o próprio título da obra (*Mil Platôs*), mil possibilidades de acesso aos ramos do conhecimento.

21) o “princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda”.

O conceito de cartografia formulado por Deleuze e Guattari (1995 p. 21) surge como o princípio do “rizoma” que está “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real”. Desse modo, desloca-se do lugar comum para um “entrelugar”<sup>8</sup>, posição movediça para adentrar na “imensidão” do Outro. O que promove o sentido à prática cartográfica é o reconhecimento do “Outro” no processo, fruto da relação do eu ↔ outro: “Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus (DELEUZE;GUATTARI, 1995, p. 11).

A cartografia atesta um princípio “rizomático” e “fractalizado”, imbricado nas relações da ciência com o saberes, sem jamais atribuir juízos de valor às dicotomias entre “erudito e popular”. Ao estreitar as bases do conhecimento, a cartografia exercita uma correspondência entre as artes, entre o homem e o cotidiano. No entender de Rolnik (2011, p. 23),

o cartógrafo se incumbe de “dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhes parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropólogo.

Jerusa Pires Ferreira (2007), durante entrevista concedida ao GT de Literatura Oral e Popular, de Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), discorre sobre o sentido da prática cartográfica: “cartografar significa recuperar elementos fundamentais para a explicação dos fenômenos da cultura, do social, do geográfico, do código, eu diria que esses mapas são cosmográficos também”. Um dos exemplos citados por Ferreira (sobre o exercício da cartografia) se dá através da recolha dos textos do imaginário amazônico, a partir do projeto IFNOPAP (*Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia*), coordenado pela professora Maria do Socorro Simões da Universidade Federal do Pará (UFPA):

---

<sup>8</sup> O termo “entrelugar” é usado por Silviano Santiago em seu estudo “O entrelugar do discurso latino americano” (1978), com o objetivo de repensar a forma que é entendida a cultura e a identidade brasileira.

ao longo desses anos fomos pensando essas viagens e essas viagens foram sugerindo cartografias, foram sugerindo apreensões, foram sugerindo métodos e até um método famoso, nessa viagem nossa que se tornou famoso que foi aquele das escapadas, escapadas significava ir descobrir novas coisas quando o navio parava e dentre essas novas coisas, pessoas, objetos, arquiteturas, indícios, signos, se fosse no Xingu, fosse no rio Amazonas, no rio Guamá, por onde nós andamos.

A obra *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura* expande o conceito de cartografia. A cartografia pensada por Barbero (2002, p. 12) propõe a seguinte interrogação: “quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações, dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos?” Todavia, o sentido da prática cartográfica é acompanhar eventos em curso, ao mesmo tempo atar e reatar os fios que compõem as etapas da pesquisa, mais que isso, é fazer o caminho inverso do conhecimento, romper fronteiras do estabelecido, ir ao encontro de novas formas de enxergar o mundo, isto é, perceber que acima de tudo, as fronteiras da ciência se “solapam”, se “despregam” dos velhos continentes que teimam em ver o todo sem a parte e a parte sem o todo.

Fernandes (2011) ao tratar da abordagem cartográfica critica a visão diacrônica dos estudos literários e o ensino da disciplina literatura. Conforme o autor, a poesia oral tem ficado há muito tempo relegada pela teoria da literatura responsável, muitas vezes, pela subalternização e folclorização da produção poética oral:

a historiografia literária brasileira, com sua perspectiva diacrônica, ainda não conseguiu conceber uma narrativa que interpretasse a poesia oral como um texto poético, para além do folclórico, ou como uma paraliteratura que, apenas, serve de base para a grande obra literária (FERNANDES, 2011, p. 150).<sup>9</sup>

A noção de paraliteratura tem a ver com o fato de as produções orais terem sido relegadas, deixadas à margem do sistema literário, e, sobretudo, pensadas na esteira de uma forma de poesia inferior como ainda fazem os defensores do grande pensamento canônico formador de opiniões excludentes de outras manifestações de linguagem. Entende-se que através da abordagem cartográfica, encarada enquanto metodologia para

---

<sup>9</sup> Bella Jozef (2006) discorre sobre esse conceito em *A máscara e o enigma*, assim expõe: “no âmbito literário, desenvolveu-se a chamada ‘paraliteratura’, com vasto campo de ação, e o fazer artístico viu-se num impasse”.



o estudo das poéticas orais, o mapa se torna mais aberto para as particularidades, vistas com outra lógica do fazer científico.

Ao lidarmos com a memória estamos lidando com o plano subjetivo do narrador – pausas, silêncios, lacunas, entonações, expressão fácil e performance corporal são elementos fundamentais a serem observados. Esses elementos semânticos não podem passar despercebidos diante do olhar do transcritor. Na passagem do oral para o escrito muita coisa se perde (dada a impossibilidade da tradução) uma vez que o transcritor lida com a voz e o corpo em movimento. Ao trabalhar com texto poético o transcritor deve entrar nesse mundo da passagem para o poético, permitir-se entrar pelas da imaginação – mundo habitado por poetas, sábios, duendes, bruxos, encantados, cantadores e narradores em geral – quase sempre, imersos em outra [i]realidade tão diferente, muitas vezes, do mundo palpável do pesquisador.

Como já foi dito, o transcritor deve atentar para a questão da performance da voz, pois diante do material narrado ocorre o “momento em que uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1993, p. 295).

Daí a necessidade do olhar sensível do ouvinte para detectar os turnos de linguagem poética em meio ao material coletado. A recepção do texto poético é o efeito estético compreendido e observado em face do narrador, pois se trata de uma poética instaurada na voz em presença, assim descreve Zumthor (2000, p. 59): “A performance é então o momento de recepção – momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”.

Seguramente, a performance envolve a relação “eu-outro”, os movimentos do corpo vibram na potência do outro num processo dialógico ativo. Veremos novamente essa definição proposta pelo mesmo Zumthor (2010, p. 217) na obra *Introdução à poesia oral*: “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro, seja um gesto mudo, um olhar [...] Os movimentos do corpo são assim integrados a uma poética”.

A etapa da transcrição não pode ser negligenciada, conclui-se neste momento, um dos momentos fundamentais da pesquisa. A transcrição gera os dados e as categorias de análise. Entender o material gravado em áudio previamente como a matéria que dá vida ao texto oral depende da forma como este é agenciado e atualizado pelo transcritor-ouvinte, depende inclusive de sua visão particular de mundo, pois este imprime também

as suas marcas pessoais na forma de transcrever e compreender os múltiplos significados narrativos.

A transcrição dos textos orais não são os mesmos modelos levados em conta pela transcrição fonética realizada pela linguística. Alcoforado (2007, p. 4) afirma que “o texto poético oral não se restringe a um contexto enunciativo exclusivamente verbal. Aspectos translinguísticos, específicos do discurso oral, associam-se à voz para lhe dar mais concretude”. A autora chama a atenção para o acontecimento performático do ato narrativo, como “os gestos, a dicção entonacional, as pausas, a mímica facial, e os movimentos do corpo, até mesmo o estímulo da plateia, que não reduzem a oralidade à ação exclusiva da voz”. Assim, se forjam os elementos constituintes da performance a ser decodificado pela tarefa do transcritor.

A dificuldade de transferir-se para a escrita a diversidade de signos sonoros e gestuais, que se constelam no momento da performance, leva a simplificações de entendimento e a preconceitos de julgamento, quanto ao valor poético do texto oral, quase sempre confundido com a versão transcrita do texto gravado. Por isso o transcritor precisa ter sensibilidade para perceber não apenas as variações linguísticas lexicais, morfosintáticas e fonéticas, mas também outros aspectos presentes no texto gravado tais como os silêncios, as pausas, mas sobretudo os procedimentos que exploram elementos prosódicos transformando em imagens verbais as imagens auditivas, expressas por meio de sequências fônicas imitativas – as onomatopeias (ALCOFORADO, 2007, p. 5).

Atrelado à dificuldade traduzir para o escrito os elementos da prosódia e a habilidade fidedigna de não deixar esvair-se o componente poético que dá vida ao texto oral. Sendo que cada narrador imprime sua marca individual e particular dos elementos gestuais, corporais e expressivos, de modo geral, cada pessoa imprime seu ato performático espontâneo. Como não os componentes do poético oral durante a passagem para o texto escrito?

Esses fatos sonoros, aparentemente desprovidos de significado, agrupam-se, aliteram-se em correspondências imitativas bastante expressivas, ganhando força de palavra, reforçando, por vezes como significante, significados suplementares ao signo poético. As onomatopeias são quase sempre criações espontâneas motivadas por associações sonoras imitativas buscando certa aproximação com o significado (ALCOFORADO, 2007, p. 5).

O sentido da busca por uma transcrição eficiente ancora-se no caráter ético e no compromisso com o objeto de pesquisa, diante do compromisso social com a palavra do narrador e, sobretudo, com a permanência e transmissão da memória diante do material narrado, o registro escrito se encarregaria desse guardado ao alcance das gerações posteriores.

Desdobramento do exercício cognitivo, capacidade decifrável de enigmas, momento lúdico. A análise e a interpretação só se concretizam, de fato, quando ocorre um letramento específico acerca do objeto. Muitas vezes, todas as etapas ocorrem dentro do esperado, no entanto, cabe ao pesquisador desenvolver sua habilidade interpretativa frente aos indícios, sinais e achados. Momento solitário. Trabalho de arqueólogo. Ninguém mostrará o verdadeiro caminho, de certo, ele não existe. A errância é a bagagem do viajante. Nestes termos, o pesquisador envereda por suas próprias trilhas, caminhos e escolhas. Não há uma receita pronta ou fórmula exata, cada objeto demanda especificidade, hipóteses e questionamentos. O objeto é único em sua inteireza e chama para si teorias, método e abordagem.

O pesquisador deve ouvir suas vozes internas. O que mais lhe chama atenção para determinado ângulo? Muitos livros de metodologia científica já foram escritos, pensando talvez, na especificidade dos métodos. Podem e devem ser consultados, aliás, nos ajudam a tatear caminhos e respostas. A leitura de manuais científicos até sinalizam caminhos e sugerem escolhas, mas nem sempre aplicáveis em tudo. As angústias e a falta de respostas emergem naturalmente. De alguma forma a inquietude provoca a perturbação do estado das coisas. Mostra que alguma coisa aconteceu. Não existe pesquisa sem inquietação, se não há inquietação não há pesquisa, pois na certa, não temos mais questionamentos e tudo está muito bem resolvido dentro de nós. Na pesquisa ocorre o contrário.

## Referências

ALCOFORADO, Doralice. Oralidade e Literatura. In: **Oralidade e Literatura: outras veredas da voz** (Org.). FERNANDES, Frederico. Londrina: EDUEL, 2007.

BARBERO, Jesús Martín. **Ofício de cartógrafo travessias latino americanas da comunicação na cultura**. Trad. Fidelina González. São Paulo. Fondo de cultura: Econômica. 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lescov. In: **Obras escolhidas**. 6. ed. Vol I. São Paulo: Brasiliense.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FARES, Josebel. Imagens da Matinta Perera em contexto amazônico. In: **Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil**. (Org.). FERNANDES, Frederico. Londrina: EDUEL, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cartografias marajoaras: cultura, oralidade, comunicação**. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2003.

\_\_\_\_\_. O não lugar das vozes literárias da Amazônia na escola. In Revista Cocar. Belém: Eduepa, 2013. V. 7 n 13, p. 82-90. Disponível em: <http://paginas.uepa.br/seer/index.php/cocar/article/view/244>.

\_\_\_\_\_. Por uma cartografia da cidade: hologramas teóricos. In **Abordagens teóricas e construções metodológicas em Educação**. Organização Maria Inês Marcondes [et all]. Belém: Eduepa, 2011.

\_\_\_\_\_. (org). **Memória de Belém de Antigamente**. Belém: Eduepa, 2010. Cap. Primeiro Desenho.

FERNANDES, Frederico. **Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

\_\_\_\_\_. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. **O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e a abordagem cartográfica**. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/index.php/revista/article/wievFile/633/644>. Consultado em 28/09/2012.

FERREIRA, Jerusa. **Armadilhas da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Depoimento sobre Cartografias** (gravado em dvd). São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cultura das Bordas:** edição, comunicação, leitura. São Paulo, Ateliê Editorial, 2010.

FREIRE, Paulo. **A educação na cidade.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma.** Editora: Francisco Alves. Rio de Janeiro, 2006.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos.** Trad. Maria Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica.** São Paulo: Atlas, 2010.

LOZANO, Jorge. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: **Usos & abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LÜDKE, M. e ANDRÉ, M. E. D. **Pesquisa em Educação:** abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista:** o diálogo possível. São Paulo: Ática, 2008.

PIMENTEL, Danieli. **Cartografias poéticas em narrativas da Amazônia:** Educação, Oralidades e Saberes em diálogo. Dissertação de mestrado. Belém: UEPA, 2012. 204 f.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROUCH, Jean. Jean Rouch with Erico Fulchignoni. In: Feld, S. **Cine-Ethography – Jean Rouch.** (Visible Evidence, 13). Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos:** ensaio sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Tradição e Esquecimento**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira (et all). Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2010.

[Recebido: 15 abr. 14 - Aceito: 08 mai. 14]